

ENTRE LA MANIPULACIÓN Y LA RESISTENCIA

TANGO Y FOLCLORE: SOBREVIVIENTES DE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR

Daniel Martín Duarte Loza
dduarteloza@gmail.com

Magalí Francia
magalifrancia@yahoo.com.ar

El tango y el folclore,¹ expresiones populares legítimas, son considerados los sobrevivientes –así como también lo fue el propio pueblo argentino– de la violencia ejercida por el Estado durante la dictadura cívico-militar. La historia del golpismo en la Argentina tiene larga data, pero desde la autoproclamada Revolución Libertadora hasta el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, el ejercicio de facto del poder del Estado estableció una política sistemática de opresión, de manipulación, de apropiación y de aniquilación de las expresiones populares y de su simbología. Entre ellas, la música popular fue atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida, la supervivencia de este género quedó librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores ejercieron –asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida– ante la dictadura reinante.

En este contexto represivo, la música popular significó un lugar de resistencia para muchos. Podría hablarse de ciertas prácticas musicales durante el período abordado que, surgidas como expresiones populares genuinas, resistieron la censura y el vaciamiento estético impuesto por el gobierno de facto. Además, la intolerancia ejercida por los detentores del poder militar forzó a varios artistas a emprender el camino del exilio o a optar por el silencio.

Una falsa lógica binaria atravesó todo el período. Según los discursos de los militares que ocuparon el poder, la Argentina se encontraba en guerra contra un otro –pretendidamente peligroso– que atentaba contra la paz y contra el orden del país y que, por lo tanto, era necesario eliminar. Este “enemigo” estaba representado por la figura del subversivo, categoría que involucró, primero, a los miembros de las organizaciones revolucionarias armadas y que, posteriormente, comprendió a todo grupo opositor, a toda militancia popular y a todo aquel que pensara distinto al programa impuesto por el gobierno de facto (Calveiro, 1998).

De este modo, a través de la Operación Claridad –operativo que implementó la Dictadura para combatir a los “focos subversivos” mediante la vigilancia, la identificación y el espionaje sobre personalidades del ámbito cultural y educativo– se llevó a cabo un plan de control sobre toda la sociedad que prohibió y que censuró a numerosos artistas. Asimismo, las resoluciones del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) de la época revelan las numerosas canciones que fueron prohibidas. Tan grande fue el grado de censura que algunas de esas canciones pertenecían a artistas internacionales de la música disco o a músicos que estaban ligados al gobierno de facto. El fundamento de estas censuras se relacionaba con la prohibición de cantables que manifestaran alguna inclinación ideológica contraria a la de la dictadura o a aquellos que atentaban contra los valores conservadores sobre la moral, la familia y el trabajo, que el gobierno castrense pretendía inculcar.

Es posible argumentar que tanto el golpe militar que gobernó desde 1966 hasta 1973 como el ejercicio del terror por parte de la Alianza Anticomunista Argentina (más conocida como Triple A) bajo el gobierno de Isabel Perón, ya se habían encargado de evitar la presencia y la difusión de muchos músicos en programas televisivos y radiales del país, y de amenazarlos para que cesaran en sus actividades. Sin embargo, el temor infundido a los artistas comprometidos con la causa popular se incrementó, fuertemente, luego de marzo de 1976, momento en el que los distintos medios de comunicación pasaron a manos de interventores militares.

LA MÚSICA COMO RESISTENCIA: EL FOLCLORE Y EL TANGO

Ante este panorama hostil, varios artistas nucleados en torno a la música de raigambre folclórica se convirtieron en los principales protagonistas de una resistencia contra el silenciamiento. Entre ellos, se encuentran algunos intérpretes y cantautores que participaban, activamente, en la renovación de la canción popular de raíz folclórica en la década del setenta, a partir del boom del folclore y del movimiento que fue conocido, en la Argentina, como Nuevo Cancionero. Este movimiento tomó cuerpo en febrero de 1963, en la provincia de Mendoza, a través de un manifiesto. Cuando llegó a Buenos Aires tuvo una enorme repercusión. Desde ahí, retornó al interior del país mediante las prácticas artísticas de Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Tito Francia, Oscar Matus, César Isella, Horacio Guarany y Víctor Heredia, entre otros artistas de diversas

disciplinas y de otros países latinoamericanos que adhirieron a este programa estético-ideológico.

En su manifiesto, el Nuevo Cancionero expresaba la necesidad de renovar y de enriquecer la música folclórica nacional y su cancionero y rechazaba, a su vez, todo tipo de regionalismo y de tradicionalismo cerrados. Desde la década del treinta, la migración campesina comenzó a dirigirse hacia las ciudades –especialmente, hacia Buenos Aires– y se incrementó la presencia de obreros industriales en los centros urbanos. En consecuencia, fue necesario adaptar la música rural del interior a la realidad urbana, cada día más heterogénea. Por ello, los artistas del Nuevo Cancionero hicieron un fuerte hincapié en la asimilación de “todas las formas modernas de expresión que ponderen y que amplíen la música popular” (AA.VV., 1962). Una de sus máximas aspiraciones fue “renovar, en forma y en contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y al sentir del país de hoy” (AA.VV., 1962). De este modo, los músicos representaban al folclore como algo vivo, es decir, como algo en constante cambio, y se alejaban del tradicionalismo y del pintoresquismo anacrónicos que prevalecieron en el folclorismo hasta el desembarco de esta nueva propuesta.

La década del sesenta estuvo marcada por un boom del folclore en consonancia con una militancia juvenil y estudiantil. Además, aumentó, de manera notable, la participación de la clase media urbana en concursos, en peñas y en guitarreadas. Asimismo, este boom está relacionado con el surgimiento simultáneo en varios países de América Latina de un movimiento musical: Nueva Canción Latinoamericana. Esta nueva canción difería de la producción popular anterior por su fuerte compromiso social, que se relacionaba con el cambio social, cultural y político que se generó en la región por la gesta cubana.

Un ejemplo vinculado a esta corriente fue el movimiento artístico brasileño denominado Tropicália, cuyos principales exponentes evidenciaron las contradicciones existentes en la política y en el arte en Brasil en momentos en los que regía la dictadura militar (Duarte Loza, 2011a). Algunos artistas ligados a la Nueva Canción Latinoamericana son: Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, de Cuba; Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, de Uruguay, y Rubén Blades, de Panamá, entre otros. En la Argentina, este Movimiento renovador del folclore local continuó hasta mediados de la década del setenta, momento en el que la genuina expresión del pueblo fue silenciada por la irrupción del nuevo gobierno de facto.

Con relación al tango durante la Dictadura, podemos constatar que desde la aparición de la Fusiladora, en 1955, se estableció una política sistemática de apropiación y de segregación de este fenómeno popular. La década anterior, la del cuarenta, es conocida como la época de oro del tango. En realidad, su período de auge coincide con los dos primeros gobiernos de Perón (1946-55), que se caracterizaba por sus políticas populares y que no le temía a la presencia del pueblo en la calle. De este modo, los bailes se hicieron populares y los carnavales –en los cuales también se bailaba tango– se tornaron cada vez más masivos.

Sin embargo, con el golpe de estado de 1955 se persiguió al pueblo y, bajo el estado de sitio, se combatieron las expresiones populares, entre ellas, fuertemente, al baile. Tanto es así que el pueblo empezó a perder contacto con sus artistas; se produjo una merma en la cantidad de bailes de tango y se comenzó a bailar más con grabaciones que con música en vivo. Como contrapartida, las grandes orquestas típicas empezaron a achicarse o a desaparecer. La demanda fue menor y ya no era redituable sostener una empresa tan grande. Se escuchaban grupos más pequeños; se difundían, por ejemplo, diversas formaciones de cuartetos: la de Troilo-Grela (bandoneón, dos guitarras y contrabajo) y la de Firpo-Caviello (dos bandoneones, violín y piano) que luego pasará a conformar el Cuarteto de Oro.

En los sesenta, el rock se autoproclamó la expresión canalizadora de la rebeldía juvenil urbana. Surgió la Nueva Ola y el Club del Clan. El tango empezó a ver cómo sus espacios se reducían. Ástor Piazzolla intentó generar otras instancias de acercamiento a la juventud, incorporando instrumentos eléctricos y relacionándose con músicos vinculados al jazz. Varios de sus seguidores iniciales pretendieron generar expresiones renovadoras tomando como base al tango. Sin embargo, esta búsqueda no fue del agrado de los detentores del poder.

REPRESENTANTES DE LA RESISTENCIA MUSICAL

Uno de los pioneros del Festival de Cosquín en 1961 fue Horacio Guarany. También fue uno de los primeros cantautores perseguidos por sus inclinaciones políticas² y por sus canciones cargadas de compromiso político. Durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, más conocida como Isabelita o como Isabel de Perón, sufrió amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) y se exilió en Venezuela, en

México y, posteriormente, en España.

Durante la Dictadura fueron censuradas algunas de sus canciones, como “La guerrillera” (1977), “Estamos prisioneros” (1977) y “Memorias de una vieja canción” (1970). Además, desaparecieron muchos de sus discos. A pesar de las prohibiciones, Guarany volvió a la Argentina en 1978. Padece, nuevamente, la persecución y sufrió un atentado en su casa de la ciudad de Buenos Aires. En este período, censurado y perseguido, sólo pudo realizar pequeños conciertos en el interior del país.

La cantante tucumana Mercedes Sosa –o como ella gustaba definirse: cantora– también fue una artista de suma importancia para la música folclórica de la época. Aunque no fue compositora, como intérprete se convirtió en la voz de la Nueva Canción Latinoamericana y se mantuvo fiel a los postulados del manifiesto del Nuevo Cancionero. El salto en su carrera lo dio luego de ser presentada por el músico Jorge Cafrune en el Festival de Cosquín³ de 1965, contrariando los deseos de los organizadores. Grabó los discos: *Yo no canto por cantar* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967) y *Mujeres Argentinas* (1969), en los que se refleja el compromiso político y la militancia en los que se aúnan y se manifiestan la realidad americana y argentina.

Tras el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, Sosa se convirtió en una de las artistas más perseguidas y censuradas. Se prohibió la grabación y la publicación de algunos de sus discos en el país y la emisión de sus canciones por radio. A pesar de ello, resistió y permaneció en el país hasta 1979, momento en el que se exilió en París, luego de ser detenida junto con todo el público que había asistido a un concierto dado en el viejo Almacén San José de la ciudad de La Plata. Si bien Mercedes Sosa no tenía causa judicial y podía entrar y salir del país, las canciones con contenido que ella interpretaba eran consideradas peligrosas por la Junta Militar, ya que atentaban contra los postulados de la ideología castrense. De este modo, se sistematizaba el silenciamiento de las manifestaciones de la música popular como relato de las torturas y de las desapariciones para callar, concretamente, a ciertas voces de la sociedad.

Los artistas, César Isella y Víctor Heredia permanecieron en el país durante aquellos años de dictadura militar. Isella comenzó su carrera con el grupo folclórico Los Fronterizos, en 1956, con quienes trabajó durante diez años y participó en la grabación, en 1964, de la famosa Misa Criolla, de Ariel Ramírez. En 1966 inició su carrera solista y se adhirió, entusiastamente, a los postulados del movimiento del Nuevo Cancionero argentino. En 1969

compuso la música de “Canción con todos”, con letra del poeta Armando Tejada Gómez, declarada “Himno de Latinoamérica” por la Unesco en 1990.

Al ser uno de los cantautores más difundidos del país, César Isella fue uno de los compositores y de los intérpretes más silenciados. Sin embargo, aun así, realizó obras musicales y ediciones discográficas en la Argentina. En 1976, junto con destacados artistas de la escena musical argentina – como Ástor Piazzolla, Horacio Ferrer, Atahualpa Yupanqui, Gustavo Cuchi Leguizamón, Armando Tejada Gómez, Eduardo Falú, Jaime Dávalos–, grabó un álbum dedicado, enteramente, a un personaje creado por el pintor y grabador Antonio Berni: Juanito Laguna. Pero inmediatamente después de su edición y de su puesta a la venta, la obra fue secuestrada y su difusión fue prohibida por el régimen militar.

La obra de Víctor Heredia se destaca por el compromiso con los derechos humanos y por reflejar los problemas políticos y sociales en América Latina. Heredia fue uno de los artistas que vivió, de manera muy cercana, la violencia ejercida desde el Estado. Su hermana, María Cristina, fue secuestrada y desaparecida junto con su pareja en junio de 1976. Este hecho acentuó su vocación por un modo específico de hacer música. Frente a la carencia de palabras para narrar el dolor y el horror, Heredia encontró en el arte ciertas posibilidades para dar cuenta de una realidad que afectó –y que aún afecta– a toda la sociedad argentina.

Heredia se consagró como músico luego de obtener el premio Revelación Juvenil en el Festival de Cosquín de 1967 y, dos años más tarde, por obtener el Premio Consagración en el mismo festival. Como varios de los artistas mencionados, Víctor Heredia también militó en el Partido Comunista Argentino. Sin embargo, se desvinculó de la organización en 1978 y padeció la censura impuesta por el gobierno de facto, además de múltiples amenazas, persecuciones y hasta un intento de secuestro. Al tener que cuidar de su sobrina (cuyos padres aún se encuentran desaparecidos) y de su madre; al buscar a sus familiares desaparecidos y al ser censurado en los medios de comunicación, Heredia se vio casi imposibilitado de realizar presentaciones en público. Por este motivo, debió sobrevivir como vendedor de libros y de flores plásticas y componiendo jingles anónimamente (Frias, 2003).

En el terreno del tango hubo varios representantes de la resistencia cultural. Uno de ellos fue Rodolfo Mederos, quien permaneció en el país editando discos y aludiendo en sus títulos y en el tono de sus composiciones a las situaciones que se vivían. La canción “Últimos días de

marzo”, del disco *Todo Hoy* (1978), es un claro ejemplo de ello. Mederos militaba políticamente y también había participado en un disco emblemático, en 1976, de Luis Alberto Spinetta, con su grupo Invisible, denominado *El jardín de los presentes*. Mederos grabó su bandoneón en dos temas muy sensibles: “Los libros de la buena memoria” –en el que la letra de Spinetta dice: “Parado estoy aquí/esperándote/todo se oscureció/ya no se si el mar descansará”– y “Las golondrinas de Plaza de Mayo” –cuya letra dice: “Las golondrinas de Plaza de Mayo/y si las observas/entenderás que solo vuelan en libertad”–.⁴

Además, en 1967 Mederos grabó un disco con Oscar Matus, uno de los autores del Manifiesto del Nuevo Cancionero. “Los prohibidos no fuimos sólo los artistas. Se prohibieron las emociones, las libertades personales, las ideas, las manifestaciones de todo tipo. El prohibido fue el pueblo” (Santos y otros, 2008). Mederos, que estaba deslumbrado con la música de Ástor Piazzolla, había tocado en la orquesta de Osvaldo Pugliese. Este no es un detalle menor porque Pugliese fue considerado un ejemplo de militancia artística y se convirtió en otro referente de la resistencia cultural del tango. Sus ideas políticas y su pertenencia al Partido Comunista hicieron que fuera detenido en varias ocasiones y que se lo censurara en la radio y en la televisión. Sin embargo, las detenciones no amedrentaron a Pugliese.⁵ Sus ideas musicales combinaban una contemporaneidad casi radical con una rítmica y con un tempo aventurados en lo bailable. La combinación no resultaba tolerable para los represores.

Algunas canciones basadas en la rítmica de la milonga tuvieron un rol activo en la denuncia contra la opresión. Este es el caso de “Como la cigarra” (1972), de María Elena Walsh, que atestigua lo que sucede y se anticipa a lo que estaba por venir: “Tantas veces me borraron, tantas desaparecí, a mi propio entierro fui sola y llorando. Hice un nudo en el pañuelo pero me olvidé después que no era la única vez, y volví cantando”. También, en la canción “Levántate y canta” (1978), del poeta del tango Héctor Negro y del cantautor de folclore César Isella, se enviaba un mensaje esperanzador a los detenidos y a los que resistían: “Por qué caerse y entregar las alas. Por qué rendirse y manotear las ruinas. Si es el dolor, al fin, quien nos iguala y la esperanza, quien nos ilumina”.

LA MÚSICA COMO MANIPULACIÓN

Se puede decir que existieron expresiones populares que fueron manipuladas o apropiadas por los militares y por ciertos sectores civiles reaccionarios. Estas expresiones se utilizaron en contra del pueblo con fines propagandísticos, para flagelar psicológicamente y para cumplir otras funciones que se adentran en el terreno de lo macabro (como el enmascaramiento sonoro de los gritos durante las sesiones de tortura mediante las emisiones radiales de tangos) y que, no por ello, dejaron de ser populares.

El régimen cívico-militar obtuvo un gran apoyo de sectores eclesiásticos, periodísticos y empresariales. En este sentido, muchas prácticas artísticas fueron funcionales a una lógica que buscaba dar legitimidad a la cultura que se consideraba verdadera frente a la otra, la popular, cargada de ilegitimidad y de inmoralidad. Uno de los medios empleados para fomentar una imagen anquilosada de ser nacional fue el cine, a través de la difusión de valores conservadores asociados a la familia, al trabajo y al ámbito militar. Asimismo, la censura de expresiones cinematográficas que podían convertirse en una transgresión, tanto formal como de contenido, colocaban al espectador en un rol pasivo, lejano a toda posibilidad de reflexión o de crítica.

El uso de la música en este tipo de películas no fue un tema menor. La mayor parte de estas realizaciones eran audiovisuales, y estaban producidas y protagonizadas Palito Ortega,⁶ quien incorporaba musicales para ilustrar escenas específicas.

Con relación a la música de raigambre folclórica, el panorama fue muy distinto del que se había vivido en los años anteriores a la dictadura. Por obligación, mediante la censura y la persecución, los artistas del Nuevo Cancionero se vieron alejados de la escena musical. A partir de este vacío generado a la fuerza, fueron los postulados del nuevo régimen castrense los que se manifestaron en la música folclórica oficial. De esta manera, se reavivó una tradición perdida, rural y alejada de la urbe. Un ejemplo es la película musical *Mire que es lindo mi país* (1981), que difundía a artistas del folclore argentino y en la que se presentaron artistas de renombre, como Argentino Luna, Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui.

Se evidencia aquí la configuración de una idea de ser nacional ligada a un discurso tradicionalista impulsado por el gobierno de facto. En este sentido, aquellos fundamentos en torno a una apertura de la música de raigambre folclórica, planteados en el Manifiesto del Nuevo Cancionero de 1963, sufren

un violento embate.

El tema “Sólo le pido a Dios”, de León Gieco, con la presencia del bandleón del salteño Dino Saluzzi, se manifiesta abiertamente contra la posibilidad de una guerra con Chile y denuncia la situación que se vive en el país durante esos años. No fue censurada, pero el nombre de Gieco continuó en las listas negras. Esta emblemática canción, símbolo contra la opresión de la dictadura, fue apropiada por los mismos represores para hacer campaña durante la Guerra de Malvinas en 1982. Esta apropiación trajo consecuencias negativas para Gieco, quien procuró alejarse durante unos años del mundo de la música.

Con respecto al tango, la opresión, la manipulación, la apropiación y la aniquilación de su esencia y de su simbología fue muy notoria. La dictadura militar hizo un uso macabro de las transmisiones radiales de tango para enmascarar, sonoramente, los gritos durante las sesiones de tortura. La tortura física tuvo un componente simbólico agregado: el tango, que tal vez era la música preferida y asociada a la libertad del sometido, mediante este tenebroso birlibirloque se convirtió en sinónimo de su opresión. “Allí todos los días a las 3 de la mañana, cuando empezaba un programa de tango en la radio, era el momento de la tortura”, recuerda Néstor Zingoni (Martínez & Wiman, 2003), ex detenido, en los Juicios por la Verdad. “De 3 a 6 de la mañana, todos los días” (Zingoni en Martínez & Wiman, 2003).

Esta política represiva fue ejercida sobre todo el cuerpo social, ya que en la búsqueda de reprimir las libertades, el estado de sitio reinante impidió las reuniones de más de dos personas. De este modo, los bailes populares y las milongas se vieron amenazados por la prohibición reinante. El carnaval, fenómeno popular de presencia y de exaltación callejera –y en cuyos bailes en los clubes se bailaba, habitualmente, el tango–, dejó de contar con los tradicionales feriados de los lunes y los martes (previos al miércoles de ceniza) que le aseguraban mayor adhesión.⁷

“No quería, de ninguna manera, a la gente en la calle” (Duarte Loza, 2011b). Reprimían a los cuerpos individuales con la tortura y con la muerte y castigaban al cuerpo social con el aislamiento y con la imposibilidad de comunicación y de expresión. “Los cuerpos de los militantes asesinados fueron desaparecidos. Se quiso invisibilizar al cuerpo de manera totalizadora” (Duarte Loza, 2011b). Con este ejercicio sistemático de violencia y de represión se impidió que el pueblo se reúna, se manifieste y se convoque. El Golpe inculcó el miedo porque temía que unido, el pueblo, tuviera la oportunidad de rebelarse.

LA MANIPULACIÓN SIMBÓLICA DEL TANGO

A partir de todo lo mencionado, se evidencia que hay algunas denominaciones utilizadas por los represores que, llamativamente, se asemejan a cierta terminología del tango. La denominación “Triple A” está relacionada con una nomenclatura fuertemente vinculada al tango: Doble A. Cuando se habla de Doble A se hace referencia a un bandoneón. Esto es así porque la marca más reconocida de fuelles es la firma alemana Alfred Arnold y de ahí proviene su abreviatura: AA. Es interesante notar, entonces, la curiosa proximidad de la denominación con este instrumento del tango tan difundido en el ámbito popular.

Asimismo, el grupo de tareas de la Escuela Mecánica de la Armada —a la que perteneció Alfredo Astiz— tuvo la curiosa nomenclatura “3.3.2”. El origen de la denominación no queda del todo claro. Sin embargo, esta agrupación numérica es conocida en el ámbito del tango como la clave rítmica de la milonga: 3-3-2. Lo que musicalmente equivale a decir: 3 corcheas + 3 corcheas + 2 corcheas (o dos pies ternarios y uno binario). Una rítmica que atraviesa desde la milonga campera hasta la milonga ciudadana, desde el payador afroargentino Gabino Ezeiza hasta Ástor Piazzolla. La peligrosa cercanía y homologación entre estas denominaciones vincula, simbólicamente, al tango con las prácticas asociadas directamente a la represión.

Las bandas musicales de los militares también le dedicaron grabaciones discográficas enteras al tango. Hay ejemplos patéticos, como “Tango a bordo vol. 2” (1978), de la Banda de la Armada Argentina. En momentos en los que la Escuela Mecánica de la Armada adquirió la horrorosa cualidad de convertirse en el centro clandestino de detención más feroz, la banda de esta fuerza registró un disco de tangos. La apropiación es atroz. De este modo, la idea del tango como expresión libertaria se vuelve totalmente marcial y esta asociación del tango con lo militar tuvo, evidentemente, consecuencias en la percepción popular. Se perjudicó al tango al establecerlo como sinónimo de reacción, de derecha, de machismo y de fascismo.

Las bandas armadas de militares o de los llamados “servicios de inteligencia” son reconocidas, popularmente, como patotas. La palabra “patota” tiene un origen lunfardo y surge, a fines del siglo XIX, por las bandas de conservadores, es decir, por los patos, los cajetillas o los paquetes. De ahí deriva a “pacota” y a “patota”. Este término se usa en varios tangos. En el

tango “Corrientes y Esmeralda” (1933), por ejemplo, se evoca un momento de esplendor del accionar patoteril: “Y te dieron lustre las patotas bravas, allá por el año 902”.

No parece casualidad que, a cincuenta años de aquél, el tema “Pensé que se trataba de cieguitos” (1983), del grupo Los Twist, mencione un episodio relacionado con una patota de la represión, en Sarmiento y Esmeralda (a una cuadra de la esquina mencionada por el tango): “Muy bien peinados, muy bien vestidos y con un Ford verde / anteojos negros usaban los seis”. De este modo, la patota se convierte en sinónimo de un procedimiento delictivo cometido de manera colectiva. Es decir, refleja el accionar cobarde del individuo refugiado en un grupo (mayormente armado) que agrede colectivamente para infringir daño sobre una persona aislada o sobre un grupo menor y desarmado. Mientras tanto, el hombre que está solo y espera, el hombre de “Corrientes y Esmeralda”, el hombre vislumbrado y reivindicado por el pensador nacional Raúl Scalabrini Ortiz, ve cómo la patota militar intenta hacerlo desaparecer y cómo arrebató su espacio real y simbólico.

CONSIDERACIONES FINALES

Contra la estructura de los golpes militares se estableció un núcleo de resistencia popular que luchó por mantener en pie sus prácticas culturales y su simbología. A partir de 1955, con la proscripción del peronismo y con la imposibilidad de nombrar a Perón y a Evita, la columna vertebral del movimiento nacional y popular fue el sindicalismo organizado. En términos artísticos, los fenómenos populares encontraron ciertas estrategias para su supervivencia aunque la situación sea cada vez más adversa. En este sentido, el golpe militar que instauró la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, en 1976, significó un nuevo escalón —en el marco de la política sistemática que venían ejerciendo los golpes militares— de prohibiciones en el campo de las artes porque limitó, censuró y reprimió numerosas manifestaciones artísticas.

En relación con la música popular, algunos lineamientos definieron el programa que adoptaron los golpistas. A fines de 1977, la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), organismo dependiente de la Presidencia de la Nación, elaboró los “Antecedentes Ideológicos de Artistas Nacionales y Extranjeros que Desarrollan Actividades en la República Argentina”, un documento secreto que aglutinaba antecedentes y fichas referidas

a compositores y a intérpretes que eran vigilados, como Víctor Heredia, Huerque Mapu, Nacha Guevara, Pedro y Pablo y otros. En ese documento se ostentaban saberes recién incorporados: “La musicoterapia ha demostrado la incidencia de la música en la conducta de los individuos como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma” (Bertazza, 2008). También se mostraban algunas teorías que, más allá de lo solemnes que puedan sonar, desmienten la no siempre acertada idea del censor ignorante:

Para concientizar a amplios sectores de la población, la subversión inició una tarea tendiente a lograr transformar en COMUNICADORES LLAVE, esto es, personas de popularidad relativa en los medios artísticos, cuyo accionar –siguiendo la concepción soviética del rol de escritores y artistas– es el de verdaderos “ingenieros del alma” (Bertazza, 2008).

De esta manera, la Dictadura consideraba peligrosas no solamente a las prácticas artísticas, sino también a los artistas por su capacidad de comunicación y de influencia y por su llegada a una gran cantidad de personas. Esta sesgada visión fue la que prevaleció. Por lo tanto, agruparon a otros artistas para utilizarlos en favor de la comunicación de sus ideas que evocaban a la concepción soviética estalinista, en tanto en cuanto, la dictadura veía al arte como un medio para canalizar su plataforma reaccionaria de gobierno y para hacer propaganda.

En tal sentido, puede establecerse, en el hacer de estos artistas adherentes, una estrecha relación entre lo estético y lo político. La repetición de clichés y de estereotipos se transformó en una constante, lo que expresó un interés por remarcar lo perenne y lo estandarizado. Esta cuestión se evidencia, por ejemplo, en las canciones de Ortega, en las que la repetición y la redundancia son la base para sus composiciones. Si para los revolucionarios rusos y para algunos movimientos latinoamericanos comprometidos con el riesgo estético tendiente a generar una disrupción política, la consigna del poeta Vladímir Marakovski: “No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria” (Duarte Loza, 2011a) fue tomada como premisa; para los propagandistas de la Dictadura una idea estética repetitiva y de fácil aceptación presentaba un estándar artístico que no trastocaba ninguna categoría instalada. Un ejemplo en el que se exaltaban ideas de tradicionalismo y de perennidad es en el musical *Mire que es lindo mi país*, en el que se manifiesta la mitificación de un país en el que no pasa nada

y en el que prevalece la bucólica mirada sobre un espacio-tiempo lejano.

La labor de los músicos estudiados es un claro ejemplo de las expresiones populares genuinas que –mediante el tango y la música de raigambre folclórica– resistieron la violencia y la censura ejercida desde el Estado. Este tipo de expresiones fueron blanco preferencial de la última dictadura militar argentina, porque manifestaban abiertamente una concepción y una ideología opuesta a los postulados que el gobierno de facto pretendía inculcar. Para los militares, la música también era un arma a ser descargada (a favor o en contra) ya que “a la conjura del marxismo internacional se le debía combatir en todos los frentes y el de la cultura fue uno de ellos” (Fischerman, 2011).⁸

De esta manera, la guerra ideológica alcanzó a la música popular y, especialmente, a la música folclórica y al tango. Sin embargo, actualmente– y a pesar de las apropiaciones, de las represiones, de las manipulaciones y de las tergiversaciones efectuadas por la dictadura cívico-militar– podemos decir que tanto el tango como el folclore han sobrevivido y que el pueblo los sigue reconociendo como dignos representantes de su ser y de su expresión.

BIBLIOGRAFÍA

- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Duarte Loza, D. M. (2011a). “Música *Tropicália*: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar”. *Actas de las XV Jornadas de Investigación del Área Artes*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Scalabrini Ortiz, R. (1931). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Santos, L.; Petruccelli, A. y Morgade, P. (2008). *Música y dictadura. Por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

FUENTES DE INTERNET

- AA.VV. (1962). “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. *Raíces del Folclore* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.raicesdelfolklore.com.ar/component/content/article/1006.html>>.
- Bertazza, J. P. (2008). “Si se calla el cantor”. Suplemento *Radar* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-14.html>>.
- Duarte Loza, D. M. (2011b). “Unidad sensible: música, imagen y cuerpo en América Latina”. *II Encuentro Platense de Investigadores en Danza y Performance*. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://bellasartesestetica.wordpress.com/producciones->

de-nuestro-equipo>.

Frías, M. (2003). "No tengo contradicciones, se quién soy". Entrevista a Víctor Heredia. *Clarín* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://edant.clarin.com/diario/2003/11/24/c-00611.htm>>.

Martínez, F. y Wiman, V. (2003). "No puedo trabajar porque todos los días tengo que llorar, dijo un ex detenido". *Desaparecidos.org* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2003/laplatre_o3dico3.htm>.

NOTAS

- 1 Empleamos la denominación folclore que se utiliza coloquial y popularmente para referir a la música popular elaborada, contemporáneamente, a partir de las tradiciones folclóricas.
- 2 Luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón, en 1955, Horacio Guarany se afilió al Partido Comunista Argentino.
- 3 El Festival de Cosquín es el festival de música folclórica más importante del país. Su primera edición fue en 1961.
- 4 *Ritmo* fue el cortometraje con el que Rodolfo Mederos incursionó como director de cine. Estaba basado en un cuento homónimo de Charles Chaplin y obtuvo, en 1970, el primer premio en el Concurso Nacional de Cine Amateur en la Argentina. El cortometraje abordaba la temática de estar sumergidos en una época avasallante y bajo una política a la que no se podía contradecir. Esta película fue exhibida clandestinamente.
- 5 El sistema cooperativo de trabajo que estableció Pugliese en su orquesta, a través de la división de las funciones y de la asignación de puntos por ellas, fue un ejemplo a seguir, incluso, en la actualidad. En su microestructura de trabajo, en su orquesta, ganaba más el que trabajaba más.
- 6 El cantante se constituyó como realizador en siete largometrajes por medio de su productora Chango Producciones S.C.A, fundada en 1976. Esta productora funcionó hasta 1982, lo que evidencia la alianza entre el poder militar y el poder comercial.
- 7 A partir del 3 de noviembre de 2010 el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner restituyó por decreto los feriados de carnaval.
- 8 Frase del periodista y crítico musical Diego Fischerman, tomada del librito que acompaña el CD *Censurada*. Mercedes Sosa 1976/1982 (2011, Universal Argentina).