

Recorridos de la canción Folklórica como depositaria de la militancia política hasta la dictadura

Carlos Molinero¹

Resumen

Así como la aparente “estaticidad” tradicionalista de la canción folklórica fue en realidad recipiendaria de radicales y veloces cambios durante el siglo XX, a la vez que expresión y potenciación de los cambios sociales, su proceso la hizo propicia para portar la militancia política en sus diversas variantes ideológicas, y por lo mismo sufrir durante la dictadura 73/83, el mayor proceso persecutorio.

Se repasa entonces la historia de la política en la canción folklórica, y en particular su consideración como el “lugar de las esencias” (apto entonces para su discusión), aunque esto escondiera un dilema (ser canción de lo rural, o del subalterno) que Yupanqui, impulso y ancla del mensaje social en la canción, resuelve con El Arriero, abriendo un proceso que lleva a la década y decálogos militantes (66/75). Ambos incluyen no solo a la izquierda (que levantó diferencialmente la temática del Protagonismo de la canción), sino también al nacionalismo (que lo hizo con la Reinterpretación histórica).

Este proceso, que comienza con eufemismos como “puntas de lanza”, llegará al cénit (1973) con las Obras Integrales militantes, peronistas y marxistas (que permiten análisis discursivos y afectivos claramente diferenciales), pero a consecuencia de las censuras, persecuciones y exilios, retornará a esos eufemismos ahora como “coartada-refugio”, mientras otros géneros asumían la representación de la disconformidad social.

¹ Ing. Civil (UBA), MDI (Univ.Polit.de Madrid)- Mgter. Historia (UTDT)- Académico Titular de la Academia Nacional del Folklore

Recorridos de la canción Folklórica como depositaria de la militancia política hasta la dictadura

Introducción

El canto folklórico mostró antes de 1976 una muy fuerte politización, mayor que cualquier otro género. Consecuentemente fue el más perseguido, y su resistencia fue congruente. Su trayectoria es a la vez su explicación, ya que la aparente “estaticidad” tradicionalista del *folklore* provocó, por ello mismo, una revalorización simbólica del género a través de voces significativas primero, y una fértil multiplicación de creadores e intérpretes, después, que paradójicamente lo hizo recipiendario de radicales y veloces cambios durante el siglo XX. Más aún, lo convirtió en expresión y potenciación de cambios sociales. Esto por fin, provocó censuras y persecuciones que si bien no lograron llevarlo a un “apagón”, lo hicieron reconvertirse en la resistencia. Ese tránsito es el objeto de este trabajo

Para mejor analizar este camino, conviene realizar ante todo alguna precisión.

La palabra *folklore* es polisémica. Primero, es folklore el “**hecho cultural**” anónimo y tradicional (entre otras características²); segundo, es Folklore la “**ciencia**” que lo estudia, y tercero, lo es el “**género artístico**”, que lo re-presenta. Es éste el sentido más popularmente usado del término³, y en el que nos centraremos.

Hay una clara relación entre el folklore “anónimo” y el “de autor”. El primero, por ser “pasado presente” y por su “tradicionalidad” parece rodeado de connotaciones estáticas. No es cierto. El folklore se mueve, y cambia. No es lo mismo lo que se usaba, vivía y compartía popularmente hace cien años que hace cincuenta o ahora, en cualquiera de las regiones, incluido el “folklore urbano”. Esa mutación sin embargo es lenta (si debe ser transmitido de una generación a otra para consolidarse).

Esa movilidad se encuentra también, y potenciada, en el segundo. Por ser la canción popular de una potencia discursiva y emocional muy fuerte (ver Vila, 1999; y Molinero-Vila 2017) lejos de quedarse en simple “reflejo de la tradición”, fue construyendo su lugar y reglas propias, y logró ser *representación de identidades* nacionales, regionales, sectoriales o hasta de subculturas, brindando y recogiendo en ella “contención, autoestima y esperanza” (como Kaliman explicita).

Fue así que zambas, gatos, chacareras, chamamés, tonadas y demás, no se quedaron quietos durante el desarrollo del siglo XX, y menos aún en los años finales de los setenta. Resulta evidente (Molinero 2011) que sus cambios fueron muchos más y mucho

² Dice Cortazar: “Los procesos que han cumplido su complejo proceso de folklorización resultan ser **populares** (propios de la cultura tradicional del folk), **colectivizados** (socialmente vigentes en la comunidad), **empíricos, funcionales, tradicionales, anónimos, regionales** (geográficamente localizados) y **transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados**” (Cortázar, 1959):22, negritas ns.

³ Estas obras de autor, fueron llamadas por C. Vega o A. R. Cortazar, proyecciones folklóricas. Estas son re-creaciones que debieran proyectar (como en un film), el folklore “anónimo”, a espectadores habituados a otro lenguaje. R. Kaliman más recientemente lo denomina “**folklore moderno**”, y es:

“todo código o práctica social en el que una comunidad humana se reconozca como tal, y no sólo los grandes conglomerados humanos enlazados imaginariamente en discursos de amplia difusión, sino también aquellos grupos, relativamente silenciados por esos discursos, incluso a veces discriminados por ellos, pero en los cuales muchos actores sociales encuentran cotidianamente contención, autoestima y esperanza. No sólo las amplias identidades nacionales que reclaman la vigencia de su especificidad en la era de la globalización, sino las miles de subculturas (juveniles, étnicas, de género, de clase) que pugnan por una digna reproducción bajo fuertes presiones hegemónicas”. (IV Congr Univ. Folklore, Tucuman, 2010)

más veloces que los del “folklore anónimo”. Mutaron su entorno, los lugares en que se los ejecutó, su presentación visual, sus medios propios de comunicación y su estructura comercial. Mas sobre todo cambió drásticamente y casi diríamos continuamente lo que aquí nos concentra, esto es la relación “política” del género con la sociedad.

1. Períodos Previos

Como síntesis y simplificación extrema (debido al espacio disponible) podemos decir que su tránsito previo a los setenta nos fue mostrando al folklore sucesivamente como:

+**Rechazado**, por ser *lo bárbaro* (1911). A Chazarreta le prohibían actuar, por ej. en los teatros de Tucumán y Santiago del Estero, por ser “*un retroceso para la cultura.*”

+**Admitido**, por ser *lo ingenuo* (1921). Lugones en “El Payador” de 1916 reivindica el espíritu gauchesco (claro, una vez vencida su peligrosidad) como al Martín Fierro y apoya, con R. Rojas, la actuación de Chazarreta en Bs As en 1921.

+**Ensalzado**, por ser *la esencia* nacional (1930). Siguiendo a Lugones, hubo amplias medidas de apoyo a las investigaciones (de Carrizo, Vega, Cortazar, etc) de las tradiciones, y enseñanza y promoción del género artístico.

+**Debatiente**, como mejor *lugar de discusión* de las esencias (1944). Yupanqui con *El Arriero Va* cuestiona la pacífica unión del patrón y el peón en “lo rural”, señalando en solo dos versos que si las penas son de nosotros... las vaquitas son ajenas.

+Parcialmente **censurado** (1946). El mismo Atahualpa radicaliza su producción (*El Poeta, El Pintor, Las Preguntitas, Basta ya*), pero sobre todo su apoyo al “Malón de la paz” lo llevó a ser encarcelado ocho veces, y censurado en radio en el gobierno peronista. Esto duró hasta su desafiliación del Partido Comunista (1953).

+Popularmente **usado** (1952) por sus *portadores, desplazados*. Santiago del Estero (los Hnos. Abalos) con las danzas grauidas al cine y a Bs As, y Cuyo (Buenaventura Luna y Antonio Tormo) con su poesía y canto, le llevaron su folklore a los migrantes internos, “trasplantados” en las urbes, hasta el punto de convertirlo (con “*el Rancho é la Cambicha*”) en el mayor éxito en ventas de simples, hasta hoy.

+Masivamente **en explosión** en *nuevas capas urbanas* (1960). Los salteños (Falú, Dávalos, Castilla, Leguizamón, Los Chalchaleros y Los Fronterizos) trajeron un lenguaje poético musical evolucionado y el descubrimiento de “otro país” dentro del país, dirigido sobre todo a las capas medias (y juveniles) no migrantes de la sociedad general.

Etapas posteriores a las citadas nos lo mostrarán como **Militante**, o lugar de posicionamientos políticos (ca. 1965), luego **Perseguido** y casi masivamente censurado (1976), para pasar a estar **En resistencia** sobreviviente, que retorna a los eufemismos (1976/83), y sucesivamente **De regreso** con dudas y glorias (1982/89). Veamos esto.

2. Primer Quinquenio: La incorporación eufemística

La década 1966/75 incorporó masivamente la militancia en el folklore. Aumentaron sus intérpretes y la proporción de estas canciones dentro de sus producciones, y la canción más que reflejar una realidad (folklórica, o social incluso) fue buscando cambiarla. Eso que erróneamente se denominó “canción de protesta”⁴ y denominamos canción militante (Moliner, 2011), buscó ser un arma para la revolución. Al verse a sí misma como protagonista de la historia (función análoga a la de la vanguardia revolucionaria) debía cambiar-se. Y lo hizo. Tanto como su mensaje político. Hemos denominado por ello a este período la *década militante*, que nos presenta una neta diferenciación entre sus dos quinquenios. El primero busca la “implantación” de esos temas sociopolíticos en el canto folklórico, mientras el segundo (para los casos más comprometidos) avanza hacia la casi exclusión de los restantes.

Fue apareciendo entonces un **decálogo** de temáticas propias, antes no pertenecientes al canto tradicional. Así, *Indigenismo*, *Americanismo*, *Develación Social*, *Esperanzamiento* (o certeza del futuro), *Reinterpretación Histórica*, *Liderazgo Social*, *Protagonismo de la canción*, *Inmortalidad del militante* (cruzada por la religiosidad no religiosa), *Pacifismo Combatiente*, y completándose ya sobre el cénit de la década con *Propuestas Políticas Explícitas*, se instalan y se naturalizan primero para radicalizarse después.

La presencia de este decálogo no solo se da en el ángulo izquierdo, sino también en los nacionalismos⁵, incluso con fuertes debates cantados entre ambas posiciones. Aquí y por brevedad trabajaremos solo sobre la faz izquierda de este verdadero movimiento de canto militante, que fue de amplio espectro, visitando solo algunas canciones conocidas y subrayando las frases más significativas.

Un temprano ejemplo cronológico es Tabacalera, de C. Perdiguero y E. Falú.

“Amarga como el sabor de la planta del tabaco/ así es mi vida patrón... pero la endulza mi canto”. En el estilo enseñado por El Arriero Va, nos dice que *“la tierra da maravillas y aunque eche yo la semilla tengo que fumar del peor”*.

La develación social es ya clara, y denunciante.

Otro es *“Se acuerda Doña Maclovía”* de Carlos Di Fulvio con León Benarós, trazado sobre un “des-cubrir” la realidad de una viejecita que cebaba mates a la espera del tren, en Herrera, Santiago del Estero:

<i>Sabrán los que tienen tanto</i>	<i>chacarera chacarera</i>
<i>lo que un pobre necesita</i>	<i>totitos somos iguales</i>
<i>tan harto que hay para algunos</i>	<i>para unos, los beneficios</i>
<i>y para otros nada.</i>	<i>y para muchos, los males.</i>

Similar pintura diferencial se halla en *“Yo soy de aquel pago pobre”* de su hermano Edgar

<i>Yo soy de aquel pobre</i>	<i>Donde a los perros los venden</i>
<i>De aquel pago y es verdad,</i>	<i>Y a los changuitos los dan...</i>

⁴El término “**canción protesta**”, característico de los '60, en USA, incorporaba la denuncia de las problemáticas racial, de género económica y, sucesivamente, antibélica (Middleton, 2006).

⁵ En los diez años posteriores a 1966, la canción militante que no solo floreció en creaciones e intérpretes sino también en intensidad y profundización temática, también lo hizo en polémicas internas, ya que (Gravano, 1985):166:

“este tipo de repertorio social motivó a la vez una reacción cancionera, no pocas veces impulsada desde las esferas oficiales, manifestada tanto en especie de jingles hiperdifundidos (“Yo quiero a mi Argentina, ¿Y Ud.?”); “Hay que alegrar al corazón”, “País como éste no hay”, “La marcha de los bifés”(…) como en temas abiertamente anti-protesta como “Disculpe”, “Vamos Hermano”, “Unidos” “Tu Rebelión”.

Pero vamos ahora a autores más típicos de la militancia.

Horacio Guarany ya en sus comienzos fija para el cantor estrellas o “caminos a seguir”, como en *Guitarra de Medianoche* en la que la misión del cantor (durante esa “medianoche” previa al día del nuevo tiempo social) es la de seguir tras de un ideal (o bien de militar por él). Preanuncia en ella la característica militante: “Andaré en la huella/ siguiendo una estrella/ que aunque esté muy alta/ yo sé que un día la he de alcanzar”). También su zamba “*La Litoreña*” manda esperar la liberación, eufemísticamente en: “*Alto Verde querido/ Pueblito humilde del litoral/ Tus ranchitos dormidos/ Yo sé que un día despertarán*”. Todo ello recuerda, claro, al yupanquiano “*sueño lejano y bello*” de *Piedra y Camino*. También musicaliza al poeta cubano Nicolás Guillén con ritmo de bailecito norteño (en “*No sé porque piensas tú*”), en los años previos y cercanos a la revolución cubana, (casi un eufemismo “cronológico”).

El **Movimiento del Nuevo Cancionero** (con A. Tejada Gómez, Oscar Matus, M. Tejón, o Tito Francia entre otros creadores, y Mercedes Sosa como intérprete), multiplica el uso eufemístico. De hecho su mismo Manifiesto apuntaba, en apariencia, aún lejos de lo explícitamente político⁶ al expresar que “*el resurgimiento de la música popular nativa [...es] una toma de conciencia del pueblo argentino*”. Si la música es toma de conciencia, y del pueblo como entidad, no es mero reflejo del pasado transmitido. De allí a colocar en esa música los temas que deben ser debatidos por la conciencia popular, no hay barreras. Sí un paso, que darán sin dudar, con eufemismos poéticos pero mensajes claros⁷. Y así fue entendido en esa Mendoza de 1963, y en el país, aunque solo más tarde. Casos concretos son la *Zamba del Riego*:

Por el Guaymallén

*el duende del agua va
(...)y al amanecer se oye padecer
la pena del surco ajeno
verano y rigor va de sol a sol
la sombra del vendimiador.*

*Dorada zamba del riego
el agua te cantará
cuando ande en la voz
del vino cantor
la vendimia de mi pueblo*

Y también la tonada *Coplera del Viento*:

*Ando cantándole al viento
y no sólo por cantar
del mismo modo que el viento
no anda por andar nomás.
Yo soy sangre en movimiento
y él es paisaje que va, va, va.*

*Tuve un amigo aquí cerca,
corazón de palomar
le vieron viento en los ojos
no lo dejaron pasar.
Ellos no saben que al viento
nadie lo puede atajar, va, va.*

*Me gusta andar en el viento
y es porque me gusta andar,
empujado por los vientos
y empujando a los demás*

⁶ Su propuesta parece inicialmente centrarse en la necesidad de una música única para Argentina: “*Hay un país para todo el cancionero. Solo falta integrar un cancionero para todo el país*”. Esta limitada necesidad encubre, sin embargo, un cambio revolucionario, aunque no explícito. Se aparta de lo “folklórico” caracterizado por la regionalización. Apunta en efecto a la creación artística de algo nuevo, y a más, unificado, antes que a la recolección/reproducción de un producto “popular espontáneo”.

⁷ *Los Oficios del pedro Changá*, como Obra Integral, de A. Tejada Gómez, interpretada por él con Los Trovadores, resume este posicionamiento, aunque avanzando un paso. Por estrenada en momentos de la llegada del gobierno militar de Onganía, fue “desaparecida” de los anaqueles de discos.

Más casos son *La zafretera*, o la *Zambita de los Humildes*:

*Zambita para que canten
los humildes de mis pagos,
si hay que esperar la esperanza
más vale esperar cantando.*

*Mi pueblo la canta siempre
(...)hasta mirarse la pena.
(...)a despertar el destino
que el pueblo en su pecho lleva.*

Todas ellas suficientemente claras en su mensaje: certeza de la revolución, para cambiar la propiedad (*el surco ajeno*), empujar a los demás, en revolución imparabile, y auxiliada (aún no protagonizada) por el canto.

3. Segundo Quinquenio: La explicitación

Las expresiones militantes pierden más adelante su envoltorio, o se centrifugan, para mostrarse descarnadamente desde ángulos diversos convocando a la revolución. Esta modalidad confluirá en la aparición de la última de las temáticas características de la década militante, la *propuesta política explícita*.

De ella hay ejemplos más drásticos de explicitación en las Obras militantes (de las que solo podemos citar aquí su existencia) como las peronistas **Cancionero para la Liberación** (Piero, Marilina Ros, Chango Farías Gómez y otros), **El inglés** (Pepe Soriano y Los Zupay) y **Montoneros** (Huerque Mapu), o la marxista “**El Condor Vuelve**” (de Tejada Gómez, César Isella y Los Trovadores), cuya revulsividad y acidez son notoriamente superiores a cualquiera de las canciones que siguen (ver Molinero 2011 y Molinero-Vila 2017).

Comencemos nuestro recorrido de 1970/75 con **Horacio Guarany**.

Su figura, más allá de la proporción de cantos militantes, fue sucesivamente elevándose a la categoría del “cantor-líder político-popular”. Contribuyeron a ello sus creaciones con mayor énfasis militante, de las cuales traemos “*Yo soy el Dueño de todo*”, “*Si se calla el Cantor*”, “*Coplera del Prisionero*”, y sobre todo “*Luche y Luche*”, la que aseguró su prohibición. Todas ellas aparecidas en el segundo quinquenio.

En *Yo soy el dueño de todo* la plusvalía no solo se manifiesta en la paradoja de fabricación-posesión, sino en la legalización sistémica de esa exacción, y la advertencia de la revancha.

“Yo soy el dueño de todo,/ pero nunca tengo nada./ Yo hago la luz, hago el fuego/ hago el viento y hago el agua / (...)Mis manos a la madera/ le hacen hacer maravillas /yo soy quien tiembla el acero y quien echa la semilla; /(...)Yo hago la silla y la mesa / y no tengo ande sentarme,/ total, si ya no me queda/ ni el derecho de cansarme; /(...)Yo hago el palacio y mis hijos/ duermen en ranchos de lata/ soy martillo, hacha, tenaza /pinza, cuchara y azada: yo soy el dueño de todo/ pero nunca tengo nada./ ¡El día que yo me canse,/ van a arder las llamaradas!...”

En *Coplera del prisionero* (en la que Horacio musicalizó un poema de Tejada Gómez, “sin saberlo”) la superioridad moral del militante quita a la vez fundamento y futuro al enemigo (“*murió con un ojo abierto, y nadie pudo cerrarlo*”)

Estamos prisioneros, /carcelero. /Yo de estos torpes barrotes, ¡Tú del miedo! //A dónde vas, que no vienes / conmigo a empujar la puerta, / no hay campanario

que suene / como el río de allá fuera. Es cierto, muchos callaron / cuando yo fui detenido, / vaya con la diferencia, /yo preso, ellos sometidos.

Por fin en *Luche y Luche* aparecen las consignas de Partido Comunista hechas canto, y así protagonizadas en sus actos (por ej. en el Luna Park), en fuerte radicalización de su propuesta política explícita.

Porque mi pueblo algún día, /cuando la sangre reviente./Habrá de salir cantando, /con un fusil en la frente. //Y entonces no habrá más niños /durmiendo bajo los puentes. /Ni obreros, ni campesinos, /siempre apretando los dientes. /Porque mi pueblo es de machos! / Y nadie me lo desmiente. (Estríbillo con bises) Pueblo que escuchas, únete a la lucha, /Pueblo unido, nunca vencido. Y luche, luche, luche, no deje de luchar /por un canto de obrero, obrero y popular, .

Subsiguientemente resulta útil analizar a **Mercedes Sosa**.

Su disco **Hasta la Victoria** (1972), por caso, incluye el tema de igual nombre de Aníbal Sampayo, claro, bello y representativo desde el título. Todas las virtudes están presentes en él, no casualmente como características atribuidas al *cantor /guerrillero*. Es que se lo dedica a “*Ramón,*” por el Che, que usaba ese seudónimo. Y es éste “*aquel que rompe las cadenas*”; trayendo así la concientización (por la “*fe que enciende las hogueras*”), el impulso de la ideología (“*el que a la suave brisa la vuelve en vendaval*”) y el derecho a la revolución (“*la voz de la justicia*”). También muestra la inmortalidad del militante, necesaria para justificar el sacrificio guerrillero (“*aquel que nunca morirá*”), y se autoafirma (“*yo soy el león que va rugiendo libertad*”), actuando en lucha abierta amenazante (“*que tiemble el verdugo opresor*”) por la construcción de un nuevo hombre (“*la luz del oprimido*”, y para lograr “*el hombre redimido*”).
Explicita sin dudas.

En 1973, cénit de la década, graba su disco “**Traigo un pueblo en la voz**” que incluye *Cuando tenga la tierra, Hermano dame tu mano, Triunfo agrario, y Si un hijo quieren de mí*, entre otros. Invitamos a recorrerlas. Aquí podemos ver por caso como la develación social se convierte a reforma agraria, o expropiación, en la primera, junto al protagonismo del canto, pues se propone sembrar “*palabras*”, y aclara que con él cantarán “*los que piensan*”. El cantor no se presenta como campesino “yupanquiano”, sino como alguien que se *dirige al* campesino, y en tanto éste asuma el rol de *pensar y decir*. De allí también que rápidamente identifica al colectivo destinatario de esta reforma: *Cuando tenga la tierra/ la tendrán los que luchan/ los maestros, los hacheros, los obreros.* Es entonces (¿recién entonces?) que el protagonista, cantor como Fierro, podrá decir: *cantaré* (casi diciendo recién allí podré tener el derecho de cantar) y cantaré porque entonces serás/ seremos... *dueños de la noche*, que es decir la etapa no productiva del tiempo, pero sí aquella en que *nos acostamos para hacer los hijos*. Su apelación final multiplicada al “campesino”, es en realidad el grito (cuatro veces sucesivas proclamado) de un ajeno que reclama ser escuchado, de alguien que desde afuera viene a convocar (aunque se una al convocado en el “nosotros”, los subalternos).

“Formaré con los grillos/ una orquesta donde canten/ los que piensan./ Y por fin te veré/ campesino campesino, ¡campesino! ¡¡campesino!!/ Dueño de mirar la noche/ en qué nos acostamos/ para hacer los hijos/ Y saldré a pasear con los árboles y el silencio/ Y los hombres, ... y las mujeres ⁸ conmigo”.

⁸ La letra original reitera “*los hombres*”. Es Mercedes quien en su versión cambia el género, introduciendo el feminismo, significativamente ausente en la década.

Pasemos ahora a **César Isella**.

Si el americanismo fue típico de la década, él es su emblema y explicitación, básicamente marxista.⁹ Y de la rápida “casi exclusión” de otras temáticas: en **América Joven Vol III**, de 1973, por ejemplo, encontramos que diez de los trece temas son de corte militante/ americanista, contra sólo dos de doce en el primer volumen de la serie (que data sólo de 1970, tres años antes). Citamos entre ellos a *Los pueblos americanos*, pero también *La Patria Dividida*, de Isella sobre un poema de Neruda, donde la patria se la imagina extendida, nueva y obrera. Con la historia del hombre nuevo socialista, en la geografía sin barreras del latinoamericanismo:

“yo no quiero la patria dividida, sobre siete cuchillos desangrada, quiero la luz de Chile enarbolada, sobre la nueva casa construida. Yo me quedo a cantar con los obreros en esta nueva historia y geografía”.

Una respuesta músico-emocional y poética, para una propuesta política.

Otro ejemplo, también de Isella es *El cóndor vuelve*, ya en 1973, que además muestra la adopción de una propuesta explícita política a través de un camino que

“abre las puertas de Tiahuanaco por donde pasa la tempestad.../Allá en los valles dormidos...ardiendo están las raíces, /...la llamarada continental...Ahí va el general Sandino...el ecuador dibuja el mapa caliente de Nicaragua en mi corazón...Artigas toma esta sangre donde la luz se vuelve Fidel y encuentra que Güemes cuida la cruz del sur”.

Ciertamente este tema amerita su inclusión en más de una temática. Es más, tiene signos de casi todas ellas.

Sobre el final, el americanismo y la inmortalidad del combatiente se unen en *Y caen*.

Ella, referida a la masiva e interminable represión en Chile, adopta una cadencia lúgubre mientras proclama que es preferible morir que esconderse: “*Y están los que fusilan/ y están los que cadáveres.!*” Pero la canción cambia su ritmo y con él la visión de la tragedia muta, mágica o religiosamente. Se separa de la realidad con muertos vivos que se levantan de las avenidas para ir a la región del paraíso prometido:

“Y sin embargo/ los que llenan las calles boca abajo/ agujereados/ curiosamente se levantan/ toman la sonrisa y la rehacen (un coro detrás, como un pueblo canta “libertad, libertad”)/ salitrosamente en el aire/ forman un pelotón interminable/ gritan ¡libertad!/gritan Pueblo América: ¡coraje!”.

El “buen revolucionario” tiene vida después de la muerte: vivirá en el pueblo, funcional garantía de inmortalidad para quien se apresta a militar. Veamos otra similar.

Marián Farías Gómez canta *Romance de María Pueblo* en la que se retrata una mujer cualquiera (de allí su nombre), desapercibida, apenas trabajadora de escasas alegrías (con “*los tacos siempre gastados, y “a jornal toda la vida, nadie la mira pasar, María entre cien Marías*”) que se reivindicará en tanto luchadora social. No tuvo miedo, como

⁹ Como artista, él recogió ampliamente las músicas del continente y con Tejada Gómez como coautor fue un estandarte de esta temática y de militancia radicalizada. No parece extraño que los discos americanistas fueran favoritos para las prohibiciones. De hecho en una reciente exposición (Marzo de 2008 en La Plata) entre los discos prohibidos figuraron “Traigo un pueblo en mi voz” y “Yo no canto por cantar”, de Mercedes Sosa; “América Joven Vol. III” y “Hombre en el tiempo”, de César Isella; “Razones” y “Víctor Heredia canta a Pablo Neruda”, de Heredia; “Canciones folklóricas de América”, de Víctor Jara y Quilapayún (además de, solo “Quereme ... tengo frío”, de Marilina Ross; “Corazón sudamericano”, de Pedro y Pablo, y “Pequeñas anécdotas sobre las instituciones”, de Sui Generis).

un buen revolucionario fue a la huelga, murió en ella y por ella renacerá en el paraíso de los luchadores. Será admirada por todos:

“Cuando hablaron de la huelga/ no tuvo miedo María./ Si tiraron a matar, no pensaron en María/ María, María Pueblo, que solita se moría. /Alguna vez volverá /a nacer por alegría; / todos te verán pasar/ María Pueblo, María.../ de cada cuatro domingos/ todos serán de María/ domingos de andar con Dios,/ para que viva María”

Culminamos con **Jorge Cafrune** y *Milonga del Fusilado* :

No me pregunten quién soy / ni si me habían conocido / los sueños que había querido /crecerán aunque no estoy. / Ya no vivo, pero voy/ en lo que andaba buscando /y otros que siguen peleando/ verán nacer otras rosas,/ que en el nombre de esas cosas,/ todos me estarán nombrando.

Esa anonimidad y muerte de un guerrillero implica sin embargo el mantenimiento de los sueños en y por “los que siguen peleando”. Se busca constituir carga en los que combaten, ya que “aflojar” es matar otra vez a todos los muertos precedentes: “y sepan que solo muero / si ustedes van aflojando”. Así mismo justifica el sufrir, “en esta tierra” por el futuro venturoso prometido. “Me oyó reír poca gente, /y aunque mi risa ignorada/ la hallarán en la alborada, / del día que se presente”. Un sentido de finalidad funcional de la propia vida, cruzándose con la inmortalidad combatiente: “Porque el que murió peleando, / vive en cada compañero”.

Estos ejemplos (aún más fuertes en las Obras militantes) lejos además de ser los únicos, fundamentan la inusual, si no exclusiva **politización explícita** en el folklore en la época.

4. Censuras: El eufemismo como refugio

El valor militante de esas canciones y artistas del folklore fue reconocido en los hechos por los diversos *actores políticos* (sindicatos apoyando la Cantata para la Liberación, el PC apoyando sus artistas y espectáculos, y recíprocamente éstos actuando en sus actos; o los Montoneros financiando y supervisando “su disco”).

Pero también, y muy importante, *por sus enemigos*, del Proceso y la triple A.

Del otro lado de la trinchera eligieron a canciones y creadores del género folklórico como “privilegiados” destinatarios de dificultades, amenazas, atentados, prohibiciones, censuras y “accidentes sospechados”, reconociéndole en definitiva el carácter de *efectivo combatiente*. Las consecuencias de ese accionar no fueron inocuas, pero no impidieron que la política cantada, a la vez de desplazarse a otros géneros, mantuviera una larvada perdurabilidad en el folklore aunque con características diferentes a las del período descripto.

En efecto, lo comenzado con el lopez-reguismo fue potenciado con el Proceso e implicó la no difusión en radio, la dificultad de grabación y de presentaciones, dirigido notoriamente al folklore¹⁰. Esto es conocido.

¹⁰ Cerca de un 70% de las censuras son dedicadas al género folklórico, tanto en artistas como en canciones. Esto se desprende, entre otros, de los documentos de la Operación Claridad o de la Side (“Antecedentes Ideológicos de Artistas Nacionales que Desarrollan Actividades en la República Argentina”), que incluye un listado de 40 artistas de perfil peligroso, 25 de los cuales son del folklore (H. Guarany, M. Sosa, C. Isella, Los Trovadores, Q. Tiempo, H. Mapu, C. Zupay, V. Heredia, Chango y Marián Fariás Gómez, Los Olimareños, entre ellos). Más adelante trata con análisis “de inteligencia” la historia del movimiento de los “comunicadores llave” que ubica naciendo en 1966 con Mercedes Sosa. Realiza relevamientos de material “de temática de neto contenido subversivo y/o disolvente” en disquerías, encontrando 14 cassetes objetables, todos ellos de folklore (10 de M. Sosa, 2 de H. Guarany y 2 de C. Isella). Y por fin rastrean la distribución y venta de las canciones cuestionadas en las declaraciones de los sellos. Allí encuentra un incremento de las mismas desde 1971 y una máxima

Sin embargo otras miradas pueden efectuarse sobre ese tránsito, de las cuales este trabajo solo apunta esbozos.

Dos características abonan la tesis de que las agresiones post 1975 no implicaron un “apagón” total. Por una parte el uso de canciones “neutras” de autores militantes fue una forma de mantener viva su presencia (y su economía), y por la otra el retorno a los eufemismos intentó superar el silencio, al “sugerir” lo que no se debía decir, en nuevas canciones.

Esto nos permite otra forma de ver la larga evolución de la canción folklórica militante, que nos hemos ocupamos de describir hasta aquí. Es la que encuentra, dentro de un largo ciclo de incorporación y tratamiento de temáticas de discusión y “esclarecimiento”, de esencias y destinos sociales, un período (breve) de radicalización, precedido y seguido de otro más continuo de tratamiento poético-eufemístico (lo que debería verse entonces como más “permanente”, o consistente con el género¹¹).

Al apartar la propuesta política explícita de la canción, sedimenta el núcleo de la temática social (el “cuasi decálogo”) en el entramado del canto folklórico. Y esto sigue conceptualmente hasta hoy.

Algunos ejemplos (de textos y actitudes) vienen a nuestra mente al tratar el tema. Nuevamente elegimos, por brevedad, solo algunas canciones y subrayamos en ellas las frases más significativas de esta *resistencia poética*.

Víctor Heredia no se exilió, aunque sufrió la desaparición de su hermana, lo que lo hace interesante ejemplo. Grabó en 1976 una canción como “Vecino aprende a volar” dentro de “**Paso del Rey**”. Aparentemente escrita a una paloma, puede leerse en código resistente.

*Vamos palomo, aprende a volar,
ahora ya no puedes, pero podrás.
Es que yo también quiero deshacer
esta soledad que aprendí a querer.*

Análogamente, en 1977, en su disco **Cuando yo digo Mujer** puede leerse en sentido eufemístico la canción “*Como un pájaro que emigra, mi corazón*” como reclamo por los exiliados y las ausencias/ desapariciones

*Cómo aquella oscura roca, mi corazón.
Cómo un pájaro que emigra, mi corazón.
Como todo este paisaje, mi corazón
lentamente te reclama
y entre océanos te llama
porque aún tu sombra aroma
estos tristes cielos tristes
donde yo*

aceleración en el final de 1974 e inicios de 75. Un elenco de los temas prohibidos en venta incluye 24 temas, todos de folklore. En la Operación Claridad, entre un conjunto variopinto de escritores, autores de teatro, etc., se encuentran 30 creadores o intérpretes de folklore (los ya citados, más el Dúo Salteño, Los Cuatro de Córdoba, Ch. Santa Cruz, Moncho Mieres, Los Calchakis, J.E. Dávalos o Ariel Ramírez), contra 10 de otros generos (Piero, R. Narvaja, G.F.Pagliari, M. Monti, etc.).

¹¹ De hecho en las entrevistas realizadas para nuestro trabajo, esta parece la posición más expendiida o vigente en la primer década del siglo XXI)

pienso aún en ti, aún en ti.

Mercedes Sosa, caso emblema siempre, ya en su disco **Mercedes Sosa '76** excluye canciones revolucionarias *aunque no* a los autores militantes como Víctor Jara, H. Lima Quintana, o C. Isella. Esto les permite estar... Elige para ello temas ciertamente poco urticantes como *La Mamancy*, *Los Pueblos de Gesto Antiguo*, o *Cuando voy al trabajo*. Las prohibiciones sin embargo no repararían en tal sutileza. También en "**A quien Doy**" (1979) figura *Cuando me acuerdo de mi país*, de Patricio Manns, donde aparecen el deber revolucionario, la inmortalidad del combatiente, y el "afecto bronca" (ver Molinero Vila 2017) uno de los aspectos claves de la reacción buscada, ahora no exento de autocrítica, menos explícita:

*Cuando me acuerdo de mi país
me enojo de ayer
cuando me acuerdo de mi país
me lluevo en abril
cuando me acuerdo de mi país
me calzo el deber
me ofuzco gentil
me enciendo candil
me encrespo de ser
despierto fusil
cuando me acuerdo de mi país*

En "**En dirección del Viento**", aparecen *Los Pueblos de gesto antiguo* con señales claras de protagonismo de la canción, y esperanza- certeza del futuro, además del eufemismo de repliegue ante la adversidad:

*[...]gente que da la mano y saluda al sol
que sabe ganar la vida y ganar la muerte
[...]La gente estará cantando la vida nueva
que está creciendo en los pueblos chicos
[...]Me voy a cantar con ellos hasta que el alba
rocíe el campo de aroma puro,
sencillo como la lluvia
profundo como la paz
Los pueblos de gesto antiguo se dan la mano
los pueblos se dan la mano para vencer
los pueblos que van creciendo como los vientos
Allá me voy a vivir
en ese pueblo tan chico que va a nacer*

Aquella "espera militante", de los inicios con *Zambita de los humildes*, reaparece aquí. También en *Cantor de Oficio* se aprecia la bisagra entre el protagonismo de la canción y la develación social. Por caso se distancia de *Si se calla el cantor* (que lo veía como líder del pueblo) a ser, aquí, apenas "uno más":

*el cantor es un hombre más que anda
transitando las calles y los días*

sufriendo el sufrimiento de su pueblo
y latiendo también con su alegría

Este nuevo enfoque se ve también en *Cuando voy al trabajo*, o en *Peoncito de Estancia*. Cualquiera de estas, si grabadas en 1963 por ejemplo, hubiera sido considerada por nosotros como *proto-militante*, por la forma en que la poesía ponía la temática. En 1976 (más allá de si fueran difundidas o no en nuestro país) la colocamos, más que como “*post-militantes*”, como *resistencia eufemística*.

En el caso de **Horacio Guarany** su persecución y prohibiciones comenzaron antes, con el Lopez-reguismo. En 1975 “**En España**” con *Caballo que no galopa* por caso, se muestra la resistencia no demasiado eufemística aún, mientras mantiene tanto el protagonismo de la canción (es casi una secuencia de *Si se calla el Cantor*), como la certeza del futuro

Soy jinete de la noche,
voy galopeando hacia el alba,
ando lejos de mi tierra
por no vender mi guitarra.

Soy jinete de la noche,
algún día aclarará,
sólo le pido a mi tierra
que no me quiera olvidar.

Mi caballito querido,
ésta te pido nomás,
nos han echado los perros
pero no me han de alcanzar.

En **Tiempo de Amor y Paz**, 1976, el título pretende salir de la propuesta política y “guerrera”, y su contenido incluye “*La voz de los Pajaros de Hiroshima*” (pacifismo combatiente) y *Cuando Canta mi pueblo*

Cuando cantan los pueblos Ay
Hasta la guerra espanta.
¡Latinoamerica , Latinoamerica!:
tu pueblo está cantando
viene asomando el alba
y el sol viene asomando
amor
amor, en tu ventana

De protagonismo y esperanzadora a la vez, hubiera sido apenas liviana en el segundo quinquenio, mas en el contexto de la persecución, es resistente. Su ritmo de “marcha”, las campanas y el coro de fondo claman llamado a la acción muy por sobre lo textual, que intenta ser “pacífico”. Nuevamente, sutilezas que las prohibiciones no tomarían en cuenta. Otra vez mezclando el parto histórico con el de una “pareja”o “amor”, el afecto movilizado es convocante, un enardecido llamado al americanismo y esperanza.

En “**Aquí en mi tierra**” (indicativo de un regreso que sería afectado por la bomba cuyas esquirlas llevo en su cuerpo hasta su muerte¹²), del año siguiente, podemos encontrar rastros personales y nuevas figuras que dejan entrever señales (eufemismos):

*Vuela en el aire mi pañuelo, zamba,
siento crecer la Patria en alarido,
déjame andar tus noches guitarreras,
para cantar lo que es tan tuyo y mío.
Y canta
y sangra el corazón, con su alegría,
solo yo sé lo que es estar de vuelta,
aquí en mi tierra, aquí en la tierra mía.*

Con solo estos casos podemos señalar nuestra conclusión: durante el Proceso no hubo apagón cultural, aunque sí una afectación clara a la militancia. Es igualmente claro que la intensidad del periodo previo hizo a los colores de la producción posible muy “leves” comparativamente y también que la no difusión del folklore (para casi ninguno de los artistas identificados con la militancia, justificados o no) implicó efectos de ausencia.

5. Actitudes, además de canciones

Además de las canciones (una forma de *discurso*) también hubo actuación (una forma de *hacer*). Si se había hecho de la canción folklórica militante un arma, y así fuera reconocida por sus enemigos, la época que siguió al golpe no podía ser (y no fue) fácil. Parecía que poco había para hacer para los protagonistas del canto militante sino exiliarse o doblegarse. Aún intentos tibios de resistir en el país (Isella refugiándose por un año nuevamente en Los Fronterizos, para luego deber irse a Europa; Cafrune intentando un homenaje a San Martín, antes del “accidente”; Guarany tratando de volver al país con canciones menos álgidas, hasta la bomba; M. Sosa, presentándose en espectáculos en el interior, para luego deber expatriarse; Marián Farías Gómez, finalmente detenida y luego expulsada del país, etc.) fueron, en el fondo, rápidamente “inútiles”, aunque significativos. Porque resistieron la agresión, con diversas actitudes y hechos, fueron significativos. Transitaron un camino de adecuación resistente que fue además trasvasando a otros. Pero nunca de forma gratis.

Las sucesivas rupturas de formaciones (Los Trovadores, o Los Fronterizos, entre tantos) son consecuencias del clima adverso, económico, político y profesional¹³. Hubo intentos colectivos para sobrevivir artísticamente en tanto género, como DECUNA (Defensa de la Cultura Nacional), movimiento que agrupo e intentó activar presentaciones artísticas para mantener la llama, aunque claramente neutralizando mensajes (“escondiendo” los artistas militantes, como el Quinteto Tiempo, detrás de otros “aceptables”, como Landriscina).

¹² Si no hubo en Argentina un caso como el de Víctor Jara, hubo en cambio bombas de gases lacrimógenos contra Huerque Mapu, detenciones masivas a artistas y asistentes a sus espectáculos como el caso de Mercedes Sosa en La Plata, y también intentos de muerte. Horacio Guarany por ejemplo, primero se exilió ante amenazas y doble atentado de la triple A. Luego volvió a la Argentina el 5 de diciembre de 1978 y solamente un mes más tarde, el 20 de enero del 79, nuevamente atentaron con una bomba en su casa de la calle Nahuel Huapi en la Capital Federal.

¹³ Los Trovadores, por caso, se autocensuran en la grabación de Juan Panadero, del Cuchi (colocando “*si a cualquiera les dejaba...*” en lugar de “*si a los pobres les dejaba...*”) pues estaba prohibido difundir cantos con esa palabra...

Ahora bien, cualquiera de estos ejemplos resistentes, no oculta que el folklore “ácido”, como tal, no tuvo espacio público. Otras manifestaciones o géneros fueron tolerados, o menos perseguidos. De consecuencia el “compromiso” con una realidad, que a la vez mutaba, viajó a otros géneros y cuando regresó al folklore, lo hizo transformado. Pero no desapareció, la semilla era de larga resistencia. Su persistencia es evidente, tanto en el periodo de los 90 como en los 2000 y aun hoy, en Teresa Parodi, Peteco Carabajal, Antonio Tarragó Ross, E. Llopis, Raly Barrionuevo y tantos más, aunque tenga características diversas a las del período que estudiamos. Pero ésa es otra historia.

Para completar nuestro trabajo y a manera de epílogo de la actitud y actuación en el post 76, deseamos citar el ejemplo de *vida y muerte* de Jorge Cafrune¹⁴, uno de los “dudosos” casos de accidentes de ese período. Pierde la vida en Enero de 1978, apenas unos días después de la osadía de cantar en Cosquín una canción no permitida. No es relevante cuál. Denunciar las prohibiciones, poner al pueblo por encima de los censores, y cantarla a sabiendas y anunciándolo (en sus palabras "*aunque no está en el repertorio autorizado, si mi pueblo me la pide, la voy a cantar*"...) sí lo es. Esto era doble (si no triple) pecado mortal. En el estricto uso del término. Inmediatamente después de Cosquín, llegando a Benavidez sucede un “extraño accidente” que él mismo no interpretó así al morir: “*Es mejor que me maten...no aguanto más... Te encargo mis hijos, que no les pase nada*” dijo a su acompañante. La justicia dictaminó accidente, pero no lo hizo así la mentalidad popular. Los relatos del campo de concentración cordobés La Perla¹⁵ muestran una inusitada celebración. Esa reacción de los militares en guerra (los que regenteaban un centro clandestino de detención, en realidad) festejando la muerte de un folclorista, da señal acabada no solo por la importancia asignada por sus enemigos a la canción folklórica, sino de cómo artistas del género actuaron, y sufrieron en los más duros momentos, el intentar mantener la continuación de su compromiso previo, y no solo en eufemismos.

Conclusiones

Regresamos así, al terminar este escrito, al inicio: el segmento militante del folklore mostró una politización más fuerte que cualquier otro género y sufrió durante la dictadura la mayor persecución. Por ello su resistencia a la misma, lejos de ser nula, fue materializada tanto en eufemismos cancioneros, como en las actitudes de sus artistas, y coherente con dicha historia. Que claramente sigue hoy, aunque con otras características.

¹⁴ Cuando éste vuelve al país a fines del 77, lo hace para realizar otro “A caballo por mi patria”, esta vez por San Martín (el primero, de 1967 a 1972, había sido en homenaje al Chacho) y llevando tierra de Boulogne Sur Mer hasta Yapeyú. Era ésta una cobertura de nacionalismo militar que debía, como el Martín Fierro, dar una cierta “licencia de indemnidad” patriótica. Otro “eufemismo” de cobertura.

¹⁵ Referimos para dar cuenta de ello el siguiente testimonio incorporado en www.nuncamas.org por TERESA CELIA MESCHIATI, *secuestrada el 25.9.76 en la ciudad de Córdoba,(...) que estuve en La Perla durante 2 años y dos meses*. Para ella, detenida/desaparecida que escuchaba por radio “junto” a los represores ese Cosquín, las palabras de Cafrune más que la canción son las ácidas. Eran reveladoras de un secreto a voces: había canciones prohibidas y Cafrune se preciaba de no acatar prohibiciones pues el pueblo era más que el gobierno, por terrorífico y poderoso que éste fuera. El “efecto ejemplificador” era la base conceptual de todo el terrorismo de Estado. No podía haber excepciones con el canto.

El clima esa semana en La Perla fue de gran nerviosismo. Decían que estaban preparando una "operación especial" (...) Después Cafrune que volvía a caballo por la ruta fue arrollado por una camioneta que huyó: Grandes abrazos y enormes risas de satisfacción. Dijeron que el operativo especial "se había cumplido", pero no quisieron volver a hablar del tema...

Bibliografía

- Cortazar A. Raul. 1954.** “*Qué es el Folklore*”. Bs As : s.n., 1954.
- Cortazar, Augusto Raúl. 1967.** “*Folklore y Literatura*”. Bs As : EUDEBA, 1967.
- García, María Inés. 2006.** *El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza.* en www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana, Mendoza, Argentina : Departamento de Música, Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina,v, 2006.
- Gillman, Claudia. 2003.** “*Entre la Pluma y el fusil*” . Bs As : Siglo XXI, editores, 2003.
- Kaliman, Ricardo J. 2004.** “*Alhajita es tu canto- el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*”. cordoba, Argentina : Comunicarte, 2004.
- Lieberman, Robbie. 1995.** “*My Song is my Weapon - People’s songs American Communism. And the Politics of Culture, 1930-50*”. Illinois USA : University of Illinois Press, 1995.
- Lugones, Leopoldo. 1916/1972.** *El Payador.* Bs As : Huemul, 1916/1972.
- Middleton, Richard. 2006.** “*Voicing the Popular*” . USA : Routledge, 2006.
- Molinero, Carlos 2011;** “*Militancia de la Canción- Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*”. Bs As, De Aquí a la vuelta, 2011
- Molinero- Vila, Carlos y Pablo. 2008..** “*Atahualpa, Voz y silencio del Indio en la canción*”.Bs As : Biblioteca Nacional, 2008., Vol. "Has de Narrar".
- Molinero, Carlos, Vila Pablo, 2017.** “*Cantando los afectos militantes- Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los ’70*” Bs As. Molinero Ed., 2017
- Orquera, Yolanda Fabiola. 2009.** “*Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino*” . . Bs As : Studies in Latin American Popular Culture 27., 2009.
- Ortega Peña - Duhalde, Rodolfo y Eduardo Luis. 1967.** “*Folklore Argentino y Revisionismo Histórico*”. Bs as : Ed. Sudestada, 1967.
- Valko, Marcelo. 2007.** “*Los indios invisibles del Malón de la Paz. De la apoteosis al confinamiento, secuestro y destierro*” . Buenos aires : Madres de Plaza de Mayo, 2007.
- Vila, Pablo. 1991.** “*Tango to Folk: Hegemony Construction and Popular Identities in Argentina,*” 10: 107-139, USA : Studies in Latin American Popular Culture, 1991.
- . **1999.** “*Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales.*”. Bs As : Cuadernos de Nación. Músicas en Transición, Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini coordinadoras., 1999.
- . **1982.** “*Música Popular y Auge del Folklore en la década del 60*”. Bs As : CREAM, 1982. Vol. “CREAR en la cultura nacional”.
- . **2000.** *Identidades narrativas y musica.* Temple USA : s.n., 2000.
-