

La Cantata *Montoneros*. Folklore, vanguardias y militancia*

Martín Sessa**
Facultad de Bellas Artes – UNLP
La Plata, Argentina 2010
martinsessa@yahoo.com.ar

Introducción

La cantata *Montoneros* de Huerque Mapu se nos presenta como un caso absolutamente singular dentro del folklore y la música popular argentina. ¿O debería decirse más bien dentro de la historia de la militancia peronista revolucionaria? ¿O ambas cosas? Sin antecedentes en nuestro país ni proyectos semejantes que la hayan sucedido, debido sin dudas a su estrecha ligazón con una irreplicable conjunción de circunstancias políticas, la creación y grabación de la cantata en 1973 y sus dos únicas presentaciones en público tuvieron lugar a partir de una compleja trama de actores y referentes simbólicos. Entre los elementos de esta trama podemos señalar el desarrollo de ciertas líneas de la música folklórica desde la década de 1960, la referencia a las experiencias de articulación entre música y política en otros países latinoamericanos (especialmente en Chile), el poder de movilización de las organizaciones de la Tendencia Revolucionaria del peronismo, el acceso a cargos en el estado por parte de cuadros de las organizaciones armadas peronistas y el papel de Montoneros dentro de la conflictiva heterogeneidad del peronismo de los '70.

Este trabajo se propone reconstruir algunas de estas circunstancias y analizar la articulación entre música y política que tuvo lugar con la experiencia de la Cantata. Señalaremos, en base a la información disponible, algunas de las tensiones y los aspectos conflictivos de la mencionada articulación en el proceso de creación de la obra. Analizaremos además de qué manera la misma instaura un tono épico para narrar la historia de Montoneros y cómo sitúa, a partir de esta historia, a las organizaciones armadas peronistas en el proceso político que se desarrollaba en 1973. En tanto el texto de la cantata narra distintos episodios protagonizados por las organizaciones Montoneros y FAR entre 1970 y 1973, será necesario también referirse en alguna medida a ese período para intentar comprender qué lectura de la historia propone la obra.

Finalmente nos preguntaremos si la teorización acerca de las vanguardias artísticas puede brindarnos algún aporte para evaluar este caso. La necesidad de abordarlo desde este punto de vista surge de dos cuestiones. En primer lugar, debido al hecho de que Nicolás Casullo, uno de los principales responsables de la concreción de la experiencia de la Cantata, sostuvo a lo largo de su trayectoria como militante una permanente inquietud por lograr una forma superadora de articulación entre vanguardia artística y vanguardia política. Y en segundo lugar, porque dentro del campo específico de la música folklórica argentina, ciertos acercamientos a lo político tuvieron lugar a partir de las propuestas del movimiento del Nuevo Cancionero, cuyo gesto fundacional de publicar un manifiesto y sus conflictos con el

tradicionalismo presentan más de un paralelismo con las vanguardias abordadas por los teóricos de la historia del arte. Pueden evaluarse como semejanzas superficiales, pero la referencia está presente aunque más no sea en estos gestos. Huerque Mapu no participó directamente de este movimiento, que lo precedió en una década, pero podemos preguntarnos si algunas de las posturas sostenidas en el campo del folklore en la primera mitad de la década de 1970 se asientan en la continuidad de aquella línea.

Breve crónica de la génesis, grabación y presentación de la cantata *Montoneros*

“Un día estábamos grabando la ‘Cantata Montonera’, a las cinco de la mañana, y apareció toda la cúpula de Montoneros. Toda. Con sus ‘fierros’. A ver qué tal iba”

(Tacún Lazarte, músico de Huerque Mapu, en Duizeide 2004)

A mediados de 1973 Roberto Quieto y Mario Firmenich, los dos jefes más prominentes de la cúpula de Montoneros, se reúnen con Nicolás Casullo para encomendarle la grabación del “disco de los Montos”. Le plantean que quieren armar un disco “[...] en el que se cuente la historia de nuestras luchas con la dictadura y todo el proceso que culminó con la vuelta de Perón. La idea es que sea un trabajo muy cuidado, con buen nivel estético, pero que al mismo tiempo nos sirva para difundir nuestra historia...” (Anguita y Caparrós 1998:200). Le aclaran además que se trata de contar la historia de las organizaciones armadas peronistas, que no hace falta remontarse hasta el 17 de octubre del '45 y que la narración podría comenzar, por ejemplo, desde el secuestro de Aramburu.

Tras discutir y redondear la propuesta con los jefes montoneros, Casullo convoca al grupo Huerque Mapu para llevarla adelante. Conocía a los músicos previamente, por haber trabajado con ellos en proyectos del Departamento de Cultura y Comunicación de Masas que Casullo dirigía, el cual pertenecía a la Secretaría de Prensa del Ministerio de Educación de la Nación. Los músicos aceptan la propuesta, pero le plantean a Casullo “ciertas prevenciones” y piden garantías para que las necesidades políticas a las que debía responder el trabajo no terminaran devaluando la propuesta estética. Casullo les asegura que comparte esa preocupación, y comienzan a trabajar (Anguita y Caparrós 1998: 200).

Después de un mes y medio de ensayos y grabaciones en los estudios TNT (Marchini 2008: 156), el disco queda terminado en octubre de 1973. La presentación en vivo tiene lugar el 28 de diciembre en el Luna Park, en el marco de un festival de fin de año de la Juventud Peronista Regional 1, convocado bajo el lema “En la Navidad del Pueblo, todos con Perón para la reconstrucción” (“Festival de la JP”, *Diario Noticias*, 27/12/73). Una segunda presentación tuvo lugar pocos días más tarde en un acto de la Juventud Peronista en Tucumán (Marchini 2008: 159) (1). Serían las dos únicas presentaciones en vivo de la cantata completa.

En la breve narración presentada en los párrafos anteriores aparecen muchos de los elementos más importantes de la trama a la que aludíamos en la introducción. Desarrollaremos entonces nuestro análisis desglosando cada uno de los puntos de la crónica.

Montoneros y la Tendencia Revolucionaria del peronismo en 1973

El año 1973 está signado políticamente por el triunfo electoral de la fórmula Cámpora – Solano Lima, el retorno al país de Juan Domingo Perón en medio de la masacre de Ezeiza y la realización de nuevas elecciones que consagraron la fórmula Perón – Perón. En el desarrollo del proceso político, las organizaciones de la Tendencia Revolucionaria del peronismo fueron ocupando distintos lugares en las disputas dentro del Movimiento, al tiempo que crecía su capacidad de convocatoria y movilización, especialmente entre la juventud.

Protagonista de la campaña del “Luche y vuelve”, la Juventud Peronista había sido uno de los principales pilares del crecimiento político de Cámpora, quien se apoyó en este ala del Movimiento antes que en los sectores sindicales. La juventud había sido además “benedicida” por Perón desde Madrid, quien había aceptado al dirigente de la JP Rodolfo Galimberti como representante juvenil del Movimiento, e incluso había avalado a las organizaciones armadas llamándolas “formaciones especiales”.

Montoneros en particular, sin abandonar la lucha armada, se había volcado fuertemente además, desde mediados de 1972, hacia la acción política no militarizada. Las organizaciones “de superficie” que fueron desarrollándose en estrecho vínculo con Montoneros (JP Regionales, JUP, JTP, UES, Movimiento de Villeros Peronistas, Agrupación Evita) iban a volverse fundamentales para que la organización pudiera desarrollar una política de masas. Montoneros guiaba la acción política de estas agrupaciones, al punto que los dirigentes de las mismas “[...] eran elegidos por la jefatura montonera en vez de serlo por sus militantes” (Gillespie 2008: 219). Por otro lado, gran parte de sus adherentes apoyaba a las organizaciones armadas peronistas con mayor o menor grado de compromiso activo.

En el período transcurrido entre mayo de 1973 y principios de 1974, estos sectores pasarían de la euforia triunfalista y la sensación de ser protagonistas de un proceso revolucionario o pre-revolucionario a ser descalificados reiteradamente por Perón en el espacio público, sumergirse de lleno en el enfrentamiento con el entorno del líder y con los sectores sindicales y ser perseguidos ferozmente por la ultraderecha.

Ya antes de la asunción de Cámpora, Perón había dado algunas señales desfavorables hacia la Tendencia, comenzando a limitar su influencia dentro del movimiento. Un ejemplo de esto es el entredicho que el líder sostuvo con Rodolfo Galimberti, quien fue obligado a abandonar su cargo de delegado de la juventud. De acuerdo con Gillespie, Galimberti

“[...] tuvo que sufrir la humillación de que la jefatura de la JP, con gran hipocresía, respaldara la decisión de Perón. La juventud condenó a Galimberti por sus intentos

de introducir 'una política de extrema izquierda' en el Movimiento y lo acusó de 'infantilismo y cierto elitismo' " (Gillespie 2008: 223).

Para Gillespie este episodio es ilustrativo de lo que sería "[...] la tónica para las reacciones de la Tendencia Revolucionaria a las sucesivas decisiones de Perón favorecedoras de los sectores menos radicales de su Movimiento" (Gillespie 2008: 224).

Durante el gobierno de Cámpora, Montoneros mantiene buenas relaciones con importantes funcionarios del gobierno, como los ministros Esteban Righi (Interior), Juan Carlos Puig (Relaciones Exteriores) y Jorge Taiana (Educación) (Gillespie 2008: 212-213) (2). Varios gobernadores se mostraban favorables a la Tendencia: Oscar Bidegain (Buenos Aires), Alberto Martínez Baca (Mendoza), Jorge Cepernic (Santa Cruz), Miguel Ragone (Salta) y Ricardo Obregón Cano (Córdoba) (Gillespie 2008: 214). El rector de la Universidad de Buenos Aires, Rodolfo Puiggrós, también simpatizaba con este sector del peronismo y sería precisamente la Universidad uno de los espacios donde la Tendencia lograría mayor poder de movilización. Montoneros cuenta además con ocho diputados en el Congreso de la Nación, y muchos cuadros de la organización participan activamente en distintas reparticiones estatales. Pero a pesar de la influencia que podía ejercer y del poder de movilización cada vez mayor con que contaba, Montoneros estuvo lejos de poder marcar el rumbo del nuevo gobierno o de dirigir el proceso que llevaría a Perón a asumir la presidencia.

Muchas medidas, como por ejemplo el Pacto Social entre la CGT y la CGE podían ser avaladas por Montoneros en base a la argumentación que sostenía que la disyuntiva "liberación o dependencia" era la contradicción principal que motorizaba el proceso histórico y que debía avanzarse hacia el socialismo a través de un proceso de liberación nacional que contemplaba una etapa de alianza de clases. Pero poco a poco fue poniéndose en evidencia la dificultad de sostener al mismo tiempo la lealtad a Perón y las posturas más radicalizadas o enfrentadas con otros sectores del Movimiento.

Durante los primeros meses después del regreso de Perón al país, ante sus descalificaciones u omisiones hacia los sectores de la juventud, comenzó a popularizarse entre estos últimos la "teoría del cerco". La misma sostenía que el líder se encontraba aislado por su entorno más próximo, en especial por su esposa María Estela Martínez y por José López Rega, conociendo a través de ellos los acontecimientos de la realidad política y estando imposibilitado de tomar contacto directo con el pueblo. Más allá de que una vez que los dirigentes de la JP logran "saltar el cerco" y hablar directamente con Perón no consiguen revertir su actitud hacia las organizaciones de la juventud, el hecho de que la teoría del cerco fuera considerada verosímil da cuenta de la negación de estos sectores a aceptar, al menos públicamente, que el mítico líder estuviera actuando en un sentido muy distinto del que ellos esperaban (3).

Tanto durante el gobierno de Cámpora como con Perón en la presidencia, Montoneros pasa por alto o critica moderadamente las decisiones del líder que resultan más desfavorables para el proyecto político de la organización, confiando en que la estrategia del conductor del movimiento va mucho más allá de las circunstanciales desviaciones tácticas. Según Gillespie,

“[...] el comportamiento montonero durante el bienio 1973 – 1974 se inclinó hacia una acomodación con el gobierno. Así, pues, la JTP abandonó las ocupaciones de los lugares de trabajo que se produjeron durante las primeras semanas de la presidencia de Cámpora tan pronto como Perón agitó el dedo de manera reprobadora; sólo algunas partes de la nueva Ley de Asociaciones Profesionales (que fortalecía la burocracia sindical [...]) fueron elegidas para la crítica [...]; y la Tendencia apoyó una nueva Ley de Prescindibilidad confiando que sería usada contra los ‘reaccionarios’ y no, como sucedió, contra los militantes de izquierda. Por último, durante la reforma del Código Penal aprobada enero de 1974, en virtud de la cual se introdujeron para las actividades guerrilleras penas más duras que las existentes durante el régimen militar, los montoneros hicieron todo lo posible para llegar a un compromiso mediante [...] el intento de que se alterasen sólo dos cláusulas” (Gillespie 2008: 226-227).

Al mismo tiempo, la Tendencia despliega un impactante poder de movilización. De acuerdo con Gillespie, habría movilizó a la mitad de la impresionante multitud que fue a Ezeiza a recibir a Perón el 20 de Junio de 1973 (Gillespie 2008: 216). Además, sus agrupaciones “[e]n más de media docena de ocasiones, consiguieron reunir de 50.000 a 150.000 personas” en concentraciones y manifestaciones entre 1973 y 1974 (Gillespie 2008: 216).

También en el transcurso de estos años la Juventud Peronista organiza jornadas de trabajo voluntario denominadas “Operativos de reconstrucción nacional”, buscando colaborar en la organización de los sectores populares para la reconstrucción del país a la que había convocado Perón (4).

Las operaciones armadas de Montoneros no se detienen en este período, aunque son encubiertas. Su participación en la ejecución de José Ignacio Rucci dos días después del triunfo electoral de Perón, por ejemplo, nunca fue reconocida oficialmente. Por otra parte, la violencia parapolicial de extrema derecha había comenzado a manifestarse ya desde la masacre de Ezeiza, y a partir de noviembre de 1973 comienza a sonar el nombre de la Triple A como responsable de distintos atentados.

El último punto que quisiéramos destacar es que a lo largo del año 1973 Montoneros llevó adelante un proceso de fusión con las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Esta organización político – militar, que en sus orígenes habría agrupado a militantes provenientes de los partidos de izquierda tradicionales, había ido acercándose progresivamente al peronismo hasta adoptarlo como identidad política (González Canosa 2007: 1-2). La unión de las dos organizaciones bajo el nombre de Montoneros se concreta el 12 de octubre de 1973, el día en que Perón asume la presidencia de la nación. En este sentido resulta sumamente significativa la incorporación de Roberto Quieto, quien hasta ese momento había sido el líder de las FAR, a la cúpula de Montoneros. Como veremos más adelante, la cantata de Huerque

Mapu recogerá este momento que están atravesando conjuntamente las dos organizaciones armadas.

En resumen podemos decir que entre mediados y fines de 1973 –el período en el que se produce el encargo de la cantata, su composición, su grabación y su presentación en público- la organización político-militar Montoneros es uno de los protagonistas del proceso político que se está desarrollando, y al mismo tiempo se encuentra en una situación sumamente ambigua. Si todas las organizaciones armadas se ven en la necesidad de replantear su accionar frente a la nueva realidad política, en el caso de las organizaciones armadas peronistas deben afrontar la dificultad de pasar de una oposición frontal a las dictaduras militares a hallarse ante los gobiernos que ellas mismas contribuyeron a instaurar, intentando hacer valer su propio proyecto político en el marco de los mismos. Ante esta situación, Montoneros por un lado colabora con los gobiernos de Cámpora y Perón: ocupa espacios en el estado, se hace eco del llamado a la reconstrucción nacional y se abstiene de cuestionar públicamente al líder. Pero por otro lado comienza a disputar su lugar en el movimiento con los sectores de la derecha y con el propio Perón. El *crescendo* de las diferencias con este último, que estallarían en el acto del 1° de mayo de 1974, está atravesado por esta situación de ambigüedad (5).

Nicolás Casullo y los proyectos del Departamento de Cultura y Comunicación de Masas del Ministerio de Educación

Como señalábamos en el apartado anterior, el Ministerio de Educación fue una de las áreas del gobierno que sostuvo buenas relaciones con Montoneros y una de las dependencias del estado en las que pudieron desarrollarse algunas iniciativas relacionadas con la organización. Nicolás Casullo, quien como ya dijimos fue el nexo entre la cúpula de Montoneros y Huerque Mapu, fue además un personaje clave en el desarrollo desde el ministerio de proyectos que intentaban vincular arte, política y comunicación de masas.

Escritor y periodista, encuadrado en la organización en el momento de asumir sus funciones en el ministerio, Casullo tenía una trayectoria de militancia en la que había participado de distintas agrupaciones, haciendo un recorrido de acercamiento al peronismo frecuente entre muchos jóvenes de clase media de la época. Su preocupación por las relaciones entre arte y política fue una constante que atravesó toda su historia militante, más allá del signo político de los grupos a los que perteneció en distintas etapas.

Tal vez el antecedente más importante de Casullo en su búsqueda de generar un espacio de articulación entre arte y política que no desmereciera ninguno de los dos términos, haya sido su participación en el FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura). El FATRAC “[...] fue el nucleamiento de artistas e intelectuales, generado – aunque por una cuestión táctica ese vínculo nunca se explicitó abiertamente – desde el Partido

Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Surgido en 1968, hay indicios de su persistencia al menos hasta 1971” (Longoni 2005: 21).

La actividad del frente estuvo atravesada por una serie de contradicciones ante el dilema de las relaciones entre arte y política o, en términos más generales, entre cultura y política, ya que participaron del FATRAC tanto artistas como científicos e intelectuales. Por un lado el frente representaba para el PRT un vehículo para la incorporación de nuevos militantes, hecho que podría haber llegado a desestimar el valor de las actividades y saberes específicos de sus integrantes, convirtiendo al frente en un mero instrumento de captación de cuadros. Por otra parte, si bien se reconocía la existencia de distintos grados de aporte al proceso revolucionario por parte de distintos actores sociales y se consideraba que los intelectuales tenían un papel propio que desempeñar, este papel quedaba devaluado frente a las tareas propiamente políticas, que eran las que se consideraban fundamentales para la revolución. En este sentido, un documento del FATRAC de 1971 definía como “cientificismo de izquierda” a la sobrevaloración de los aportes que la ciencia o el arte pueden hacer a la revolución social, señalando que “[l]a incorrección de este planteo no radica en querer investigar o crear, sino en creer que esta labor es centro de actividad o produce repercusiones políticas” (citado por Longoni 2005: 31). Analizando este documento, Longoni señala que la prioridad de lo político – militar sostenida en el mismo y la crítica al “cientificismo de izquierda” contrastan “[...] con la reivindicación de la conciencia crítica del intelectual como su arma privilegiada en la lucha contra el sistema, presente en el encabezado de otro documento del FATRAC de ese mismo año, lo que evidencia que esta posición era terreno de tensiones o al menos indefiniciones” (Longoni 2005: 32).

En 1994, Casullo recordaba de esta manera su visión de estas tensiones o indefiniciones en el seno del FATRAC:

“[...] nosotros queríamos romper con la típica idea de compromiso del PC, recitando a algún español de la guerra civil. Había que inventar una nueva forma de incorporación del artista a la política, que no podía ser la típica incorporación del cuadro captado, al que le dijeras: ‘andá a trabajar a la puerta de la fábrica o andá a trabajar a la universidad’. En ese sentido el FATRAC ya venía heredando esa problemática de vanguardia artística/ vanguardia política. No quería renegar de ninguna de las dos cosas, quería generar una nueva instancia que no fuese simplemente decir: ‘bueno, ahora vos que pintás, dejá de pintar y hacé la revolución. O lo otro, agarrar la revolución al estilo PC: cada vez que hay un acto, un festival, vos vas con lo que sabés y lo decís y volvés a tu casa, en una actitud gris, burocrática. Es decir, queríamos romper con esos dos modelos.” (Casullo, citado por Longoni 2005: 33)

En 1971 Casullo se aleja del FATRAC y del PRT debido, entre otros motivos, a las diferencias que sostiene con la lectura del peronismo que hace el partido, y progresivamente

comienza a establecer los contactos con la juventud peronista que lo llevarían a conectarse finalmente con Montoneros. Desde fines de 1972, conforme se va delineando la estrategia política del camporismo, muchos periodistas vinculados con la organización, como Miguel Bonasso, Juan Gelman, Jarito Walker, Jorge Bernetti, Dardo Cabo, Rodolfo Walsh y el propio Casullo, comienzan a discutir distintos proyectos que más adelante se plasmarán en publicaciones como el diario *Noticias* y el semanario *El Descamisado*. Las políticas a implementarse en el Ministerio de Educación se elaboran también en esta época y en estos ámbitos, mientras la organización va estableciendo alianzas y espacios a ocupar en el gobierno para el caso muy probable de un triunfo electoral.

Cuando junto con la asunción de Cámpora a la presidencia, Jorge Taiana asume como ministro de educación, Montoneros ya tenía previsto quién ocuparía determinados puestos estratégicos, y es así como Nicolás Casullo se hace cargo del Departamento de Cultura y Comunicación de Masas, dependiente de la Secretaría de Prensa del ministerio.

“[...] lo que se haga en ese Departamento de ahora en más es uno de los puntos estratégicos nuestros. Podemos decir que junto con la prensa propia y la Universidad, ésta es la tercera pata clave de la batalla político – cultural del gobierno de liberación en el cual participamos” (Anguita y Caparrós 1998: 54)

Estas últimas son las palabras que los autores de *La Voluntad* ponen en boca de Andrés Zabala, jefe de la Secretaría de Prensa, al reconstruir el momento en que los militantes de la organización asumen sus nuevos cargos en el ministerio. De acuerdo con la apreciación de los mismos autores, “[u]na generación que había sido sistemáticamente apartada de la política y la cultura oficiales llegaba a puestos donde podía diseñar políticas y contaba con los medios para llevarlas adelante” (Anguita y Caparrós 1998: 54). Y en cuanto a Casullo señalan:

“Nicolás pensaba que era el momento de poner en acción todas esas ideas que hasta entonces habían circulado por carriles alternativos, y que se imponían en los círculos culturales de todo el mundo: ideas que iban desde la Revolución Cubana hasta la Nouvelle Vague francesa pasando por el nuevo cine inglés, Peter Weiss, Solanas y Getino, Glauber Rocha, el teatro de protesta en la calle, el teatro independiente, las propuestas del Di Tella, la literatura de denuncia, las disputas entre realismo y vanguardia. Seguía funcionando la idea de una relación estrecha, aunque conflictiva, entre vanguardia estética y vanguardia política, y había llegado la hora de probarla en la práctica” (Anguita y Caparrós 1998: 54).

El Departamento de Cultura y Comunicación de Masas comienza entonces a trabajar en una serie de proyectos sumamente variada: radioteatros sobre distintas figuras latinoamericanas (Chacho Peñaloza, Túpac Amaru, Hipólito Yrigoyen, Getulio Vargas, el Che Guevara, Camilo Torres); una película sobre la Vuelta de Obligado que daría comienzo a una

serie de producciones sobre distintos episodios de la historia argentina; teleteatros sobre la resistencia peronista elaborados con el asesoramiento de Rodolfo Walsh; documentales para televisión sobre Cooke, Jauretche, Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada, Ugarte, Hernández Arregui, Marechal, Puiggrós, Ingenieros, Palacios, Manzi, Discépolo y otros; libros baratos de bolsillo sobre los procesos revolucionarios del Tercer Mundo; un "Diario de los Chicos" destinado a todas las escuelas del país; festivales nacionales y latinoamericanos de cine y teatro; y congresos de filosofía, historia y literatura en distintas provincias (Anguita y Caparrós 1998: 54-55) (6).

Nos detendremos especialmente en las iniciativas relacionadas con la música. De acuerdo con el diario *Noticias*, el Departamento había elaborado "[...] un vasto plan de producciones discográficas y audiovisuales, destinadas a instrumentar las campañas sanitarias, educativas y sociales en general, que emprendan las entidades estatales directamente vinculadas al proceso de reconstrucción nacional" ("Discos para la liberación", *Diario Noticias*, 26/1/74). El plan buscaba generar una "concientización masiva", intentando

"[...] crear una corriente de opinión a través de los medios masivos de comunicación, una técnica de difusión cultural poco empleada en nuestro país y que tiene resultados probados en diferentes campañas de educación popular realizada [sic] en distintos países del Tercer Mundo" ("Discos para la liberación", *Diario Noticias*, 26/1/74).

El artículo de *Noticias*, del 26 de enero de 1974, anunciaba la inminente aparición de los dos primeros discos originados en este programa, dos simples de 33 r.p.m. llamados *Vamos estudiantes* y *Los males de la dependencia*. El primero estaba dirigido a los estudiantes secundarios, exhortándolos a participar activamente del proceso de reconstrucción nacional. Contenía dos temas rockeros ("Vamos estudiantes" y "Humanizándonos") interpretados por Futuro 5, que según el diario era un "conjunto beat" especialmente constituido para la grabación del disco (7).

En el segundo disco, *Los males de la dependencia*, participó Huerque Mapu bajo el seudónimo "Mari Peñí", que significa "salud hermano" en mapuche (Portorrico 2004: 204). Los dos temas del disco ("La vinchuca" y "Un niño en el camino") (8) abordaban respectivamente los problemas de la higiene social y el analfabetismo, relacionándolos con la situación de dependencia del país. En la contratapa del disco se leía:

"La dependencia de un país [...] se refleja en diferentes fenómenos sociales, políticos y económicos. El analfabetismo, las enfermedades endémicas, son dos ejemplos de una Argentina dependiente y de su pueblo marginado" ("Discos para la liberación", *Diario Noticias*, 26/1/74).

La conexión entre la dependencia y la precariedad sanitaria aparecía con la imagen de la vinchuca en la letra del tema homónimo, respecto de la cual coincidimos con el comentario de Juan Bautista Duizeide de que “[...] en el contexto político de la época no era descabellado entender[la] como metáfora del enemigo interno, de ‘los cipayos’ ” (Duizeide 2004). El disco fue distribuido gratuitamente en las provincias afectadas por el mal de chagas.

Las ediciones discográficas destinadas a acompañar campañas educativas habrían sido parte de un proyecto de mayor alcance que no llegó a concretarse. El periodista M. Darío Marchini señala que existía la idea de desarrollar desde el Ministerio de Educación “[...] una empresa discográfica estatal dedicada a promover la enorme e imprecisa franja de la *música nacional y popular*” (Marchini 2008: 155, cursivas del autor). Según el mismo autor,

“Incluso llegaron a comprarse equipos de última tecnología, para ser instalados en un estudio que funcionaría en el edificio de Puerto Nuevo donde operaban Casullo y sus colaboradores, o en el propio Palacio Pizzurno. La abrupta finalización del gobierno de Cárpora terminó con la iniciativa. A pesar de la frustración, los mentores del proyecto siguieron adelante con el que se suponía que sería el primer disco larga duración del sello ‘antiimperialista’: nada menos que una obra conceptual dedicada a Montoneros” (Marchini 2008: 155).

Esta obra sería, como puede suponerse, la Cantata. En el mismo sentido, Lucio Navarro, músico de Huerque Mapu, recordaba en el año 2003:

“Una de las ideas del Ministerio de Educación era generar una especie de Dicap –el sello chileno que editaba los discos de Parra, Quilapayún, Inti Illimani– para que grabaran todos los músicos populares. Y ‘La cantata...’ fue la experiencia piloto” (“Volvemos a un país esperanzado”, Diario *Página/12*, 22/8/03) (9).

La comparación con las iniciativas del sello discográfico chileno no es el único punto de contacto del caso que estamos tratando con la música del país trasandino, como lo señalaremos más adelante.

Huerque Mapu y el folklore de la época

“Yo observaba que el folclore en los grupos se iba como haciendo una repetición digamos de formas, y había una maqueta de bombachas y botas que me parece que no era representativa real, sino más bien algo de espectáculo y coreografía. Entonces junté un grupo de jóvenes de esa época, convoqué, convoqué a gente del rock como era Tacún Lazarte; convoqué a gente del folclore como era Lucio Navarro, gente de la música clásica como Ever Rossi [sic] y Ricardo Munich y yo que venía de la música folclórica y tanguera, yo me dedico mucho al tango. Así

que con toda esa gente y con los instrumentos que se tocaban que eran guitarras, charango, guitarrón, flauta traversa, queñas, sikus, violoncelos [sic], hicimos una mistura más que nada haciendo música de cámara tanto vocal como instrumental, para acercarlo a la gente joven otra cosa [sic] y esa otra cosa eran temas de Violeta Parra, temas de Yupanqui, recuperar ciertas cosas que nos interesaban mucho como la música anónima, esto hizo que llenáramos un Luna Park con gente joven [sic], [...]"

(Naldo Labrín, músico de Huerque Mapu, "Qué difícil remontar esta raíz cultural", entrevista realizada en octubre de 2004, publicada en la página web de Artistas Unidos Azuleños)

La cita que encabeza este apartado podría verse como definición de un posicionamiento dentro del campo del folklore. La polémica con el tradicionalismo, o más precisamente con el "paradigma clásico" del folklore (Díaz 2005), no era nueva en la década de 1970. Sin hacer aquí un *racconto* pormenorizado, podemos mencionar como antecedente significativo en esta polémica, que aún gravitaba en la época, al movimiento Nuevo Cancionero, cuyo manifiesto fundacional fue publicado en 1963 en pleno ascenso del "boom" del folklore. En este sentido, la politización de las letras y de la participación de los músicos en distintos ámbitos eran fenómenos que, en el momento en que se creó Huerque Mapu, ya llevaban más de una década extendiéndose entre los cultores del folklore. A comienzos de la década de 1970 la "canción de protesta" llegó incluso a ser considerada un lugar común, y sus temáticas iban dejando de constituirse por sí mismas en garantía de legitimación en el ámbito de la música popular. Así, desde las páginas de la revista *Satiricón*, Alejandro Dolina le reclamaba a Mercedes Sosa

"[...] que se acuerde que la calidad de una canción no pasa solamente por la elección de una temática social. Es necesario hacerla con un cacho de talento. Ese talento que se deja de lado cuando la industria de la canción reclama más y más canciones de protesta, que es el nuevo ritmo que de moda está" (Alejandro Dolina, citado por Anguita y Caparrós 1998: 421-422)

La elección de un repertorio políticamente comprometido comenzó a ser vista además como una alternativa oportunista, en relación con el éxito que esta elección parecía asegurar. En una nota sobre la misma cantante, firmada por Jorge H. Andrés, se señalaba que "[...] el compromiso, la concientización y la denuncia es un género que marcha segundo en el orden comercial después de la estupidez sentimental o pasatista" ("Mercedes Sosa insiste en grabar temas de escasa calidad poética", Diario *La Opinión*, 28/11/73).

También se criticaba la limitación de recursos y matices que implicaba muchas veces el tono reivindicatorio de este repertorio. En este sentido, en la misma nota el autor menciona la "tendencia al alarido" que presentan "los mercaderes de la protesta", y acerca de Mercedes Sosa sostiene que

"[...] resulta un poco absurdo que [...] insista en crispados gritos de rebelión y puñeteos al aire [...] Lo grave es que este empeñamiento en cantar composiciones de corte político, que la mayor parte de las veces no hacen sino recitar de manera mecánica una retórica izquierdista, está limitando su estilo interpretativo" ("Mercedes Sosa insiste en grabar temas de escasa calidad poética", Diario *La Opinión*, 28/11/73).

Más ácido, Alejandro Dolina parodiaba a la cantante: " ¡Otra emancipación! ¡Otra emancipación!", pregona como si fuera un manisero ácrata en la insoportable *Cantata Sudamericana*" (Alejandro Dolina, citado por Anguita y Caparrós 1998: 421).

Sin pretender extender mecánicamente a todo el campo del folklore las críticas del periodismo hacia Mercedes Sosa, podemos sostener sin embargo que resultaban significativos los reclamos que se le hacían a una figura de su talla. Al mismo tiempo que estas críticas eran formuladas, se incorporaban nuevas inquietudes estéticas al campo. Saturadas en cierta medida las corrientes abiertas por el Nuevo Cancionero y por los grupos vocales como respuestas al tradicionalismo, en la primera mitad de la década de 1970 surgen, o comienzan a ser más considerados por el público y la crítica, músicos y agrupaciones en los que lo instrumental tiene mayor peso. La preocupación por lo específicamente musical cobra mayor relevancia y en algunos casos las apuestas en el terreno del lenguaje musical proponen una tensión aún mayor con los lenguajes folklóricos tradicionales, jugando con los límites del género y sus cruces con otras músicas. Pueden mencionarse como ejemplos a Eduardo Lagos, Dino Saluzzi, Manolo Juárez, el Chango Farías Gómez, el Cuchi Leguizamón, el Dúo Salteño y los grupos Anacrusa, Markama y Ollantay. Si bien la enumeración es sumamente heterogénea, puede observarse a través de ella un abanico de propuestas claramente diferenciadas tanto del folklore tradicionalista como del Nuevo Cancionero y del vocalismo, en las cuales prevalece una búsqueda estética centrada en lo musical.

En este contexto debe entenderse el hecho de que, en la cita con que se inicia este apartado, Naldo Labrín destaque los distintos géneros musicales que habían transitado los integrantes de Huerque Mapu antes de formar el grupo, señale una diversidad instrumental poco frecuente para el folklore de la época y defina la producción del grupo como "música de cámara".

El conjunto Huerque Mapu ya contaba con cierta trayectoria en el momento en que fue convocado por Casullo para la realización de la Cantata. Su origen se remonta al año 1972. Ricardo Munich, Lucio Navarro, Tacún Lazarte, Hebe Rosell y Naldo Labrín, los músicos que lo conformarían, se habían reunido para realizar una presentación en la Facultad de Arquitectura de la UBA el 22 de agosto de ese año, en el marco de un festival para apoyar a los presos políticos. Una hora antes del comienzo del festival se conoció la noticia de la masacre de Trelew, por lo que la actuación de los músicos tuvo lugar, en palabras de Ricardo Munich, en "un momento de mucha profundidad emocional" ("Volvemos a un país esperanzado", Diario

Página/12, 22/8/03). Luego de otra presentación en Córdoba a beneficio del Sindicato de Luz y Fuerza los músicos decidieron conformar un grupo estable. Si bien estos comienzos ya aparecen marcados por el compromiso político, los integrantes del grupo no tenían una militancia orgánica.

En el primer disco de Huerque Mapu, grabado y editado en 1972, la elección del repertorio mostraba las afinidades del grupo con la Nueva Canción chilena. Por otra parte las letras de algunas canciones hacían suficientemente explícita su posición frente a las opciones políticas de la época:

Por los campos del hambre y en la plantación
Por las calles los hombres en manifestación
Con el flaco estandarte de la paz y el amor
Pretendiendo con flores vencer al cañón

Ven, vamos ahora, que esperar no es saber
Ha llegado la hora, no hay tiempo que perder

(“Para que no digan que no hablé de las flores”, de Geraldo Vandré, primer tema del disco).

Pero el grupo también buscaba nuevos registros expresivos para el compromiso político. El primer disco incluye, por ejemplo, un tema dedicado a la masacre de Trelew, que según Lucio Navarro, “[e]s instrumental, porque no había palabras para definir Trelew. Sentíamos un dolor profundo, imposible de traducir en letra” (“Volvemos a un país esperanzado”, *Diario Página/12*, 22/8/03).

A partir del panorama trazado cobran una nueva dimensión las “prevenciones” del grupo para que lo político no opaque a lo musical, ante la propuesta de Casullo de participar en el proyecto de la Cantata Montoneros.

Por último, queremos mencionar el hecho de que durante el año 1973 Huerque Mapu realizó una serie de presentaciones de la *Cantata Santa María de Iquique* en el teatro IFT de Buenos Aires. La misma había sido compuesta en 1969 por Luis Advis recurriendo a elementos tanto folklóricos como de la música culta, y había sido difundida a través de la grabación realizada en 1970 por el grupo Quilapayún. Esta cantata resultaría emblemática para todo el movimiento de la Nueva Canción chilena, y sin dudas sería un antecedente fundamental a la hora de definir la estructura y los recursos musicales de la Cantata Montoneros (10). Hay que señalar además que en el ámbito del folklore argentino existían antecedentes de cantatas. Pueden mencionarse entre otras *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (Sábato y Falú 1965), *Canto Monumento* (Carlos Di Fulvio 1968) y *La conquista del desierto* (Carlos Di Fulvio 1970). Pero mientras que las cantatas anteriores abordaban temas históricos, centrándose sobre todo en el siglo XIX, la cantata de Huerque Mapu se refería al presente y manifestaba

explícitamente su adhesión a una organización armada, lo cual la distingue en gran medida de estos antecedentes.

Nicolás Casullo escribió gran parte de las letras de la Cantata, que firmaría con el seudónimo "H. Juárez". De acuerdo con el periodista M. Darío Marchini las mismas no fueron aceptadas inmediatamente por los músicos de Huerque Mapu, ya que consideraron que sus textos "tenían una lírica demasiado inflamada". "Las diferencias se zanjaron gracias a la colaboración del poeta y cantautor uruguayo Manuel Picón, que se encargó de llevar las letras a un estado bastante menos panfletario" (Marchini 2008: 156).

Como puede observarse, el proceso de creación de la cantata no estuvo exento de tensiones entre los objetivos políticos que perseguía el trabajo y la libertad artística reclamada por los músicos. Limando estas visibles asperezas en largas jornadas de trabajo, la composición de texto y música y la grabación de la cantata finalmente pudieron concretarse.

La música de la cantata

La estructura de la cantata alterna canciones con los relatos de un narrador. Se destaca además la aparición de "cantitos" con consignas de la época que mencionaban a la organización Montoneros, entonados por un grupo de militantes con bombos y redoblantes imitando la manera en que se los cantaba en actos y movilizaciones. De las diez pistas del disco, cinco comienzan con estos "cantitos", los cuales continúan escuchándose una vez que se inicia el relato del narrador, sugiriendo la presencia constante de las muchedumbres como fondo de lo que se narra. Además aparecen breves fragmentos instrumentales separando pasajes del relato (ej.: pista 1-"Memoria de los basurales"); sirviendo de fondo al mismo (ej.: pista 2-"La V de La Calera", pista 7-"El Negro Sabino"); o conectando el relato con las canciones (pista 2-"La V de La Calera").

La música de las canciones y de los pasajes instrumentales toma elementos de distintos géneros musicales, aunque sin responder estrictamente a las pautas de ninguno de ellos. Podemos señalar en este sentido:

- Pista 1-"Memoria de los basurales (El Aramburazo)": tango (interludio y acompañamiento del relato); milonga campera (acompañamiento del tema).
- Pista 2-"La V de La Calera": triunfo (tema); huayno (interludio)
- Pista 4-"Garín": chamamé
- Pista 6-"El combate de Ferreyra": rin (11)
- Pista 8-"Pueblo peronista": milonga campera

Las pistas 3-"Fernando y Gustavo" y 7-"El Negro Sabino" utilizan materiales armónicos y melódicos propios de la canción de la época, sin referencia a ningún género folklórico en particular.

Por otra parte, Huerque Mapu utiliza algunos recursos que para el folklore de la época resultaban decididamente innovadores. En el interludio tanguero del relato de "Memoria de los basurales", por ejemplo, aparecen acordes disonantes. A lo llamativo que esto resulta por sí mismo, se suma el hecho de que el charango es uno de los instrumentos encargados de ejecutarlos.

Desde el punto de vista de las técnicas compositivas utilizadas, la pista 5-"Juan Pablo Maestre" resulta una de las más interesantes. Está construida a partir de una gran economía de elementos, organizados en tres estratos: una melodía cantada por una voz femenina; un acompañamiento de dos notas que se repiten en el violoncello y un coro pequeño de voces masculinas que cantan al unísono una única nota.

La melodía de la voz femenina está compuesta sobre el modo lidio, una escala antigua que le otorga una sonoridad muy peculiar alejada de los modos mayor y menor, más usuales para la música popular. El acompañamiento del violoncello repite invariablemente el mismo grupo de dos notas, apareciendo los grupos más distanciados al principio, y haciéndose más seguidos y constantes conforme avanza la pieza. El intervalo de tiempo entre los grupos varía muy sutilmente, al punto que muchas veces cuesta distinguir si se están repitiendo regularmente o no. La construcción de este acompañamiento y el procedimiento puesto en juego remiten a técnicas minimalistas utilizadas por ciertas corrientes de la música culta de siglo XX. Por último, el coro masculino aparece como una voz lejana que anticipa cada verso de la voz femenina en la segunda estrofa. El coro repetirá la misma letra en la tercera estrofa, mientras que la voz femenina canta una letra nueva, con lo cual en la tercera estrofa se escuchan dos textos diferentes con sus versos alternados. Los tres estratos, además, no están organizados en base a un pulso regular, ni entre ellos ni cada uno por sí mismo. La rítmica global resultante parece transcurrir sobre una pulsación "flotante", ni completamente libre ni completamente regular.

La pista 9-"Patria Trelew" también presenta elementos propios de la música culta: una introducción instrumental con un breve contrapunto imitativo y un coro mixto a cuatro voces en el tema.

El empleo de recursos y técnicas compositivas de la música académica, la apelación a una gran diversidad de géneros musicales y la utilización de instrumentos poco frecuentes para el folklore, como el violoncello, permiten vincular la propuesta musical de la Cantata con las búsquedas y preocupaciones estéticas de las corrientes más innovadoras del folklore de la época, a las que aludíamos en el apartado anterior.

Las letras de la Cantata

Con respecto a las letras, quisiéramos proponer dos ejes de interpretación para abordarlas. En primer lugar, entendemos que expresan una moral y un modelo de militancia, en el que observamos "aires de familia" (12) con los modelos de otras organizaciones armadas. En segundo lugar, queremos señalar las referencias de las letras a las luchas que Montoneros estaba librando en el seno del movimiento peronista y el papel que cabía esperar para la

Cantata en las mismas, construyendo una historia épica y marcando diferencias con otros sectores.

En relación con el primer eje, muchos de los tópicos recurrentes en las letras de la Cantata podrían inscribirse en lo que Longoni denominó el “mandato sacrificial” (Longoni 2007) de la militancia revolucionaria. Distintos aspectos de este “mandato” señalados por la autora encuentran ejemplos en las letras de la Cantata, como el renunciamiento a la vida privada (“Fueron Fernando y Gustavo / los compañeros / que *abandonándolo todo* / por peronistas murieron”, Pista 3-“Fernando y Gustavo”), o un sentido de la ética que impide retroceder o resguardarse (“En una revolución se triunfa o se muere”, Pista 5-“Juan Pablo Maestre”).

Longoni señala además que “[e]l peso que los militantes caídos tenían entre los que quedaban vivos como motor para seguir combatiendo es indudable” (Longoni 2007: 2). Este punto es uno de los aspectos éticos remarcados más recurrentemente en las letras de la Cantata. Al respecto, podemos identificar una representación de la muerte que la instaura no como el fin de la vida de los militantes, sino como una instancia en la que la misma adquiere una dimensión que los trasciende. En palabras de Cristiá, entre los militantes de las organizaciones revolucionarias de la época,

[...] el valor de la propia vida se disolvía en otras máximas: ya sea la justicia social o el amor al prójimo. En este sentido, [...] la religiosidad y el militarismo habitaban progresivamente el espacio de la política, viviéndose como una verdadera cruzada. De esta manera, la revolución desarrollaba una dimensión trascendente, alejada de la vida y de la satisfacción terrenal, que elevaba la muerte a un plano superior, en una lógica similar a aquella recurrente en las religiones” (Cristiá 2008: 6).

Desde este lugar podemos entender los versos de la pista 5-“Juan Pablo Maestre”, “fijate bien que este hombre / que me has matado no ha muerto”, puestos en boca de Mirta Misetich, en una reconstrucción poética de las palabras que podría haberle dicho al verdugo de su compañero Juan Pablo Maestre, la noche en que ambos combatientes de las FAR fueron apresados por las fuerzas de seguridad en 1971.

Las letras de la Cantata expresan profusamente esta concepción, según la cual la existencia del militante continúa en otro plano después de su muerte física. Los pasajes en que la misma puede leerse son numerosos (13). En casi todos ellos la vida de los combatientes caídos (o su sangre, sus manos o su valentía, como sinécdoques) se continúa en el pueblo y en las banderas y las armas de los que siguen luchando. Podemos destacar algunas expresiones de esta idea que presentan además cierta búsqueda poética, como las de la pista 7-“El Negro Sabino”: “A cuerpo y bala te vas confundiendo con el cielo de tu patria”; “Hemos salido a buscarte recogíendote con cariño, en pedazos de coraje que quedaron”.

En paralelo con esta idea, los muertos van conformando un panteón de héroes y mártires a los que se recuerda y se les rinde honor (14). La lista de combatientes caídos mencionados en los distintos temas de la Cantata es extensa. En el caso de la pista 9-“Patria

Trelew”, la letra nombra a todos los militantes fusilados el 22 de agosto de 1972 y el coro canta “Presente”, como solían responder los asistentes a distintos actos y concentraciones políticas a la mención de los nombres de militantes muertos o desaparecidos(15). Cabe destacar que “Patria Trelew” es la única pista en la que se nombra a militantes no peronistas, sin que se mencione en ella, ni en el resto de la Cantata, a las organizaciones político – militares a las cuales pertenecían.

En relación con el segundo eje que hemos propuesto, la Cantata recorta determinados hechos de la historia de Montoneros para ir construyendo una historia épica. El tema con el que comienza el disco aborda el primer acontecimiento resonante protagonizado por la organización: el secuestro y la ejecución de Aramburu en mayo de 1970. El relato inicial pone en contexto el hecho, relacionándolo con la resistencia peronista iniciada en 1955 y postulándolo como el comienzo de una nueva etapa de la misma en consonancia con el Cordobazo y con otras puebladas. Al mismo tiempo, plantea un vínculo entre el peronismo y los movimientos de liberación de América Latina y el Tercer Mundo. El texto de la canción recoge un momento en que la organización aún no era conocida públicamente y circulaban las versiones más disímiles acerca de los presuntos autores del “Aramburazo”. El misterio que rodeaba a la organización en sus primeros años ejercería una especie de fascinación entre muchos jóvenes (16).

Quién se llevó al asesino,
al asesino de Valle.
Quién, se pregunta la gente
en sus casas y en sus calles.

Quién se robó al general,
general del extranjero.
Dicen fueron peronistas
y se llaman Montoneros.

[..]

Dónde están los compañeros,
dónde Gustavo y Fernando.
Dónde se esconden los Montos
que el pueblo los va encontrando.

La segunda pista, “La V de La Calera” se refiere a la toma de La Calera, localidad cercana a la ciudad de Córdoba, por parte de cuatro comandos montoneros el 1° de Julio de 1970. La elección de este episodio resulta significativa por el hecho de que representó una impactante aparición pública de la organización. De acuerdo con la revista *Militancia Peronista para la Liberación*, las inscripciones dejadas en las paredes de la localidad, identificando a Montoneros y a los comandos que participaron en el hecho, “[...] daban por tierra las

interesadas especulaciones de quienes habían querido ver en el 'Aramburazo' el juego sucio de sectores regiminosos enfrentados" ("A tres años de La Calera", *Militancia N°4*, 5/7/1973). Según esta lectura, fuertemente reivindicativa del accionar de la organización, con la toma de La Calera,

"[l]os **Montoneros**, autodefinidos como 'brazo armado del movimiento peronista', daban fe de su existencia como organización político – militar, en una operación sin precedentes que por su envergadura, creaba una instancia superior en la guerra de liberación [...] **La Calera** es el primer gran operativo militar de la lucha guerrillera urbana en la Argentina" ("A tres años de La Calera", *Militancia N°4*, 5/7/1973, los destacados pertenecen al original)

En este sentido podemos evaluar el hecho de que la letra del tema esté centrada en el carácter de anuncio y de proclama de la toma y, sobre todo, en el signo de la V (según la letra, "el signo que fue entendido") tanto pintado en las paredes de La Calera como en los dedos de la mano del combatiente Emilio Maza, que moriría al ser herido en un tiroteo en la persecución posterior al hecho. En la letra del tema, los sentidos de la V se multiplican: "la V de viento, la V de vida, de vendavales que arreciarán"; "la V que vuelve, la V que vale, la de violencia para triunfar"; "la V valiente, la V vendimia, la de victoria que llegará".

La única canción dedicada íntegramente a las disputas dentro del peronismo es "Pueblo peronista"-Pista 8. Tanto el relato previo como la letra de la misma despliegan múltiples denominaciones para distinguir claramente dos bandos dentro del movimiento. Por un lado están "los que dan la vida", "los descamisados", "el pueblo peronista", el "peronista verdadero", "la Resistencia", los que "fuimos al muere", los que "fuimos piedra y barricada", los que "fuimos guerrilla". En la vereda opuesta, "los que negocian", "los que conciliaron", "los alcahuetes", "los traidores", las "burocracias", "jetones vendiéndonos con sus mañas". Perón y Evita son alineados con los primeros, en tanto éstos son considerados "los leales al general Perón", y además la pista se inicia con el "cantito": "Si Evita viviera sería montonera".

Pero aunque este sea el único tema que se refiere explícitamente a las distintas facciones en pugna dentro del movimiento, sería erróneo considerar el posicionamiento que plantea la Cantata frente al proceso político que estaba atravesando el peronismo sólo a partir de estas referencias. En los episodios que van desarrollando las letras y los relatos, se menciona también a otras organizaciones armadas peronistas. En tanto son reivindicadas como parte del movimiento, se establece de esta manera una raíz popular para las mismas que les confiere legitimidad. Así, según el relato de la pista 4-"Garín", las FAR "[...] juntamente con Montoneros y Descamisados crecen desde la única bandera de resistencia y triunfo que levanta la lucha popular: el peronismo". También se menciona a las FAP en la pista 6-"El combate de Ferreyra", ya que su letra se refiere a una operación fallida planeada en conjunto entre esta organización, las FAR y Montoneros. Pero mientras las FAP y Descamisados son solamente nombradas, a las FAR se les dedica un espacio mayor. Un tema completo (Pista 4-

“Garín”) se refiere a uno de los operativos más importantes llevados adelante por esta organización: la toma de la localidad bonaerense de Garín el 30 de julio de 1970. En la Cantata aparece además uno de los “cantitos” que aludían a las FAR y se nombra a muchos de los combatientes caídos que pertenecían a esta organización.

Por último, se menciona a las FAR en el último relato del disco. Después de presentar el regreso de Perón y su asunción a la presidencia como momentos triunfales de la gesta narrada y como realización del sueño de los luchadores peronistas desde 1955, el relato termina de la siguiente manera:

“FAR y Montoneros se unificaron en una sola organización político – militar: Montoneros. Hay que organizarse, pertrecharse, consolidarse y unirse en cada fábrica, en cada barrio, en cada rincón del país, para alcanzar la victoria y que la clase trabajadora peronista conquiste el poder. Lucharemos entonces por la patria peronista, que será como la quiere el pueblo: montonera y socialista” (Pista 10-Montoneros).

Se inicia luego la última canción con un llamado que ya había aparecido en la pista 1 en la evocación de los primeros pasos de la organización, y que vuelve a repetirse en tiempo presente en 1973: “Llegó la hora, llegó ya compañeros / la larga guerra por la liberación” (Pista 10-“Montoneros”). Se trata tanto de un final para el relato de la gesta como del anuncio de un comienzo: el de una larga guerra por venir, con las principales organizaciones armadas peronistas confluyendo como protagonistas.

Como señala Cristiá, “[...] la proyección hacia atrás de los anhelos de futuro conduce a una selección de hitos del pasado que se reproducen legitimando la propuesta deseada [...]” (Cristiá 2008: 16). La propuesta de llevar adelante una guerra popular desde un peronismo hegemonizado por Montoneros necesitaba contar con una historia que narrara estos hitos, y la Cantata fue un intento de comenzar a escribirla de una manera en que pudiera además ser difundida masivamente.

Vanguardia artística y vanguardia política

En tanto la búsqueda de una articulación particular entre vanguardia artística y vanguardia política fue uno de los objetivos perseguidos por Nicolás Casullo a lo largo de su trayectoria militante, nos preguntamos si esta articulación se logró con la experiencia de la Cantata, y de ser así, de qué manera.

Sin entrar en una discusión profunda, asumimos aquí que Montoneros actuó durante gran parte de la década de 1970 como una organización de vanguardia político – militar. Nos interesaría en todo caso, antes de abordar la articulación mencionada, preguntarnos si puede

hablarse de vanguardia artística en el caso de la Cantata, y qué sentido podría tener esta expresión en relación con el folklore.

Si bien encontramos forzada la transposición a este ámbito de muchas de las discusiones teóricas en torno a las vanguardias artísticas, algunos puntos de las mismas pueden abrir una perspectiva interesante para evaluar nuestro caso. Foster señala, exponiendo el punto de vista de Peter Bürger, que el objetivo de la vanguardia “[...] es destruir la institución del arte autónomo con el fin de reconectar el arte y la vida” (Foster 2001: 17). Para el caso que estamos tratando, sería difícil tanto identificar un objetivo rupturista tan radical, como postular una “institución folklore” contra la cual pudiera erigirse una experiencia vanguardista. Sin embargo, como ya lo señalamos, el “paradigma clásico” (Díaz 2005) era todavía un modelo con suficiente vigencia como para que aquellos que desarrollaban propuestas innovadoras tuvieran interés en definirse por oposición al mismo. El Movimiento Nuevo Cancionero, que ha sido conceptualizado como vanguardia por Díaz (Díaz 2004), se había pronunciado contra el paradigma clásico en su manifiesto fundacional, sosteniendo que con la fijación de formas y estilos el folklore tradicionalista se había vuelto “un folklorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aún padecemos, sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad” (citado por García 2006: 7). En contraposición, el proyecto del Nuevo Cancionero, planteaba tres ejes centrales:

“[...] en primer lugar una raíz popular que se reivindica, puesto que el nosotros identitario se construye en el marco de un proyecto popular del que los artistas forman parte. En segundo lugar, se reclama un lugar de intervención específicamente artístico. De ahí la insistencia en la renovación, en la asimilación de ‘todas las formas modernas de expresión’ y en la ‘libertad’ del artista. En tercer lugar, se propone una construcción identitaria no anclada en un pasado idealizado sino en el presente del país y del pueblo” (Díaz 2004: 5)

Podemos entender a la Cantata como un intento de llevar estos tres aspectos más lejos de lo que lo había hecho el Nuevo Cancionero, más allá de que, desde una distancia crítica, se puedan señalar las dificultades de entender el proyecto de Montoneros como “un proyecto popular”, o se pongan en evidencia otras formas de idealización planteadas por la Cantata.

La Cantata Montoneros planteó un salto en el grado de compromiso político asumido. Su evidente referencia al presente inmediato, su adhesión a una organización armada y la explicitación de una línea política concreta la despegan del izquierdismo más o menos genérico que resultaba corriente en el folklore comprometido de la época. Es en este sentido que podemos señalar la radicalización del primero y el tercero de los ejes planteados por Díaz en la cita anterior.

Por otra parte, discutiendo la pertinencia de la teoría de Bürger en relación con la música, Federico Monjeau ha señalado que muchas músicas consideradas de vanguardia no se han desarrollado a partir de una crítica del ideal de autonomía, sino a partir de una

profundización de ese ideal (AAVV 2003: 46). Desde este punto de vista, las preocupaciones estéticas manifestadas por Huerque Mapu y el tratamiento del lenguaje musical que hemos señalado en la Cantata nos permiten ubicarla junto a las experiencias que, en el campo del folklore de la época, se orientaban decididamente hacia la búsqueda de grados de autonomía cada vez mayores para lo específicamente musical. De esta manera puede entenderse entonces la profundización del segundo eje señalado por Díaz.

Pensando como lo sugiere Longoni “[...] la ruptura de una vanguardia en relación con su contexto” (AAVV 2003: 52), sostenemos entonces que la experiencia de la Cantata presenta rasgos vanguardistas en los aspectos mencionados. Retomando entonces la pregunta por la relación entre vanguardia artística y vanguardia política: ¿se lograron en la Cantata las aspiraciones de Casullo de lograr una articulación que no desmereciera a ninguno de los dos términos? ¿O con ella se reprodujo la actitud “gris, burocrática” de los artistas en los festivales, que Casullo rechazaba en sus años de militancia en el FATRAC? Creemos que la respuesta no puede plantearse sin un estudio adecuado de la recepción de la obra en las presentaciones en vivo y de la circulación del disco, el cual no será desarrollado en este trabajo. Contamos sin embargo con algunos indicios. La crónica del diario *Noticias* sobre la presentación de la Cantata en el festival de la JP del 28 de diciembre de 1973 señalaba:

“El estadio siguió el relato con atención, aplaudiendo y contestando ‘¡Presente!’ cuando se mencionaban los nombres de los militantes caídos en acción o muertos en las cárceles durante los últimos 18 años. El recital se transformó entonces en un ritual político, con la solemnidad y la emoción que la obra misma imponía. La vibrante canción que cerró la presentación de Huerque Mapu fue seguida por un sostenido aplauso que dio por terminado el festival. La desconcentración se produjo sin ningún tipo de incidentes” (“Fervor político en el festival de la JP”, *Diario Noticias*, 30/12/73)

A primera vista, no parece haber aquí una situación radicalmente diferente a la de la actuación de otros artistas en actos políticos. Pero tal vez la identificación de una obra y de un grupo musical con la militancia se haya dado con más fuerza en este caso que en cualquier otro, al punto que, desde la presentación de la Cantata, asistir a los recitales de Huerque Mapu se convirtió para muchos seguidores de la Tendencia en un acto militante por sí mismo (17).

Por otra parte hay que señalar que la difusión de la obra no pudo concretarse de la manera en que había sido prevista. En primer lugar, debido a la frustración del proyecto de crear un sello discográfico del Ministerio de Educación de la Nación. Y en segundo lugar, porque con la violencia represiva que se desató a partir de enero de 1974, cuando el disco apenas había sido lanzado, tanto la posesión del mismo como la ejecución en público de sus canciones comenzaron a representar un riesgo extremo (18).

La experiencia de la Cantata resultó, en este sentido, incompleta.

Consideraciones finales

El logro de una articulación superadora entre vanguardia artística y vanguardia política no puede evaluarse sin tener en cuenta este último punto. Podemos sostener, sin embargo, que el grado de identificación de la Cantata y de Huerque Mapu con la militancia resultó inédito, yendo mucho más allá de lo que había significado el compromiso político para los músicos folklóricos hasta ese momento. Sin embargo, por los indicios con que contamos acerca de su recepción, cabe dudar de que esto represente por sí mismo una nueva forma de articulación entre arte y política. Podríamos decir, en todo caso, que la Cantata llevó al extremo el camino iniciado en el folklore desde la ruptura planteada por el Nuevo Cancionero.

Por otra parte, si la asunción como funcionario del Ministerio de Educación le abrió a Casullo la posibilidad de comenzar a trabajar en proyectos político – culturales a partir de las ideas que había desarrollado durante años con respecto a las vanguardias, hay que señalar que las propuestas elaboradas para plasmarlas recurrieron sobre todo a un repertorio de símbolos fuertemente asociados con el peronismo. En las enumeraciones de los proyectos impulsados por el Departamento de Cultura y Comunicación de Masas aparecen escritores nacionalistas, figuras celebradas por el revisionismo histórico, miembros de FORJA y poetas del mundo del tango, entre otros personajes que hasta el día de hoy son reivindicados por distintos sectores del peronismo. En el caso de la Cantata, como lo hemos señalado, se recurre también a una serie de tópicos propios de la militancia revolucionaria. Nos interesa destacar que aquí surge una nueva problemática, a partir de que la idea de vanguardia se pone en juego en un momento histórico y en un espacio de acción en el que los sentidos de esos repertorios de símbolos están siendo disputados por múltiples actores sociales. A esto se suma la problemática de la comunicación de masas, como ámbito al que estaban destinados estos proyectos.

En la relación entre el caso que hemos abordado y el Ministerio de Educación, pueden leerse además las ambigüedades de la estrategia que Montoneros llevó adelante entre los años 1973 y 1974, cooperando por un lado con Perón al responder al llamado a la reconstrucción nacional, al mismo tiempo que se disputaban espacios dentro del movimiento y se sostenía y reivindicaba la lucha armada. Podemos poner en paralelo la concreción del disco *Los males de la dependencia* y de su campaña de difusión por un lado, y el fracaso de la iniciativa del sello discográfico del Ministerio y de la difusión de la Cantata por el otro.

Por último, consideramos que para lograr una mejor comprensión de la experiencia de la Cantata Montoneros se requeriría la profundización de la investigación al menos en dos puntos: en lo que hace a las iniciativas del efímero Departamento de Cultura y Comunicación de Masas del Ministerio de Educación de la Nación, y acerca de la circulación y la recepción de la Cantata. Las referencias sobre ambos temas son muy escuetas en la bibliografía a la que se accedió, y sería deseable que fueran objeto de futuros trabajos de investigación.

NOTAS

- (1) No hemos relevado otra información sobre esta segunda presentación.
- (2) Más adelante también desarrollarían importantes contactos con el ministro de economía José Ber Gelbard (Bonasso 2000: 161-164, 165-167), aunque Gillespie no lo menciona.
- (3) Miguel Bonasso habla de “[...] esa teoría del cerco que debimos inventar para no tener que blasfemar abiertamente contra el Padre Eterno” (Bonasso 2000: 133).
- (4) “Los típicos proyectos de la Juventud Peronista comprendían la reparación de calles, la construcción de escuelas y unidades sanitarias, así como la retirada de la propaganda electoral de las paredes. El MVP, a pesar de la oposición ministerial de López Rega, intentó establecer programas de autoayuda en las villas miseria, mientras que la UES, a principios de 1974, movilizó a quinientos jóvenes para el Operativo Güemes, destinado a ayudar y organizar a la gente que vivía en el sur de la provincia de Salta” (Gillespie 2008: 254). Con respecto a un operativo realizado en Almirante Brown en diciembre de 1973, los dirigentes de la JP que habían participado destacaron “la importancia que tienen estas acciones para contribuir a la organización del pueblo en el actual proceso” (“Culminó campaña de la JP. Demostración práctica de ‘reconstrucción nacional’ en Almirante Brown”, Diario *Noticias*, 18/12/73). El Operativo Dorrego, realizado en octubre de 1973, se hizo famoso por involucrar el trabajo en conjunto de 8000 militantes de la JP y 5000 soldados del Primer Cuerpo del Ejército (Gillespie 2008: 247), en el intento de iniciar la reconciliación entre el pueblo y las Fuerzas Armadas y de ganar simpatías hacia la causa de la liberación nacional entre los miembros de estas últimas.
- (5) Bonasso hace una apreciación acerca de la actitud de Montoneros ante el acto del 1° de mayo de 1974, que resulta sumamente ilustrativa de esta ambigüedad: “Para demostrarle que sí contamos, vamos a ir a la Plaza a tirarle de la cola al león. Mientras pretendemos volver a dialogar con él gracias a la mediación con José Gelbard. Una contradicción que es muy difícil de explicar y que, por lo tanto, no se explica” (Bonasso 2000: 162)
- (6) En el transcurso de la investigación realizada para la elaboración de la presente monografía visité la Biblioteca Nacional de Maestros, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación. La misma funciona en el Palacio Pizzurno en la Ciudad de Buenos Aires y cuenta con archivos de los boletines que informan sobre las actividades e iniciativas del ministerio. Resulta interesante señalar la ausencia total de documentación referente al Departamento de Cultura y Comunicación de Masas y la escasez de aquella referida en general a la gestión del ministro Taiana.
- (7) Lo más probable es que se trate del seudónimo de algunos de los músicos de rock famosos que colaboraron con este programa del ministerio.
- (8) Tenemos informaciones divergentes acerca de los nombres del segundo tema. “Un niño en el camino” es el que aparece en el artículo de *Noticias* que estamos siguiendo, pero según Emilio Portorrico se llamaba “Derecho a saber” (Portorrico 2004: 204). Asimismo, en el diario los intérpretes aparecen nombrados como “Mari Peñil” en lugar de “Mari Peñí”. Lamentablemente no pudimos acceder a un ejemplar original del disco para corroborar los datos.

(9) El sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular), mencionado por Navarro, había sido creado por iniciativa de la Juventud Comunista de Chile en 1968, y durante el gobierno de Salvador Allende alcanzó un pico de popularidad y productividad. Editó en menos de 5 años cerca de 60 LP, además de muchos simples de 45 r.p.m, lo que representa un promedio de más de un disco por mes. En el sitio web de la Corporación Patrimonio Cultural de Chile puede leerse: “[...] DICAP funcionaba según un sistema bastante peculiar. No había fines de lucro, sino que las ganancias quedaban para la dirigencia del Partido Comunista, el que servía tanto de financista de cada proyecto como de ente regulador de los criterios artísticos del sello. Ello explica la ortodoxa similitud en el mensaje incluido en estos LPs y la casi total ausencia de elementos musicales ajenos al folclore o la canción de protesta” (http://www.nuestro.cl/biblioteca/textos/nueva_cancion7.htm)

(10) Marchini señala que cuando se puso en marcha el proyecto con Huerque Mapu, otro proyecto fue dejado de lado: “[...] la *Cantata del Gallo Cantor*, obra de características más poéticas, que con letra de Juan Gelman y música del Tata Cedrón estaba lista para ser grabada por el Cuarteto de este último, con el auspicio de un sector de *la orga*” (Marchini 2008: 156). No hemos recabado más información sobre este punto.

(11) Género chileno de la zona de Chiloé, popularizado entre los intérpretes de la Nueva Canción especialmente a través de composiciones de Violeta Parra.

(12) En el sentido en que lo señala Longoni, quien sostiene que si bien cada organización revolucionaria “[...] por su origen, su cultura política, su modalidad organizativa, su inserción social, su historia, plantea un mundo específico que merece ser distinguido [...] hay cuestiones similares, aires de familia que son comunes a aquellas organizaciones que optan por la lucha armada y definen su paso a la clandestinidad.” (Longoni 2007: 2).

(13) Ver pista 3-“Fernando y Gustavo”, pista 5-“Juan Pablo Maestre”, pista 6-“El combate de Ferreyra”, pista 7-“El Negro Sabino”, pista 9-“Patria Trelew” y pista 10-“Montoneros”. En muchos casos hay más de una alusión en el mismo texto a la concepción de la muerte que estamos tratando.

(14) En el artículo que ya hemos citado, Cristiá se refiere a la construcción visual de este panteón (Cristiá 2008: 4).

(15) Como en la cita de Lucio Navarro sobre el tema dedicado a Trelew en el primer disco de Huerque Mapu, en la Cantata también se alude a la insuficiencia de las palabras para expresar lo que significó la masacre. “22 de agosto de 1972. El pueblo no gasta palabras para esa fecha”, dice el relato con que se inicia la Pista 9-“Patria Trelew”.

(16) Ver por ejemplo testimonios de militantes en el film documental *Montoneros: una historia*.

(17) Si bien no hemos desarrollado entrevistas para este trabajo, en conversaciones informales con testigos – o mejor, con protagonistas - de la época hemos escuchado reiteradamente este comentario.

(18) El sello *Ediciones Lealtad* que figura en el disco según Marchini nunca existió, y el disco no ingresó en el circuito comercial. Por un breve período algunas radios pudieron difundir partes de la Cantata, hasta que comenzó a resultar peligroso para las emisoras (Marchini 2008: 159).

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (2003) *Vanguardias argentinas*. Buenos Aires. Libros del Rojas.

ANGUITA, E. y CAPARRÓS, M. (1998) *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo II. 1973 – 1976*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

BONASSO, M. (2000) *Diario de un clandestino*. Buenos Aires. Planeta.

DÍAZ, C. F. (2004) "Una vanguardia en el folklore argentino: canciones populares, intelectuales y política en la emergencia del 'Nuevo Cancionero' ", en *Actas del 2º Congreso Internacional Celehis de literatura argentina / latinoamericana / española*.

http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/9/2_Diaz.doc

<consulta on-line: 3 de marzo de 2008>

------(2005) "El lugar de la 'tradición' en el paradigma clásico del folklore argentino", en *Actas del VI Congreso de IASPM – AL*, Buenos Aires, 2005.

www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/clauidiaz.pdf <consulta on-line: 2 de mayo de

2009>

CRISTIÁ, M. "Estética y política: ¿discursos visuales?. Reflexiones en torno a la imagen y a los imaginarios sociales en *Cristianismo y Revolución (1966-1971)*", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2008.

<http://nuevomundo.revues.org/index45073.html> <consulta on-line: 6 de marzo de 2009>

DUIZEIDE, J. B. (2004) "Tacún Lazarte. Pintor de pueblos", revista *La Pulseada* N° 21, junio de 2004. <http://www.lapulseada.com.ar/21/not3.htm>

<consulta on-line: 7 de julio de 2008>

FOSTER, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid. Akal Ediciones.

GARCÍA, M. I. (2006) "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza", en *Actas del VII Congreso de IASPM – AL*, La Habana 2006.

www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf <consulta on-line: 4 de

marzo de 2008>

GILLESPIE, R. (2008) *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los Montoneros*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

GONZÁLEZ CANOSA, M. (2007) "En torno a los orígenes de las F.A.R. (Fuerzas Armadas Revolucionarias). Una revisión de la escasa bibliografía sobre el tema y algunas líneas de análisis para su indagación". Actas de las XI° Jornadas interesuelas / Departamentos de Historia. Tucumán. Septiembre de 2007.

LONGONI, A. (2005) "El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP", en revista *Lucha Armada en la Argentina*, Año 1, N° 4, Septiembre – Noviembre de 2005, pp. 20-33.

------(2007) "El mandato sacrificial", en Historiapolitica.com.

http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/longoni_j.pdf <consulta on-line: 6 de marzo de 2009>

MARCHINI, M. DARÍO (2008) *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960 – 1983*. Buenos Aires. Catálogos.

PORTORRICO, E. (2004) *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires. Edición del autor.

Publicaciones periódicas

Diario La Opinión

Diario Noticias

Diario Página/12

Revista Militancia Peronista para la Liberación

Páginas web

Artistas Unidos Azuleños. [http://www.aa-](http://www.aa-azul.org/index.php?option=com_content&task=view&id=31&Itemid=2)

[azul.org/index.php?option=com_content&task=view&id=31&Itemid=2](http://www.aa-azul.org/index.php?option=com_content&task=view&id=31&Itemid=2) <consulta on-line: 5 de marzo de 2009>

Corporación Patrimonio Cultural de Chile

http://www.nuestro.cl/biblioteca/textos/nueva_cancion7.htm <consulta on-line: 5 de marzo de 2009>

Discografía

HUERQUE MAPU (1972) *Volumen I*. Tonodisc.

------(1973) *Montoneros*. Ediciones Lealtad.

* Trabajo elaborado en el marco del seminario "Historia Social del Arte Latinoamericano II", dictado por Ana Longoni. En proceso de evaluación.

** Prof. en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical (Facultad de Bellas Artes – UNLP). Es alumno de la Maestría en Arte Latinoamericano (Facultad de Artes y Diseño – UNCuyo). Se desempeña como docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP), la Escuela de Danzas

Aletheia, volumen 1, número 1. Octubre de 2010

Tradicionales “José Hernández” (La Plata) y el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” (Ciudad autónoma de Buenos Aires). Desarrolla investigaciones en el área de la etnomusicología acerca de la música de bandas de sikuris del noroeste argentino. Es autor del libro Sikuris de Susques (Edición del autor, 2009), en colaboración con la Comunidad Aborigen “Pórtico de los Andes – Susques – Pueblo Atacama”. Publicó artículos en las revistas Alteridades (UAM – México) y Arte e investigación (FBA – UNLP), entre otras.