

**Tipo de documento:** Tesis de Grado

*Departamento de Ciencia Política y Estudios Internacionales*  
*Licenciatura en Estudios Internacionales*

## **“Si ellos son la patria, yo soy extranjero”: La política en los tres géneros musicales populares de la Argentina en el siglo XX**

**Autoría:** Fuster, Esteban

**Año:** 2024

### **¿Cómo citar este trabajo?**

Fuster, E. (2024) *“Si ellos son la patria, yo soy extranjero”: La política en los tres géneros musicales populares de la Argentina en el siglo XX*. [Tesis de Grado. Universidad Torcuato Di Tella]. Repositorio Digital Universidad Torcuato Di Tella

<https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/13334>

El presente documento se encuentra alojado en el Repositorio Digital de la Universidad Torcuato Di Tella bajo una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Argentina (CC BY-NC-SA 4.0 AR)  
Dirección: <https://repositorio.utdt.edu>

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Departamento de Ciencia Política y Estudios Internacionales

**“Si ellos son la patria, yo soy extranjero”: La política en los tres géneros  
musicales populares de la Argentina en el siglo XX**

**Autor**

Esteban Fuster

**Tutora**

Andrea Matallana

Junio, 2024

*A Mémé*  
(1934 – 2024)

## **Resumen**

El objetivo de este trabajo es investigar cómo las preocupaciones políticas de la sociedad han llegado a permear la música y manifestarse a través de los tres géneros musicales más populares de Argentina en el siglo XX: el tango, el folclore y el rock. Para llevar a cabo este estudio se investigan dos elementos centrales: las letras de canciones representativas de cada época a estudiar y la bibliografía previamente escrita. Se analiza discursivamente cada género musical en su correspondiente período de mayor compromiso político, buscando elementos de continuidad y disidencia entre las canciones, que revelen temáticas políticas contemporáneas y perspectivas propias de la época. Cada análisis se aborda con particular atención a las raíces socioculturales de cada estilo musical. Se propone trabajar con una perspectiva histórica, desarrollando los análisis susodichos, se busca describir las preocupaciones de los grupos sociales (que conforman tanto a los públicos como a los artistas) basándose en la relevancia y representatividad de las composiciones seleccionadas para el análisis.

**Palabras clave:** música y política, tango, folclore, rock argentino, siglo XX, análisis discursivo, letras de canciones, compromiso político, raíces socioculturales, historia de la música argentina, música contestataria.

## **Abstract**

This work seeks to investigate how the political concerns of society have permeated music and manifested through the three most popular musical genres in Argentina in the 20th century: tango, folklore, and rock. To carry out this study, two central elements are examined: the lyrics of representative songs from each era under study (concerning a specific music genre) and the existing bibliography. Each musical genre is analysed discursively in its corresponding period of greatest political commitment, seeking elements of continuity and change among the songs that reveal contemporary political themes and perspectives of the time. Each analysis pays particular attention to the sociocultural roots of each musical style. This thesis adopts a historical perspective, developing the analyses to describe the concerns of social groups (comprising both artists and their audiences) based on the relevance and representativeness of the compositions that have been selected for this investigation.

**Keywords:** music and politics, tango, folklore, Argentine rock, 20th century, discursive analysis, song lyrics, political commitment, sociocultural roots, history of Argentine music, protest music.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, quisiera agradecer a la Universidad Torcuato Di Tella por permitirme desarrollar tanto esta tesis como la totalidad de mis estudios en un ambiente de pensamiento crítico, tolerancia y búsqueda de la formación tanto profesional como humana. Quisiera agradecer particularmente a Javier Zelaznik, quien en representación del Departamento de Ciencia Política y Estudios Internacionales me acompañó en los primeros pasos de esta tesis y me dio su confianza para avanzar, siempre creyendo en el poder transformador de la política en todos los aspectos de la vida humana.

En segundo lugar, deseo darle las gracias a mi directora de tesis, Andrea Matallana. A ella le agradezco, primeramente, el haber dedicado su valioso tiempo a mi trabajo. Sin su orientación y *expertise*, este trabajo no hubiera sido posible. Además de ello, quisiera agradecerle por haberme inspirado mediante sus propios trabajos (los cuales tuve oportunidad de leer antes de conocerla en persona), a creer en una academia más comprometida en entender el impacto social de nuestra valiosa cultura.

En tercer lugar, agradezco enormemente a mis padres, Marina y Cristian, y a mi hermana Lara. Sin su apoyo a lo largo de toda mi carrera y su fe en mí, este trabajo no hubiera sido posible. Me han acompañado, tanto en mis momentos de duda como en los de claridad, apoyándome cuando fue necesario y celebrando conmigo mis logros. A ellos agradezco hacerme la persona que soy hoy. Especial agradecimiento a su vez a Ezequiel, Lautaro y Sofía, quienes, desinteresadamente, me han prestado oído innumerables veces y me han acompañado muchas otras. A ellos también les debo la fe en mi capacidad para llevar adelante esta tesis y tantas cosas más.

En cuarto lugar, a mis colegas y compañeras Julia y Florencia. Han hecho de estos años un proceso inolvidable y su compañía y consejo han sido invaluable tanto en la concreción de esta tesis como en mi formación profesional. Sería imposible para mí imaginarme cerrando esta hermosa etapa sin su confianza constante en mí y su oído.

Por último, pero no menos importante, expresar mi agradecimiento a mis primos Andrés, Emilia y Mauro. Ellos me han enseñado la importancia del compromiso político y social del arte como un valor intrínseco a él.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	2
Objetivo .....	2
Cultura y política.....	3
Música y política.....	4
Metodología .....	5
Consideraciones .....	12
<b>Tango</b> .....	15
Política en la semántica.....	15
Migrantes y trabajadores.....	15
Higienismo .....	17
Década Infame .....	19
Anarquistas, socialistas y libertarios.....	20
Economía, hambre e indigencia .....	23
El progreso y la sensatez.....	25
Políticos .....	26
<b>Folclore</b> .....	28
Política en la semántica.....	28
Sobre el trabajo y la sangre .....	28
Campo y patrón.....	30
Canto y silencio.....	32
Gobiernos, opresión y liberación .....	33
El pueblo y la pobreza.....	36
Vecinos y hermandades .....	38
Cristo.....	41
<b>Rock</b> .....	42
Política en la semántica.....	42
Dictadura I: Revolución Argentina .....	42
Dictadura II: Proceso de Reorganización Nacional .....	44
Dictadura III: Guerra de Malvinas .....	46
Resistencia .....	47
Entre metáforas y sarcasmos.....	50
Juventud .....	52
Cantar o callar .....	53
<b>Conclusión</b> .....	55
<b>Anexos</b> .....	62
<b>Bibliografía</b> .....	66

## Introducción

En otoño de 1972, el artista y compositor oriundo de Mercedes, Provincia de Buenos Aires, Raúl Porchetto, publicaba un álbum conceptual al que llamaría “Cristo Rock”. Su octava y última canción, comenzaba con unas frases sobre un acompañamiento de blues típico, para luego derivar en una composición de tipo más experimental y de, lo que se llamaba, rock progresivo, más afín a los pulsos musicales de la época.

Finalmente, en el último tercio de la canción, se sumaría la voz de Porchetto acompañado por una guitarra acústica. El mantra que marcaría el ritmo de la canción de allí en más sería: “Padre hoy estuve preso por/ por cantar canciones de rock/ Padre hoy estuve preso por hablar de/ Tu amor en las plazas” (Porchetto, Raúl, 1972). Canción VIII)

El artista hace un llamado de atención político sobre la censura y devela una interacción sumamente explosiva entre dos mundos que, a priori, comparten poco: la música y la política. Es de esta ruta de dos vías que nace el hilo conductor de esta tesis. ¿Qué sentires colectivos políticos se cifran en las distintas composiciones musicales de la Argentina en el siglo XX? La tarea que intentaremos realizar vendrá dada por demostrar la riqueza de ese intercambio y la cantidad de información histórica cifrada allí.

“La política es una práctica o actividad colectiva que los miembros de una comunidad llevan a cabo con la finalidad de regular conflictos entre grupos” (Vallés, 2003, p.18). Más, es posible, desde una mirada ampliada, vislumbrar que la política no consiste en una práctica única, sino que es un manto que cubre a un espectro de acciones muy amplio vinculados con la vida en

En este trabajo, nos proponemos revisar de qué manera se ha manifestado la política en una de las ramas de la cultura de mayor alcance en la Argentina en el siglo XX: la música. Tenemos como objetivo revisar el modo en que las letras de canciones de los tres géneros musicales más populares del siglo XX pueden darnos señales sobre las preocupaciones de la sociedad como colectivo en torno a la coyuntura sociopolítica de cada momento.

## Objetivo

El objetivo de este trabajo es recomponer características de las grandes preocupaciones políticas de la sociedad argentina en tres momentos en la historia del país, valiéndonos

principalmente de las letras de canciones de tres géneros musicales distintos: Tango, Folclore<sup>1</sup> y Rock (Tablas 1,2 y 3). Buscaremos estudiar como el elemento político se manifiesta y a partir de allí trazar puntos comunes o de diferencia que nos permitan caracterizar a los grupos de canciones (diferenciadas por género musical) a su interior cómo ver diferencias entre ellos. Para ello realizamos un relevamiento de las composiciones de mayor peso por género musical con contenido político. En pos de ello hemos compuesto tres grupos de veinte canciones cada uno.

## Cultura y política

El primer punto de partida que nos interesa trabajar es como la encrucijada entre lo social, político y cultural toma forma y de qué manera la sinergia resultante puede devenir en un objeto de estudio. El autor Patrick Durand Baquero (2010) reflexiona sobre esa conversación constante entre política y cultura y refiere lo siguiente: “Para el pensamiento contemporáneo, los estudios culturales no son únicamente contextuales dentro de la política, hacen parte del conjunto de elementos que le permiten al individuo ser político” (p. 117). En este sentido, la cultura no es menos que una herramienta por la cual el individuo, mediante su consumo, logra informarse, tomar posturas e identificarse en posiciones respecto a temas divisorios en la voz de artistas.

Esto se hace mediante un proceso dinámico de difusión de valores propuestos implícita o explícitamente en las diferentes expresiones artísticas. Según el mismo autor:

“(…) la construcción se hace desde una dinámica de la afirmación positiva de unos principios y la negación de otros, los cuales deben ser aprendidos, interiorizados y defendidos por un grupo de individuos. Es ahí donde está la dimensión política del asunto. El concepto de identidad política tiene adherido en sí mismo, una importante cantidad de elementos culturales en torno a los mecanismos de identificación de una comunidad constituida.” (Baquero, 2010, p. 117)

El área que hemos elegido estudiar, la música, tiene muchísimas facetas de las cuales se pueden desprender numerosos análisis sobre cargas sociales, posturas, declaraciones, etc. Por dar un

---

<sup>1</sup> Nota sobre uso ortográfico: en este texto el término “folclore” y sus derivados aparece en ortografía española moderna –reemplazando la “k” por la “c”–. Se respetan, sin embargo, los casos de nombres de instituciones o títulos de publicaciones que utilizan la antigua ortografía inglesa.

Chamosa, O. (2012). Breve historia del folclore argentino 1920-1970: identidad, política y nación: Buenos Aires, EDHASA Argentina.

ejemplo, Sergio Pujol (2020) nos habla del álbum del reconocido pianista Gato Barbieri, “Third World” (1970, Flying Dutchman), y nos comenta que la obra de Barbieri está bañada de coyuntura. Nos expresa que, a través de la búsqueda de la innovación musical con la utilización de ciertos recursos novedosos musicales y la utilización de un género foráneo, Barbieri expresa una contundente postura política.

(...) a partir del disco *The Third World* (1969) Barbieri protagonizó un giro radical en su música al lograr situarla en el vértice político y cultural de su época. Lo hizo mediante una serie de procedimientos e incorporaciones que le permitieron una construcción de sentido vinculada al clima de expectativa revolucionaria que por entonces se experimentaba en toda América Latina, entre los años 1969 y 1975 (Pujol, 2020, p. 172)

No obstante, lo que nos interesa en este trabajo es estudiar el fenómeno de la vinculación entre la política y la música estudiando un aspecto circunscrito: las letras de un grupo de canciones paradigmáticas. Tomamos esa decisión metodológica por dos motivos. En primer lugar, porque creemos que la riqueza del lenguaje puede ser un factor que habilite inferencias más complejas. En segundo lugar, el estudio de la política a través de las letras puede resultar menos opaco y más revelador que el de elementos netamente musicales.

## Música y política

Ascensio Llamas (2011) sostiene que “la música se ha consolidado como fenómeno cultural significativo a lo largo de la historia por su capacidad de permear, dirigir o representar realidades relevantes para grupos o comunidades, y no sólo para individuos aislados” (2011, p. 814). Si volvemos sobre la idea de que a través de la música los oyentes acuden a la postulación de ciertos principios y ciertas maneras de ver el mundo, en detrimento de otras, inevitablemente llegamos a la conclusión de que es una tarea relevante, a la hora de desentrañar sentimientos colectivos, comprender que sentimientos políticos se transmiten en aquellas canciones más resonantes entre las personas.

Existen en la academia, numerosas miradas sobre cuál es el origen inspiracional del arte y que expresa. Con respecto a la música, Fernan Del Val (2022), nos comenta sobre cómo la rama de la sociología dedicada al estudio de la cultura se ha ocupado, de diversas maneras, de poner bajo la lupa la idea tradicional del genio individualista, poseedor de una visión única por su virtud. En cambio, postula, en las palabras del mismo autor, que “El arte es la sociedad” (Del

Val, 2022, p. 3). En algún sentido, lo que se esconde detrás de esto es que no sólo que no tenemos a un artista con una visión única y visionaria emancipada de las grandes masas capaz de ser una fuente de reflexión con ideas totalmente novedosas para las masas, sino que, por el contrario, el artista es un ciudadano más. Esta vertiente de la sociología ve al artista como un individuo que forma parte de los grandes colectivos, lo que lo distingue es la posesión de una excepcional capacidad de expresión y sobre todo con una poderosa capacidad de encarnar sentimientos de las grandes multitudes. En este sentido, sostenemos que, al analizar los orígenes socioeconómicos de los artistas y sus trayectorias y al entender a los consumidores del contenido que ellos crean, podemos encontrar en ellos la voz de grupos humanos que trascienden a la individualidad y al éxito del artista.

## Metodología

### Sobre el análisis

El estudio buscará centrarse en tres componentes claves de cada unidad de análisis. En primer, abordaremos el análisis desde un componente semántico. Partiendo de la base de que nunca la elección de palabras en la escritura de canciones es azarosa, será de gran importancia analizar grupos semánticos utilizados, sin dejar de remarcar que es lo que denota una elección de palabras ante otra.

En segundo lugar, trabajaremos desde un componente ontológico. Consideramos que es primordial entender quiénes son los sujetos de la política resaltados en las canciones. Sostenemos que tanto en cómo se entiende a los decisores en la punta de la pirámide política, que pueden ser dignos de alabanza, rechazo o ninguna de las dos, como a aquellos actores en la base de la pirámide, los ciudadanos de a pie, se revela gran parte del contenido político de las composiciones.

En este sentido la relación entre ellos es lo más sustancioso del caso. Entendemos que pueden darse dinámicas muy variadas entre quienes ostentan el poder y quienes no. Asimismo, es importante remarcar que no necesariamente para que una canción tenga un componente político debe hacerse una alusión clara a actores específicos de manera explícita, pero no trascender aquello que las composiciones musicales ponen a la vista del oyente y entender que los códigos de la música están sumamente emparentados con la poesía y su vínculo ambivalente con la literalidad, puede resultar en una pérdida de información vital.

Es en tercer lugar que abordaremos este componente fruto de la relación entre la política y los ciudadanos. La gran pregunta es cuál es el motivo por el cual se habla de política en cada canción. ¿Qué se busca expresar? Si bien el motivo que surge por deducción más fácilmente es la protesta, buscaremos profundizar en qué es lo que se reclama, qué se le pide al poder político o qué reflexión acerca del artista en cada caso.

### Sobre la selección de géneros

Para este trabajo hemos decidido seleccionar tres géneros musicales de gran relevancia del siglo XX. Los géneros en cuestión han sido: Tango, Folclore y Rock. Los motivos por los cuales optamos por estos tres géneros responden a tres grandes motivos.

En primer lugar, nos inclinamos por géneros que sean autóctonos o bien que hayan pasado por un proceso de apropiación y de reinención lo suficientemente grande como para poder ser considerados representativos para la ciudadanía argentina. Tanto el tango como el folclore son géneros indiscutiblemente rioplatenses. El rock, sin embargo, es un género de origen anglosajón, más a partir de una serie de bandas de finales de los 70s (Los gatos, Almendra, Manal) y de algunos solistas como Miguel Cantilo y Tanguito, comienza a tomar forma un movimiento musical y cultural que, sin perder sus similitudes con el rock del norte, desarrolla formas, letras y una idiosincrasia propia<sup>2</sup>.

En segundo lugar, nos inclinamos por géneros que hayan tenido masividad y que no se superpongan las etapas cronológicas de mayor proliferación de composiciones. De este modo se busca poder relacionar lecturas de la coyuntura con estilos de composición propios de cada género.

---

<sup>2</sup> Numerosos autores han desarrollado esta idea de que el posteriormente llamado “Rock Nacional” se nutrió del maridaje entre el Rock and Roll y Pop anglosajones y tradiciones autóctonas. Existe un considerable consenso alrededor de que, con las primeras composiciones de Rock Nacional, particularmente las de Lito Nebbia, Moris y Tango, se dio pie a una serie de innovaciones que fueron fundando las bases de un género musical con inspiración foránea, pero de matriz autóctona. El historiador Segio Pujol en su texto Cien años de música argentina (2013) comenta lo siguiente: “(...) las primeras canciones de Moris tenían ecos inocultables de Bob Dylan; lo mismo puede decirse de Almendra respecto a los Beatles o de Manal y su relación con Cream y Jimi Hendrix. Pero lo que tendía a predominar, más que la traslación mecánica de una fórmula nueva era eso que María Elena Walsh gustaba llamar “traducción espiritual”. Porque ni el “Pato” de Moris ni la mujer de Laura va” de Almendra ni el *flâneur* de “Avellaneda blues” de Manal podía pertenecer a otro país que no fuera la Argentina”

Por último, en los géneros elegidos se realizaron composiciones musicales con letras y, luego de un primer análisis, letras con contenido pasible de ser analizado desde una óptica política.

### Sobre la selección de canciones

Una de las tareas más desafiantes a la hora de avanzar con el estudio fue la composición de un listado de canciones por género para poder ser analizadas a posteriori. Luego de una revisión de literatura en la cual hemos revisado textos que estudian la política en la música a partir de las canciones individualmente, concluimos en que para que una canción pueda ingresar a uno de los tres grupos a estudiar debe tener las siguientes características.

En primer lugar, debe formar parte del período en cuestión y haber sido catalogada por autores y por el saber popular dentro del género correspondiente. En segundo lugar, debe tener una cierta relevancia manifiesta. Para dar cuenta de ello seleccionamos canciones que hayan sido compuestas o interpretadas por figuras de relevancia dentro del género o, alternativamente, que la obra en sí misma haya gozado de un reconocimiento amplio.

En tercer lugar, naturalmente, seleccionamos aquellas canciones que tuvieran contenido político. Es en este punto en el cual debimos tomar algunas decisiones metodológicas tajantes. En primer lugar, es importante aclarar que todo aquello que se interpreta como político se hace en torno a una cierta coyuntura y el grado de política de una canción no puede ser evaluada a la luz de otra mirada que la de su época. En este sentido, confeccionamos cuatro criterios que nos permitían filtrar aquellas canciones con un contenido político claro de aquellas en las cuales la línea divisoria es menos transparente.

El primer criterio para catalogar a una canción como política es que en su letra se invite a tomar una postura con respecto al poder político, ya sea de turno o pasado. En este sentido, el mero señalamiento de decisiones por parte de decisores o actores relevantes dentro de la política ya cumple de por sí un acto de reflexión política.

El segundo criterio se vincula con el hecho de que se invite a reivindicar a sujetos sociales con los cuales el poder político está en falta. En términos generales podríamos pensar en la idea de la injusticia en cualquier sentido posible, desde un lugar emparentado con la satisfacción de necesidades básicas hasta la presencia de un trato igualitario por parte del Estado Nacional para con todos sus ciudadanos.

Tenemos en el tercer criterio al grupo de canciones que son de un modo autoevidente, políticas. Pensamos en todas aquellas canciones que incitan al accionar político en un sentido amplio. Esto puede ir desde una acción pacífica como el simple hecho de sufragar, hasta medidas de acción directa, huelga o medidas de violencia contra el poder político.

El cuarto y último criterio es el menos político en cuanto a que no está atado al quehacer estatal en un sentido tradicional, sino que trata de echar luz sobre un aspecto colectivo más amplio: la moral. Consideramos que una canción puede ser ingresada al listado si en ella se abordan temas vinculados a la moralidad en términos colectivos. Pensamos que en tanto cuanto se habla los valores de un conjunto humano y se trasciende a la individualidad se está ingresando en un terreno de carácter político-social vinculado con la convivencia y, por ende, emparentado con la definición de política que tomamos como referencia en este estudio (ver p.1)

Es importante aclarar que muchas de las inferencias realizadas sobre el grado de política en una canción no son totalmente autoevidentes. La música es un arte y como tal es un modo de expresión con un lenguaje propio en el cual los recursos de escritura muchas veces son valorados. Esto hace que algunas afirmaciones no sean políticas de manera tan transparente, sino que cobren su significado mediante el análisis de algunas herramientas literarias como son la metáfora, el paralelismo, el oxímoron, la ironía, etc. En definitiva:

“La música funciona en la cultura a través de códigos normativos, o como mínimo relacionales, que canalizan diversas formas de vivir el espacio simbólico en relación con el espacio social. Así la música moviliza emociones que participan activamente en nuestro modo de estar en el mundo.” (Méndez Rubio, 2011, p. 6)

### Sobre la cronología

Siendo géneros que, a pesar de relativamente contemporáneos, llevan varias décadas de existencia, es preciso tomar decisiones en torno a los recortes temporales a hacer. En pos de poder vincular de manera significativa el contenido de la selección de canciones con los rasgos del género en cuestión, consideramos que es preciso remitirnos a períodos de consolidación identitaria de cada estilo musical. Entendiendo que los tres géneros han gozado de extendido consumo en la población por varias décadas, optamos por analizar aquellos años en los cuales se termina de definir la esencia del género y se componen algunas de las obras paradigmáticas que compondrían el corpus primigenio de canciones más populares.

Sobre esto cabe decir que todo estilo musical varía en cuanto a su popularidad de año a año. La idea es trabajar sobre las épocas más prolíficas y que han marcado de manera más contundente el derrotero estilístico de cada agrupación de género. Asimismo, es posible afirmar que, en su relevancia dentro de cada género, las unidades de análisis, es decir, las canciones, son una fotografía del momento particular en el cual fueron concebidas. Procuraremos evitar extrapolar conclusiones hacia canciones del mismo género, pero de otro momento histórico, dada la constante evolución del arte.

## **Tango**

Comenzando por el Tango, mucho se ha dicho en pos de periodizar las distintas etapas del género, su evolución y de marcar sucesos que funcionen como cortes relevantes que permitan diferenciar etapas. Existe en la academia un consenso que halla el inicio del tango en 1880 aproximadamente, con dificultades para hallar fechas concretas pues en sus raíces era un género sumamente marginal que solía sonar en espacios prostibularios. De allí en más se marcan dos grupos de cuarenta años que marcan un primer período incipiente de definición de características musicales y difusión del género; y un segundo período donde el tango termina de consolidarse de una manera más similar a la que conocemos hoy. Como nos cuenta Horacio Ferrer (1960), historiador especializado en tango y presidente de la Academia Nacional de Tango en la Argentina por muchos años, desde 1880 hasta 1920 tuvimos la llamada Guardia Vieja. Ésta fue seguida por la Guardia Nueva que habría tenido lugar entre 1920 hasta 1960.

Podríamos ocupar nuestro estudio sobre algunos tangos escritos en la Guardia Vieja, período que Ferrer resume como “la etapa de gestación y desarrollo primerizo de los elementos que luego han de jugarse para definir el tango (1960, p. 32). Más nos topamos con dos circunstancias que nos conducen a trabajar con el período subsiguiente. En primer lugar, sabemos que el primer tango que tuvo letra registrada fue “Mi Noche Triste” escrito por Pascual Contursi en 1917 (Ferrer, 1960, p. 55) lo cual nos deja prácticamente en la entrada de los tangos de la nueva Guardia. Pero aparte de ello, tuvo lugar una suerte de efervescencia compositiva muy prolífica, sobre todo desde mediados de 1925. Al realizar un relevamiento de tangos que tengan contenido político y revisar hallazgos de otros autores, encontramos que, particularmente, la década de 1930, fue nido de la mayor parte de los tangos políticos que se han escrito en la Argentina.

De este modo, el recorte temporal quedará inscripto entre los años 1925 y 1940 (Tabla 1). El propósito de dicho marco es, además de incluir a la década de 1930, cuya importancia fue ya

referida, sumar algunos años previos donde la situación política fue radicalmente distinta y la importancia del tango comenzaba a volverse un hecho consumado.

## **Folclore**

Si existe, acaso, un término con múltiples significados y posibles interpretaciones es el de “folclore”. De origen anglosajón, entendemos al folclore como un grupo de prácticas, costumbres y consumos que un grupo humano practica y que sostiene, con más o menos, cambios por un período sostenido de tiempo y como parte de reafirmación de su identidad. El folklorismo, por ejemplo, es la disciplina científica emparentada con la Antropología encargada de estudiar esta área.

Dentro de esas prácticas y esos consumos culturales, es posible hallar, en muchos casos, géneros y estilos musicales. En Argentina, el término folclore se utiliza para denominar a una serie de estilos musicales emparentados entre sí con el factor común de haber nacido en la Argentina y ser practicados mayoritariamente en este país. Esta lista no es exhaustiva, pues existen géneros, como el mencionado tango, que forman parte del folclore nacional en general (entendido como la cultura argentina) más no son incluidos cuando se habla de “folclore” en términos estrictamente musicales.

Sin bien el interés por el folclore comienza a tomar forma a comienzos del siglo XX, de la mano de los procesos de construcción nacional y consolidación de la identidad argentina, es a mediados de siglo que termina de definir su estética, sus tópicos y, de cierto modo, su público. Como nos dice el autor Claudio Díaz:

“(…) es necesario decir que el folklore, sea cual fuere el significado que se le atribuya a la palabra, ha sido y es parte del complejo sistema de las luchas simbólicas de la sociedad argentina, particularmente desde mediados del siglo XX: luchas en las cuales se han venido debatiendo y dirimiendo nociones tan complejas y constitutivas como las de «nación», «justicia», «ciudadanía», «arte», «pueblo» e «identidad» en el marco de un proceso social global marcado por la injusticia, que durante la segunda mitad de dicho siglo asumió a menudo la forma de un enfrentamiento violento entre sectores diferenciados.” (2022, p.26)

Sobre la explosión del folclore, Pablo Vila (1987) explica cómo durante las décadas del '40 y el '50 se da un movimiento de migración interno masivo en el cual habitantes de las zonas rurales se mudan hacia las grandes ciudades. Con dicha aparición, cobra fuerza este género

musical, emparentado fuertemente con las provincias del norte del país y como expresión de sentires asociados al mundo rural.

Es curioso que, como explica Vila (1987), el verdadero boom del folclore, el momento en el cual deja de ser patrimonio exclusivo de las clases bajas migrantes y pasa a ser un elemento de consumo ampliamente difundido llega en la década del '60. El autor ahonda en las razones por las cuales, ya alejado el peronismo del gobierno, cobra aún más presencia el género: “Creemos que un ingrediente importante para explicar este vuelco espontáneo en el gusto musical es la revisión que hacen ciertos sectores de la clase media urbana de su posición respecto de los sectores populares y el peronismo” (1987, p. 85)

Este motivo, sumado a la agitación de la sociedad provocada por los gobiernos de facto, la prescripción del peronismo y los grandes eventos mundiales de movilización popular, hicieron de los '60 una época propicia para el florecimiento de un folclore con una gran carga política. Por este motivo, aquellas canciones seleccionadas para el trabajo están en su gran mayoría, temporalmente enmarcadas entre 1960 y 1975 (Tabla 2).

## **Rock**

En lo que respecta al llamado “rock nacional” existe un volumen más amplio de bibliografía que estudia su relación con la política y con los poderes de turno. A diferencia de los otros dos géneros a estudiar, el rock tuvo corrientes musicales emparentadas en muchos países del mundo. Éstas, en su gran mayoría, tuvieron desde el principio un elemento contestatario en su matriz.

El llamado rock nacional, entendido como un género musical que deja de ser una mera traducción mecánica del género paralelo anglosajón y para ser una “traducción espiritual” (Pujol, 2012), nace, según un consenso académico amplio, a finales de la década de 1960 y comienzos de 1970. Al menos en sus comienzos, tendrá como su público principal a los jóvenes de clase media argentinos de las grandes ciudades, aún enardecidos por los grandes movimientos juveniles de finales de los 60's.

El rock nacional nace en un contexto de censura, represión y violencia y desde el momento de su nacimiento porta sobre consigo un espíritu de rebeldía y contestación. Desde la canción tradicionalmente considerada como inaugural del rock nacional, “La Balsa” (1967) de Lito Nebbia y Tango, siempre existió una suerte de incompatibilidad entre el espíritu del joven

rockero transgresor tanto en su filosofía como en su estética, y el sendero conservador que el gobierno y amplios grupos de la sociedad pretendían establecer.

“El rock en la Argentina ha estado en sus orígenes vinculado con la lucha por las libertades individuales y las conquistas contraculturales de un sector de la juventud frente a la generación precedente. No obstante, entre fines de 1970 y comienzos de 1980, deja de ser una formación contracultural emergente y se constituye como movimiento social-juvenil masivo.” (Di Cione, 2016, p.3)

En este sentido, si bien el rock nacional siempre estuvo ligado a este espíritu rebelde y contestatario, es en sus primeros años de vida que hallamos la mayor efervescencia y donde hallamos algunas de las obras que se volverían himnos que marcarían el rumbo del género y consagrarían a quienes, aún hoy, son sus máximos exponentes.

Hemos decidido trabajar con un grupo de canciones que se ubican temporalmente entre 1970 y 1985 (Tabla 3). La intención de dicha selección es abarcar algunas composiciones temporalmente cercanas al nacimiento del rock como lo conocemos y estudiar todas aquellas canciones paradigmáticas publicadas durante la década del '70, marcada fuertemente por la violencia y la censura en Argentina y los primeros cinco años de los 80'. La adición de este lustro extra que va desde 1980 hasta 1985 responde a que en el último período de la última dictadura cívico militar tuvieron lugar dos grandes eventos. Por un lado, la Guerra de Malvinas, que no fue menos que el golpe de gracia para el gobierno dictatorial. Fue, además el germen de eventos, festivales y composiciones que tomaban postura frente al conflicto bélico. Por otro lado, tenemos un gradual descenso en el grado de represión ejercido por las sucesivas Juntas Militares. Esto habilitó la creación de letras más libremente políticas por la pérdida del temor a la censura y a la persecución política, herramientas de uso cotidiano tan solo meses atrás.

## Consideraciones

### Audiencias

Si entre nuestras intenciones se cuenta la de realizar una investigación que vele observar el intercambio simbólico entre artistas y audiencias, desde una vertiente política, se vuelve ineludible la tarea de trabajar con géneros musicales que hayan tenido impacto sobre grandes porciones de la población. Consecuentemente, damos por sentado que habrá una doble riqueza

en tanto cuanto, el hecho de que un género musical sea escuchado por un determinado público revela que existe algún vínculo de identificación y de encarnación con el mismo.

No obstante, definir qué es aquello que entendemos por “popular”, es una tarea compleja. En pos de tomar algunas decisiones metodológicas, adoptaremos algunas de las ideas propuestas por Pablo Albarces (2008) en su texto “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”.

Según el autor, lo popular sólo puede entenderse en un contexto en el cual la distribución de los bienes culturales es compleja y está estratificada (Albarces, 2008) de modo tal que los consumos no se extienden de manera uniforme a lo largo de los distintos sectores de la sociedad.

Entendiendo que las grandes masas, consumidoras de lo que podríamos llamar la “música popular” tienen visiones propias, perspectivas e ideales subalternos, pensamos que existe en la música un inevitable elemento de resistencia en los géneros que logran capturar el espíritu y las visiones de sus oyentes.

“Por eso insistimos en hablar de música popular, con lo que el adjetivo introduce una articulación necesariamente de clase: aún con todas las dificultades que supone definir lo popular, el término insiste en designar de manera amplia el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de una sociedad dada, como decía Gramsci. No podemos, a esta altura de la teoría, confundir los mecanismos hegemónicos masificadores y despolitizadores de la industria cultural con un milagroso movimiento de democratización cultural que legitime lo que no puede ser legítimo –porque las relaciones de dominación así lo deciden.” (Albarces, 2008, p. 2)

De este modo, tendemos a esperar encontrarnos a lo largo del trabajo con elementos marcados por la resistencia y la reivindicación. La música, a través de una matriz alegórica, es un espacio de rebeldía simbólica.

### Lenguaje y compositores

Sostenemos que, a través de decisiones de lenguaje, de la proposición de ideas, de la crítica, de la ironía y de muchos otros recursos, que el oyente decodifica en función de capacidades y visiones personales, se genera una suerte de cascada de información que habilita la creación o consolidación de sentidos políticos en las comunidades. Reiteramos que gran parte de la

relevancia del estudio de la música recae en esta doble vía de intercambio, en la cual el artista por ser parte de la comunidad política encarna y expresa sentires colectivos. Pero, a su vez, la audiencia refuerza su identificación con aquellos sentimientos expresados por el artista, si es que corresponde con perspectivas similares a las propias.

Con respecto al rol del artista entendemos que de construcción debe procesar todo aquello que siente e interpreta de la realidad y hacer de ello una obra de arte (en este caso una canción), se juega una metamorfosis de la información sumamente importante. Si escapamos al determinismo propuesto por cierta sociología de la cultura y entendemos que el artista no es un mero intérprete del sentir popular, sino que tiene, hasta cierto grado, una voz propia en el asunto, entender el detrás de escena de los artistas es igual de importante.

Es por este motivo que entendemos que es imposible dividir la obra del artista. Al ver como el compositor de una obra que llega a ser ampliamente difundida, influye en el universo de entendimientos de los oyentes, entendemos que cumple un rol sumamente importante a la hora de conformar sentidos colectivos políticos. En este sentido, a la hora de desarmar el contenido de las canciones, procuraremos enmarcar todo análisis en un contexto sociopolítico coyuntural tanto como bajo una revisión de la trayectoria sociopolítica de quien haya compuesto la obra y de los ideales que profese.

# Tango

## Política en la semántica

Luego de la revisión de letras de veinte canciones de tango seleccionadas, hallamos ciertos patrones de familias semánticas que se reiteran. Como un dato en el cual profundizaremos, suelen emplearse en afirmaciones de sentidos similares. El tango, en su cuna marginal, profesa un fuerte arraigo territorial y barrial. Lo expresa haciendo alusión a personajes cotidianos y pintando imágenes de la cotidianeidad de los arrabales. Este espíritu testimonial del tango es ineludible: “los protagonistas de las letras de los tangos tuvieron claras referencias sociales” (Matallana, p.19, 2008) y en ellos se cifran estereotipos y miembros definitorios de la idiosincrasia rioplatense. A través de distintas temáticas que hallamos repetidas analizaremos los sentidos políticos y preocupaciones sociales vinculadas a estos personajes arrabaleros expresados en este conjunto de canciones.

## Migrantes y trabajadores

En este género tan fuertemente vinculado en sus raíces con los trabajadores arrabaleros y la marginalidad, tienen un gran impacto las experiencias de las oleadas migratorias (particularmente italianas y españolas) que se constituirían *a posteriori* en una importante porción de la población económicamente activa de la Argentina. Desde sus inicios el llamado “tango prostibulario”, aquel que no poseía letra y que se había configurado sobre una métrica fija pensada para la danza del género, fue una fotografía de la vida y los sentires populares en los barrios marginales de trabajadores habitantes de arrabales y conventillos.

Aunque más tarde se popularizó, siempre conservó el espíritu melancólico del trabajador portuario. El grueso de las composiciones refleja la vida y preocupaciones económicas de estos trabajadores y sus familias. Como nos dice Horacio Ferrer:

“(…) al hombre urgido por complicaciones de subsistencia, por ejemplo, acuciado por la marginalidad social o por su angustiante desarraigo, no puede pedírsele que piense al arte como un hecho externo a sí mismo. Que haga de la creación un acto de su voluntad.” (1960. p.36)

Si bien el espíritu del tango no cambia ni abandona su cuna, el modo de abordar sus letras da un giro de ciento ochenta grados con el pasaje de la Vieja a la Nueva Guardia (Rivas, 2009) en los comienzos del siglo XX. Se abandona la prosa cargada de connotaciones eróticas,

celebratorias y marginales. Como nos dice Varela (2005), el tango se vuelve prudente, grave, melancólico, civilizado y moral.

Encontramos en numerosos tangos una mirada solemne y punzante sobre la situación de los trabajadores fabriles. El escritor siempre se posiciona en torno al trabajador como sujeto de referencia y utiliza su experiencia para afianzar su crítica. La canción ‘Jornalero’ escrita por Atilio Carbone en el año 1931 es un gran testimonio de la mirada que tenían gran parte de los trabajadores sobre su día a día. La letra es un perfecto retrato de la vida del trabajador fabril y es una dura crítica a la falta de movilidad social que esconde detrás de la vida del obrero:

Trabaja y trabaja semanas enteras, girando la fragua, golpeando el cincel

hoy cumple veinte años de dura tarea, veinte años de yugo en el mismo taller.

Recibe amarguras como recompensa, hasta el desahucio, por su vejez

este es el premio que muchos reciben, premio que brinda el instinto burgués. (Atilio Carbone, 1931)

Se cifra en esta crítica un cierto uso del lenguaje propio de la izquierda de la época. El término burgués, con su evidente tinte marxista, revela una mirada sobre la relación entre las clases económicas muy bulliciosa. A su vez la descripción de las tareas diarias del trabajador descritas en el susodicho tango devela una concepción del trabajo atravesada por el trabajo de fuerza, la mano de obra y el desgaste mal remunerado.

Otro ejemplo del mismo tipo de motivo es la canción ‘Al pie de la Santa Cruz’ de Mario Battistella (1933). Esta canción cuenta la historia de un hombre que es llevado preso y del padecimiento de su familia. Lo relevante del caso es que el puntapié de la canción y el motivo por el cual el protagonista es encarcelado es por la participación en una huelga obrera en reclamo porque según el narrador “Es mucho el trabajo, y poco el jornal” (Battistella, 1933).

La mirada sobre los pagadores de sueldos no parece ser nunca benevolente. Encontramos en la tercera estrofa del tango ‘Acquaforte’ (Marambio Catán, 1932) Un viejo verde que gasta su dinero/ emborrachando a Lulú con el champán/ hoy le negó el aumento a un pobre obrero/ que le pidió un pedazo más de pan”. Observaremos que son muchas las composiciones tangueras donde se usa el relato ficcional como poderoso simbolismo para transmitir mensajes categóricamente políticos.

## Higienismo

Mucho se ha escrito respecto a las epidemias que padeció la sociedad argentina entre la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Algunas enfermedades como tuberculosis, la viruela, la peste bubónica, la sífilis y la gripe española (Rivas, 2010) causaron un fuerte impacto, no solo a nivel social sino que dejaron una huella en la cultura rioplatense. Será, no obstante, la epidemia de fiebre amarilla del año 1871 la que dará pie a una nueva mirada de la salud en términos colectivos a partir de disparar una aparición del tema higiénico<sup>3</sup> como una preocupación pública tanto en el ámbito académico como en la política (Rivas, 2012; Ramacciotti, 2019)

El tango se ha vinculado con la salud desde distintas perspectivas. En “El lunfardo y el tango en la medicina” (1986) Luis Alposta aborda algunos de los vértices desde los cuales los compositores de tango han reflexionado sobre la salud. Un gran número de canciones fueron compuestas con dedicación a médicos, hospitales o salas específicas de hospitales a modo de reconocimiento. No obstante, las canciones seleccionadas en este estudio pertenecen a un grupo de diferente naturaleza. Este segundo conjunto de canciones se distingue por retratar algunas de las enfermedades más significativas para la sociedad, a través del testimonio de casos (reales o ficticios) de contagiados que remiten a ideas y preconceptos colectivos.

Ambas canciones, según el análisis de algunos académicos, como es el caso de Diego Armus (2002) y guiándonos por su año de composición, parecieran remitir a casos de tuberculosis, enfermedad que entre 1918 y 1939 representó e en promedio el 10,2% del total de muertes (Carbonetti, 2012).

En ‘Caminito al taller’ (Castillo, 1925), se relata el caso de una trabajadora textil que acude al taller y, según la perspectiva del narrador, está gravemente enferma: “¡Pobre costurerita! Ayer cuando pasaste envuelta en una racha de tos seca y tenaz,/ como una hoja al viento, la impresión me dejaste de que aquella tu marcha no se acaba más.” (Castillo, 1925). La segunda canción, ‘Cotorrita de la suerte’, escrita por José de Grandis en 1927, narra la historia de una obrera que se ha enfermado, pasa sus noches en cama debido a un evidente problema respiratorio, cuyos

---

<sup>3</sup> El higienismo fue una corriente política, social y científica surgida en Francia en el siglo XIX cuyo elemento central fue la gestación de nuevas políticas sobre la salud de la población desde un lugar colectivo y en coordinación con especialistas de la medicina. Dichas políticas se caracterizaron por enfocarse en el cuidado de la salud física y moral de la población a partir de parámetros y lineamientos de la ciencia moderna. (Ramacciotti, 2019).

días concluyen en la esperanza de la llegada de un hombre, predicha por una suerte de adivino, que nunca aparece.

Si bien dos canciones no son suficientes para extraer conclusiones tajantes sobre la mirada de los compositores del tango respecto de esta cuestión, nos revela Armus (2002) que hay algo de paradigmático en ellas. Una de las primeras cuestiones que el autor destaca es que existió una suerte de asociación de la tuberculosis a lo femenino. Según lo explica, una asociación entre una alegada débil constitución física y trabajo agotador volcó el mayor parte del peso de esta enfermedad sobre las mujeres, si bien los estudios sanitarios han mostrado que no sólo las mujeres no se contagiaron menos, sino que, para ciertos grupos etarios, eran los hombres quienes tenían mayor tendencia a contagiarse.

En su texto, Armus releva algunos de los personajes populares más recurrentes en la literatura y música de la época. Si bien existieron modos variados sobre los cuales se construyó el relato del contagio por parte de las mujeres, estuvo en su mayor parte vinculado a la idea del ascenso social. Los dos grandes personajes del arrabal que describe, la “milonguita” o la “tísica”, se revelan como mujeres que buscan despegar de la marginalidad de un modo u otro. La “milonguita” es aquella mujer trabajadora que decide irse al centro de la ciudad para salir del barrio, por medio de una carrera artística en el cabaret o en la vida nocturna. El cabaret, el escenario que parece por excelencia el más degradante, resulta ser el lugar donde la milonguita se enferma. Hay detrás de esto, según hipotetiza Armus una cierta cuestión de castigo moral masculino a aquella mujer. La apuesta de la milonguita “ponía en tensión la certeza de que el lugar de la mujer era el mundo doméstico y el barrio” (Armus, 2002, p. 202)

Por otro lado, tenemos el caso de la “tísica”, una mujer trabajadora de barrio, habitualmente ligada al trabajo textil, que enferma como resultado de la dura vida en las fábricas.

La tuberculosis como enfermedad del sobretrabajo y la fatiga se apoyaba en un discurso que, según lo formularan médicos, higienistas, ensayistas, dirigentes sindicales o periodistas, podía ser resultado del entorno medioambiental el taller, la fábrica, el cuarto donde se realizaba el trabajo domiciliario, el tipo de actividad adelantando lo que más tarde devendría en el concepto de enfermedad profesional o la explotación capitalista haciendo responsable al sistema social imperante. (Armus, 2002, p. 191)

El elemento social en este segundo caso será crucial. La cuestión de las condiciones de trabajo se mostrará de allí en más atravesado por la cuestión de la tuberculosis y demás epidemias.

Toda discusión sobre el largo de la jornada laboral, la explotación, la fatiga, el trabajo domiciliario, la higiene en las fábricas, el descanso, los ritmos y el trabajo nocturno tendrá necesariamente que ser evaluado a la luz de sus consecuencias en la salud de los trabajadores y como, si bien el discurso del higienismo tuvo muchos otros vértices, la calidad vida de los sectores marginales trabajadores tuvo una gran repercusión sobre la facilidad de contagio de estas enfermedades epidémicas.

## Década Infame

Con la llegada del régimen uriburista en 1930, se modifican las dinámicas sociales que durante la época de Yrigoyen y Alvear se habían comenzado a consolidar. Según Blas Matamoro (1987) parte de las condiciones que habían permitido al tango popularizarse, comprendidas en una serie de mejoras en el estatus de clases medias y sobre todo bajas, desaparecen. Una plebe despojada de sus recientes participaciones en el poder, de la emergencia de la cultura popular y el acceso a la universidad, retrocede en su protagonismo en el acontecer nacional y con ella el tango que ponía sonido a sus vidas cotidianas.

El lugar del tango en este retroceso de las clases bajas entonces profundiza sus mayores aspectos lastimeros, melancólicos y de protesta. Si hubo algún rastro de optimismo en el tango de la década del 20' aquí terminará de borrarse (para volver a surgir parcialmente en los gobiernos peronistas).

Como veremos en el apartado próximo, es desde la postura de distintas corrientes políticas que los diversos tangueros sitúan y postulan sus críticas a la sucesión de regímenes sostenidos sobre la base de elecciones fraudulentas. En este período, los tangos enfatizan, “con acritud y cinismo el desamparo, el sufrimiento y el desencanto que sumerge a la sociedad argentina” (Praino, 2016, p.2).

Existirá, consecuentemente, en gran parte de los tangos de la época un espíritu de desazón, desencanto y resignación con respecto a la situación general. En esta época, y no por casualidad, se gestarán algunos de los clásicos del tango como ‘Cambalache’, ‘Al mundo le falta un tornillo’, ‘Yira yira’, etc. y en ello, marcados por la poesía de Enrique Santos Discépolo, con una mirada desesperanzada del devenir de la sociedad. Gorrindo escribe, paradigmáticamente, en esta época su tango ‘Las Cuarenta’, en el que dice: “La vez que quise ser bueno en la cara se me rieron; cuando grité una injusticia, la fuerza me hizo callar.”

## Anarquistas, socialistas y libertarios

Hemos mencionado previamente que, en algunas composiciones de la época, a pesar de que para el período a estudiar ya es el radicalismo la fuerza política predominante en el sistema de partidos, la cuna obrera y migratoria del tango tejieron en su historia vínculos imborrables con los movimientos de izquierda marxista, como se evidencia en ‘Jornalero’

Si bien el tango no mostró predilección exclusiva por una de esas corrientes, naturalmente, algunos sus primeros oyentes de los arrabales, muchos provenientes de países europeos, eran más afines a las corrientes más allegadas al socialismo. Aún más que esto, nos dice Otto Vargas al describir el movimiento migratorio de la década del 80:

En este período, obreros revolucionarios e intelectuales progresistas, que huían de la persecución posterior a movimientos revolucionarios que fueron derrotados en Europa, llegaron al país, influenciando grandemente al movimiento obrero y revolucionario argentino y contribuyendo a su organización sindical y política. La derrota de la Comuna de París, de la Primera República Española, las leyes de Bismarck en Alemania y de Crispi en Italia tendientes a reprimir al movimiento obrero y socialista internacional, determinó la venida de muchos revolucionarios. (1987, p. 26)

La otra composición en la que hallamos una aproximación similar del lenguaje, con una inclinación hacia la construcción de personajes desde una mirada marxista, es ‘Se viene la Maroma’ de Manuel Romero (1928): ¡Ya está! ¡Llegó! ¡No hay más que hablar! Se viene la maroma soviética./ Los orres ya están hartos de morfar salame y pan/ y hoy quieren morfar ostras con sauternes y champán.

No obstante, existieron también expresiones tangueras con reclamos de políticos orientados hacia el reclamo de libertades individuales civiles y políticas, en contraposición a esta rebeldía proletaria que protestaba contra los bajos salarios y las duras condiciones de vida.

Sobre este respecto, existe una gran riqueza en la visión que expresa Evaristo Barrios (1930) en su tango ‘Política chica’. La composición comienza con una afirmación contundente sobre el sufragio: “el Pueblo vota aturdido, sin saber pa’ que ha votao”. Pero sus palabras no se quedan en un mero descreimiento sobre el poder de la democracia contemporánea, sino que continúa su discurso en una siguiente estrofa en la cual afirma que el “pobre” deben soportar

muchos “impuestos que lo aplastan”. Continúa, luego, haciendo una vinculación con como esos impuestos sostienen “al Estado para que no se venga abajo”.

En lo que concierne a esto, hay una cierta ambigüedad sobre si el problema son los impuestos en sí o el hecho de que sean aquellos de escasos recursos quienes deban solventar los gastos del Estado. Sea cual fuere la respuesta por la que nos decantemos, la orientación de esta letra parece diferenciarse ligeramente de las anteriores en cuanto a la posición sobre el rol del Estado. Al mencionar, con respecto a los impuestos, que “aunque son muchos no bastan a los que deben gastar” (Evaristo Barrios, 1930), es decir, que no resultan suficientes para quienes forman parte del Estado, se posiciona de un lugar distinto sobre las dificultades que tienen los trabajadores.

Existe un cierto grupo de tangos que comparten las características ‘Política chica’ y que algunos autores han decidido llamar “tangos libertarios”<sup>4</sup>. Esta orientación libertaria/anarquista, si bien también se desprende de las corrientes intelectuales, llegadas con la inmigración, que comenzaron a estar presentes a finales del siglo XIX, tiene algunos matices propios correspondientes a su mirada sobre la política y el rol del Estado.

“Si entre 1900 y 1910 fue el período “maduro” del movimiento anarquista (Suriano, 2001: 16) esta fase caló hondo en la memoria y pensamiento populares porque entre 1920-1930, en la época de masificación y exportación del tango, se arraigan ciertas temáticas libertarias en las letras de los poetas hijos de inmigrantes probablemente anarquistas o, al menos, en contacto frecuente con estas ideas y debates. El conventillo, el bar, el despacho de bebidas o la plaza pública eran los lugares donde estas ideas políticas, las filosofías de vida de los inmigrantes y la actualidad tanguera hacían su encuentro.” (J. Campo, 2014, p.5)

Para terminar de descifrar cuál es el mensaje político subyacente debemos seguir a los próximos párrafos donde un párrafo en particular reviste un potente mensaje político:

La lista de candidatos se hace a fuerza de muñeca

---

<sup>4</sup> “En las filas de los payadores encontramos, en distintas épocas, a Luis Acosta García, Andrés Cepeda, Evaristo Barrios y Martín Castro. Todos ellos escribieron tangos y milongas en las que su pasión por la denuncia de las injusticias y la exaltación de la vida libertaria se entrecruzan para desmentir que un encuentro no tiene porqué ser un espectáculo de entretenimiento sin contenido político y social alguno.” (J. Campo, 2007, p. 8)

y, con la palabra hueca, se engaña a los timoratos.

Y, pa' causar malos ratos se divide al pueblo en clases;

se anula a los más capaces se imponen los trepadores;

y el pobre, con sus errores, sostiene a los más audaces. (Evaristo Barrios, 1930)

Aquí no solo se retoma la idea del pobre sustentando con impuestos a clases políticas y otros actores, sino que aparte se mencionan dos cuestiones. Por un lado, se refuerza la idea del engaño de la política y de la manipulación. De algún modo al afirmar que “la lista de candidatos se hace a fuerza de muñeca” trae consigo una cierta idea de la política como inaccesible para el grueso de la ciudadanía y como una actividad que ha devenido en un mundo corrupto. Por otro lado, se habla de una cierta división del pueblo en clases.

Es sumamente interesante este párrafo ya que, de algún modo se toma una cierta distancia del marxismo al hablar de que la división del pueblo en clases es algo que no sucede como resultado del devenir histórico, sino que es un proceso de dominio deliberado por parte de un cierto grupo que ostenta el poder. De todas maneras, no se deja de reivindicar que en ese resultado de composición social existen perjudicados y existen beneficiados.

Termina de tomar forma la construcción de esta letra en el último párrafo donde el autor habla del pueblo y de la entrega de su soberanía. Cierra además con una serie de versos de carácter profético en los cuales enuncia que va a llegar el día en que la democracia “sea real”.

La construcción de los sujetos en esta canción no es del todo transparente, pues se habla de los trabajadores y su vínculo con un grupo, no del todo definido, sostenido económicamente por el trabajo de los primeros. A simple vista parecería que este relato tiene un claro matiz marxista. Más, en el reclamo por una reconstrucción de la democracia, se desdibuja ligeramente esta orientación hacia la izquierda y se abre una suerte de ventana directa hacia la coyuntura por la que transitaba la Argentina. Esta canción fue compuesta en 1937, en la mencionada “La década infame”, período que se caracterizó por contar con una serie de gobiernos establecidos bajo fraude electoral democrático regular. En este sentido, si bien la posición que toma Evaristo Barrios parece tener más que ver con una visión más cercana al libertarismo, tiene como componente principal el reflejo de la indignación de los ciudadanos de a pie ante la decepción que estaba significando la política en esos años.

En suma, lo que es visible en estas composiciones es que, al ser un tango urbano nacido de los arrabales y siendo originariamente patrimonio casi exclusivo de las clases bajas trabajadoras, el género trazó un fuertísimo vínculo con aquellas agrupaciones políticas que mejor encarnaban sus visiones y necesidades. Es por esto que el marxismo, con sus numerosas vertientes, no deja de ser un elemento, explícita o implícitamente, está presente en muchas composiciones.

### Economía, hambre e indigencia

Tras la crisis económica de 1929, numerosas familias argentinas experimentaron un deterioro significativo en su situación financiera, lo que situó la cuestión de los salarios, el hambre y la pobreza en el centro de las preocupaciones sociales. No es casual que alguno de los tangos más críticos a la pérdida del orden, la moral y la decadencia económica estén situados en los años subsiguientes a dicha crisis. En este sentido, el tango viene a ser la voz de quienes más afectados han sido por dicho evento. Algunos de los tangos que hacen alusión a la decadencia económica son: ‘Al mundo le falta un tornillo’, ‘Al pie de la Santa Cruz’, ‘Jornalero’, ‘Oiga Agente’, ‘Que sapa señor’, ‘Se viene la maroma’, ‘Sin guelta’ y ‘Vida amarga’.

De este modo, la cuestión de la pobreza no es menos que trascendental en las letras de tango de la época, tanto por la innegable raíz marginal del tango como por la difícil situación económica atravesada. Encontramos alusiones en once de las veinte canciones. Ahondando en cómo suele aparecer la mencionada temática, se evidencian dos sentidos del campo semántico: la insatisfacción de la necesidad más primigenia del ser humano, el hambre, y la pobreza en términos económicos más generales, vinculados con la escasez de dinero, los salarios escuetos de las clases bajas, difíciles condiciones de vida, etc.

Es curiosa la aparición repetida, asimismo, de menciones a situaciones más extremas. Se expresa, principalmente, mediante repetidas menciones a un personaje común de la vida en las ciudades argentinas, coloquialmente conocido como “el linyera”. En tres canciones (‘Pordioseros’, ‘Vida amarga’ y ‘Sin guelta’), las menciones y las descripciones de los mencionados “linyera” abarcan la mayor parte de la composición. Lo interesante del caso, de todos modos, es como los compositores en las dos primeras canciones abordan la descripción desde un lugar bastante individualizado. Hablan de las circunstancias del sujeto en cuestión utilizando un lenguaje que busca despertar la compasión. Se busca despertar en el oyente una cierta empatía, tristeza, pero no necesariamente indignación asociada a un color político: “Cada vez que la miseria golpea en alguna puerta/ pienso como desconcierta la suerte con su vaivén/

y desfilan por mi vista los dramas rudos fatales/ de aquellos que en los umbrales enseñan su desnudez.” (Eugenio Cárdenas, 1927)

Bajo alguna óptica, pareciera que las causas de las circunstancias en las que se encuentran estos personajes porteños en cuestión responden a azares que son motivo de compasión. ‘Pordioseros’ (1930) lo expresa: “Mientras sigo, me pregunto si no clavarán mi vida/ las garras del infortunio que castigan más y más.” (Guillermo Barbieri, 1930)

Al hacer responsable al azar de la suerte de aquellos personajes marginados, los dos primeros tangos tienen una suerte de matiz política mucho más sutil. Se sugiere que no hay responsables claros de la desventaja económica con la que corren los “linyeras”. ‘Sin guelta’ en cambio, habla desde un lugar más combativo. Si bien existe un cierto compadecimiento por aquellos que “piden en forma lastimera las sobras para comer” (Evaristo Barrios, 1930), también se menciona que hay un claro responsable: la modernidad y el progreso.

No hay jueza pa’ contener, al progreso que atropella,

pa’ abrir una nueva güelta, sobre la güeya de ayer.

El hombre sigue a mi ver, un camino equivocao,

el invento lo ha arruinao, pues la máquina ande quiera

deja mucha gente ajuera, del puesto que hubo ocupao. (Evaristo Barrios, 1930)

Más allá de la explotación que sufren los trabajadores y su pobre compensación económica, o los difíciles pasares de los personajes arrabaleros que hemos descrito anteriormente como “linyeras”, existe una problemática que engloba a ambos y que emerge de manera recurrente en las composiciones tangueras: el hambre. Esta idea del letrista que pinta el difícil pasar económico de las familias porteñas de bajos recursos aparece recurrentemente.

La canción ‘Oiga agente’, compuesta por Mercedes Simone en el año 1928, nos aporta un caso paradigmático al traer un relato en la cual un joven fue detenido por un agente de policía que planea llevarlo a una comisaría. Además de tener un giro narrativo, en el cual lo que oímos son las palabras de un tercero intentando convencer al oficial de policía de no llevarse al joven, buscando generar una cierta empatía, se nos pinta la cotidianeidad de un sujeto que, al no tener identidad clara, pareciera conjurar un grupo que trasciende lo singular

El argumento esgrimido por el narrador no es otro que el del hambre. Lo que presenta a modo de justificativo es la necesidad imperiosa del joven de poder alimentar a su madre. La escasez, la pobreza y la marginalidad aparecen pintados en primer plano.

Oiga, agente. No lo lleve, usted también es un hijo,

Y por su vieja querida, muchas cosas puede hacer.

Es una madre, mi amigo, y es un dolor para un hijo,

Saber que se muere de hambre, y no tiene qué comer. (Mercedes Simone, 1928)

Pareciera que el narrador busca despertar cierta empatía en el supuesto oficial, pero, indirectamente también en el oyente. Llamativamente, detrás de este carácter reiteradamente testimonial del tango, se nos presenta una cierta pulsión del compositor de visibilizar las dificultades que deben atravesar personajes de la cotidianeidad porteña, en particular los de los más bajos escalafones socioeconómicos.

### El progreso y la sensatez

Esta idea de las personas a las cuales el progreso deja atrás es también recurrente. En los tangos más célebres de la selección que hemos hecho ('Cambalache' y 'Al mundo le falta un tornillo') se trata la cuestión de la modernidad, el progreso y todo lo que ello conlleva. El hecho de que sean las composiciones que más éxito han tenido a nivel de consumo y que más interpretaciones han tenido (una práctica común en el mundo del tango para las canciones más célebres) puede dar la pauta de que han tenido un gran impacto sobre los consumidores de tango. Si bien las causas del éxito de una obra son difíciles de rastrear con certeza, por lo general suele existir una multicausalidad de factores entre los cuales la identificación del oyente con el contenido de la letra puede ocupar un lugar preponderante. Según la sociología del arte, una composición será más difundida cuanto más interpele a los ciudadanos y cuanto más fuertes sean los lazos de identificación que se generen.

Esta idea de la modernidad que avanza a pasos agigantados y no da tiempo a las personas a alcanzarla, habilita en el análisis en una variedad de áreas en las cuales este progreso se expresa. El avance de las sociedades, al menos en el tango, suele emparentarse con varias circunstancias humanas: el dinero, la pobreza, la política, la moral, el trabajo, el crimen, la violencia y sobre todo con una idea general de la falta de sensatez.

Se configura en estos tangos una cierta sensación de falta de cordura general. Se da a entender que el avance de las sociedades tan desmesurado ha devenido en una pérdida total del sentido común y, de un modo literal, de la moral y los valores que rigieron históricamente a la sociedad. Se expresa con esto una queja general en la cual el orden racional de las cosas ha desaparecido. En el célebre ‘Cambalache’ se menciona que incluso el orden dictado por el gobierno ha perdido toda relevancia: “Qué es lo mismo el que labura/ Noche y día como un buey/ Que el que vive de los otros/ Que el que mata o el que cura/ O está fuera de la ley.” (Enrique Santos Discépolo, 1934)

## Políticos

Un último grupo de canciones a analizar tiene la particularidad de ser político en un sentido sumamente autoevidente. Nos referimos a aquellas canciones escritas por compositores de tango reconocidos y éxitos con el propósito de ensalzar a políticos argentinos o hablar de conflictos de la política sumamente puntuales.

De manera llamativa y en contraste con ciertas composiciones previamente analizadas, se observa que el tango puede ser un medio políticamente agudo y preciso en sus mensajes. Dentro de este conjunto de canciones, se destacan referencias explícitas a figuras prominentes de la época, evidenciando una perspectiva política más marcada. Se observa una inclinación hacia el partido radical y a sus figuras singulares, en consonancia con su idiosincrasia, bien distinta a la propia de los partidos de izquierda<sup>5</sup>. Al tener una cierta orientación personalista, y haber exhibido una gran capacidad de interpelar a las masas y de convocar una gran lealtad hacia sus líderes, el radicalismo resulta un partido idóneo para los tangueros comprometidos políticamente. Se revela, entonces, la existencia de compositores comprometidos políticamente con ciertas ideologías o agrupaciones, quienes dedican obras enteras a enaltecer o cuestionar a figuras políticas contemporáneas.

En un acto que podríamos emparentar con la propaganda política, el arte toma un derrotero muy inusual en estas letras. Incluso, podríamos preguntarnos si, al componerse canciones enteramente dedicadas al elogio de figuras políticas, se pierde la cualidad artística. ¿La

---

<sup>5</sup> Si bien, el radicalismo mostró una predilección hacia la insaculación de figuras de la política mayor que la izquierda (esto sumado a su masividad parece ser la causa de que los tangos radicales hayan tenido mayor difusión), se compusieron numerosas obras en honor a políticos de partidos de izquierda. Algunos ejemplos puntuales son: Espiante que viene Palacios, El socialista, El socialista argentino, Barullo en la barra y el diputado. La mayor parte de estos tangos fueron compuestos en referencia al diputado nacional Alfredo Palacios.

propaganda puede ser arte? Según Alejandro Pizarroso: “Todo el complejo sistema de comunicación humana en una sociedad donde cada mensaje (escrito, hablado, simbólico, etc.) puede jugar una función propagandística independientemente, algunas veces, de que al ser producido hubiera o no una intencionalidad definida en ese sentido” (1993, p. 25).

Según esta postura, lo único que diferencia al primer grupo de canciones con comentarios políticos más implícitos *vis a vis* del segundo grupo es, posiblemente, la intencionalidad. Lo que tenemos en este segundo grupo de canciones son referencias ineludiblemente propagandistas y arraigadas en eventos y personas del mundo político claramente identificadas. Aquellas más fácilmente identificables son: ‘Don Lisandro’, ‘Hipólito Yrigoyen’ y ‘Milonga del 900’.

Las canciones que llevan en su título nombres de políticos tienen la particularidad de que dejan ver su carácter político desde el inicio, lo cual nos indica un compromiso aún mayor con la causa política. En las dos primeras canciones en cuestión se ensalzan a dos políticos del partido Radical: Lisandro de la Torre e Hipólito Yrigoyen, en la tercera, la mención a Leandro Alem como figura representativa de lo que sería la UCR. Ambas canciones corresponden temporalmente con los períodos de mayor relevancia de las figuras mencionadas y están centradas en una descripción elogiosa de aquello que el político ha hecho por la Argentina.

Algo que caracteriza a las dos primeras letras es que, en los dos casos, se sugiere que quien ha sido beneficiado por el accionar político tanto de De la Torre como Yrigoyen ha sido el pueblo, desde un lugar colectivo. Aparecen numerosas referencias a la nación, a la moral y sobre todo a la integridad de los tres personajes. “Tendiste a todos la mano/ siempre lista al sacrificio./ Nadie te pidió un servicio/ que lo supieras negar.../ Si de puro generoso,/ y de mostrar tanto celo,/ fue tu único consuelo/ el tener algo que dar.” (Enrique Maroni, 1928)

Sobre ‘Milonga del 900’, composición en la cual se realiza una breve mención a Leandro Alem y al Partido Radical, en el contexto de una canción de temática amorosa, es importante resaltar el carácter popular que se le atribuye al partido en cuestión. Cuando el Maroni escribe esta canción diciendo “Soy del partido de todos” (Enrique Maroni, 1928) enfatiza como cualidad más relevante de la UCR su inclinación por las masas, lo cual indica que aún dentro de una orientación política desvinculada con la izquierda tradicional, se destaca del radicalismo su orientación hacia las mayorías.

## Folclore

### Política en la semántica

“La fuerte politización de los años 70 encontró su mejor canal de expresión en una canción testimonial de genealogía folclórica (...)” (Pujol, 2012, p.143). Con el declive relativo del tango como el principal género musical autóctono en los años '50 y '60, la emergencia del Folclore como nueva bandera de lo nacional fue inevitable. Según nos dice Pablo Vila (1987), para que el folclore consiguiera la relevancia de la que gozó, fue fundamental el proceso migratorio interno que se dio, sobre todo, durante los gobiernos peronistas de mediados de siglo, en los cuales una abrupta urbanización tuvo lugar. Como consecuencia de este proceso, grandes porciones de la población rural, en búsqueda de mejores oportunidades se mudaron a las ciudades, llevando con ellas consumos propios. El folclore, género musical que por definición en la Argentina agrupa a una serie de estilos musicales autóctonos que han tenido origen por fuera de los grandes centros urbanos, volverá recurrentemente sobre temáticas y usará vocabulario en el que se exprese su cuna rural. Con su arribo a las ciudades y coincidiendo temporalmente con algunos de los períodos de mayor efervescencia política, el folclore se volverá un género de un abierto compromiso con la política.

### Sobre el trabajo y la sangre

Un dato muy llamativo, que salta a la vista tempranamente, es la repetida aparición de palabras del campo semántico de la palabra sangre (sangre, sangrar, desangrar, corazón, etc). En ocho de las veinte canciones seleccionadas aparecen vocablos derivados de la idea de sangre y en otras cuatro aparece la palabra “corazón”. En este sentido es lógico preguntarnos con qué propósito se da uso a dicha familia semántica. ¿A que nos remite la idea de la sangre en las canciones de folclore con contenido político?

A la luz del análisis de dichas canciones se hace visible el hecho de que en su mayor parte la sangre se emparenta con la idea del trabajo rural. Como es de esperarse por sus raíces, en gran parte de las ocasiones en las que se hace alusión al trabajo, no se lo hace en sentido amplio, sino que se habla casi exclusivamente del trabajo al exterior o agrario. La vida y el trabajo en el campo argentino no es pintado en las letras del folclore seleccionadas como una vida pastoril pacífica, sino que lleva consigo un evidente color político debido a que se la suele retratar como una existencia de explotación y de injusticias. En ‘Canción del Picapedrero’ (Petrocelli, 1967) se retrata la dureza de la vida del hombre que trabaja en las minas, haciendo uso de este

poderoso símbolo contenido en la idea de la sangre: “Si el corazón ya no es sangre/ duro de tanto golpear/ rompe la vida en pedazos/ arroja la piedra al viento que va”

Como dijimos, tenemos composiciones donde se menciona el trabajo en el campo, en las minas, en los ríos, etc. La única excepción está dada por las letras del autor Horacio Guarany que habla de los obreros portuarios, con una jerga mucho más comprensiva en cuanto a que comprenden los eslabones más bajos de la clase trabajadora argentina. Por lo demás, es habitual hallar referencias al trabajo como la que propone José Larralde (1967) en su composición ‘Grito Changa’: “Clavo el hacha en el árbol/ saco los yuyos, armo el andamio/ no tengo oficio fijo/ de muy chiquito, viví cinchando”. (José Larralde, 1967)

De este modo, lo que vemos de manera repetida es la protesta en nombre del trabajador que vive fuera de las grandes ciudades. Vuelve a aparecer, más con otros matices, la idea del trabajo no recompensado. Aquí es donde emerge la idea de la sangre, el corazón y el sudor. La idea de los trabajos forzosos, del maltrato y la mala paga es un elemento discursivamente muy propio del género.

Una segunda problemática asociada con el trabajo es la escasez de este. Se mencionan a personajes del mundo agreste que están dispuestos a una multitud de tareas con tal de poder ganarse su dinero diario. Esta palabra “diario”, no es casual, la percepción del trabajo como el modo de “ganarse la jornada” es la norma.

La idea del paisano trabajador se presenta en modos variados y si bien vemos características transversales a todos sus retratos según las intenciones de los compositores se destacan algunas miradas sobre otras. Dos perspectivas que hemos hallado con frecuencia son la del padecimiento del campesino y el despertar de una suerte de compasión en quien escribe, que se opone a la descripción ruda, e imperturbable de dichos hombres. Sobre el primer tipo tenemos algunos ejemplos como 'El Mensú' (1955), 'Cuando tenga la tierra' (1971), 'Basta Ya' (1973), 'Preguntitas sobre Dios' (1969) y 'Triunfo Agrario' (1972). En todos ellos lo que predomina es la idea de un hombre trabajador que es maltratado y explotado sin esperanza de cambio a futuro. Abunda la idea de la resignación y se genera una cierta empatía por parte del oyente.

En cambio, en otros casos como es el 'Hombres del Río' (1962) se pinta a los trabajadores desde un lugar de una cierta admiración, entrega y hasta una sensación de pertenencia y conexión con el entorno natural por parte de quienes realizan los trabajos de fuerza. En definitiva, esta

segunda narrativa sobre los trabajadores, no menos vinculada con los conceptos de la sangre y el sudor, se construye bajo una mirada de la realización del trabajador a través de su oficio y su relación con la tierra y la naturaleza.

## Campo y patrón

El folclore fue, sobre todo en sus inicios, patrimonio del mundo agrario argentino (Chamosa, 2012). En este sentido, es esperable hallar referencias sobre este universo y sus problemáticas propias. El cuerpo humano y la tierra (entendida como la naturaleza) tiene la particularidad de ser constantemente comparados y de que se tracen recurrentes paralelismos entre ellos. El compositor Armando Tejada Gómez en su letra ‘Canción con todos’ (1969) trabaja fielmente esta ontología de una tierra que pareciera tener vida propuestas y características antropomórficas de manera muy clara:

Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur

Piso en la región más vegetal del viento y de la luz

Siento al caminar toda la piel de América en mi piel

Y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal (Tejada Gómez, 1969)

Un trabajo de personificación de elementos de la naturaleza es igualmente hecho por el autor al poetizar el acto de navegación en *Hombres de Río* (1962) cuando escribe: “Un rumor palpitante de hombre y semilla / Hunde en la verde entraña del litoral / El río suelta barca y en las orillas/ Madura una incesante labor frutal”

En esta representación con una inclinación antropomórfica de la tierra, se genera un fenómeno sumamente interesante que es que existe una suerte de fusión entre la población rural a la que se reivindica y la tierra de la cual son habitantes. Con respecto al imaginario folclórico de la tierra y la vinculación con este grupo social heterogéneo conformado por peones, mineros, trabajadores del tren y multiplicidad de hombres que tienen en común una vida de soledad en el campo y una exposición constante a los maltratos de sus superiores a cambio de pagas pobres, existe un cantautor que ha sido reconocido por lograr ahondar mejor que nadie en este vínculo.

Héctor Roberto Chavero, también conocido como Atahualpa Yupanqui, además de ser considerado un emblema indiscutible para el folclore argentino y una figura pública de un gran

compromiso político, tiene dos características como artista que lo diferencian particularmente y que atañen especialmente para este apartado. Primeramente, incorporó al grupo interpelado por el folclore a un conjunto sumamente marginado: a los pueblos originarios o al “indio”. Esta particularidad esconde detrás de sí una gran novedad política, pues ninguno de los otros géneros musicales a estudiar habrá logrado llegar a semejante vastedad social para llegar a incorporar como grupo social desventajado al grupo que Yupanqui denomina comúnmente como la “indiada”, logrando la masividad y el reconocimiento (nacional e internacional<sup>6</sup>) que Yupanqui supo tener.

Una segunda particularidad de relevancia fue que Yupanqui logró, casi como nadie, volverse un exponente en cuanto a su capacidad lírica para plasmar imágenes de los paisajes argentinos y de su gente desde una mirada de idealización, de pertenencia y con una capacidad poética que ha sido extensivamente reconocida por expertos del mundo de las letras y las artes. Fue gracias a esta gran capacidad compositiva que Yupanqui pudo plasmar una sensibilidad para con el universo rural que le permitió llegar a muchísimos oyentes con mensajes llamativamente contundentes:

De esta manera, podemos decir que Yupanqui captaba estas imágenes desde su resonancia poética y psíquica, y tenía la capacidad de transformarlas en música, en melodía, en canto o en imágenes musicales (Didi-Huberman, 2018). Es aquí, en esa conjunción entre la potencia musical y la potencia de las imágenes, entre poesía telúrica y etnografía musical, donde radica el aspecto central sobre el cual Yupanqui construyó su impronta.” (Arosteguy, p.19, 2020)

Trazando vínculos entre la cuestión del trabajador y del campo, es importante resaltar que el sujeto por el cual el cantante de folclore protesta y a quien busca reivindicar es, como dijimos, el jornalero. Pero, así como existe un perjudicado, existen también culpables más tangibles. Este es el caso de los comúnmente llamados patrones o capangas. Usualmente, en los países del Cono Sur, se utilizan estas dos palabras para describir a quien es el jefe directo del trabajador, ya sea el dueño del campo o el encargado de vigilar a los jornaleros. No obstante, si se quiere hacer énfasis en que una persona es dueña de un campo y es quien paga los salarios, sin involucrarse en los trabajos físicos, se usa el término patrón. Si se quiere dar a entender que de quien se habla es únicamente el encargado de vigilar que los trabajos se hagan, se usa el

---

<sup>6</sup> Héctor Roberto Chavero, entre muchos otros galardones, fue premiado en el año 1986 con la prestigiosa distinción de Caballero de las Letras y las Artes por la República de Francia.

término capanga, emparentado con la idea del “capataz”.

El folclorista culpa parcialmente a la mano de estos dos personajes, a veces distinguibles y a veces no, de las desgracias de los trabajadores. Se expresa una suerte de indignación e ira contra la explotación y la violencia que sufren los habitantes del campo argentino. No existe quien vele por los desprotegidos y hay una mirada de abandono de la sociedad sobre los jornaleros que quedan a la merced del maltrato y las malas pagas de los dueños de los campos. Atahualpa Yupanqui en ‘Preguntitas sobre Dios’ describe esta idea de la siguiente manera: “Al tiempo yo pregunté, "Padre, ¿qué sabes de Dios?"/ Mi padre se puso serio/ Y nada me respondió/ Mi padre murió en la mina/ Sin doctor ni protección/ Color de sangre minera/ Tiene el oro del patrón” (Yupanqui, 1969)

El elemento que más se repite, en definitiva, tiene que ver con la vida del hombre de campo que vive de penuria en penuria, que ha sido abandonado por la sociedad y por Dios mismo (ahondaremos en esto en un apartado próximo) y que entrega su sangre y sudor en pos del enriquecimiento de un tercero, llamado patrón.

## Canto y silencio

“Si se calla el cantor, calla la vida” entona Horacio Guarany (1972) en su canción ‘Si se calla el cantor’. El grito y la voz son elementos cruciales en la dialéctica del folclore como herramienta política. Se afirma que el canto es no solo un elemento de protesta, sino que permite visibilizar y unir a grupos desfavorecidos en la lucha. La idea de que el cantante al protestar contra el maltrato que sufre el pueblo realiza un acto político es bastante novedosa y tiene como contracara la idea de que el silencio es una forma de perpetuar la dominación. A través de las diferentes composiciones se hace bastante visible el hecho de que el silencio y la voz callada son metáforas para la perpetuación del sometimiento. La violencia empleada en contra del pueblo, entre otras cosas, se encarga de callar las voces populares.

Es representativo lo que ocurre con ‘Zamba de los humildes’ (1967), donde lo que se expresa es una intención de transitar “esperanza”. “Como un canto de la tierra/ Hay que cantar esta zamba/ Hermana de los humildes/ Sembradores de esperanza/ Alzada raíz de sangre/ Del fondo de la guitarra”. En última instancia, esta idea de que la canción es la hermana de los humildes es sumamente poderosa. El hecho de que la música y la expresión artística pueda formar parte del patrimonio de los humildes revela algo inherente social en todo hecho artístico, según parece, muy fuertemente en la música.

Orquera (2008), menciona la manera de relacionarse de Yupanqui con la vida “de sus paisanos”. Pero es interesante la reflexión en tanto y cuanto parece bastante representativa para un gran grupo de folcloristas de su misma generación que se entienden como portavoces de los sufrimientos de sus gentes:

“En este momento Yupanqui se somete a la estética del realismo socialista, que lo convierte en su amanuense y lo lleva a adherir a la idea de compromiso. Considerando al “pueblo” como una entidad colectiva de la que el artista formaría parte, éste debería ser permeable a las miserias de sus paisanos, más allá de su propia situación de vida.”  
(Orquera, p. 5, 2008)

## Gobiernos, opresión y liberación

Dejando en claro que, la mayor parte del período a estudiar para el folclore se da en un contexto de gobiernos dictatoriales encabezados por ejecutivos compuestos por militares, existe una suerte de bandera por parte de algunos artistas que tiene que ver con el poder expresar el descontento en contra de susodichos gobiernos. Entre los artistas a estudiar, algunos destacan particularmente por lo incisivos que son a la hora de tomar postura contra los gobiernos.

En particular nos interesan para el caso: Mario Elena Walsh, Armando Tejada Gómez y Horacio Guarany. Un recurso utilizado en el género es la alusión a eventos puntuales de la historia argentina reciente como recurso narrativo recurrente. Si bien se potenciará a posteriori con algunos artistas que entran en la generación del rock de los 70s más que en el folclore, pero están musicalmente muy emparentados con el género de esta sección. A modo de ejemplo, León Gieco se inspiró en el “Mendoza” para escribir ‘Hombres de Hierro’. Más su reconocida letra de ‘Solo le pido a Dios’, en palabras del propio León Gieco, tomó inspiración en la coyuntura política, especialmente en la situación política de giro a la derecha del gobierno y en el conflicto entre la Argentina y Chile por el Canal de Beagle<sup>7</sup>.

Para esta selección de canciones, encontramos una canción en particular que con su carácter

---

<sup>7</sup> León Gieco en una entrevista mantenida con Emilio del Guercio para el Canal Encuentro sobre la inspiración para su segunda estrofa dice lo siguiente: “Habíamos pasado por la época de la triple A, que fue una época nefasta, donde ya había dos mil muertos, Lopez Rega, el fascista y asesino más grande que tuvimos le ganó a Perón, lo puso a la derecha. Perón rechazó a toda la juventud. Se ve a la juventud cuando se va de la Plaza (de mayo) y son los desaparecidos de hoy porque son las personas que se fueron a Montoneros y a ERP (...) Ya venimos pasando de esa época y entonces nos empezamos a comer la dictadura militar.”

Fuente - Cómo hice: Solo le pido a Dios (capítulo completo) - Canal Encuentro (2017)

testimonial se posiciona frente a un hecho político de relevancia para la historia política argentina. Armando Tejada Gómez y César Isella componen en el año 1972 ‘Fuego en Anymaná’, una obra reivindicativa de los sucesos ocurridos en la ciudad salteña ese mismo año<sup>8</sup>. Sobre esta obra, lo más destacable es una cierta reivindicación del pueblo y de la importancia que ha cobrado a modo simbólico por el espíritu combativo de sus trabajadores.: Soy pa' durar, como el maíz, simple y cereal/ Soy pa' durar, porque yo sé pasar y pisar, ¡eh!/ Si es por saber de dónde soy, soy de Anymaná/ ¡Soy de Anymaná!/ ¡Soy de Anymaná!

María Elena Walsh compone un caso particular que merece una mención ya que incorpora en sus letras un elemento sumamente revelador que será *a posteriori*, retomado con mucha más frecuencia: la ironía. Si bien la cantautora tiene una trayectoria destacada primordialmente en el área de música infantil, es posible argumentar que la necesidad de sobreponerse ante la crudeza de los hechos para volver su música apta para consumo de públicos más amplios la condujo a utilizar recursos sumamente vanguardistas dentro del género musical.

¿Que revelan las canciones de estos artistas sobre sus posiciones frente a los sucesivos gobiernos? Lo primero es resaltar cómo en sus obras se expresan en su clímax algunas de las características narrativas expresadas previamente. El pueblo suele estar en el centro del discurso, y su reivindicación frente a los padecimientos de los cuales, a diferencia de las obras analizadas posteriormente, hay culpables más tangiblemente vinculados con el gobierno, es lo central.

La manera de combatir las injusticias mencionadas es, en parte, a través de la canción. De los casos trabajados, no se encuentran casos que se aparten de la norma de que la posición del folclorista esté en contra del gobierno militar de turno. Con esta generación de artistas que no se ubican tan puramente en los rasgos folclóricos, por ende, por ejemplo, los temas rurales no están tan presentes en sus obras, aparecen miradas que apuntan menos hacia la situación de los peones y sujetos de reivindicación tradicionales del folclore y miran más hacia el gobierno de turno. Así describe con ironía María Elena Walsh (1968) una mirada sobre quienes ostentaban el poder político: “Juguemos en el mundo/ Mientras el diablo no está/ Diablo, ¿estás?/ Me estoy poniendo la cartuchera/ Y la casaca militar/ Y con mi música de metralla/ A todos quiero ver

---

<sup>8</sup> Se conoce como el “Animanazo” a una de las puebladas (manifestaciones populares) realizadas por la sociedad argentina entre los años 1969 y 1972. En particular el Animazo consistió en la ocupación de la Bodega Animaná en julio de 1972 por una serie de reclamos por parte de los trabajadores de la bodega, entre los cuales destaca un importante atraso en la paga de los jornales (Muller, 2017)

bailar/ Juguemos en el mundo.”

Existe, adicionalmente, un concepto que si bien no pertenece únicamente a la constelación lingüística del folclore, ha enraizado muy fuerte en la jerga combativa de muchos folcloristas. Este concepto es de “Liberación” y expresa mucho sobre el modo en el cual piensan la vinculación entre poder política y pueblo los artistas de este género.

Observamos dos grandes yugos a los cuales los folkloristas hacen alusión al momento de hablar de liberación. Una primera suerte de subordinación más individualista tiene que ver con el lugar que ocupa el peón de campo en la cadena de mando de producción rural y el trato que recibe de sus superiores. Con un anclaje sumamente popular, las letras a estudiar retratan un *statu quo* de la vida rural argentina en la cual la explotación, los maltratos físicos y las pagas escasas son moneda corriente.

Lo curioso del caso es que la solución alternativa que se plantea no tiene tanto que ver con la aparición del derecho o de la justicia por sobre quienes son dueños de los campos y obran impunemente, sino que, mucho más vinculado con una retórica socialista, se trata esta idea que hemos examinado en el apartado anterior vinculada con una suerte de reforma agraria, a veces aludida más explícitamente y a veces menos, en donde se le otorgue a los paisanos sus propias tierras para que puedan labrar.

El folclore comprometido políticamente cobra fuerza en la Argentina en el marco del auge de ciertas identidades políticas que se corresponden con las tendencias globales de masas. En nuestro país en particular, desde mediados y de la década del 60 y hasta casi terminada la década del 70' cobran muchísima importancia organizaciones políticas y civiles que enraizan ideológicamente en la nueva izquierda latinoamericana, sumamente influenciada en el comunismo cubano, más que también incorporan elementos nacionales, como pueden ser las tendencias peronistas. De este modo, las ideas de liberación individuales se ubican en este espectro, de a momentos un tanto incierto, pero firmamento marcadas por las tradiciones de izquierda novedosas latinoamericanas (ahondaremos en el movimiento del Nuevo Cancionero más adelante).

Un segundo tipo de opresión que se suele evidenciar en las composiciones folclóricas tiene que ver con un sentimiento más colectivo de hermandad regional. Aquí el sujeto opresor no es tan transparente, pero vemos particularmente un desdén y grito de liberación en contra de la idea del extranjero y del gobierno que oprime. Con respecto a esto último es importante entender

que desde 1966 hasta 1973 y desde 1976 hasta 1983, el país estuvo marcado por gobiernos dictatoriales cívico-militares signados por el uso de la violencia y la represión.

En definitiva, este segundo tipo de liberación tendrá mucho más que ver con la solidaridad latinoamericana frente a la ola de golpes dictatoriales militares. A su vez, traía consigo un desprecio por la injerencia extranjera, en particular la estadounidense, dado los múltiples casos de apoyo de los servicios de inteligencia norteamericanos a las dictaduras militares de los 60's y 70's. En palabras de Yupanqui: “¡Basta Ya!/ ¡Basta ya que el yanqui mande!/ ¿Qué pasa con mis hermanos /De México Y Panamá?/ ¿Qué pasa con mis hermanos/ De México Y Panamá?/Sus padres fueron esclavos/¡Sus hijos no lo serán!” (Yupanqui, 1971)

## El pueblo y la pobreza

La idea del pueblo dentro del folclore no está del todo delimitada, más aparece recurrentemente y es preciso, por ende, entender cuál es el significado que se le da al concepto. Una primera característica que destacar es el hecho de que el grupo humano que compone a la llamada “gente” o al “pueblo” tiene necesariamente una cierta característica desaventajada. Una segunda característica que salta a la luz es que hay una relación, si bien no excluyente, entre la idea del pueblo y de la población rural. Una tercera característica que hallamos que se deriva del modo en el cual los cantores de folclore se dirigen a sus oyentes tiene que ver con una cierta inocencia y bondad natural del pueblo que es corrompida y para la cual el artista tiene un rol fundamental, que es el de convocar a cierta organización y activar cierto despertar intelectual con respecto a la posición de subyugamiento que sufren dichos miembros de las comunidades.

Atahualpa Yupanqui, artista al que es relevante estudiar en detalle por haber sido un emblema del folclore nacional y una gran fuente de inspiración para todos aquellos herederos del folclore argentino que le siguieron, entiende que el artista nace de este pueblo imposible de delimitar y por ende puede ser un portavoz de sus otros miembros. Nos dice Orquera:

A través de estas reflexiones se puede observar que Yupanqui comparte la idea de que el folclore surgiría originalmente de la creatividad de un “pueblo anónimo”, en lo que coincidía con los investigadores que en ese momento estaban dedicados al estudio de este campo (Cortazar 1954 y 1959) (Orquera, p.4, 2008)

Curiosamente, Yupanqui toma una posición activa sobre la conformación del imaginario de quienes conforman al pueblo ya desde la creación de su nombre:

Kallman (2004) ha mostrado que la elección de un nombre formado por dos de los últimos Incas constituye una toma de posición que genera una tensión en el discurso dominante en el campo (de la folclorología) en la medida en que incluye el elemento indígena en la comunidad. La tensión radica en que el elemento indígena era excluido explícitamente de la comunidad tanto por los nacionalistas como por la ciencia del folklore. (Díaz, p. 65, 2022)

Díaz (2022) cuando nos habla de la idea del “ser nacional” incorpora la idea del imaginario colectivo. Nos explica que los géneros musicales logran legitimarse cuando logran establecer ideas de este “ser nacional” que ontológicamente apele al oyente. En este sentido, vemos en el folclore un patrón a través del cual se interpela con mucha frecuencia al denominado pueblo que tiene como características una suerte de paradoja en tanto que consta de una homogeneidad implícita, pues no hay divisiones a su interior, más la construcción de quienes forman parte de este grupo no siempre parece ser la misma. Lo que podemos decir con certeza es que quienes forman parte de este gran grupo están en una situación de injusticia que el folclorista viene a visibilizar. No podemos esperar que patrones, capangas, empresarios, políticos, militares o cualquier miembro de la sociedad con poder económico o político sea considerado parte del pueblo. Más bien, estos personajes suelen ser retratados como la fuente de los males que el pueblo padece.

Entre estos males, la falta de recursos para la subsistencia propia es el que se presenta como más reiterativo. Lo que es más, observamos que en algunas composiciones la idea de los “humildes” y el “pueblo” remiten al mismo grupo humano. En ‘La de los humildes’, ocurre precisamente este uso indistinto entre la idea de quienes sufren vidas de escasez económica y del llamado “pueblo”. En muchas ocasiones, la pobreza según es retratada en las canciones del folclore argentino, llevan al ser humano a velar por la satisfacción de las necesidades más primigenias. La pobreza según es retratada es económica en cuanto que se menciona al hambre frecuentemente como común denominador de los trabajadores del agro. Como lo retrata José Larralde, comúnmente conocido por la crudeza de sus letras, el hombre sufre por el hambre y sufre por el abandono: “Porque tengo a mis hijos/ que a puro brazo los estoy criando/ me prendo a cualquier cosa, el hambre es mucho y el pan escaso”. (Larralde, 1967)

Existe, entonces, una suerte de pobreza en lo relativo al valor humano que percibe sobre sí mismo el peón de campo. Se hace evidente en el retrato de varios folcloristas la desidia que sufren los trabajadores de medios escasos por parte de toda la sociedad. Son hombres

abandonados por el mundo y en esto, si bien no se menciona al rol del Estado, se retrata implícitamente una suerte de desazón de la que nadie se hace cargo por la suerte que corren los sujetos a los que se reclama. En la misma composición, Larralde dice lo siguiente: “Hoy no tengo derecho/ ni pa’ embromarme dentro el salario./ El patrón ya me dijo/ que si me enfermo no se hace cargo./ ¡La pucha! Que valgo poco,/ si no me alcanza ni pa’ cigarro”(Larralde, 1967)

El folclore por naturaleza tiene esta inclinación hacia lo popular, aquello que proviene desde los sectores bajos y va hacia ellos como consumidores, al menos en sus orígenes. En este sentido, es esperable que tenga una tendencia a ser la voz de los desaventajados. Nos dice Crespo sobre el concepto de música folclórica en la Argentina:

Se lo consideró el “alma del pueblo” y de la “nación” que residía en la conjunción de la tradición hispana e indígena, como fusión indiferenciada presente en los sectores rurales. Esta definición del folclore se basaba en un modelo dual de sociedad que diferenciaba como polos dicotómicos lo tradicional de lo moderno y lo superior de lo inferior. (Crespo & Ondelj, p.6, 2012)

Con respecto a esto, existe una de las vertientes discursivas que se corresponden con el espíritu desaventajado del folclore y tiene que ver con un reclamo sumamente puntual: la idea de la posesión de campo propio. Frente a la marginalización que sufren los trabajadores de los cuales el folclore es vocero, una solución lógica y emparentada con una lógica agraria para mirar las cosas es que el trabajador pueda tener su pequeño espacio que le provea su subsistencia. Este es el eje temático de, por ejemplo, ‘Cuando tenga la tierra’(1973): “Campesino, cuando tenga la tierra/ Sucederá en el mundo el corazón de mi mundo/ Desde atrás de todo el olvido, secaré con mis lágrimas/ Todo el horror de la lástima y por fin te veré

## Vecinos y hermandades

Una suerte de frontera geográfica e ideológica invisible pareciera dividir a los pueblos foráneos entre el extranjero que viene a explotar al pueblo y robar sus riquezas en contraposición a los pueblos hermanos latinoamericanos, con los cuales los une una profunda hermandad.

En lo que respecta al extranjero que no es bienvenido, lo que se resalta es una suerte de identidad invasora. Aunque no siempre se lo explicita, en general suele hacerse alusión a países del primer mundo, particularmente aquellos anglosajones. ‘Basta Ya’, de Atahualpa Yupanqui se dedica exclusivamente a esta temática sosteniendo frases como: “Trabajo para el inglés/

Trabajo de carretero/ Sudando por un dinero/ Que en la mano no se ve/ ¡Ay, ay!/ ¡Basta ya!/ ¡Basta Ya!/ ¡Basta ya que el yanqui mande!” (Yupanqui, 1971)

En definitiva, esta visión sobre los pueblos extranjeros, que es manifiestamente hostil hacia ellos, los entiende como grupos que vienen a saquear las riquezas nacionales y a explotar al así llamado pueblo. Más no todas las miradas sobre pueblos extranjeros son iguales. ¿Qué particularidad tiene la relación con los otros pueblos de Latinoamérica? ¿Que nos pueden decir las canciones de nuestro folclore sobre ellos?

En primer lugar y con respecto a la posición que ocupa la cultura y el arte a la hora de generar vínculos entre los pueblos, tenemos la cuestión del Movimiento del Nuevo Cancionero. Nos cuenta Ernesto Jauregui que este movimiento artístico-literario nace con un Manifiesto escrito y publicado en Mendoza entre los años 1962 y 1963:

El manifiesto de fundación del movimiento nuevo cancionero fue escrito en 1962 por Armando Tejada Gómez, con la colaboración de un grupo de artistas populares, integrado por Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia y Eduardo Aragón (cantautores, intérpretes, poetas e intelectuales mendocinos o que vivían en esa provincia), entre otros. Lo dieron a conocer en febrero de 1963, en el Círculo de Periodistas de Mendoza. Con el tiempo, el movimiento se amplió y llegó a tener adherentes y referentes en toda América Latina (...) (Jauregui, p.2, 2016)

En este sentido, tenemos en primer lugar una suerte de corriente que se replica en muchos países de la región con ejes similares. Por un lado, busca exponer una suerte de revitalización de la cultura y la identidad nacional frente a formas de creación extranjeras impuestas:

El dilema real del hombre argentino es, en este plano de sus intereses, o desarrollo vital de su propia expresión popular y nacional en la diversidad de su formas y géneros, o estancamientos infecundos ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos. (Manifiesto del Nuevo Cancionero, 1963)

A su vez, el nuevo cancionero demuestra contar con la consciencia de que debe hermanar a pueblos americanos con búsquedas reivindicativas de los autóctonos similares.

EL NUEVO CACIONERO acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y

movimientos similares del resto de América. (Manifiesto del Nuevo Cancionero, 1963)

En resumidas cuentas, existe una solidaridad entre los pueblos americanos que promulgan la defensa del folclore autóctono más reconocen entre sí trayectorias similares y sufrimientos de sus pueblos que los hermanan. Jaime Dávalos (1971) canta lo siguiente en Canto al sueño americano: “Despierta, juventud americana/ realiza la unidad continental/ rompiendo las fronteras provincianas/ herencia del sistema colonial.”

Lo que se hace visible es que de la unión de los pueblos que tienen en común el sometimiento, nace un ideal de paz y hermandad. Encontramos que recurrentemente existe en el folclore, mensajes de esperanza junto a las ideas de protesta. La marginalidad a la que se enfrenta el sujeto reivindicado por el folclore tiene un horizonte en el cual puede terminar. La hermandad y la unión de fuerzas da como resultado una esperanza de pacificación. En la idea de unidad es que se permite que renazca la esperanza. La voz es el elemento que canaliza esta energía esperanzadora. Lo vemos, por ejemplo, en ‘El Mensú’ de Ramón Ayala:

“Noche mala, que camina hacia el alba de la esperanza

Día bueno que forjarán los hombres de corazón

Río, viejo río que bajando va

Quiero ir contigo en busca de hermandad

Paz para mi tierra cada día más

Roja con la sangre del pobre mensú.” (Ayala, 1957)

En esta canción, como en muchas otras, convive la crítica y el retrato del dolor del pueblo con un mensaje ulterior de esperanza. Similarmente, Tejada Gómez en ‘Canción con todos’ compone una letra en la cual el estribillo, en primer lugar, convoca a una unión de las voces, luego a la sangre (elemento que ya hemos desarrollado tiene una poderosa carga simbólica) y finalmente culmina sosteniendo que la esperanza solo se manifiesta mediante el grito. De vuelta volvemos a encontrar esta idea de que el canto es una forma de manifestación política sumamente poderosa: “Todas las voces todas, todas las manos todas/ Toda la sangre puede ser canción en el viento/ Canta conmigo, canta, hermano americano/ Libera tu esperanza con un grito en la voz” (Tejada Gómez, 1969)

## Cristo

En lo que respecta a las menciones religiosas y al cristianismo, se nos presentan dos cuestiones llamativas a resaltar. La primera de ellas tiene que ver con la idea de la soledad del campo y del desamparo que sufren los grupos humanos explotados. En este sentido, la canción 'Preguntitas sobre Dios' de Atahualpa Yupanqui propone una visión de lo más interesante sobre la presencia o ausencia de la religión en la vida de los desprotegidos. La idea de la soledad es recurrente en las canciones analizadas y la visión de Yupanqui de que existe un mundo rural al cual Dios ha abandonado es un paso más en esta dirección. "Sudor, malaria y serpiente/ Es la vida del leñador/ Y que naide le pregunte/ Si sabe dónde está Dios/ Por su casa no ha pasado/ Tan importante señor/ Por su casa no ha pasado/ Tan importante señor" (Yupanqui, 1969)

El segundo punto que nos interesa remarcar habla del caso de otra canción que también nos revela mucho sobre la mirada que existe sobre el hombre latinoamericano. En la canción 'El Cristo Americano' Ariel Petrocelli (1974) traza una suerte de paralelismo entre el sufrimiento a través de la Pasión de Cristo y las injusticias y el camino que deben recorrer los pueblos americanos.

En algún punto la idea del ser latinoamericano y Cristo son tangenciales en tanto y cuanto sufren por la pureza de sus intenciones y se ven sometidos a una serie de tormentos y violencia inusitados (en la canción se habla del "Nazareno inca"). Lo que se esconde detrás de esto, una vez más es una suerte de esperanza en tanto y cuanto se profetiza una suerte de renacer de los pueblos y de liberación, acto emparentado con la idea de resurrección cristiana. "Este cristo americano/ Con una cruz de metralla/ Ya se ha muerto entre los hombres/ No muy lejos de mi patria"

Finalmente, con respecto a la esperanza, la letra toma un poderoso camino autóctono: "Este cristo americano/ Auroral semilla nuestra/ Resucito entre los hombres/ Que ya le siguen la huella/ sr. cristo americano/ Nazareno de los incas/ Los hombres dirán tu nombre/ Cuando triunfe la alegría." (Petrocelli, 1974).

# Rock

## Política en la semántica

El fenómeno del rock nacional en la Argentina como evento político de relevancia es, quizás, el que más ha sido estudiado entre los tres géneros musicales que seleccionamos. Si hay algo que aúna a los diversos procesos de gestación autóctonos de rock and roll en los diversos países del mundo, es el elemento de rebeldía y disrupción. Este carácter rebelde y contestatario, sin afiliarse a ninguna ideología particular, se gestará en medio de, quizás, los años más bulliciosos y violentos de la historia argentina del siglo XX. Esto marcará a gran parte de los músicos abanderados del rock nacional, jóvenes que, afincándose en el naciente género musical, plantearían su mirada sobre el devenir de los hechos de la política argentina. Como nos dice Oscar Blanco (2012), las letras cumplirán un rol fundamental por conformar una suerte de “género discursivo y literario con estatuto propio” (p.278).

## Dictadura I: Revolución Argentina

Se suele considerar como momento definitorio del nacimiento del rock a la transformación que sufre la llamada “Música Beat” a finales de la década de 1960. Sergio Pujol, en “Cien años de música argentina” (2012) sostiene que a partir de ciertas barreras rotas por grupos del mundo Beat (como por ejemplo la idiomática) entre 1968 y 1973 emergió un nuevo estilo con una “poética autoral y compositiva diferente” (Pujol, 2012, p.160).

El beat no sólo impulsó el nacimiento de una cultura juvenil notablemente independiente de las generaciones predecesoras, sino que lo hizo a través de “prácticas culturales más ostensiblemente irreverentes frente a las pautas conservadoras de su tiempo” (Delgado, 2022, p.10). Indudablemente, este espíritu rebelde del naciente rock nacional, heredado y profundizado desde su origen en la música Beat, teñirá su relación con el poder político.

Con la llegada de la Revolución Argentina (1966-1973) al poder, se dispararía una escalada de violencia que, sin menguar durante el breve gobierno constitucional inaugurado en 1973, tendría su clímax represivo en los primeros años del Proceso de Reorganización Nacional (1976 - 1983). No obstante, si bien existen algunas continuidades entre los tres períodos, hay muchas características que permiten diferenciar a las composiciones de la anteúltima dictadura con respecto a la última.

Las composiciones que caben temporalmente en los años mencionados son: ‘La Balsa’ (1967,

Nebbia y Tanguito), ‘Marcha de la bronca’ (1970, Miguel Cantilo), ‘Violencia en el Parque’ (1972, Aquelarre), ‘Apremios ilegales’ (1972, Pedro y Pablo), ‘Canción VIII’ (1972, Raúl Porchetto), ‘Juan Represión’ (1972, Sui Generis), ‘Para el Pueblo lo que es del pueblo’ (Piero, 1972) y ‘Botas Locas’ (1974, Sui Generis). Lo primero que salta a la vista es que del total del grupo de canciones, aquellas que recurren más claramente a la crudeza a la hora de exponer su crítica política se encuentran mayoritariamente en este recorte. Esto, se condice con lo propuesto por Marina Franco (2012) quién retoma del trabajo de autores previos la idea de la dinámica acumulatoria de la violencia estatal. En los próximos apartados buscaremos observar de qué modo, al aumentar la vigilancia sobre la cultura, encuentran los músicos modos de expresar sus ideas políticas.

Sobre este período, también es importante mencionar la consolidación del fenómeno de la juventud como grupo político activo e independiente. Tenemos, por un lado, desde una perspectiva cultural, la aparición de elementos identitarios distintivos tanto elementos de consumo, marcas de estética propias y valores predominantes. Los ejemplos más claros están dados por ‘La Balsa’ de Lito Nebbia y Tanguito (1967) y ‘Botas Locas’ de Sui Generis (1974). Ambas composiciones resultan representativas de algunas características que quienes se especializan en la época han reconocido en el movimiento juvenil. Entre ellas encontramos los valores de libertad, de búsqueda personal, de una cierta percepción de lo absurdo en la sociedad contemporánea, de una estética propia que es censurada y de un cierto idealismo.

Por otro lado, en las demás canciones se evidencia una postura crítica ante el accionar represivo que tuvieron tanto la Revolución Libertadora como el gobierno democrático de 1973. Mientras existieron grupos de jóvenes que expresaron su denuncia ante la violencia desde la crítica pacífica, también en la década del 60’ surgieron grupos políticos armados inspirados en ideales políticos bastante novedosos. Estos profesaron ideologías que sincretizaron ideologías de izquierda, ideologías nacionalistas (principalmente el peronismo) y algunos elementos religiosos. Con gran inspiración en las izquierdas latinoamericanas, mayoritariamente en la cubana, se convirtieron en grupos armados que libraron una batalla cultural y armada contra el poder político de turno.

Es en esta segunda mirada que se inscriben muchos de los músicos mencionados. Algunos de los artistas mencionados como es el caso de Raúl Porchetto, Miguel Cantilo y Piero que, entre otros, estuvieron ligados a la religión católica como a los surgimientos de estas nuevas izquierdas. Muchos de ellos debieron exiliarse por temor a la represión del gobierno militar.

## Dictadura II: Proceso de Reorganización Nacional

Con la llegada del gobierno militar en el año 1976, el panorama político profundiza algunas opta por diferenciarse en algunas cuestiones de la Revolución Argentina con el propósito de evitar repetir la experiencia de 1966, cuyo fracaso se adjudicaba a la moderación o tibieza del gobierno en sus métodos y visión sobre la reforma de la sociedad (Novaro y Palermo, 2002). No se plantea tanto un nuevo gobierno, como un nuevo orden. Entre los años 1960 y 1983, los gobiernos militares, interrumpidos por breves gobiernos débilmente democráticos, tomaron como bandera la obligación de recomponer una escala de valores nacionales en supuesta decadencia frente a lo cual consideraban que fue “indispensable que el Estado actúe prescriptivamente, o sea que preserve la escala de valores “nuestros” y elimine lo ajeno que atenta contra ellos” (Avellaneda, 2006, p.36). Las artes y la educación serán vistos como focos de “infiltración ideológica”. En esto, artistas e intelectuales fueron un blanco prioritario. Los primeros objetivos fueron la aniquilación total de los grupos llamados “subversivos”, la desarticulación de cualquier agrupación con potenciales fines políticos y la despolitización de la sociedad.

Esto fue particularmente intenso durante el gobierno de la Junta Militar inaugurado en 1976. Darío Marchini cuenta como la Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE), a finales de 1977 redactó un documento secreto que llevaba por título “Antecedentes Ideológicos de Artistas Nacionales y Extranjeros que Desarrollan Actividades en la República Argentina” (2008). En el mismo se anexaban listado de canciones y álbumes con “carácter subversivo y/o disolvente”<sup>9</sup>. En su texto “No toquen” (2008), Marchini describe la mirada de los miembros de la fuerza militar sobre la música popular. Nos dice en la introducción a su libro:

En medio de mi sorpresa y desencanto, empecé a entender que, aún para los integrantes más lúcidos y honestos de las fuerzas armadas y de seguridad, la música popular era un medio de contrabando ideológico de la “subversión internacional” y las “ideologías foráneas” que atentan contra nuestro estilo de vida occidental y cristiano. Por lo tanto, a nadie podía sorprender que fuera una víctima habitual del tutelaje cultural y el

---

<sup>9</sup> En el mismo documento, un inciso del informe denominado apreciación, sugería:

De no adoptarse medidas que tiendan a impedir la producción y / o distribución de lo que bien puede denominarse DISCO GUERRILLA, se aprecia que este medio de comunicación masivo continuará siendo utilizado por la subversión para lograr sus objetivos en el área psicosocial. (Marchini, 2008, p. 87)

disciplinamiento social de las dictaduras.” (Marchini, 2008, p. 12)

El rock nacional, este sentido, mantuvo una postura determinantemente crítica con los sucesivos gobiernos militares y sin aliarse con ningún color político particular fue un firme opositor a las políticas de la censura, represión, desaparición, asesinato y control de ambas dictaduras militares. Ese posicionamiento, según muchos autores, le permitió al rock encauzar su lucha hacia un enemigo propio.

Curiosamente, el rock nacional floreció y se desarrolló con más fuerza gracias a la represión y censura del régimen militar. Los músicos de la época se encontraron frente a un adversario y objetivo común: librar batalla contra la censura. Se puede hablar del rock nacional antes y después de la dictadura. (Favoretto, 2014, p. 70).

¿Cuál fue el foco de las críticas de los grandes grupos de rock? Lo primero que debemos decir es que las declaraciones abiertamente políticas de las letras en la música empiezan a desaparecer. Es decir, este proceso de despoltización de la sociedad alcanza con mucha efectividad a la cultura.

A partir de la llegada del gobierno militar, se debe moderar u ocultar la crítica por la protección de la propia integridad de los músicos. En este sentido no tendremos nada como ‘Apremios Ilegales’, escrito por los músicos Pedro y Pablo (1972) que canta: “Apremios ilegales, dolores genitales / pistolas y cuchillo por toda tu piel / picana en los testigos, muriendo de alaridos / por más que grites fuerte no van a escuchar”, hasta por lo menos, el final de la dictadura. Recién con el declive de los procesos represivos veremos un resurgir de algunas canciones con cierto carácter de protesta.

De la totalidad de los artistas estudiados, una importante porción decide exiliarse del país por temor a las represalias del gobierno militar. Entre algunos del listado encontramos a Piero (1976), Charly García y David Lebón (1977), Miguel Cantilo (1977) y León Gieco (1978). Luego tenemos otros casos como el de Miguel Abuelo, quien habiéndose cansado de la difícil situación para la cultura en la Argentina decide emigrar en 1973.

De ese modo, la vertiente política que podrá tomar el rock hasta la aparición de la Guerra de Malvinas será, por una cuestión de supervivencia, sumamente sutil. Tenemos entonces, para comprender la relación del rock nacional con la última dictadura, que revisar particularmente dos elementos: su relación con el belicismo (encarnado primordialmente en la Guerra por las Islas Malvinas) y el uso de las críticas veladas, gestadas bajo el formato de “alegorías”.

### Dictadura III: Guerra de Malvinas

Si hay un punto de quiebre en la historia de la masividad del rock nacional en la historia de la Argentina, probablemente sea el período abarcado entre abril y junio de 1982, cuando tuvo lugar el enfrentamiento bélico entre el Estado Argentino y Gran Bretaña por las Islas Malvinas. Es difícil reconocer una ideología propia del rock, pero si acaso existiera una, sería primordialmente el pacifismo: los músicos rechazaron en su totalidad la guerra. Prueba de esto es el antecedente de ‘Solo le pido a Dios’, de León Gieco (1978) quien escribe en oposición a la guerra<sup>10</sup>, inspirándose en el candente conflicto que tuvo lugar entre el gobierno argentino y el chileno por el Canal de Beagle en 1978.

La relevancia que tuvo este momento histórico para el rock nace de la situación política del gobierno militar quien, con una popularidad sumamente resquebrajada, se ve en la necesidad de trazar un enemigo común para la sociedad argentina y reconstruir su imagen entre los ciudadanos, con mucho énfasis en los jóvenes que eran los principales enviados al combate.

Con respecto a lo primero, la cultura anglosajona pasó a ser objeto de censura y desprecio. No está claro cuál fue el mecanismo mediante el cual se dió la directiva, más hay acuerdo entre los historiadores y académicos de que el gobierno nacional dio la orden de no reproducir música anglosajona por los medios:

Las órdenes propaladas por los interventores de las radios eran muy claras: nada de música cantada en inglés. Del resto, lo que se quisiera, lo que pidiera la gente, lo que prefirieran los conductores y -pieza clave en todo esto- los programadores musicales. Ya nadie hablaba ni la prensa ni los censores de listas negras. La nómina de canciones prohibidas que había confeccionado el Comfer pasó inmediatamente al archivo. (Pujol, 2013, p.186)

Sea como fuere, el rock nacional se ve beneficiado fuertemente, en cuanto a su difusión, por el comienzo de la guerra. El lugar que previamente había sido ocupado por artistas anglosajones, en particular del mundo del *rock and roll* anglosajón, quedaba vacante. Los medios que no quisieran perder su popularidad se decantaron por el género que más familiaridad tenía: el rock nacional. Además de ello, como nos cuenta Favoretto, los militares al mando buscaron mejorar

---

<sup>10</sup> Canal Encuentro. (2017, September). *Cómo hice: Solo le pido a Dios* [Video]. Retrieved June 3, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=C7Df0aWpCYY>

su imagen entre los jóvenes.

Existía, sin duda, una razón política detrás de la difusión del rock: el gobierno buscaba la simpatía de los jóvenes, ya que los soldados que iban a la guerra eran menores de 30 años. Era, de acuerdo con las maniobras militares en marcha, una decisión demagógica por la que, al legitimizar simbólicamente al rock mediante un reconocimiento y la cesión de un espacio, se intentaba atraer a los jóvenes a la guerra contra Inglaterra. (Favoretto, 2014, p. 82)

La postura de los músicos de rock, de igual modo, poco cambió con esta nueva actitud del gobierno. Algunos compusieron canciones tomando postura sobre los eventos de la guerra. Tal es el caso de Raúl Porchetto, quien escribió ‘Reina Madre’, una canción donde elige hablar desde el lugar de un soldado inglés que reflexiona y cuestiona el sentido de la guerra. O Charly García, que en el año 1982 en diciembre en el Estadio de Ferro Carril Oeste cantó por primera vez ‘No bombardeen Buenos Aires’ (1982) donde ironiza sobre la guerra y retrata cómo el conflicto bélico le es, esencialmente, ajeno a los argentinos.

Otros artistas retomaron canciones ya previas convirtiéndolas en banderas de la paz en torno a Malvinas. Uno de ellos es León Gieco con la mencionada ‘Sólo le pido a Dios’. También está el caso de Fito Paez quien cantó ‘Algo de paz’, de Raúl Porchetto (1980) en el multitudinario Festival de la Solidaridad Latinoamericana en el año 1982. Sobre esto, Pablo Vila cuenta que en sus orígenes el festival fue promovido por las autoridades militar con motivo de la guerra, pero rápidamente, a partir de que León Gieco cante Sólo le pido a Dios, el sentimiento mayoritario se mostrará abiertamente pacifista. (Vila, 1987)

## Resistencia

En “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”, el autor Alabarces dice lo siguiente: “(...) la noción de resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla”. (Alabarces, 2008, p. 4)

Si bien, en la mayoría de los trabajos de la academia se ha entendido al rock como un espacio inherente de resistencia, teniendo como uno de sus primeros exponentes a Pablo Vila (1987, 1989, 1995) es interesante igualmente ahondar en qué tipo de resistencia se ofrece. Como

hemos mencionado previamente, el carácter contestatario del rock es innegablemente pacifista a lo largo de toda su existencia. “Bronca sin fusiles y sin bombas / Bronca con los dos dedos en V/ Bronca que también es esperanza / Marcha de la bronca y de la fe” (Miguel Cantilo, ‘Marcha de la Bronca’, 1969)

Visiblemente, existe una resistencia cultural que desafía a la maquinaria psicológica de la dictadura (comúnmente llamada por los músicos como “la compactadora”)<sup>11</sup> desde un lugar de la percepción común, el ánimo y la intelectualidad. La postura de no permitir que el gobierno militar implante en la ciudadanía ideas que le permitan manipularla y ganar legitimidad se ve frecuentemente. Charly García en ‘No bombardeen Buenos Aires’ (1982) toma una fuerte postura impugnando la Guerra de Malvinas y dejando entrever el sinsentido de la mirada que proponían los militares sobre los ingleses. “Estoy temiendo al rubio ahora / No sé a quién temeré después / Terror y desconfianza por los juegos / Por las transas, por los canas / Por las panzas, por las ansias / Por las rancias cunas de poder / Cunas de poder (Margarita)”

La denuncia lisa y llana fue una forma de resistencia. No obstante, en el apartado siguiente veremos que no siempre fue posible para los músicos tomar posturas explícitas y críticas sin sentir que arriesgaban su integridad física. Algunas bandas de rock, a pesar de todo, sobre todas aquellas vinculadas a subgéneros más explosivos y ruidosos como es el punk, usando frases repetitivas y contundentes, optaron por denunciar abiertamente actos ilícitos por parte de la dictadura. La banda llamada Los Violadores compuso: “Represión a la vuelta de tu casa/ Represión en el quiosco de la esquina / Represión en la la panadería / Represión veinticuatro horas al día.” (Los Violadores, Represión, 1983)

Un último modo de resistencia tuvo que ver con la posibilidad de ofrecer una suerte de mensaje de esperanza frente a la situación general. El elemento a través del cual se expresa la esperanza es el anhelo de libertad. La ilusión expresada por los músicos no es una recuperación donde mejore el bienestar económico de la sociedad, sino el reflorcer de las libertades civiles. Lo que subyace al discurso del rock nacional, como género contestatario a los gobiernos dictatoriales, es el pedido por la recuperación de libertades civiles. Virus, a su modo, expresaba

---

<sup>11</sup> Mara Favoretto analiza la cuestión de la compactadora. “Los músicos llamaban a la censura “la compactadora” (Pujol 147). Esta metáfora resulta válida para comenzar nuestro análisis retórico. Compactar significa condensar, comprimir. (...) Esta metáfora presenta, tal vez, dos polos opuestos: ¿quién compacta a quién/qué? ¿quién/qué es lo que se compacta? ¿La máquina censora del Proceso compactaba ideas, reducía letras de canciones? ¿o eran los músicos los que se veían forzados a compactar sus mensajes para no dejar “espacios” libres, en los que la censura tuviera lugar? Probablemente la metáfora opera en ambos sentidos.” (Favoretto, 2009, p. 158)

la misma idea en ‘Ellos nos han separado’, canción dedicada al dolor por la desaparición del cuarto hermano Moura en tiempos de dictadura militar. “Porque la noche tiene final / la vida vuelve siempre a cantar / Con su pedazo de libertad / amigos míos una vez más.” Un tercer ejemplo nos lo da una banda de otra búsqueda musical, Aquelarre, banda de rock progresivo de comienzos de los 70. La banda componía para 1972 la canción ‘Violencia en el parque’ y decía lo siguiente: “La libertad es indomable / Quien te puede, quien te puede parar / Cuando el ave sopla luz de libertad / Todos juntos están en el parque / Cantando canciones del cielo final.”

Charly García fue el principal músico que logró, de manera encubierta, denunciar el estado psicológico en el cual la dictadura pretendía mantener a los habitantes. En varias composiciones, algunas de las cuales se volvieron éxitos rotundos, sin deberse su reconocimiento a su subtexto, el músico expresó claras alusiones a la situación de desánimo y de miedo general vivido por la población. Mara Favoretto ha estudiado la obra de García a lo largo de varios trabajos. La autora nos habla de una de las canciones compuestas por el grupo “La máquina de hacer pájaros” y nos dice lo siguiente:

Una de sus canciones tiene un título que se presenta como pregunta sin signo de interrogación: “Que se puede hacer salvo ver películas”. Los signos de pregunta son omitidos porque esta no es una interrogante, sino más bien una afirmación. La gente joven parecía estar atrapada en una “película” creada por el Estado. Esa canción fue, según Pujol, “el más comprometido con la realidad política y social del país, aunque en aquel momento no se le entendió claramente” (Favoretto, 2012, p. 67)<sup>12</sup>

Lo curioso del caso es que, en el mismo trabajo, se mencionan otras composiciones que no han quedado seleccionadas para este estudio, pero trabajan sobre la misma idea de la falsa ilusión de la ciudadanía, del temor en el que se vive durante esos años y del desaliento de la gente. Hay algunas composiciones cuyo título es auto-explicativo como “No te dejes desanimar” (La Máquina de Hacer Pájaros, 1977) que han sido interpretadas por la posterioridad como mensajes de aliento frente a la censura y represión vivida por los argentinos. Pero existen otras,

---

<sup>12</sup> Traducción propia. Versión original: “One of its songs has a title that is a question without question marks: “Qué se puede hacer salvo ver películas” (literally, “What can one do except watch movies”) (García Películas ). Question marks are elided because this is not a question but a statement. Young people seemed to be trapped in a “movie” created by the State. That song was, according to Pujol, “el más comprometido con la realidad política y social del país , aunque en aquel momento no se lo entendió claramente” (Favoretto, 2012, p. 67)

compuestas también en tiempos de dictadura, donde se abordan sensaciones similares en cuanto a temor y al encierro. Favoretto en el mismo trabajo nos comenta: “Una de esas canciones se tituló ‘Yendo de la cama al living’<sup>13</sup>, que enfatiza el sentimiento forzado de un espacio muy limitado (Favoretto, 2012). En otra canción de mucho éxito comercial, ‘Yo no quiero volverme tan loco’, García vuelve a trabajar sobre esta sensación general de la desolación, de la gente encerrada en sus hogares, de la ausencia de libertad. “Escucho el beat de un tambor entre la desolación / De una radio en una calle desierta / Están las puertas cerradas y las ventanas también / ¿No será que nuestra gente está muerta?” (Charly García, 1982).

### Entre metáforas y sarcasmos

Parte del trabajo que suelen proponerse aquellas dictaduras con pretensiones de perpetuarse en el poder por largos períodos de tiempo tiene que ver con el establecimiento de mecanismos de control cultural y del silenciamiento de las disidencias. En los regímenes no democráticos todo aquello que escape a la narración que se intenta instaurar es callado. Las dos dictaduras comprendidas en el período a estudiar han utilizado diversas herramientas para silenciar las voces de artistas y otras figuras públicas detractoras del régimen. Pero en particular el último gobierno cívico militar, es considerado aquél que más se extendió en cuanto a las herramientas para la censura. La desaparición, tortura y asesinato de disidentes y sospechosos fueron moneda corriente bajo el llamado Proceso de Reorganización Nacional.

En este sentido, los artistas que eran figuras públicas con mucha capacidad de llegada estaban bajo constante supervisión de los censores. Muchos músicos tuvieron que exiliarse por su propia seguridad o meramente por tener antecedentes ideológicos contrarios a los valores del régimen. Muchos otros decidieron reducir sus pretensiones políticas y otros las mantuvieron bajo su propio riesgo.

Pero existieron artistas que, usufructuando la capacidad del arte de transmitir ideas de manera figurada, continuaron manteniendo posturas críticas contra los militares en el país. Se emplearon recursos literarios como la metáfora, los paralelismos, el sarcasmo y la alegoría para escapar de la censura. Si bien de este modo reducían los peligros de sufrir una consecuente persecución, los riesgos no desaparecen en su totalidad. León Gieco da su testimonio sobre cómo los músicos en tiempos de dictadura estaban bajo la lupa:

---

<sup>13</sup> Traducción propia. Versión original: One of those songs is titled "Yendo de la cama al living," which emphasizes the constrained feeling of a very limited space." (Favoretto, 2012)

“(…) Solo le pido a Dios está hecha en el año ‘78. Fui citado al primer cuerpo de ejército. El general saca un arma del cajón de su escritorio, me apunta y me dijo: “Usted, la próxima vez que cante esa canción, yo le voy a pegar un balazo en la cabeza.”<sup>14</sup>

Paradójicamente, según nos cuenta Favoretto (2014) lo que ocurre cuando la censura en las artes es de común conocimiento es que se provoca un efecto contrario al buscado por el gobierno. El artista y el consumidor del arte implícitamente empiezan a entender que para poder comunicarse, deberán hablar un lenguaje encriptado. Si quien consume arte sabe que el arte ha sido publicado bajo censura, entonces estará más alerta a los recursos discursivos alegóricos y simbólicos y más fácilmente podrá decodificar cualquier paralelismo o mensaje oculto.

La escritura alegórica no solo habla de una capacidad transformadora y artística, a nuestro parecer muy virtuosa por parte de quien la realiza, sino también de la existencia de un lenguaje simbólico común que es posible de ser interpretado por otros sujetos que habiten la misma coyuntura. Charly García, quien sea tal vez el músico más estudiado en la Argentina por este tipo de recursos, cuando formaba parte de su grupo más exitoso Serú Girán, escribió ‘Alicia en el país’ (1980), una canción repleta de alegorías y que ha dado mucho para hablar.

La canción jugaba con los animales de la historia y los seudónimos de algunos políticos de la época. Además aconsejaba “no cuentes lo que viste en los jardines” emulando una instrucción precisa y muy típica del hablar popular, comparable con el “no te metás” argentino. Es notable que, además, el mensaje era remarcado por la frase “no tendrás poder, ni abogados, ni testigos.” El ciudadano común (representado por la figura de Alicia) no tenía a quién recurrir. (Favoretto, 2009, p. 145)

Otra composición que utiliza sagazmente este recurso es ‘El banquete’ (1982) de Virus, donde se hace, de manera velada, mofa del gobierno y se deja entrever una crítica hacia la dictadura usando palabras polisémicas que hacen referencia a títulos militares, pero se les da otro uso: “Para preparar una cena **oficial**<sup>15</sup>”, “Sobre temas **generales** nos llaman a conversar”. Además de ello se hace referencia a la relación con la juventud. “Han sacrificado jóvenes terneros”. Se ha interpretado este fragmento tanto como una crítica a la Guerra de Malvinas, donde los combatientes han sido primordialmente jóvenes, como al hecho de que el objetivo de manipulación ideológica principal durante el régimen fue la juventud. Finalmente se menciona

---

<sup>14</sup> Talarico, P., & Entel, N. (Directores). (2020). Rompan Todo: La historia del rock en Latinoamérica [Serie documental]. Red Creek Productions.

<sup>15</sup> Énfasis añadido.

la sensación de una historia repetida en la Argentina con respecto a los gobiernos militares represivos fallidos: “Los cocineros son muy conocidos / Sus nuevas recetas nos van a ofrecer / El guiso parece algo recocado / Alguien me comenta que es de antes de ayer”.

En este tipo de composiciones, además de recursos alegóricos, inevitablemente existe una cuota de parodia. El mero hecho de transformar una visión política y comunicarla a través de escenarios ficticios implica una conversión en la cual, el elemento al que se critica suele ser, además, en mayor o menor medida, ridiculizado. Algo propio de la década de los 80 y de su cultura musical es la aparición de bandas y estilos más jocosos, festivos y, en la superficie, más triviales. En esta línea estética y argumentativa aparecen algunas bandas que se alejan del estilo solemne del rock progresivo y toman recursos más propios del pop, sin dejar de etiquetarse como “rockeros”. Algunas de estas bandas optaron por hacer críticas políticas echando mano a parodias, burlas y ridiculizaciones.

Una composición muy reconocida es ‘Pensé que se trataba de cieguitos’ (1983) de Los Twist. En esta obra se relata de manera cómica las vivencias de un hombre que es secuestrado por fuerzas parapoliciales en un auto Ford (haciendo referencia al modelo de automóvil Ford Falcon comúnmente utilizado por las fuerzas paramilitares). Al hombre lo interrogan durante tres días y luego lo dejan irse. Lo peculiar de la composición es que pareciera que quien relata el caso no entiende lo que está pasando, allí radica la mofa: “Acto seguido me invitaron a subir / Al ford / Llegamos a un edificio / Y comportándose con toda corrección / Me sometieron a un breve interrogatorio / Que duró casi cuatro horas y fracción / Se hizo muy tarde / Dijeron no hay colectivos/ ¡Quedesé!”. De manera humorística la banda relata el caso de un hombre que ha sido secuestrado y no cae en ello y en eso visibiliza el modus operandi clandestino de las fuerzas paramilitares.

## Juventud

Particularmente los jóvenes, que recién se afianzaban como actores políticos, se encontraron con la aparición de un gobierno abocado a la desarticulación de todo colectivo social:

El movimiento juvenil no es ajeno a este acontecer. Muy por el contrario, la cultura del miedo lo tiene como protagonista privilegiado, en la medida en que es sobre los jóvenes que se descarga el grueso de la represión. (El 67 % de los desaparecidos son jóvenes que tenían entre 18 y 30 años.) A partir de la imagen del « joven sospechoso » se era culpable hasta que se demostrara lo contrario. (Vila, 1987, p. 87)

A partir de ciertos símbolos y rituales, interpelar a los jóvenes en el rock era interpelar al sector estudiantil más activo y más contestatario en términos políticos. El rock fue el sitio donde éstos encontraron refugio, ante el control por las autoridades militares de las universidades y la prohibición de los partidos políticos. En el intento de marginalizar al género, se generaron espacios alternativos como los recitales, de socialización política.

Vemos la relevancia de la juventud como el actor político en varias canciones de las mencionadas. En ‘El Banquete’ (1982) de Virus, como analizamos en el segmento anterior, se habla de “sacrificar jóvenes terneros” como una alusión a quienes más sufrieron la represión de la dictadura. Pero existen otras obras como ‘Botas Locas’ (1974) de Sui Generis que habla desde el lugar de un joven de tan sólo veinte años que se choca con el mandato establecido por el gobierno de inclinarse por cierta visión sobre la violencia, el estilo de vida, etc.

El hecho de mayor relevancia que encontramos para entender como el rock es un movimiento afinado generacionalmente de manera distinta a los géneros anteriores es la cuestión de las edades. Si promediamos la edad que tuvo cada escritor o líder de banda a la hora de componer cada canción que pertenece al listado, tenemos un resultado de tan sólo 27,15 años

## Cantar o callar

Como hemos mencionado previamente, los recitales fueron fundamentales para la consolidación de una cultura del rock con una socialización propia y por permitir generar espacios de reunión para la juventud. Más no sólo eso, sino que en los conciertos muchas canciones, cuyas letras habían sido cambiadas o prohibidas, eran cantadas (Favoretto, 2014). El carácter desafiante del rock y la posibilidad de un espacio de mutuo fomento de la rebeldía es innegable.

Cantar en sí, era una manera de ejercer la libertad y era *per se* un acto de rebeldía. No sólo como acto de ejercer la libertad política, como nos da a entender Raúl Porchetto cantando ‘Padre, hoy estuve preso por cantar canciones de rock’ (1973); sino por ser una suerte de expresión de la vitalidad. Algunos artistas que reflejan en sus letras ideas similares son Luis Alberto Spinetta, cantando en ‘Maribel se durmió’: “Canta, canta toda la vida / Canta con emoción / Y al partir, sentirás una brisa inmensa de libertad”. O los hermanos Moura de Virus que, como analizamos previamente, hablan de que “la vida vuelve siempre a cantar” (Virus, Ellos nos han separado, 1981).

Vemos, entonces, que el canto es un elemento simbólico muy poderoso asociado con la libertad, con la expresión libre y con cierta esencia del núcleo cultural rebelde y brioso de la juventud contemporánea. Los recitales son cruciales para la consolidación del género:

Los recitales constituían aquello que, si bien desde lo discursivo cuestionaba más o menos explícitamente el régimen, en el despliegue de su puesta en escena, fortalecían un proyecto más vasto de reunificación social, bajo la idea de pacificación y disuasión de todo acto de oposición políticamente organizado. (Di Cione, 2015, p.8)

## Conclusión

El propósito de este trabajo fue aunar un trabajo de revisión de literatura y análisis de una selección de canciones con el propósito de observar que elementos de política se relevan en los géneros populares más importantes musicales en la Argentina del siglo XX, de qué modo se manifiestan y que nos pueden revelar sobre la mirada que tienen los colectivos de artistas de la situación política.

El estudio de cualquier fenómeno musical, como de cualquier fenómeno social y cultural, debe partir de un estudio contextual. Cada período histórico, como resultado de las características sociales, tiene un sonido característico y un lenguaje propio. Una de las más importantes premisas que hemos mantenido a lo largo del estudio es la importancia de mantener un cierto dinamismo entre miradas centradas en el individuo o en el contexto. Entendemos que, mientras cada obra de arte, por ser inherentemente abierta a la interpretación, puede ser leída de manera distinta según el sujeto que la consume, el entorno juega un rol fundamental por ser crucialmente influyente al momento de la creación de criterios y visiones por parte de los individuos (Hormigos, 2004). De este modo, los gustos musicales y las interpretaciones cobran sentido en un contexto social que cuenta con elementos en común para los sujetos que conviven en comunidades, más aún si pertenecen a grupos sociales comunes, pero que siempre estará marcado por una serie de experiencias individuales únicas

Con respecto a las asociaciones entre ciertos tipos de públicos y géneros musicales, es preciso hacer una aclaración. Entendiendo que desde la aparición de ciertos elementos de telecomunicaciones que permiten el acceso de la música a amplios grupos (desde la radio hasta los formatos de almacenamiento musical como vinilos, cintas, cassettes, cds, etc), hay una realidad innegable que es que históricamente el nacimiento de los grandes géneros musicales viene motorizado por experiencias e ideales de ciertos grupos sociales que los fomentan, patrocinan y consideran parte de su patrimonio cultural.

De esto se deriva que particularmente en su nacimiento estos movimientos musicales que nacen de la mano de ciertos grupos humanos tengan características que podamos vincular de algún modo u otro con el acervo cultural de quienes lo crearon. La pregunta que se nos presenta más que no hemos buscado responder y que potencialmente puede ser abordada en futuros trabajos es como cambia con el tiempo la relación entre el género y su grupo de origen. Es interesante pensar la pregunta no sólo en términos de si sigue existiendo un lazo de identificación sino de

cómo mutan los rasgos musicales del estilo musical y como se pondera esta evolución en términos de su cuna.

En nuestro trabajo hemos trabajado sobre tres géneros en base a tres períodos que creemos que son los más fructíferos para su análisis. Al estudiar la política en base a la música, nos centramos en algunos de los años que los especialistas han señalado como los más definitorios en lo que respecta al espíritu político de los grupos de artistas.

En el caso del rock nacional, desde algún punto de vista, al trabajar la década del 70 y el primer lustro de los 80, estamos, de algún modo, estudiando años que se suelen considerar el germen del movimiento propiamente dicho. Sin embargo, se podría hacer la crítica de que el rock tuvo antecedentes en la Argentina como es la música beat y tuvo el género paralelo en el que se inspiró, proveniente de los Estados Unidos. Por su parte, el tango y el folclore, cuyo origen punto de partida no es tanto un evento puntual como se considera para el rock (la publicación de La Balsa por parte del Los Gatos) sino procesos de varios años con comienzos y finales no tan tajantes. A pesar de todo esto, podemos decir que con respecto a estos otros dos géneros que para los períodos en los que decidimos afincarnos, los géneros ya tienen varios años de existencia.

En este sentido, cuando hablamos de los sujetos a reivindicar en cada género y en torno a qué universo intentamos, a lo largo del trabajo, develar que las canciones se centraban, podemos decir que hemos encontrado para el folclore y el rock, importantes consistencias en torno al grupo en torno al cual en sus comienzos se habían originado. En cambio, el tango sufre entre sus orígenes y los años que estudiamos una importante ruptura, como hemos señalado en su capítulo, que se define en el pasaje del tango prostibulario al tango severo y melancólico de los años 20 y 30. En este sentido, no podemos tratar a la descripción realizada en cada capítulo como transversal a la existencia del género, si bien mucho se condice con los orígenes y el espíritu que los autores han encontrado al estudiar en profundidad los géneros. Debemos entonces mantener en vista una constante evolución de cada estilo musical, no sólo porque en los procesos de masificación, cualquier corriente artística sufre cambios, sino por el simple hecho de que el espacio social donde se hubo de gestar con el correr de los años sufre transformaciones y de que, al sumarse nuevos oyentes y artistas de distintos orígenes, se incorporan características y estilos no propias de los orígenes.

Al revisar los distintos géneros musicales partiendo desde el estudio de sus letras y complementando el análisis con revisión de literatura de cada área temática, encontramos

elementos comunes a la hora de componer en tono político, dentro de cada género musical. Al ser grupos de canciones reducidos, no esperamos que las observaciones realizadas puedan ser extrapoladas al corpus grueso de composiciones que componen la historia musical de cada período.

Nuestro objetivo, en cambio, se centró en realizar una búsqueda cualitativa de patrones temáticos y semánticos que se pudieran corresponder con observaciones realizadas por las observaciones de los expertos que conformaron el marco teórico. A partir de esto, consideramos que puede ser interesante utilizar los elementos encontrados para, en un trabajo posterior, trasladarnos a algún tipo de estudio cuantitativo que nos permita trabajar con grupos de unidades de estudio más extensos.

Una vez encontrados los hilos conductores que mejor reflejaban las inclinaciones políticas de las canciones, continuamos ahondando en cada unidad, buscando a partir de autores que hayan tratado las temáticas y de las evidencias que hallamos en las canciones. De este modo, el cuerpo de la tesis llega a estar conformado por tres capítulos, dentro de las cuales hay en cada uno, una primera unidad introductoria, y siete subunidades que son el resultado de la revisión que mencionamos anteriormente.

Una vez concluida dicha etapa, volviendo ahora a una observación macro sobre los resultados que hallamos, mencionaremos los puntos más destacables. Indudablemente, una gran parte de lo que hemos visto son confirmaciones de hipótesis hechas por otros autores y otras incluso coinciden con algunas nociones del saber común. Consideramos que el mayor valor del estudio radica en poder observar todos los patrones referentes a cada género y época, a la vez, ver que elementos se repiten, de qué modo, y observar cómo la historia política fue dialogando con la música nacional. Consideramos que, para lograr nociones precisas de la política, es imprescindible poder mirar cómo se vincula con otras esferas relevantes para la sociedad que escapan a las arenas políticas más tradicionales.

Hemos de decir con respecto al tango que, como lo han ya remarcado muchos autores, las experiencias migratorias, fuertemente vinculada con las vidas en los arrabales, es un elemento que atraviesa fuertemente el espíritu del género. El elemento central del tango serán las clases urbanas de escalafones más bajos, habitantes de las grandes ciudades, particularmente de la Ciudad de Buenos Aires. Las problemáticas que en el tango se destacan, si bien no son exclusivamente reclamos de clases sociales bajas, tienen un matiz constante testimonial barrial. Con esto nos referimos a que, en la época estudiada, para el tango el mejor modo de manifestar

sus inquietudes políticas es a través de relatos y testimonios barriales (de los cuales es posible imaginar que muchos tengan inspiración en casos reales).

Logra, al asentarse tan sólidamente en las experiencias barriales, lograr que la voz del cantor y del oyente arrabalero lleguen casi a confundirse. En algún sentido, el tanguero pone música y poesía a hechos que, para quien vive en el contexto socioeconómico descrito, son hechos habituales. En este sentido, consideramos que hay una inmensa relevancia en el rol que cumple el género para la construcción discursiva de las problemáticas de estos sectores. Entendemos que, para todo oyente, observar que los sucesos con los que está en contacto en su cotidianeidad aparecen también en sus consumos musicales, favorecen una identificación con esas problemáticas como propias y también favorece una mayor identificación entre el grupo socioeconómico y el estilo musical.

Vemos un carácter mayormente testimonial en las temáticas de: Migración, pobreza y trabajadores; higienismo; Hambre e indigencia. Si bien esta manera dialéctica y bien apelativa al oyente de abordar las composiciones aparece más frecuentemente en esas temáticas, posiblemente por ser las más vinculadas con la vida en los barrios, hay un espíritu similar a lo largo de toda la historia del tango.

Un hecho más que curioso del estilo del género es que encontramos en cuanto a cuán clara es la intención política en las canciones, dos extremos muy evidentes. Si bien este es un concepto que merece un estudio aparte, hemos observado que en el tango existen canciones donde la cuestión política, si bien indudablemente presente, se introduce de manera muy velada, como puede ser el lado testimonial de los casos de sífilis o tuberculosis, que nos remite a la vida en las fábricas, al higienismo y a una cuestión innegablemente social como es las condiciones de vida de las clases bajas.

Pero también, tenemos otro extremo constituido en especial por las obras que forman la parte de la subunidad “políticos”. En ella tenemos obra consagradas totalmente o parcialmente a la alabanza de partidos o figuras políticas, con la particularidad de que son nombres de inmensa importancia en la historia del género los que la realizan, lo cual para los demás géneros sería atípico. La vinculación políticos-autores es mucho más fuerte. Tenemos a autores como Homero Manzi (quien sería autor de tangos como ‘Malena’ y ‘Sur’) escribiendo tangos donde anuncia su filiación política, o, como es el caso del ilustra Enrique Santos Discépolo, sin mencionar a políticos en particular, pero en constantes declaraciones de principios políticos ha escrito varios de los tangos más relevantes sobre las ideas del progreso, la cordura general, el

orden, la justicia, etc.

Con respecto al folclore, lo que podemos decir es que, desde su cuna indiscutiblemente rural, ha tenido a lo largo de todo el período estudiado muy en claro cuales son los sujetos a los que reivindica. El folclore comparte con el rock nacional el espíritu de ser, en realidad, un rótulo bajo el cual en aglomeran a un gran número de estilos musicales, que comparten algunos puntos en común, pero se diferencian entre sí en muchos otros, sobre todo en aspectos meramente musicales. Hemos encontrado que dos elementos son bien característicos tanto del folclore como del rock nacional y no tanto del tango.

Por un lado, si bien, esta es una hipótesis en la que habría que basar un nuevo trabajo, el hecho de que tanto folclore como rock sean tanto más heterogéneos a su interior, a diferencia del tango, pero que, a su vez, tengan tanto más presente contra quién luchan su batalla política, puede formar todo parte de la misma lógica. En otras palabras, la cohesión que el tango encontró en las experiencias suburbanas de migrantes y trabajadores de lo rural, lo cual tradujo a estilos musicales y formas de pensar el mundo muy específicas, el folclore lo encontraron en públicos que no tenían tanto en común consumos musicales comunes, si bien afines, más si compartían miradas del mundo parecidas y, ante todo, una idea común de cuál era el centro político del reclamo y a donde estaba dirigido.

Al estudiar el folclore y el rock, se nota a simple vista como el folclore tiene como objetos de crítica a patronos y capangas que explotan individualmente al peón rural, al poder político que ha abandonado al hombre de campo a su suerte y a los países extranjeros que ha venido hostilmente a explotar nuestras tierras y contra los cuales debemos resistir su embate imperialista. Para el rock, más conciso aún, su público (constituido por las generaciones de jóvenes de los 60s y 70s) el enemigo en común es el poder político represor. Esto se nota al ampliar el período histórico a estudiar. Alabarces (2008) en “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)” deja entrever esta importante cuestión de cómo el rock, una vez terminada la dictadura, comienza un proceso de reconversión política. No sólo se masifica notoriamente, sino que, además, el rumbo de su discurso político previo se desdibuja frente a la aparición de algunas otras cuestiones temáticas que cobran relevancia, para decantar en los años 90's con la consolidación del rock chabón, que vuelve a tomar una vertiente política con un color totalmente distinto, enfocado entre otras cosas algunas cuestiones económicas.

El otro elemento en común crucial, que hallamos entre folclore y rock nacional es la aparición

de la cuestión del canto como un acto político per se. Notamos a lo largo del estudio que la cuestión de politizar el acto de la creación y la ejecución artística aparece como un elemento claro y conciso con el Movimiento del Nuevo Cancionero y es heredado por el rock nacional, que como mencionamos, muchos de sus artistas no son ajenos a la idiosincrasia del folclore. Notamos, sin embargo, una sutil diferencia en los modos en que el tema del canto y del silencio aparecen para cada caso.

Para los artistas que se inscriben en el universo del folclore, el canto trae consigo ciertos matices vinculados con la protesta, con la posibilidad de visibilizarse, con una forma de expresión popular genuina, una forma de lucha. De algún modo u otro el canto es ese patrimonio del pueblo que ni el patrón ni el poder político le pueden arrebatar y en última instancia, siempre será un arma de resistencia. Si bien en el rock el canto tiene mucho que ver con el acto de resistencia, hemos notado que también se genera una asociación en la cual el canto encarna una expresión de la libertad. Es razonable pensar que estas asociaciones pueden remitir a los grupos de referencia de cada género dado que las preocupaciones propias de los seguidores del rock nacional en los 70s, principalmente jóvenes de clase media, tuvo que ver con la pérdida de las libertades civiles. Mientras que, para los sujetos de referencia del folclore, hombres y mujeres habitantes del contexto rural, encontraron en el folclore un modo de visibilizar algunas de sus problemáticas vinculadas con las duras condiciones de vida en el campo.

Otro punto de relevancia que encontramos es que la vinculación extra-artística de los compositores e intérpretes fue distinta en cada caso. Para el caso del tango, muchos de los autores se vincularon de manera partidaria directa, siendo de pública filiación con un partido u otro, participando en la composición de himnos partidarios, formando parte de los actos, etc. En el folclore esto fue menos habitual. Exceptuando el caso de Atahualpa Yupanqui, quien por algunos años tuvo un tipo de vínculo de este estilo con el partido comunista (que luego abandonó) hubo una cierta asociación entre muchos músicos y los conjuntos de ideas y movimientos de nueva izquierda en boga de la época, más su afirmación de principios estuvo más dada por declaraciones como fue la del Movimiento de la Nueva Canción y por la ideología expresada en sus obras que por vínculos formales y regulares con partidos políticos. Hay que aclarar que muchas de las agrupaciones inscriptas en estas ideologías eran muy dinámicas, tuvieron solo algunos años de vida y aún así, esto no impidió que la asociación entre músicos y algunos colores políticos pasará inadvertida. En último lugar y con respecto al rock, algunos de los artistas de la primera generación del rock, que gestaron las bases del género durante la

dictadura de Onganía, tienen este mismo acercamiento a los movimientos de la Nueva Izquierda informal pero evidente, como ocurre con muchos folcloristas. No obstante, de allí en más, se desdibujó la noción del artista que abiertamente compartía su filiación política y se involucraba en actividades partidarias. Por supuesto, que existen casos puntuales, más si vemos a los más célebres músicos de los 70s y 80s, notaremos una menor claridad en cuanto a su filiación política con respecto a los folcloristas.

Por último y con respecto al rock nacional, en el análisis de perspectiva comparada resultante de examinar en detalle cada género, notamos que una importante diferencia entre los oyentes de rock con respecto a los de otros géneros, tiene que ver con su situación sociopolítica. Al estar conformado por jóvenes de clase media de las grandes urbes, la audiencia rockera no se siente tan claramente interpelada por cuestiones vinculadas con la situación económica, la pobreza, etc, temas que no por casualidad aparecen en el tango y en el folklore, sino que su discurso estará centrado en la cuestión de la libertad y cómo se genera la dinámica represiva desde el Estado hacia la sociedad.

También es importante resaltar que la aparición de una situación de extrema violencia y represión, el rock tiene la particularidad única también de tener como característica definitoria el uso de recursos discursivos y literarios como son la metáfora, el sarcasmo y cualquier forma de transformación de los mensajes que le quite toda literalidad a los elementos de protesta. Algunos autores, como es el caso de Mara Favoretto (2014), destacan la peculiar dinámica que toma lugar en contextos de censura, donde, según postulan, su presencia genera una cierta alerta del consumidor a los potenciales mensajes cifrados en las obras. Desde nuestro lugar pensamos que dicha afirmación implica suponer una capacidad de acceder a los mensajes cifrados por parte del público de la cual, no podemos asegurar una efectividad permanente, dado que mucho tiene que ver en ello el tipo de recurso que se utilice y la facilidad que revista la tarea de decodificar la composición<sup>16</sup>.

En definitiva, creemos que este enfoque amplio enriquece nuestro entendimiento y fomenta nuevas preguntas para el estudio de la política en la música. La investigación cualitativa es fundamental, abriendo caminos hacia descubrimientos más profundos. La música, como espejo de la sociedad, seguirá siendo un terreno fértil para explorar dinámicas políticas.

---

<sup>16</sup> Pedro Aznar, bajista de la célebre banda Serú Girán, para el programa televisivo del canal TV Pública, Ojos de Videotape, confesó que él mismo logró entender la simbología de “Canción de Alicia en el país” varios años después de publicado el álbum.

## Anexos

Tabla 1

### Tango

Nº	Título	Compositor	Año de lanzamiento	Año de nacimiento y muerte del compositor	Lugar de Nacimiento
1	Caminito del taller	Cátulo Castillo	1925	1906 - 1975	CABA
2	Vida Amarga	Eugenio Cárdenas	1927	1891 - 1952	Carmen de Areco, Buenos Aires
3	Cotorrita de la suerte	José de Grandis	1927	1888 - 1932	CABA
4	Don Lisandro	Juan Augusto	1927	-	-
5	Hipólito Yrigoyen	Enrique Maroni	1928	1887 - 1957	Bragado, Buenos Aires
6	Se viene la maroma	Manuel Romero	1928	1891 - 1954	CABA
7	Pordioseros	Guillermo Barbieri	1930	1894 - 1935	CABA
8	Jornalero	Atilio Carbone	1931	-	-
9	Que sapa Señor	Enrique Santos Discépolo	1931	1901 - 1951	CABA
10	Pan	Celedonio Flores	1932	1986 - 1947	CABA
11	Al mundo le falta un tornillo	Enrique Cardicamo	1932	1900 - 1999	Gral. Rodríguez, Buenos Aires.
12	Acquaforte	Juan Carlos Marambio Catán	1932	1895 - 1973	Bahía Blanca, Buenos Aires
13	Dios te salve m'hijo	Agustín Magaldi	1933	1898 - 1938	Casilda, Santa Fe
14	Milonga del 900	Homero Manzi	1933	1907 - 1957	Añatuya, Santiago. del Estero
15	Al pie de la santa cruz	Mario Battistella	1933	1893 - 1968	Monteforte d'Alpone, Verona, Italia
16	Oiga agente	Mercedes Simone	1934	1904 - 1990	Villa Elisa, Buenos Aires
17	Cambalache	Enrique Santos Discépolo	1934	1901 - 1951	CABA
18	Sin Guelta	Evaristo Barrios	1936	1889 - 1959	La Plata, Buenos Aires
19	Política chica	Evaristo Barrios	1937	1889 - 1959	La Plata, Buenos Aires
20	Las cuarenta	Francisco Gorrindo	1937	1908 - 1963	Quilmes, Buenos Aires

Tabla 2  
**Folclore**

N°	Título	Compositor	Año de lanzamiento	Año de nacimiento y muerte del compositor	Ciudad de Nacimiento
1	El mensú	Ramón Ayala	1955	1927 - 2023	Garupá, Misiones
2	La de los humildes	Armando Tejada Gómez	1962	1929 - 1992	Mendoza, Mendoza
3	Los hombres del río	Armando Tejada Gómez	1962	1929 - 1992	Mendoza, Mendoza
4	Canto al sueño americano	Jaime Dávalos	1964	1921 - 1981	Salta, Salta
5	Si se calla el cantor	Horacio Guarany	1966	1925 - 2017	Las Garzas, Santa Fe
6	Grito Changa	José Larralde	1967	1937 - Act.	Coronel Suarez, Buenos Aires
7	¿Diablo estás?	Maria Elena Walsh	1968	1930 - 2011	Ramos Mejía, Buenos Aires
8	Los ejecutivos	Maria Elena Walsh	1968	1930 - 2011	Ramos Mejía, Buenos Aires
9	Quién	José Larralde	1968	1937 - Act.	Coronel Suarez, Buenos Aires
10	Canción del picapedrero	Ariel Petrocelli	1968	1937 - 2010	Campo Santo, Salta
11	Trabajo, quiero trabajo	A. Yupanqui	1968	1908 - 1992	Pergamino, Buenos Aires
12	Preguntitas sobre Dios	A. Yupanqui	1969	1908 - 1992	Pergamino, Buenos Aires
13	Basta ya	A. Yupanqui	1971	1908 - 1992	Pergamino, Buenos Aires
14	Coplera del prisionero	Armando Tejada Gómez	1972	1929 - 1992	Mendoza, Mendoza
15	Luche y luche	Horacio Guarany	1972	1925 - 2017	Las Garzas, Santa Fe
16	Triunfo agrario	Armando Tejada Gómez	1972	1929 - 1992	Mendoza, Mendoza
17	Cuando tenga la tierra	Ariel Petrocelli	1973	1937 - 2010	Campo Santo, Salta
18	Fuego en Anymaná	Armando Tejada Gómez	1973	1929 - 1992	Mendoza, Mendoza
19	El cristo americano	Daniel Toro	1974	1941 - 2023	Salta, Salta
20	Soldado de tu rebelión.	Victor Heredia	1974	1947 - Act.	CABA

Tabla 3

**Rock**

Nº	Título	Compositor	Año de lanzamiento	Año de nacimiento y muerte del compositor	Ciudad de Nacimiento
1	La Balsa	Lito Nebbia	1967	1948 - Act.	Rosario, Santa Fe
2	Marcha de la bronca	Miguel Cantilo	1970	1949 - Act.	CABA
3	Apremios ilegales	Pedro y Pablo <sup>17</sup>	1972	1949 - Act.	CABA
4	Canción VIII	Raúl Porchetto	1972	1949 - Act.	Mercedes, Buenos Aires
5	Juan Represión	Sui Generis <sup>18</sup>	1972	1951/1952 - Act.	CABA
6	Violencia en el Parque	Aquelarre <sup>19</sup>	1972	1946 - 2021	CABA
7	Botas Locas	Sui Generis	1974	1951/1952 - Act.	CABA
8	Para el pueblo lo que es del pueblo	Piero	1974	1945 - Act.	Galípoli, Apulia, Italia
9	Que se puede hacer salvo ver películas	La Máquina de Hacer Pájaros <sup>20</sup>	1977	1951 - Act.	CABA
10	Solo le pido a Dios	León Gieco	1978	1951 - Act.	Villa Cañada Rosquín, Santa Fe
11	Alicia en el país de las maravillas	Serú Girán <sup>21</sup>	1980	1951 - Act.	CABA
12	No bombardeen BsAs	Charly García	1982	1951 - Act.	CABA
13	Reina Madre	Raúl Porchetto	1982	1949 - Act.	Mercedes, Buenos Aires
14	El banquete	Virus <sup>22</sup>	1982	1951 - 1988	La Plata, Buenos Aires
15	Dinosaurios	Charly García	1983	1951 - Act.	CABA
16	Maribel se durmió	Spinetta Jade <sup>23</sup>	1983	1950 - 2012	CABA
17	Pensé que se trataba de cieguitos	Los Twist <sup>24</sup>	1983	1959 - Act.	Valentín Alsina, Buenos Aires
18	Represión	Los Violadores <sup>25</sup>	1983	1959 - 2021	CABA
19	Cuervos en casa	Fito Páez	1984	1963 - Act.	Rosario, Santa Fe
20	Ellos nos han separado	Virus <sup>26</sup>	1985	1951 - 1988	La Plata, Buenos Aires

<sup>17</sup> se asigna una única fecha y lugar de nacimiento dado que los dos artistas que componen este dúo (Miguel Cantilo y Jorge Duriety) coinciden en estos datos.

<sup>18</sup> fechas de nacimiento corresponden a los miembros: Charly García (1951) y Nito Mestre (1952), ambos nacidos en la ciudad autónoma de Buenos Aires.

<sup>19</sup> se toma como referencia al vocalista de la banda Rodolfo García.

<sup>20</sup> se toma como referencia al compositor, Charly García.

<sup>21</sup> se toma como referencia al compositor, Charly García.

<sup>22</sup> se toma como referencia al vocalista y compositor Federico Moura. La canción fue escrita en conjunto con Roberto Jacoby, letrista de la banda, nacido en 1944 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<sup>23</sup> se toma como referencia al compositor, Luis Alberto Spinetta.

<sup>24</sup> se toma como referencia al compositor y vocalista Pipo Cipolatti.

<sup>25</sup> se toma como referencia al compositor y vocalista Enrique Héctor Chalar (también conocido como Pil Trafa)

## Bibliografía

- Agüero, A. L. (2012). Realidades sanitarias e imaginario colectivo del proceso de salud-enfermedad en Buenos Aires. La tuberculosis vista a través del tango y otras manifestaciones populares conexas (1880-1940). *Rev. Asoc. Méd. Argent*, 19-26.
- Águila, G. (2013). La represión en la historia reciente argentina: fases, dispositivos y dinámicas regionales. *Procesos represivos y actitudes sociales: entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur*, 97-121.
- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12).
- Alposta, L. (1985). *El lunfardo y el tango en la medicina*. Torres Agüero Editor.
- Armus, D. (2002). "Milonguitas" en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 9, 187-207.
- Arosteguy, A. (2020). Infinito particular: análisis de las letras de las canciones de Atahualpa Yupanqui como configuradores de imaginarios geográficos.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. (No Title).
- Avellaneda, A. (2006). El discurso de represión cultural (1960-1983). *Revista Escribas N° III*. Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Córdoba, 36-37.
- Baquero, P. D. (2010). La música en la construcción de la identidad política. *Dialéctica: Revista de investigación*, (26), 116-124.
- Beltrán Fuentes, A. (1989). *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bima, R. F. "Donde hubo fuego..." *Arte colectivo, silencio y memoria en los Valles Calchaquíes*. Carlos A. Müller.
- Blache, M. (1992). Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual. *Runa: archivo para las ciencias del hombre*, 20(1), 69-89.
- Blanco, O. (2012). Un cóctel crítico. Un uso de la ciencia-ficción elaborado por las letras de rock producidas en Argentina. *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 277-291.
- Boix, O. (2018). "Hubo un tiempo que fue hermoso": una relectura de la relación entre "rock nacional", mercado y política.
- Califa, O (2021). *Canto rebelde. La canción de protesta en Argentina y América Latina en los 60 y 70*. Editorial Marea.
- Camacho, S. (2011). Herejes populares. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana. IX Jornadas de Sociología, 15-30.
- Campo, J. (2007). *Las ideas libertarias y la cuestión social en el tango*. Editorial Reconstruir.
- Campo, J y Flores, Ofelia (2014). *Tangos políticos: El libro de quejas del arrabal*. Imago Mundi.
- Cañardo, M. (2015). Tangos "marginales": imaginario, circulación e interpretación. *Revista Argentina de Musicología*, (15-16), 143-158.

- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. (No Title).
- Carbonetti, A. (2010). Historia de una epidemia olvidada: La pandemia de gripe española en la Argentina, 1918-1919. *Desacatos*, (32), 159-174.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino, 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cisilino, J. M., & Barrena, F. R. (2021). Que la música no me sea indiferente: La Guerra de Malvinas en el rock nacional (1982-2020). *Aletheia*, 12(23).
- Corrado, O. (2010). Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires 1943-1946. *Afuera. Estudios de crítica cultural*, 8.
- Crespo, C., & Ondelj, M. (2012). Patrimonio y folclore en la política cultural en Argentina (1943-1964). *Avá*, (21), 0-0.
- Dalmas, A. T. (2019). Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. *Argentina 1970-1976. Prohistoria*, 32, 183-210.
- Daniel, T. (2014). Historia y escenificación: el tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural. In VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Delgado. (2016). El show de los muertos: Música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis. *A contracorriente (Raleigh, N.C.)*, 13(3), 17-.
- Delgado, J. (2015). No se banca más»: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial. *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*,(15).
- Delgado, J. (2022). *Circo Beat. Música popular, cultura de masas y política en la Argentina, 1964-1970* (Doctoral dissertation, Paris, EHESS).
- Del Val, F. (2022). De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad. *Revista internacional de sociología*, 80(2), e204-e204.
- Díaz, C. F. (2019). Introducción. Nuevas articulaciones entre Folklore, Política y Nación en América Latina. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, 10(16), 1.
- Díaz, C. (2022). *Variaciones sobre el ser nacional: una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*. Universidad Nacional del Litoral.
- Di Cione, L. (2015). Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria. *Afuera. Estudios de crítica cultural*, 10, 15.
- Duhalde, E. L. (1983). *El estado terrorista argentino*.
- Favoretto, M. (2009). *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso* (Doctoral dissertation, University of Melbourne, School of Languages and Linguistics).
- Favoretto, M. (2012). Charly García's allegories as counter-discourse. *Confluencia*, 61-74.
- Favoretto, M. (2014). Una propuesta de discusión acerca de las cuestiones teórico-metodológicas en el estudio del rock nacional argentino.
- Favoretto, M. (2014). *La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos*.

- Fessel, P. (2011). Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina. La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad. Homenaje al CLAEM en su, 50, 36-41.
- Franco, M. (2012). Pensar la violencia estatal en la Argentina del siglo XX. Lucha Armada, 8, 20-31.
- Galasso, N. (1992). Atahualpa Yupanqui: el canto de la patria profunda. Ediciones Colihue SRL.
- Giusti, C. S. (2021). Rompiendo el silencio: La libertad en las letras de rock-pop argentino (1982-1989). Editorial Biblos.
- Grinberg, M. D. (2014). Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino. Gourmet Musical Ediciones.
- Grinberg, M. (2015). Un mar de metales hirvientes: crónicas de la resistencia musical en tiempos totalitarios;(1975-1980). Gourmet Musical.
- González Barroso, M. M. (2015). María Elena Walsh en la canción argentina de los sesenta. Etno: Cuadernos de Etnomusicología, 6.
- Horvath, R. (2006). Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia. Editorial Biblos.
- Iglesias, A. L. (2011). Genealogía del tango.
- Jáuregui, E. (2016). Manifiesto del Nuevo Cancionero. Clang.
- Lazzarino, C. (2021). Epidemia de fiebre amarilla en la Ciudad de Buenos Aires en 1871. Revista Argentina de Salud Pública, 13, 221-230.
- Madrid, A. L. (2010). Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. Revista Argentina de Musicología, (11), 17-32.
- Mansilla, S. L. Músicos y poetas peligrosos. La canción El forastero, de Guastavino y Yupanqui. Será que la canción llegó hasta el sol. Miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción, 128.
- Manzano, V. (2018). El psicobolche: juventud, cultura y política en la Argentina de la década de 1980. Izquierdas, (41), 250-275.
- Marchini, M. D. (2008). No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad: de la utopía a la persecución y las listas negras en la Argentina 1960-1983. Catálogos.
- Mariño, C. N. (2013). Del arrabal y el cafetín a la broadcasting: Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta. Sans Soleil, 5(1), 92-106. Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil.
- Mariño, C. G. (2015). El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30. Teseo.
- Matallana, A. (2009). Qué saben los pitucos: La experiencia del tango entre 1910 y 1940. Prometeo Libros SA.
- Matamoro, B. (1969). La ciudad del tango: tango histórico y sociedad.
- Molinero, C. D. (2010). Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975.

- Mosquera-Mosquera, C. E., & Rodríguez-Lozano, M. N. (2018). Tematizar la memoria del conflicto armado desde la literatura, la música y la narrativa para formar la subjetividad política, la compasión y la ética responsiva. *Hallazgos*, 15(29), 45-70.
- Novaro, M., & Palermo, V. (2003). *La dictadura militar, 1976-1983: del golpe de estado a la restauración democrática*.
- Orquera, Y. F. D. V. (2008). Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino.
- Orquera, F. (2016). Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27(1), 13-37.
- Passeron, J. C., & Grignon, C. (1991). *Lo culto y lo popular*. Ediciones Nueva Visión.
- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American sociological review*, 900-907.
- Pineda, A. (2007). ¿ Todo es propaganda?: el panpropagandismo o monismo propagandístico como límite superior de la teoría de la propaganda. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1 (5), 415-436.
- Praino, M. (2016). El tango, uno de los sonidos del peronismo. Testimonio. *Atlante. Revue d'études romanes*, (4), 305-332.
- Pujol, S. A. (2002). *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*. (No Title).
- Pujol, S. (2013). Cien años de música en la Argentina: desde 1910 a nuestros días. *Cien años de música en la Argentina*, 1-295.
- Pujol, S. (2015). *El rock en la encrucijada. Apuntes para una historia cultural de Malvinas. Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia*. La Plata: Edulp. Disponible en < [http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica% 20y% 20politica\\_pujol.pdf](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica%20y%20politica_pujol.pdf)>[Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2021].
- Pujol, S. A. (2019). *El año de Artaud: Rock y política en 1973*. Planeta.
- Pujol, S. A. (2020). *De la Nueva Ola a la Contestación: Memoria e historia de la música joven argentina entre 1963 y 1973*.
- Ramacciotti, K (2019). Higienismo. EN: F. Fiorucci y J. Bustamante Vismara (Eds.). *Palabras claves en la historia de la educación argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : UNIPE. pp. 183-186. (Ideas en la educación argentina / Darío Pulfer). En *Memoria Académica*.
- Ramos Rodillo, I. A. (2012). Políticas del folklore: representaciones de la tradición y lo popular: militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui.
- Rivas, N. (2009). Vivienda, conventillo y tango que me hiciste bien: de la filantropía al higienismo científico. Buenos Aires, 1880-1920. *Hologramática*, 10(4), 29-55.
- Ruiz, J. Hormigos., & Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES. Revista española de sociología*, (4), 259-270.
- Secul Giusti, C. E. (2020). Panorama para mí, para vos: la posdictadura en “Cuervos en Casa”(1984) y “Alguna vez voy a ser libre”(1985), de Fito Páez. In *III Jornadas sobre las Prácticas Docentes en la Universidad Pública* (Edición en línea, junio de 2020).

- Soler, A., & Abrahan, C. F. (2017). ¿ Qué fue “El Animanazo” en Salta de 1972: “levantamiento”, “pueblada”, “azo”, “huelga general”, “protesta” o “rebelión”? Aproximación a una conceptualización. Cuadernos de Humanidades, (28).
- Soto, J. M. Z. (2015). El tango, el refugio de los hijos sin familia de la inmigración. In Construcción social y cultural del poder en las Américas (pp. 280-289). Universidad de Barcelona.
- Suza, C. A. R. (2015). Discépolo: Tango y política. Cuestiones de Filosofía, (17), 171-192.
- Triarhou, L. C. (2015). Tango impressions with medical overtones.
- Varela, G. Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana. –Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Varela, G. (2016). Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina: Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina. Ariel Argentina.
- Varela, Mirta y Alabarces, Pablo. (1988). Revolución, mi amor. El rock nacional 1967-1976. Buenos Aires: Biblos.
- Vila, P. (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 81-93.