

ENTRE LA MANIPULACIÓN Y LA RESISTENCIA. TANGO Y FOLCLORE COMO SOBREVIVIENTES DE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR

Daniel Duarte Loza - Magalí Francia
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

Resumen

El tango y el folclore, expresiones populares legítimas, son considerados, para este estudio, como sobrevivientes –así como también lo fue el propio pueblo argentino– de la violencia ejercida por el Estado durante los períodos en que fue usurpado por la dictadura cívico-militar. La historia del golpismo en la Argentina tiene larga data pero desde la autoproclamada Revolución Libertadora (reconocida por el pueblo como Fusiladora) hasta el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional el ejercicio de facto del poder del Estado va a establecer una política sistemática de opresión, manipulación, apropiación y aniquilación de las expresiones populares y de su simbología. Entre ellas, en particular, la música popular será fuertemente atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida la supervivencia de este género quedará librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores podrán ejercer –asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida– ante la dictadura reinante. La indagación a partir de la continuidad o interrupción de ciertas prácticas artísticas y de su permanencia en el tiempo, el análisis de las metodologías empleadas para intentar cambiar el signo de algunas de estas expresiones genuinamente populares y dinámicas (pretendiendo transformarlas en expresiones conservadoras, funcionales –y hasta opresivas–), como así también el estudio de las realizaciones de varios de sus protagonistas durante el período en cuestión, serán fundamentales para el desarrollo de esta propuesta.

Presentación

El tango y el folclore¹, expresiones populares legítimas, son considerados, para este estudio, como sobrevivientes –así como también lo fue el propio pueblo argentino– de la violencia ejercida por el Estado durante los períodos en que fue usurpado por la dictadura cívico-militar. La historia del golpismo en la Argentina tiene larga data pero desde la autoproclamada Revolución Libertadora (reconocida por el pueblo como Fusiladora) hasta el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional el ejercicio de facto del poder del Estado va a establecer una política sistemática de opresión, manipulación, apropiación y aniquilación de las expresiones populares y de su simbología. Entre ellas, en particular, la música popular será fuertemente atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida, la supervivencia de este género quedará librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores podrán ejercer –asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida– ante la dictadura reinante.

En este contexto represivo -especialmente durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional-, la música popular significó un lugar de resistencia para muchos. Podría hablarse, entonces, de ciertas prácticas musicales, durante el período abordado que surgidas como expresiones populares genuinas, resistieron a la censura y al vaciamiento estético impuesto por parte del 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.

¹ En este trabajo se opta por emplear la denominación de folclore utilizada coloquial y popularmente para referirse a la música popular elaborada contemporáneamente a partir de las tradiciones folclóricas.

Una falsa lógica binaria atravesó todo el período. Según el discurso de los militares que ocuparon el poder, la Argentina se encontraba en guerra contra un *Otro* pretendidamente peligroso que atentaba contra la paz y el orden del país, y por lo tanto era necesario eliminar. Este “enemigo” estaba representado por la figura del *subversivo*, categoría que comprendía en primera instancia a los miembros de las organizaciones revolucionarias armadas, pero que posteriormente comenzó a incluir a todo grupo opositor o militancia popular y a todo aquel que pensara distinto al programa impuesto por el gobierno de facto.² De este modo, a través de la *Operación Claridad* -operativo que implementó la última dictadura militar para combatir focos subversivos a través de 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 -creando listas negras- que se aseguró la prohibición y censura de numerosos artistas. Asimismo las resoluciones del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) de la época, revelan las numerosas canciones que fueron censuradas. Tal es el grado de censura que hasta algunas de esas canciones pertenecen a artistas internacionales de la música “disco” o, también, a músicos que de cierta manera estaban ligados al gobierno de facto. El fundamento de dichas censuras gira en torno a la prohibición de “cantables” que manifestaran alguna inclinación ideológica contraria a la dictadura, o a aquellos que atentaran contra los valores conservadores en torno a la moral, la familia y el trabajo, que el gobierno castrense pretendía inculcar.

Si bien el temor infundido a los artistas comprometidos con la causa popular se incrementó luego de marzo de 1976 -momento en el que los distintos medios de comunicación pasaron a manos de interventores militares-, es posible argumentar que ya desde el golpe militar que gobernó desde 1966 hasta 1973 -con el breve paréntesis del gobierno de Cámpora y el de Juan Domingo Perón hasta su fallecimiento en julio del '74- y durante el ejercicio del terror por parte de la Alianza Anticomunista Argentina (más conocida como Triple A) bajo el gobierno de Isabel Perón 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 su actividad o bien la circunscribieran a los ideales del régimen dictatorial.

La música como resistencia: el folclore y el tango

Ante este panorama hostil, varios artistas nucleados en torno a la música de raigambre folklórica se convertirán en los principales protagonistas de una resistencia contra el silenciamiento. Entre ellos se encuentran algunos de los intérpretes y cantautores que venían participando de manera activa en la renovación de la canción popular de raíz folklórica desde la década del sesenta, a partir del “boom del folclore” y del movimiento que fue conocido, en Argentina, con el nombre de “Nuevo Cancionero”. Este movimiento, toma cuerpo en febrero de 1963 en la provincia de Mendoza a través de un manifiesto, pero alcanza una enorme repercusión cuando llega a Buenos Aires y desde ahí retorna al interior del país, mediante las prácticas artísticas de Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Tito Francia, Oscar Matus y la adhesión posterior de 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 la música folklórica nacional y su cancionero, enriqueciéndolo, rechazando todo regionalismo y tradicionalismo cerrado, evitando las manifestaciones que se presentaran como puramente comerciales. Ya desde la década del treinta había comenzado a incrementarse en el país la migración campesina hacia las ciudades (especialmente Buenos Aires) y la presencia de obreros industriales en los centros urbanos y, en consecuencia, resultó necesario adaptar la música rural del interior a la realidad

² Calveiro, Pilar (1998).

urbana cada día más heterogénea. Es por ello que los artistas del Nuevo Cancionero hicieron fuerte hincapié en la asimilación de “todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular”³, siendo una de sus máximas aspiraciones “renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy”⁴. Es así como estos músicos representarán un concepto de folklore como algo vivo, en constante cambio, alejándose claramente del tradicionalismo y pintoresquismo anacrónicos, que prevalecían en la escena del folklorismo hasta el desembarco de esta nueva propuesta.

La década del sesenta estará marcada por un *boom* del folklore en consonancia con una militancia juvenil y estudiantil, incrementándose de manera notable la participación de una clase media urbana en concursos, peñas y guitarreadas. Pero también se encuentra en estrechísima relación con el surgimiento simultáneo en varios países de América Latina, de un movimiento musical denominado Nueva Canción Latinoamericana (que según el país de que se trate va a recibir denominaciones particulares). Esta nueva canción difería de la producción popular anterior por su fuerte compromiso social, relacionado con el nuevo cambio socio-cultural y político que se estaba dando en la región a partir de la gesta cubana. Un ejemplo de ello lo constituye el movimiento brasileño denominado *Tropicália*, cuyos principales exponentes pondrán en evidencia las contradicciones existentes en la política y el arte en Brasil en momentos que regía la dictadura militar.⁵ Otros artistas ligados a la Nueva Canción Latinoamericana son Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa en Uruguay, Rubén Blades en Panamá, entre otros. En Argentina, este movimiento renovador del folklore local, continuará hasta mediados de la década del setenta, momento en el cual esta genuina expresión del pueblo será silenciada, por la irrupción del nuevo gobierno de facto.

Mientras tanto, en una primera aproximación al lugar ocupado por el tango en relación con la dictadura, podemos constatar que desde la aparición de la Fusiladora, en el año '55, se establece una política sistemática de apropiación y segregación de este fenómeno popular. La década anterior, la del '40, 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 caracteriza por sus políticas populares y no le teme a la presencia del pueblo en la calle. Los bailes se hacen extensamente populares y los carnavales (en los cuales también se baila tango) se tornan cada vez más masivos. Pero a partir del golpe del '55 se empezará a perseguir al pueblo y bajo el estado de sitio se combatirá a las expresiones populares, entre ellas, fuertemente, al baile. Tan es así que el pueblo empieza a perder contacto con sus artistas, se produce una merma en la cantidad de bailes de tango y se comienza a bailar más con grabaciones que con música en vivo. Como contrapartida, las grandes orquestas típicas comienzan a achicarse o bien a desaparecer. La demanda es menor y ya no es redituable sostener una empresa tan grande. Se empiezan a escuchar grupos más pequeños. Se difunden, por ejemplo, diversas formaciones de cuartetos: la de Troilo-Grela (bandoneón, dos guitarras y contrabajo), la de Firpo-Caviello (bandoneón, violín, piano y contrabajo) que luego pasará a conformar el Cuarteto de Oro.

En los '60 el rock se autoproclamará como la expresión canalizadora de la rebeldía juvenil urbana. Surgirá la llamada “Nueva Ola” y el “Club del Clan”. Y el tango verá cómo sus espacios se van reduciendo aún más. Ástor Piazzolla intentará generar otras instancias de acercamiento a la juventud, incorporando instrumentos eléctricos y relacionándose con músicos vinculados al jazz. Varios de sus seguidores iniciales intentarán generar expresiones renovadoras tomando como base al tango. Esta búsqueda renovadora no será del agrado de los detentores del poder.

³ Manifiesto Fundacional del Nuevo Cancionero. Disponible en <http://www.raicesdelfolklore.com.ar/component/content/article/1006.html>

⁴ *Ibíd.*

⁵ Duarte Loza, Daniel (2011a).

Representantes de la resistencia musical

Siendo uno de los pioneros del Festival de Cosquín en 1961, Horacio Guarany es, también, uno de los primeros cantautores perseguido por sus inclinaciones políticas (luego del derrocamiento de Perón en 1955 se afilia al Partido Comunista Argentino) y por sus canciones cargadas de compromiso político. Durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón (más conocida como *Isabelita* o Isabel de Perón) sufrió amenazas y atentados de parte de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA), debiendo exiliarse en Venezuela y México y posteriormente en España. Durante la última dictadura militar son censuradas algunas de sus canciones tales como *La guerrillera* (1977), *Estamos prisioneros* (1977) y *Memorias de una vieja canción*, y son desaparecidos muchos de sus discos. A pesar de las prohibiciones, Guarany retorna al país en el año 1978, padeciendo nuevamente la persecución, llegando a sufrir 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.

Artista de suma importancia para la música folklórica de la época, es la cantante tucumana -o como a ella gustaba definirse: cantora - Mercedes Sosa. Aunque no fue compositora, como intérprete se convirtió en la “voz” de la Nueva Canción latinoamericana, manteniéndose fiel durante toda su carrera a los postulados del manifiesto del Nuevo Cancionero. El salto en su carrera lo dará luego de ser presentada por el músico Jorge Cafrune en el Festival de Cosquín⁶ de 1965, contrariando los deseos de los organizadores. Graba en esos años los discos *Yo no canto por cantar* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967) y *Mujeres Argentinas* (1969), dando cuenta ya de un compromiso político y militancia en el que la realidad americana y argentina se aúnan y ponen de manifiesto.

Tras el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, Sosa se convierte en una de las artistas más perseguidas y censuradas, prohibiéndose 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, resiste, permaneciendo en el país hasta el año 1979, momento en el que debe emprender el exilio a París, luego de ser detenida junto a todo el público asistente en 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 de contenido que ella interpretaba eran consideradas como peligrosas por la Junta Militar, ya que atentaban claramente contra los postulados de la ideología castrense. De este modo, se sistematizaba el silenciamiento de las manifestaciones de la música popular como correlato de las torturas y desapariciones, para acallar, concretamente, ciertas voces de la sociedad.

Otros dos artistas, César Isella y Víctor Heredia, permanecieron en el país durante aquellos años de dictadura militar.

Isella comenzó su carrera con el grupo folklórico *Los Fronterizos* en el año 1956, con quienes trabajó durante diez años y participó en la grabación, en 1964, de la mundialmente famosa *Misa Criolla* de Ariel Ramírez. En 1966 inició su carrera solista, adhiriendo entusiastamente a los postulados del movimiento del Nuevo Cancionero argentino. En el año 1969 compuso la música de *Canción con todos*, con letra del poeta Armando Tejada Gómez, declarada “Himno de Latinoamérica” por la Unesco en el año 1990. Siendo uno de los cantautores más difundidos del país, durante el período del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, César Isella pasó a ser uno de los compositores e intérprete más silenciado; aún así continuó realizando

⁶ El Festival de Cosquín es el más importante festival de música folclórica del país. Se realiza durante nueve noches en los últimos días de enero en la ciudad del mismo nombre en la provincia de Córdoba. Su primera edición fue en el año 1961.

obras musicales y ediciones discográficas en el país. En el año 1976, junto con destacados artistas de la escena musical argentina - Ástor Piazzolla, Horacio Ferrer, Atahualpa Yupanqui, Gustavo Cuchi Leguizamón, Armando Tejada Gómez, Eduardo Falú, Jaime Dávalos- graba un álbum dedicado enteramente a un personaje creado por el pintor y grabador Antonio Berni: *Juanito Laguna*; pero inmediatamente después de su edición y puesta a la venta, la obra fue secuestrada y prohibida su difusión por el régimen militar.

Destacándose su obra por el compromiso por los derechos humanos y los problemas político-sociales en América Latina, Víctor Heredia, es uno de los artistas que vivió de manera muy cercana la violencia ejercida desde el Estado, al ser secuestrada y desaparecida su hermana María Cristina junto a su pareja en Junio de 1976. Este hecho acentuará aún más su vocación por un modo específico de hacer música. Frente a la carencia de palabras para narrar el dolor y el horror encuentra a través del arte ciertas posibilidades para dar cuenta de una realidad que afectó -y 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 luego de dos años por la obtención del premio Consagración en el mismo festival. Como varios de los artistas mencionados en este trabajo, Víctor Heredia también militó en el Partido Comunista Argentino; sin embargo se desvinculó de la organización en el año 1978, y padeció la censura impuesta por el gobierno de facto, además de múltiples amenazas, persecuciones y hasta un intento de secuestro. Debiendo cuidar de su sobrina (cuyos padres aún se encuentran desaparecidos) y su madre, buscar a sus familiares desaparecidos, ser censurado en los medios de comunicación, Heredia se vió casi imposibilitado de realizar presentaciones en público –aunque siguió grabando discos- por lo que debió sobrevivir como vendedor de libros y flores plásticas y componiendo jingles anónimamente⁷.

En el terreno del tango habrá varios representantes de la resistencia cultural. Uno de ellos será Rodolfo Mederos quien permanecerá en el país editando discos y aludiendo en sus títulos y en el tono de sus composiciones a las situaciones que se vivían. “Últimos días de marzo” del disco Todo Hoy de 1978 es un claro ejemplo de ello. Mederos militaba políticamente y también había participado en un disco emblemático de Luis Alberto Spinetta con su grupo Invisible del año '76 denominado “El jardín de los presentes”. Mederos graba su bandoneón en 2 temas muy sensibles: “Los libros de la buena memoria” en donde la letra de Spinetta dice “parado estoy aquí/esperándote/todo se oscureció/ya no se si el mar descansará...” y en “Las golondrinas de Plaza de Mayo” cuya letra reivindica la siguiente frase “las golondrinas de Plaza de Mayo/y si las observas/entenderás que solo vuelan en libertad”. Antes estaba la película con la que incursionó como director de cine: “Ritmo”, basada en un cuento homónimo de Charles Chaplin, y que obtuvo en el año 1970 el primer premio en el Concurso Nacional de Cine Amateur en la Argentina. “Ritmo” abordaba la temática de estar sumergidos en una época avasallante y bajo una política a la que no se podía contradecir. Siguiendo el ritmo del rito de un fusilamiento, llegado el cambio de orden para no tirar, no se puede evitar el fatídico desenlace que se convierte en irreversible. Insertos en la perversa mecánica del ritmo imperante todo sucumbe ante él. Esta película era exhibida, clandestinamente, en la época, ya que por aquellos tiempos también gobernaba la dictadura. Previamente, en el '67, Mederos había grabado 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”.⁸ Mederos que para la época estaba deslumbrado con la música de Ástor Piazzolla, había tocado anteriormente en la orquesta del maestro Osvaldo Pugliese. No parece un detalle menor ya que Pugliese va a ser considerado un ejemplo de militancia

⁷ Heredia, Víctor (2003).

⁸ Santos y ot. (2008).

artística y va convertirse 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 se lo censurara en la radio y la televisión (como el sonado episodio en el programa “Grandes valores del tango”⁹). Pero Pugliese va a predicar con su ejemplo y las detenciones padecidas no van a amedrentarlo jamás. El sistema cooperativo de trabajo que estableció en su orquesta, a través de la división de las funciones y la asignación de puntos por ellas, va a ser un ejemplo a seguir hasta nuestros días. En su microestructura de trabajo, en su orquesta, ganaba más el que trabajaba más. Además, sus ideas musicales combinarán una contemporaneidad casi radical con una rítmica y un tempo aventurados en lo bailable. La combinación no resultaba tolerable para los represores.

Otras músicas, más precisamente, algunas canciones basadas en la rítmica de la milonga tendrán un rol activo en la denuncia contra la opresión. Este es el caso de “Como la cigarra” escrita por María Elena Walsh en el año 1972 que atestigua lo que viene sucediendo y se anticipa a lo 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 la colaboración entre el poeta del tango Héctor Negro y el cantautor de folklore César Isella en la milonga-canción “Levantate y canta” del año 78 en la que se envía un mensaje esperanzador a los detenidos y a los que se encontraban resistiendo: “Porqué caerse y entregar las alas. Porqué rendirse y manotear las ruinas. Si es el dolor, al fin, quien nos iguala y la esperanza, quien nos ilumina”.

La música como manipulación: el folclore y el tango

Por otra parte, se puede decir que existieron expresiones populares que fueron manipuladas o apropiadas por los detentores del poder militar y ciertos sectores civiles reaccionarios, utilizándolas o dirigiéndolas en contra del propio pueblo con fines propagandísticos, o bien para flagelar psicológicamente y cumplir otras funciones que se adentran tenebrosamente, 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 no por ello dejaron de ser populares.

El régimen cívico-militar, obtuvo un gran apoyo por parte de sectores eclesiásticos, periodísticos y empresariales. En este sentido, muchas prácticas artísticas pasaron a ser funcionales al sistema instaurado por el Proceso de Reorganización Nacional. Lejos de ser inocentes, algunas tendencias dentro de estas producciones denotan una lógica que el Proceso de Reorganización Nacional necesitaba promover: legitimar una “cultura verdadera” en contraposición a la otra, la popular, tildada de ilegítima e inmoral.

Uno de los medios que fue utilizado para promover una imagen específica de ser nacional, difundiendo valores conservadores en torno a ciertas ideas regresivas de familia y de trabajo y exaltando claramente ciertas representaciones del mundo militar, fue el cine. En este sentido, muchas de las producciones cinematográficas del momento aspiran a que el espectador se convierta en un observador pasivo, anulando toda posibilidad crítica y reflexiva, y censurando aquellas expresiones que pudieran convertirse en una transgresión tanto formal como de contenido. La utilización de la música en este tipo de films no será un tema menor; siendo gran parte de estas realizaciones audiovisuales, protagonizadas y producidas por Palito Ortega¹⁰, incorporando “musicales” para ilustrar escenas específicas.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ El cantante se constituyó como realizador en siete largometrajes, a través de su productora *Chango Producciones S.C.A.*, fundada en el año 1976 y funcionando hasta 1982, haciendo evidente la alianza entre el poder militar y el poder comercial.

En lo que respecta a la música de raigambre folklórica, el panorama será muy distinto del que se había vivido en los años anteriores a la dictadura. Obligadamente alejados de la escena musical aquellos artistas del Nuevo Cancionero mediante la censura y la persecución, serán los postulados del nuevo régimen castrense los que se harán evidentes en la música folklórica oficial. De esta manera, se pretenderá reavivar una tradición perdida, eminentemente rural y alejada de la urbe. Un claro ejemplo lo constituirá el film “musical” *Mire que es lindo mi país* (1981) el cual se propuso difundir a artistas del folklore argentino y en donde se presentaron artistas de renombre tales como Argentino Luna, Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui. Aquí se manifiesta claramente los estandartes de ser nacional en torno a un discurso tradicionalista que la ideología reaccionaria del gobierno de facto intentaba validar. Es llamativa la participación aquí de algunos músicos cuyas canciones han sido consideradas siempre como políticamente arriesgadas; tal es el caso de Atahualpa Yupanqui. Del que también se dice que en su ámbito familiar consideró auspiciosa la interrupción del gobierno de Isabel Perón en 1976 (aunque posteriormente se mostró apesadumbrado por el hecho¹¹ y él mismo fuera censurado).

En cambio, otro de los artistas presentados en este “musical”, Argentino Luna, ha quedado asociado directamente a la dictadura militar, siendo su composición *Mire qué lindo es mi país, paisano*, tema principal del film, utilizado como emblema de la “argentinidad” pretendida por la dictadura en aquellos años. El repertorio parece cuidadosamente elegido; tanto la milonga de Luna como otras zambas o chamamés interpretados en la película (*Zamba del cantor enamorado* de Hernán Figueroa Reyes, *El Alazán de Atahualpa Yupanqui* y *Antoinette Pepin* (Pablo del Cerro), *Córdoba en mi canto* de Raúl Mercado y Abel Figueroa, *Puestero y cazador* de Los Hermanos Cuestas, entre otros) exaltan recuerdos de provincia, haciéndose eco de una idea específica de tradición y de ser nacional que de alguna manera se diferencian de la apertura y de las nuevas búsquedas que venían abriéndose camino desde la década del sesenta.

En este sentido, aquellos fundamentos en torno a una apertura de la música de raigambre folklórica planteados en el Manifiesto del Nuevo Cancionero de 1963, sufren un violento embate. Contrariamente, reafirmar el concepto de nación o patria y reavivar una tradición perdida (que pretende mostrarse como específicamente rural), constituyen postulados que el Proceso de Reorganización Nacional pretende instaurar. Como plantea Claudio F. Díaz esta concepción de la que se habla en el “folklore” tiene que ver con una “tradición selectiva” en tanto constituye “una determinada manera de ‘construir’ la relación legítima con un pasado configurado a su vez mediante un proceso de selección que supone énfasis, omisiones y silenciamientos”¹². Tendría que ver entonces ya no con el folklore propiamente dicho, sino con lo que se ha venido en llamar “folklorismo”¹³, en tanto vacía de contenido sus formas, añorando un tiempo “mítico” y “puro”, libre de contaminaciones modernas, y que por lo tanto debía ser rescatado.

El tema *Sólo le pido a Dios* de León Gieco de su IV LP de 1978 [una fusión entre la llamada folk music (género popularizado en Canadá y Estados Unidos y ligado a los movimientos sociales) y huayno andino] con la presencia del bandoneón 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 continuaba en las listas negras. Esta emblemática canción símbolo contra la opresión de la dictadura será apropiada luego por los mismos represores para hacer campaña durante la guerra de Malvinas en 1982. Esta apropiación traerá consecuencias negativas para Gieco que procurará alejarse durante unos años del mundo de la música.

¹¹ Santos y ot. (2008).

¹² Díaz, Claudio F. (2005).

¹³ Colombres, Adolfo (1987).

Con respecto al tango, la opresión, manipulación, apropiación y aniquilación de su esencia y simbología será bien notoria. La dictadura militar hará un uso macabro de las transmisiones radiales de tango para enmascarar sonoramente los gritos durante las sesiones de tortura. La tortura física pasará a tener un componente simbólico agregado: el tango que tal vez fuera la música preferida y asociada a la libertad del sometido, mediante este tenebroso birlibirloque pasará a ser 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 ex detenido, en los Juicios por la Verdad. "De 3 a 6 de la mañana, todos los días".¹⁴ Esta política represiva será ejercida sobre todo el cuerpo social ya que en la búsqueda de reprimir las libertades, el estado de sitio reinante impedirá las reuniones de más de dos personas con lo cual los bailes populares –en este caso, principalmente, las milongas- se verán amenazados por la prohibición reinante. El carnaval, fenómeno popular por excelencia, de presencia y exaltación callejera -y en el contexto de cuyos tradicionales bailes de clubes se bailaba habitualmente el tango-, dejará de contar, en esta época (mediante el decreto-ley 21329 del 9 de junio de 1976), de los tradicionales feriados de lunes y martes previos al miércoles de ceniza –según la tradición católica a partir de este día se cuentan cuarenta días (la cuaresma) para la llegada de la pascua– que le aseguraban mayor adhesión.¹⁵ "No quería, de ninguna manera, a la gente en la calle".¹⁶ Reprimiendo los cuerpos individuales con la tortura y la muerte y castigando al cuerpo social con el aislamiento y la imposibilidad de comunicación y expresión. "Los cuerpos de los militantes asesinados fueron desaparecidos. Se quiso invisibilizar al cuerpo de manera totalizadora".¹⁷ Así con este ejercicio sistemático de la violencia y la represión, se irá impidiendo que el pueblo se reúna, se manifieste, se convoque; el golpe inoculará el miedo y accionará temiendo que unido, el pueblo, tenga la oportunidad de rebelarse.

Por otro lado, podemos encontrar que hay algunas denominaciones utilizadas por los represores que, llamativamente, se asemejan a cierta terminología de uso en el tango. La utilización de la denominación Triple A (como fórmula para referirse a la sigla AAA: Alianza Anticomunista Argentina) para la organización encargada de perseguir a los militantes comprometidos con la izquierda nacional que comenzó a operar durante el tercer gobierno de Perón (el preanuncio de sus actividades fue la masacre de Ezeiza pero se le adjudica su primera acción el día 21 de noviembre de 1973) y que exacerbó su actividad luego de fallecido el presidente bajo el liderazgo del "Brujo" López Rega. En esta denominación está la resonancia de la una nomenclatura fuertemente vinculada al tango: Doble A. Cuando se habla de Doble A popularmente 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 su abreviatura: AA. Es interesante, entonces, notar en el parentesco de la denominación, la curiosa proximidad con este instrumento del tango tan difundido en el ámbito popular. Continuando en este plano de análisis de ciertas apropiaciones simbólicas, se puede indagar también sobre el nombre que recibe el grupo de tareas de la Escuela Mecánica de la Armada al cual perteneció Alfredo Astiz que tuvo la curiosa nomenclatura de 3.3.2. El origen de esta denominación no queda del todo aclarado. Sin embargo, esta agrupación numérica es justamente la denominación que recibe 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 nos atraviesa desde la milonga campera a la milonga ciudadana, desde el Payador afroargentino Gabino Ezeiza hasta Ástor Piazzolla. Más allá de si la selección se hizo adrede o no, la cercanía de estas

¹⁴ Martínez-Wiman (2003).

¹⁵ Vale recordar que a partir del 3 de noviembre de 2010 el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner restituyó por decreto los feriados de carnaval.

¹⁶ Duarte Loza, Daniel (2011b).

¹⁷ *Ibidem*.

denominaciones contribuyen al cometido de vincular al tango con prácticas asociadas directamente a la represión.

Las bandas musicales de los militares le dedican grabaciones discográficas enteras al tango. Hay ejemplos patéticos como el Tango a bordo vol. 2 de 1978 por la Banda de la Armada Argentina. En momentos en que la Escuela Mecánica de la Armada adquiere la horrorosa cualidad de convertirse en el centro clandestino de detención más feroz, la banda de esta fuerza, registra un disco de tangos. La apropiación es atroz. La idea del tango como expresión libertaria aquí se vuelve totalmente marcial y es de esperar que esta asociación del tango con lo militar traiga consecuencias en la percepción popular. Se comienza, así, a perjudicar al tango al establecerlo como sinónimo de reacción, derecha, machismo y fascismo.

Y 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 según se ha historiado surge a partir de las bandas de conservadores a fines del s. XIX, los patos, los cajetillas o paquetes, de ahí a pacota y la derivación patota o, bien, como bandada de patos¹⁸. Este término tiene amplio uso en varios tangos. En el tango Corrientes y Esmeralda de 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 aquel, el tema del grupo Los Twist “Pensé que se trataba de cieguitos” del '83 (sobre el final de la dictadura) haga mención a un episodio en relación con una patota de la represión (“muy bien peinados, muy bien vestidos y con un Ford verde”, “anteojos negros usaban los seis”) en Sarmiento y Esmeralda (a una cuadra de la esquina mencionada por el tango). La patota se convierte en sinónimo de un procedimiento delictivo cometido de manera colectiva. El accionar cobarde del individuo refugiado en un grupo (mayormente armado) que agrede colectivamente para infringir daño sobre una persona aislada o bien 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 en el año '31, ve cómo la patota militar intenta hacerlo desaparecer y, así, arrebatar su espacio real y, también, el simbólico.

Consideraciones finales

Contra la estructura de los golpes militares se va estableciendo un núcleo de resistencia popular que lucha por mantener en pie sus prácticas culturales y su simbología. A partir del '55 con la proscripción del peronismo, y la imposibilidad de siquiera nombrar a Perón y a Evita, la columna vertebral del movimiento nacional y popular pasará a ser el sindicalismo organizado. En términos artísticos los fenómenos populares encontrarán ciertas estrategias para su supervivencia aunque la situación vaya siendo cada vez más adversa. En este sentido, el golpe militar que instauró la dictadura autodenominada como “Proceso de Reorganización Nacional” en el año 1976 significará un nuevo escalón -en el marco de una política sistemática que venían ejerciendo los golpes militares- de prohibiciones en el campo de las artes, limitando, censurando y reprimiendo numerosas manifestaciones artísticas.

En relación con la música popular, en particular, algunos claros lineamientos definirán el programa que adoptan los golpistas. Hacia el final de 1977, la SIDE (la Secretaría de Inteligencia del Estado, organismo dependiente de la Presidencia de la Nación) elaborará, para distribuir entre sus funcionarios, 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 e intérpretes que estaban siendo vigilados de cerca (Víctor Heredia, Huerque Mapu, Nacha Guevara, Pedro y Pablo y otros). “En ese documento se ostentaban saberes recién incorporados: “La musicoterapia ha demostrado la

¹⁸ Gobello, José (2005).

incidencia de la música en la conducta de los individuos como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma". Y también algunas teorías que, más allá de lo solemnes que suenan, 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'".¹⁹ De esta manera la dictadura consideraba no solamente peligrosas a las prácticas artísticas sino, también -y más específicamente-, a los artistas, en sí, por su capacidad de comunicación e influencia a través de su llegada a gran cantidad de personas. Esta sesgada visión será la que prevalecerá y por tanto intentarán cooptar a algunos otros artistas para utilizarlos en favor de la comunicación de sus ideas que sí tendrán claramente reminiscencias a la concepción soviética stalinista, en tanto y en cuanto, la dictadura verá al arte como un medio para canalizar su plataforma reaccionaria de gobierno y 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 clisés y estereotipos se transformará en una constante, lo que expresaría un interés por remarcar lo perenne y estandarizado, cuestión que se evidencia, por ejemplo, en las canciones de Ortega, en donde la repetición y la redundancia constituyen la base para sus composiciones. Si para los revolucionarios rusos y algunos movimientos latinoamericanos comprometidos con el riesgo estético tendiente a generar una disrupción política la consigna del poeta Maiakovski: "no hay arte revolucionario sin forma revolucionaria"²⁰ será tomada como premisa, para los propagandistas de la dictadura una idea estética repetitiva y de fácil aceptación buscará presentar un estándar artístico que no trastoque ninguna categoría instalada. Un claro modelo difundido en el cine en el que se exaltan ideas de tradicionalismo y perennidad es en el musical *Mire que es lindo mi país*, manifestando claramente la mitificación de un país en el que no pasa nada y la prevalece la bucólica mirada sobre un espacio-tiempo lejano.

Por otra parte, la labor de los músicos estudiados, anteriormente, aunque no fueron los únicos, constituye un claro ejemplo de expresiones populares genuinas que, mediante la música de raigambre folklórica y el tango, resisten -desde el exilio o desde el mismo país- a la violencia y la censura ejercida desde el Estado. Este tipo de expresiones fueron blanco preferencial de la última dictadura militar argentina, en tanto manifestaban abiertamente una concepción y una ideología esencialmente 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"²¹. De esta manera, la guerra ideológica alcanzaría a la música popular, especialmente, a la música conocida popularmente como folclórica y al tango. Sin embargo, a la luz de nuestros días, y a pesar de las apropiaciones, represiones, manipulaciones y 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 esencia, de su ser y de su expresión.

Referencias bibliográficas

SANTOS, PETRUCCELLI y MORGADE. *Música y dictadura. Por qué cantábamos*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008

¹⁹ Bertazza, Juan Pablo (2008).

²⁰ Duarte Loza, Daniel (2011a)

²¹ Fischerman, Diego. Librillo de CD *Censurada. Mercedes Sosa 1976/1982* (2011).

BELÉN, VALESINI, GARCÍA y TABARROZZI. *Los contornos del arte popular: entre la institución artística y la polis.* En: Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del teatro marplatense. Grupo de Investigaciones Estéticas de la UNMdP. 2010.

BERTAZZA, Juan Pablo. "Si se calla el cantor". En: Radar. Página 12, 14 de diciembre de 2008.

BUCH, Esteban. "Variaciones sobre música y violencia". En *De Música*. Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires, 2006.

CALVEIRO, Pilar. Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina. Ed. Colihue, Buenos Aires, 1998.

COLOMBRES, Adolfo. Sobre la cultura y el arte popular. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1987.

DIAZ, F. Claudio. *El lugar de la "tradición" en el paradigma clásico del folklore argentino*. Buenos Aires, Actas del VI Congreso de la IASPM – AL., 2005.

DUARTE LOZA, Daniel. *Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar*. En: XV Jornadas de Investigación del ÁREA ARTES, Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2011.

----- Unidad sensible: Música, imagen y cuerpo de América Latina. En: II Encuentro platense de Investigadores en Danza y Performance, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, 2011.

GARCÍA, María Inés. *El Nuevo Cancionero: sus propuestas y proyecciones*. Congreso 2010 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Toronto, Canadá, 2010.

GOBELLO, José y OLIVERI, Marcelo. Novísimo diccionario lunfardo. Ed. Corregidor, Buenos Aires, 2005.

HEREDIA, Víctor. "No tengo contradicciones, se quién soy". Entrevista de Miguel Farías. Buenos Aires, Clarín, 24 de Noviembre de 2003. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2003/11/24/c-00611.htm> (Acceso: 9 de julio de 2012).

MARTINEZ, Francisco y WIMAN, Vanina. "No puedo trabajar porque todos los días tengo que llorar" dijo un ex detenido. Declaraciones de Néstor Zingoni en los Juicios por la verdad. En línea: <http://www.apdhlaplata.org.ar/prensa/2003/031203.htm> (Acceso: 9 de julio de 2012).

SCALABRINI ORTIZ, Raúl. El hombre que está solo y espera. Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1931.

VAREA, Fernando. *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006.

WOLF, Sergio. "El Cine del Proceso, la sombra de una duda". *Film Dossier*. Octubre – Noviembre de 1994, N° 10.