

Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta¹

María Inés García

FAyD/UNCuyo

inesma.garcia@gmail.com

María Emilia Greco

FAyD/UNCuyo - INCIHUSA/CONICET

emilitagreco@gmail.com

Nazareno Bravo

INCIHUSA/CONICET - FCsPyS/UNCuyo

nbravo@mendoza-conicet.gob.ar

Resumen

El presente trabajo se ocupa del análisis del disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*, grabado en 1965. El mismo contiene una serie de poemas de Armando Tejada Gómez (recitados por su autor) y canciones con letras de Tejada Gómez y música de Manuel Oscar Matus. La interpretación es de Matus en el canto, acompañado por el guitarrista Luis Amaya, el bandoneonista Rodolfo Mederos y un octeto del grupo coral del Teatro IFT de Buenos Aires. Se considera esta producción discográfica como un objeto complejo que puede ser analizado desde diferentes unidades y que, en su conjunto, permite observar un posicionamiento de los sujetos involucrados dentro del campo del folklore argentino del momento, pero también dentro de una situación social y política determinada. Nos interesa observar cómo, a través de prácticas y discursos, los actores sociales se involucran como individuos y como miembros de un grupo social, tomando posición política e ideológica. En este punto cobra especial dimensión el debate referente al rol de los intelectuales –entre quienes se cuenta a los artistas– en un contexto marcado por transformaciones sociales y políticas profundas. Para ello, se tendrán en cuenta herramientas analíticas propias de la musicología y otros provenientes del análisis del discurso político.

Palabras clave: *Testimonial del Nuevo Cancionero*, el rol del intelectual comprometido, Armando Tejada Gómez, Oscar Manuel Matus.

1. Una primera aproximación de este trabajo fue presentado en la *17th International Conference of IASPM* (International Association for the Study of Popular Music).

Fecha de recepción: 17-01-2014 / Fecha de aceptación: 17-04-2014

Abstract

This paper deals with the analysis of the record production *Testimonial del Nuevo Cancionero* (1965), which contains poems of Armando Tejada Gómez (recited by its author) and songs with lyrics of Tejada Gómez and music of Manuel Oscar Matus. The performance is led by Matus (voice), Luis Amaya (guitar), Rodolfo Mederos (bandoneon) and an IFT Theatre choral group (Buenos Aires). This record production is considered as a complex object that can be analyzed from different units and, as a whole, allows to observe not only a positioning of the subjects involved within the field of Argentine folklore in the 60's, but also within a particular social and political situation. We are interested in observing how, through practices and discourses, social actors are involved as individuals and as members of a social group, taking political and ideological stands. At this point, the debate of the role of intellectuals -and the artists- gains relevance, in a context marked by profound social and political transformations. In order to address these issues, we will take musicological analytical tools into account, as well as other tools from political discourse analysis.

Keywords: *Testimonial del Nuevo Cancionero*, role of committed intellectuals, Armando Tejada Gómez, Oscar Manuel Matus.

Introducción

Armando Tejada Gómez (1929-1992) y Oscar Manuel Matus (1928ca-1991) grabaron en 1965 el disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*, dos años después de haber redactado el Manifiesto del Nuevo Cancionero. El disco fue producido por un sello independiente encabezado por Matus y contiene una serie de poemas de Tejada Gómez, recitados por él mismo, y canciones con letra de Tejada Gómez y música de Matus. La interpretación es de Matus en el canto, acompañado por el guitarrista Luis Amaya (1939-1968)². Participaron, además, el bandoneonista Rodolfo Mederos (1940) y un octeto del grupo coral del Teatro IFT de Buenos Aires. Este teatro fue el escenario donde los integrantes del Nuevo Cancionero montaron su primer espectáculo en Buenos Aires y ha sido señalado junto al Teatro del Pueblo como ámbitos de experimentación y estudio que propiciaron la formación de personalidades en la actuación, la dirección, la creación escénica y musical (Fridman Ruettes 1987)³.

Consideramos esta producción discográfica como un objeto complejo que puede ser analizado desde diferentes unidades: portada, reverso, letras, músicas y la organización total del disco. Creemos que, en su conjunto, el disco permite observar un posicionamiento de los sujetos involucrados dentro del campo del folklore argentino del momento, pero también dentro de

2. Luis Amaya fue un guitarrista conocido dentro del campo del folklore en la década del sesenta, especialmente por ser acompañante de Chito Zeballos y por integrar Tres para el folklore, grupo que estableció un modo novedoso de interpretar la guitarra. Sin embargo, en el caso particular de este disco, su participación no se destaca por el virtuosismo ni por demostrar una búsqueda de novedad en el tratamiento instrumental, sino por un acompañamiento que jerarquiza la línea melódica del canto.

3. Según Karina Wainschenker (2013, 7): "El surgimiento del IFT se produjo casi en simultáneo con la inauguración, en 1930, del período de golpes militares en la Argentina, que hasta 1983, gobernaron más tiempo que las democracias. Esto es destacable, teniendo en cuenta que los integrantes de su elenco pertenecían a la colectividad judía identificada con la izquierda y que su aparición se dio en paralelo al auge y crecimiento del nazismo en el mundo".

una situación social y política determinada. En este punto cobra especial dimensión el debate referente al rol de los intelectuales –entre quienes se incluye a los artistas– en un contexto marcado por transformaciones sociales y políticas profundas.

Nos interesa observar cómo, en el discurso y en las prácticas, los actores sociales se involucran como individuos y como miembros de un grupo social, tomando posición política e ideológica. Para ello, se tendrán en cuenta herramientas analíticas propias de la musicología y otras provenientes del análisis del discurso político, tendientes a incorporar el análisis del lenguaje como materialización de la conflictividad social de una época.

El Nuevo Cancionero como representante de una época de transformaciones y renovación.

Los principales protagonistas de este disco son los fundadores y propulsores del Movimiento del Nuevo Cancionero que surgió en Mendoza, Argentina, y que se lanzó con un concierto y un manifiesto el 11 de febrero de 1963. Entre los diferentes procesos en los que se enmarca la emergencia de este movimiento pueden mencionarse: las modificaciones en el perfil social de las grandes ciudades con la migración desde “afuera” y luego la migración interna, proceso que se profundiza desde la década del cuarenta; el auge de géneros musicales norteamericanos y latinoamericanos impulsados por la radio, el disco, la televisión y el cine; y las corrientes nativistas del folklore que propician la difusión masiva de músicas regionales. Los factores mencionados eclosionan hacia finales de la década del cincuenta con el fenómeno marcado por la migración interna en el país y denominado “el *boom* del folklore”:

el folklore llega al boom, con festivales que mueven miles de personas; se vuelve moda y militancia de la mano de artistas masivos, queridos, resistidos, censurados y comprometidos; la llamada nueva ola, del brazo de los medios de comunicación en el marco del desarrollismo llegó a la cultura argentina. Lo nacional y popular entra en el debate (Ugarte 2010, 56).

En efecto, la explosión de la música folklórica durante la década del sesenta puede ser mejor dimensionada si se sitúa en relación con los procesos que atraviesan otras músicas. Por un lado, entra en crisis el tango –crisis que entonces fue percibida como terminal a pesar de los espacios de experimentación musical que se abrieron entonces–; por otro, el ingreso del *rock* y el *pop*, que resultó un elemento importante para orientar un “rescate” de las músicas populares de raíz folklórica del interior, como forma de contrastar lo que fue enmarcado como una verdadera invasión de la cultura foránea (Ugarte 2010, 61).

Si bien la redacción del manifiesto del movimiento estuvo a cargo especialmente de Matus y Tejada Gómez, fue un grupo mayor de poetas, bailarines y músicos quienes participaron como miembros fundadores del mismo. Entre ellos: Tito Francia, Juan Carlos Sedero, Pedro Horacio Tusoli, Mercedes Sosa, Víctor Nieto y Eduardo Aragón⁴. En trabajos anteriores (García 1999 y 2009) hemos comentado las intenciones de los integrantes de este movimiento, que se preocuparon por proponer un viraje en el panorama de la música nacional. Decíamos que:

4. Desde esa fecha hasta la actualidad, son muchos los músicos que adhieren a este manifiesto. Por ejemplo: León Gieco, Víctor Heredia, Marián Farías Gómez, los integrantes del Quinteto Tiempo y de Las Voces Blancas, entre otros. Puede chequearse un listado completo de las adhesiones en <http://www.tejadagomez.com.ar/>.

el Manifiesto expone los objetivos del movimiento como una búsqueda artística y social. Por un lado una búsqueda de una expresión estéticamente elevada; por el otro, de la expresión del hombre y la mujer contemporáneos, en su momento histórico social. Se buscan "nuevas y mejores obras", pero éstas deben ser portadoras de una identidad nacional; por otro lado el imaginario expresado es de una nación múltiple, compleja, compuesta por diversas regiones con sus propias expresiones y aún abierta al intercambio con otras naciones. Este imaginario se acerca entonces a la realidad concreta de un país o nación (García 2009, 84).

En este Manifiesto se destaca la búsqueda de cambio en la canción de raíz folklórica; especialmente se señala la necesidad de tomar la "palabra del pueblo", hablar en nombre de un pueblo que está en el aquí y el ahora, entendiendo la tradición como un elemento dinámico, no estático ni esencialista; reivindicando al hombre común y sus problemáticas sociales. La redacción del Manifiesto se sitúa en un contexto de cuestionamiento de los principios que regían el folklore previo a la década del sesenta en nuestro país. Como señala Claudio Díaz (2007 y 2008), la emergencia de este movimiento genera una fuerte tensión con lo que el autor denomina "paradigma clásico" del folklore, que hacia finales de la década del cincuenta era un fenómeno afianzado y estable, atractivo para las empresas discográficas, la radio y la televisión.

La producción musical de los artistas que conformaron el movimiento del Nuevo Cancionero puede entenderse como una vía de acceso para la comprensión de los procesos políticos y sociales que atravesó el país en las décadas del sesenta y setenta. En este contexto, jugó un rol central la renovación de los debates sobre la relación entre arte y política, encauzados a través de la figura del *intelectual comprometido* o *revolucionario*. La importancia de definiciones ideológicas y políticas por parte de los artistas de la época, se deriva del rol legitimador que estas alcanzaron en la apreciación de las prácticas intelectuales en general. La posibilidad de aunar la lógica de las vanguardias artísticas y la de las vanguardias políticas resuena en los debates del campo intelectual argentino de la década del sesenta (Longoni y Mestman 2008, 31).

Resulta pertinente detenerse en los modos en que un artista puede comprometerse con la política. Siguiendo a Carlos Mangone (1997), Manuel Turfó (2010, 102-104) distingue dos modelos de compromiso político por parte de los intelectuales. Por un lado, menciona el modelo que deriva de Jean-Paul Sartre, según el cual el artista se compromete desde "la comunicabilidad de la obra", pero no desde una afiliación partidaria. En contraposición, y ligado posiblemente a los planteos gramscianos, desde mediados del siglo XX surge la categoría del "intelectual orgánico" que implica no solo una postura o toma de posición política, sino también la actividad dentro de una organización partidaria, en la que las producciones simbólicas de los intelectuales aportan cohesión y coherencia a un proyecto político. Para Turfó (2010, 103) se trata de dos estrategias diferentes: "la que presenta al artista como 'parte del dispositivo' (modelo gramsciano) y la que lo presenta como 'independiente de todo dispositivo' (sartreano)". Mientras el compromiso sartreano supone una desconfianza hacia las "máquinas políticas" y una autonomía del campo artístico, el intelectual gramsciano es el intelectual de partido que podría sacrificar su vocación artística en pos de la revolución.

Entrevistas realizadas a familiares y amigos de Tejada Gómez y Matus, así como los textos que se han ocupado de su producción (Braceli 2003; Díaz 2007 y 2008; Moliner 2011; Turfó 2010),

señalan por un lado el vínculo de estos artistas con organizaciones partidarias de izquierda en diferentes momentos de sus carreras, pero también la asociación de los postulados del manifiesto del movimiento con la cultura política de la izquierda argentina:

La cultura de izquierda de estos intelectuales, en especial su relación con el Partido Comunista, tiene una importancia capital para el tipo de relación con el folklore que propone el Nuevo Cancionero. En efecto, a partir de 1946 los estudios folklóricos habían tomado un nuevo rumbo en la Unión Soviética, que podría resumirse en dos principios: 1) El folklore es un eco del pasado pero también expresa el presente de los sectores populares. 2) El folklore ha sido y sigue siendo un arma del proletariado en la lucha de clases (Dorson 1991 en Díaz 2007, 243).

Como se verá más adelante, esta vinculación no solo está presente en los principios expresados en el manifiesto, sino también en el contenido de las canciones y los poemas del disco en cuestión.

Producciones Matus

Resulta pertinente detenerse en la actividad de Matus como productor independiente⁵. Testimonios de Ada Matus⁶ y Celia Birenbaum⁷ afirman que se grabaron alrededor de catorce discos. La primera producción fue *Canciones con fundamento* de 1965, que es uno de los primeros discos que graba Mercedes Sosa; mientras que el último disco producido por Matus en Argentina fue *Matuseando* en el año 1967⁸. Entre las producciones que hemos podido rastrear figuran: *Celia, con voz de grito y ternura* (1965), *La guainita y el viento* (1967) y *Antología lunfarda de Julián Centeya* (ca. 1967).



Imagen 1 / Tapa, Canciones con fundamento (1965).



Imagen 2 / Tapa, Celia, con voz de grito y ternura (1965).

5. El nombre de la productora fue El Grillo en sus comienzos, pero fue cambiado a Juglaría y luego a Producciones Matus por problemas con el registro de nombres. Así lo señala Celia Birenbaum en la entrevista personal realizada en 2009.

6. Ada Matus es una de las hijas de Oscar. Reside actualmente en Francia. Fue entrevistada por Skype en mayo de 2009.

7. Celia Birenbaum, cantante, integrante del coro del Teatro IFT, pareja de Matus y compañera en el emprendimiento de esta productora. Reside en Buenos Aires. Fue entrevistada personalmente en agosto de 2009 y vía correo electrónico durante 2010.

8. Según señala su hija Ada, Matus se muda a finales de la década del sesenta a Francia donde continúa su actividad como músico y productor. Entre las razones que motivaron el viaje, Ada señala cuestiones personales, como el distanciamiento de Matus con Mercedes Sosa, pero también la situación política del país y la fuerte persecución, represión y mecanismos de censura de la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Sobre los mecanismos de censura ejercidos durante la década del sesenta en la Argentina, puede consultarse Turfó 2010, 104-113.



Imagen 3 / Tapa, La guainita y el viento (1967).



Imagen 4 / Tapa, Antología lunfarda de Julián Centeya (ca. 1967).

El procedimiento de producción es descrito durante la entrevista a Birenbaum:

En principio grabábamos en el mítico Estudios Ion. El método de trabajo, era pagar la hora de grabación. Teníamos todo más o menos armado y se grababa, en cinta (la torta, que le decían). Luego las cintas se procesaban y pasaban a un disco madre, del que se sacaban las copias. Los que se encargaban de las copias, eran otras empresas. Costaba encontrar entre las dos o tres del mercado, la calidad y el precio. Las carátulas las diseñábamos nosotros. Generalmente contábamos con la colaboración de artistas plásticos (Venturi, Ballesteros, Carlos Alonso). [...] El sonidista y el que manejaba toda la tecnología, era Mario Ferré. ¡Un tipo con una capacidad impresionante! Recuerdo que a veces se empalmaban las cintas, porque se regrababa y la cortaba con un gillete, justo en el punto! (imagínate, a mano y de oído....). Matus escuchaba, elegía, dirigía todo⁹.

Sobre la distribución de los discos, el poeta y amigo de Matus, Rubén Derlis¹⁰ comenta:

Él mismo pagaba la horas [Matus], todo. Y después él mismo salía a repartirlo por las casas de música. No es como ahora que hay que hacerla a través del tal casa que distribuye tal disco y los demás se quedan afuera. No, él lo llevaba. Él llevaba los discos debajo del brazo. Y Celia. Se rompían el alma, por no decir otra cosa. Estaban dale y dale y dale. Y los amigos, que en algunas ocasiones ayudábamos a vender. Con el *Matuseando* pasó eso [...] fue una producción muy cara. Entonces cada uno se hizo cargo de 10 discos, que regaló o vendió, pero tuvo que devolver el dinero en su momento. Que era una forma en los 70 de moverte. Mano a mano. Además él [Matus] iba a las radios, hablaba con fulano con mengano para una entrevista y para ese tipo de cosas.

La experiencia de una productora independiente en aquel contexto puede entenderse como una estrategia que implicaba una serie de desafíos de organización, financiamiento, difusión y distribución; pero también un posicionamiento político respecto del mercado y del "folklore de tarjeta postal". La creación de una productora independiente que se ocupa de la producción

9. Entrevista personal realizada en agosto de 2009.

10. Entrevista personal realizada en mayo de 2010.

discográfica en su totalidad, incluyendo actividades como la selección de músicas y músicos, la redacción de los textos que acompañan las producciones y la realización de los artes de tapas puede considerarse una búsqueda y una lucha por el control del discurso en términos de Van Dijk (1999).

A su vez, la edición y distribución de trabajos de artistas afines a los fundamentos expresados en el manifiesto del Nuevo Cancionero, no solo resultó una guía de orientación estética y un posicionamiento político; también reforzaba un diálogo con otras experiencias en las que convergieron muchos de los proyectos transformadores en América Latina:

La conferencia de la OLAS¹¹ fue contemporánea a otro gran evento organizado en Cuba. Para conmemorar el aniversario del 26 de julio, en el año 1967 se realizaron esplendorosas fiestas en la cuales se trasladó a La Habana el Salón de Mayo 67 de París, al que asistieron ciento cincuenta pintores, escultores, intelectuales, escritores y periodistas europeos. Se organizó también un encuentro de pintores cubanos y europeos, y una reunión de la canción de protesta en Varadero (Gilman 2012, 117).

Entre los artistas que participaron del Festival de la Canción de Protesta de 1967 figuran Oscar Matus y Celia Birenbaum, quienes conformaron la comitiva argentina junto a Rodolfo Mederos, Ramón Ayala y su esposa. Según asegura Birenbaum, la actividad de la productora fue uno de los puntos que motivó la invitación del gobierno cubano.

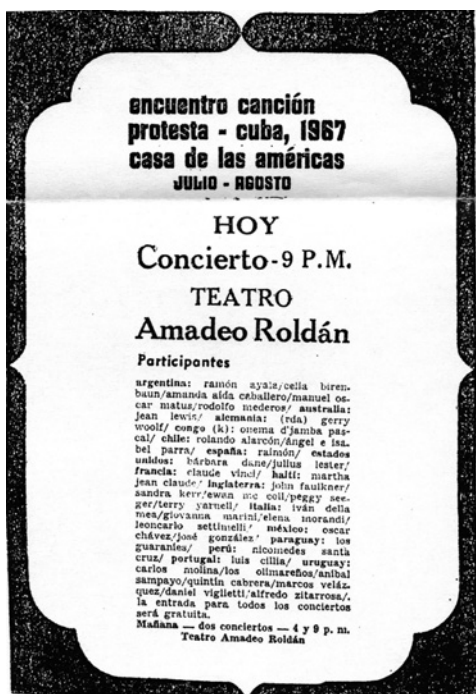


Imagen 5 / *El Mundo*. Sábado 04/08/1967, p. 6.

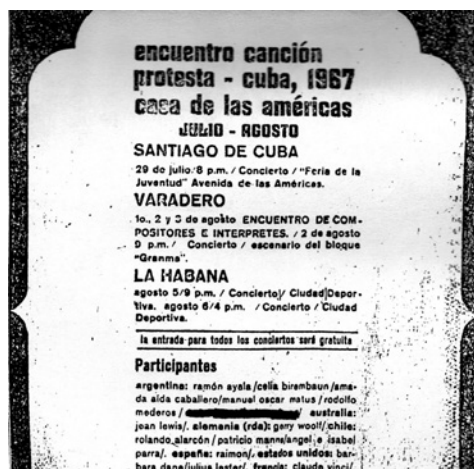


Imagen 6 / *El Mundo*. Miércoles 26/07/1967, p. 3.

11. La Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) estuvo compuesta por un gran número de organizaciones políticas y movimientos antiimperialistas que se declararon a favor de la lucha armada y la revolución en América Latina.

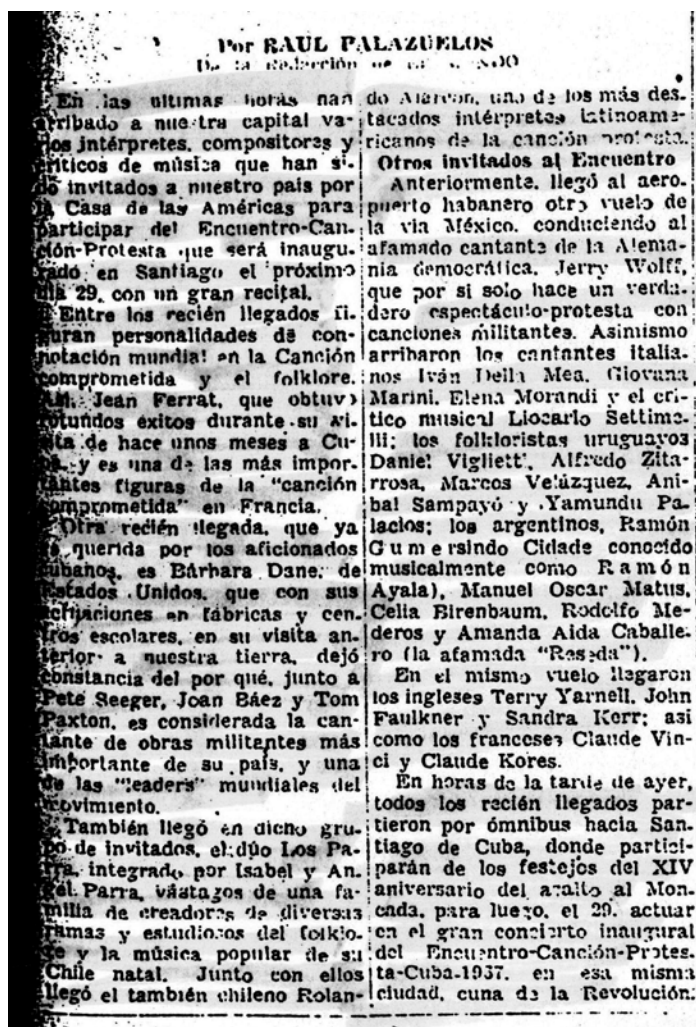


Imagen 7 / *El Mundo*. Miércoles 26/07/1967, p. 3¹².

En este punto es interesante tener en cuenta el testimonio de la cantante, quien recuerda que la invitación de Casa de las Américas estuvo en un principio destinada a Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y Oscar Matus. Sin embargo las miradas sobre la Revolución Cubana generaban controversias y diferencias con otras ramas del Partido Comunista a nivel internacional. Según asegura Birenbaum, Tejada Gómez y Sosa desestimaron la invitación, mientras que Matus propuso su nombre y el de Mederos para completar la comitiva nacional¹³.

El disco: portada y contratapa

Testimonial del Nuevo Cancionero es la tercera producción (1965) del sello discográfico. En primer lugar podemos observar su portada, que incluye el título que remite explícitamente al

12. Agradecemos a Celia Birenbaum por facilitarnos copias de los periódicos cubanos.

13. Vale remarcar que lo mencionado se desprende de la entrevista con Celia Birenbaum. No hemos podido cotejar esta información con otros datos.

movimiento al que pertenece y a la intención de dar fe, testimoniar, dar cuenta de él. Además se señalan los nombres de los autores de los poemas y canciones y el sello discográfico. Está ilustrado por una xilografía sobre taco original de Aldo Biglione, artista plástico originario de la provincia de Santa Fe, Argentina, reconocido por su dominio en el grabado. La imagen de la tapa del disco presenta una tipología que alude a una representación regional, rural, desde un lenguaje visual novedoso. Hace referencia a lo popular, pero con un grado de abstracción intelectual reduciendo el impacto icónico de un realismo. La técnica utilizada para la reproducción es una xilografía, muy usada para la reproducción de imágenes por la facilidad de su acceso.

Respecto del diseño general de la pieza completa (tapa y contratapa), la tipografía está usada en un sentido más normativo de la información que como parte del diseño de disco.

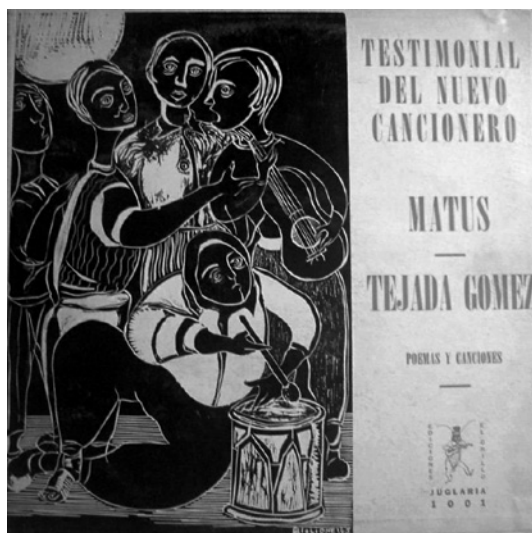


Imagen 8 / Tapa, *Testimonial del Nuevo Cancionero* (1965).

En la contratapa del disco figura un texto firmado por Matus y Tejada Gómez, del que destacamos algunos conceptos absolutamente ligados al Manifiesto: la pertenencia e identidad con el colectivo “patria” (amor a la patria), a través de todos sus paisajes y toda su gente; la misión de retomar, como cantores, la voz legendaria de los guitarreros; la intención de no hacer concesiones a través de un folklore de tarjeta postal; la idea del cancionero como una toma de conciencia del país (real) y el legado que se recibe y se transmite: “donde duermen nuestros abuelos y despiertan nuestros hijos”.

Esta obra es un canto de amor a la Patria. A todos sus rumbos y paisajes, a toda su gente. Cuando hace quince años empezamos esta aventura del cancionero, no nos movía otro afán que el de poner en la boca del pueblo, la magia profunda de su propia vida. Queríamos devolverle el canto que había nutrido nuestra niñez desde la voz, ahora legendaria, de los guitarreros. Por eso nunca hemos hecho concesiones al costumbrismo fácil ni al “folklore” de tarjeta postal y hemos intentado hacer del cancionero popular una cuestión de ahora y aquí, una toma de conciencia del país y su gente que crece y lucha buscando liberar su grandeza. Por eso nuestro tema es todo el país y no una región. Por eso esta

música va desde la baguala al tango, genuinamente. Porque el acervo popular es nuestro patrimonio inalienable y no estamos dispuestos a renunciar a ninguna porción de él y como autores e intérpretes, afirmamos nuestra vocación de expresar limpiamente todo lo que entrañablemente amamos de esta tierra, donde duermen nuestros abuelos y despiertan nuestros hijos.

La producción discográfica está organizada en siete pistas, cuatro en la faz A y tres en la faz B. Cada pista comienza con un poema –o fragmento de un poema– recitado, al que le sigue una canción temáticamente ligada al contenido del poema. Solo la primera pista del lado B invierte este orden.

FAZ A:
1 - Tonada de mi padre tropero (poema) / Tropero Padre (zamba)
2 - Ay de la patria (poema) / Zamba de la distancia (zamba)
3 - Ay de la patria (fragmento-poema) / Los hombres del río (canción litoraleña)
4 - Ay de la patria (fragmento-poema) / Coplera del viento (canción popular)
FAZ B:
1 - Coplera del alfarero (coplera popular) / Regreso al alfarero (poema)
2 - Tango en la misma esquina (poema) / Tango del alba (tango)
3 - Memoria del guitarrero (poema) / Vidala y muerte del guitarrero (vidala)

Figura 1 / Organización del disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*.

A excepción de “Ay de la Patria” y “Regreso al alfarero”, los poemas están editados y han sido incluidos en diferentes libros. Las canciones también fueron editadas como partituras por las editoriales Fermata y Lagos, salvo “Coplera del alfarero” y “Tango del alba”, que permanecen inéditas. Algunas de estas canciones habían sido previamente grabadas por Mercedes Sosa (discos *La voz de la zafra* de 1959 y 1961 y *Canciones con fundamentos* de 1965) y fueron luego versionadas por músicos como Horacio Guarani, Jorge Cafrune, Chito Zeballos, Hugo Díaz, Los Tucu Tucu, Los de Imaguará y Julieta Verdi. Es posible que algunas de ellas fueran editadas junto con el disco *La voz de la zafra*, ya que las partituras llevan en su tapa una fotografía con el rostro de Mercedes Sosa y la fecha de edición coincide con la del disco (1961).



Imagen 9 / Portadas de partituras editadas por Fermata: “Los hombres del río”, “Tropero Padre”, “Zamba de la distancia”.

El disco: sus músicas

Si nos detenemos en las músicas de las canciones podemos observar que el disco incluye diversos géneros de la Argentina: dos zambas, una canción litoraleña, dos vidalas, un tango y una canción que denominan “coplera popular” que remite en sí misma a cuatro ritmos folklóricos: tonada (cuyana), vidala, baguala y malambo. Se hace evidente en este repertorio la intención de contener géneros que representen las diferentes regiones geográficas y culturales del país, respondiendo a los postulados expresados en el manifiesto y la contratapa del disco. La búsqueda por representar el país a través de los géneros musicales tradicionales es una herencia del folklore de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, según señala Díaz:

la recuperación de la diversidad regional va de la mano con el rechazo a ‘todo regionalismo cerrado’. En este sentido, Latinoamérica aparece como un ámbito de referencia cultural pero también político, en franca contradicción con la ontologización de lo nacional desde una perspectiva más bien conservadora (2010, 210).

Esta apertura hacia la región latinoamericana podrá observarse en la posterior aparición del género “canción latinoamericana” en composiciones de los integrantes o en la vinculación con artistas de otros países de América Latina y, como se mencionó antes, no solo implica un acercamiento desde lo estético, sino desde las visiones del mundo compartidas.

Desde las estructuras musicales, las canciones parten de los géneros tradicionales pero buscan aportar rasgos de renovación, fundamentalmente a partir de algunas secuencias armónicas y giros melódicos. Describiremos algunos ejemplos a continuación.

Las zambas (“Tropero Padre” y “Zamba de la distancia”) se enmarcan claramente en este género tanto por sus rasgos rítmicos como por la estructura formal, que respeta el esquema de la danza. Solamente se alejan de lo habitual en el material de las últimas frases de cada segmento, que suele ser igual y aquí es diferente.

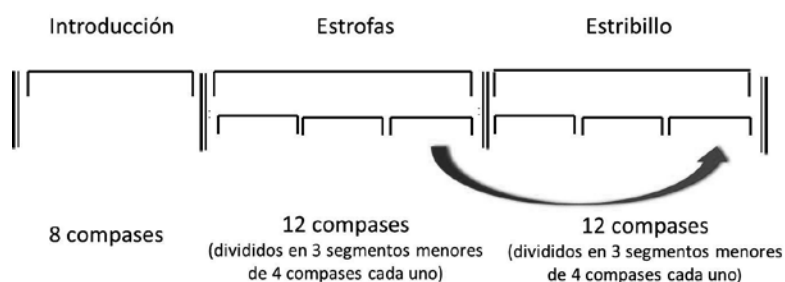


Figura 2 / Estructura formal de la zamba.

Son interesantes algunos enlaces armónicos y giros melódicos que se alejan de los modelos tradicionales del género y empiezan a ser recurrentes en otros compositores del momento. Por ejemplo, en “Zamba de la distancia” es llamativo el giro cromático de la melodía en el final, que además melódicamente concluye en la quinta del acorde de tónica, algo poco usual en las zambas tradicionales:



Figura 3 / "Zamba de la distancia", compases 28 al 32.

"Los hombres del río" es una canción litoraleña. Como género es una derivación o variante del chamamé instrumental, típico de la región noreste de la Argentina. En este caso la armonía es muy sencilla y la sintaxis musical muy clara. La riqueza y novedad puede señalarse específicamente en su letra (aspecto que se comentará más adelante) y además en la interpretación, que comienza con un tempo lento que se acelera paulatinamente en las estrofas y alcanza un tempo rápido durante el estribillo, acercándose al género de la polca paraguaya (o galopa).

La "Coplera del viento" incluye fragmentos que aluden a varios géneros. Comienza con una tonada, alterna entre vidala y baguala y finaliza con un malambo. El canto comienza con la sección de la tonada, donde hay un giro a la región tonal del tercero menor (Mib menor en este caso), que si bien es común en estos géneros, no suele aparecer en los comienzos del canto sino en el transcurso de las piezas.



Figura 4 / "Coplera del viento", compases 8 a 14.

Le sigue la "Coplera del alfarero". Por el motivo rítmico que está presente a lo largo de la pieza se puede asociar a una vidala.

Continúa el "Tango del alba", acompañado por Mederos en el bandoneón. Recordemos que para la década del sesenta la popularidad del tango había caído y, aunque no desaparece, queda circunscripto a círculos muy reducidos. Tal como señala Sergio Pujol (1999, 274), en esta década el tango es considerado por la juventud como una expresión conservadora, que puede escucharse en algún baile de carnaval pero que pierde aceptación frente al boom del folklore y la irrupción del rock, siendo una herramienta importante para los procesos de identificación y diferenciación desde lo generacional. A su vez, en esta década el género se encuentra en un momento de experimentación y vanguardia, gracias a la labor de músicos como Astor Piazzolla y Eduardo Rovira.

En este disco la presencia del tango como género puede entenderse como la búsqueda de completar el mapa del país total antes mencionada, y también como la intención de contrariar los límites impuestos por la industria musical, tal como se indica en el Manifiesto:

Es que el tango, merced a su buen[a] suerte, ya había caído del ángel popular a las manos de los mercaderes y era divisa fuerte para la exportación turística. Fue entonces cuando lo condenaron a repetirse a sí mismo, hasta estereotipar un país de tarjeta postal, farolito mediante, ajeno a la sangre y el destino de su gente. Entonces, se perpetró la división artificial y asfixiante entre el cancionero popular ciudadano y el cancionero popular nativo de raíz folklórica.

El “Tango del alba”, en particular, mantiene desde lo musical rasgos propios del tango de las décadas anteriores, por ejemplo la división en dos secciones (una que se corresponde con las estrofas y otra con el estribillo). Sin embargo, presenta algunos rasgos que escapan a lo esperado para un tango como la extensión de cada una de estas secciones (doce compases en compás de 4/4, cuando lo habitual es que sean dieciséis compases) o el final que esquiva la típica cadencia conclusiva (cadencia auténtica, rítmicamente resolutive) y reitera los primeros versos del estribillo.

La última pista del disco se llama “Vidala y muerte del guitarrero”. En la interpretación de esta pieza participan además de Matus y Ayala el octeto coral del Teatro IFT antes mencionado. A lo largo de la canción, la letra describe un paisaje sombrío donde muere el guitarrero, mientras que la música acompaña de la mano de un canto rítmicamente monótono y en *bocaquiusa* del octeto, en modo menor. Sin embargo, este afecto es contradicho por el recitado final esperanzado de Tejada Gómez, quien concluye brindando por el vino nuevo como metáfora del renacer y del futuro.

Sintetizando, puede considerarse confirmado que desde las estructuras musicales, las canciones parten de los géneros tradicionales pero intentan aportar rasgos de renovación, fundamentalmente a partir de algunas secuencias armónicas y giros melódicos.

El disco: letras

En el disco podemos diferenciar poemas recitados y letras de canciones. Los mismos pueden abordarse desde las herramientas que ofrece el análisis del discurso político, en los términos en que se anticipó en la introducción.

Antes de comenzar con el análisis, cabe señalar que Tejada Gómez ha sido ubicado dentro de la Generación del ‘50. En consonancia con lo que ya hemos comentado como parte de las intenciones expresadas en el Manifiesto del Nuevo Cancionero, Marta Castellino señala que los poetas de esta generación vuelcan su mirada hacia el hombre como objeto poético, prestan una especial atención por sus vivencias existenciales y se preocupan por su realidad social, histórica y política. Es importante indicar que no se trata de una concepción individual de la poesía, sino de una “poesía con proyección en lo colectivo” (Castellino 2001/2002, 37). Entre los núcleos temáticos que se destacan a lo largo del disco, podemos mencionar que tanto las letras como los poemas están atravesados por un tiempo y un espacio. Respecto de la temporalidad, es muy fuerte la idea de un tiempo histórico, de un pasado, un presente

y un futuro. Vale destacar la gran cantidad de referencias que se hacen al pasado, el cual aparece como un legado, como una herencia que toma y rescata el cantor del presente, en una transmisión que parece haberse interrumpido de algún modo. Se remarca la necesidad de buscar esas huellas, que han sido relegadas, para seguir aprendiendo de ellas. Por ejemplo:

Padre tropero,
vuelvo buscando
la huella de tu huella
bajo los soles del año.

Ya volviste a la tierra
desde donde venías,
galopando el silencio,
a templarme la voz.
Y hoy regresas conmigo,
vuelves cantando...

(fragmento de la letra de "Tropero padre").

Bajo mi luna de barro
duerme mi abuelo alfarero,
polvo inmolado en el polvo,
sueño de piedra, su sueño

Su sangre dura en mi sangre,
su sombra en mi sombra llevo,
arcilla si ya soy de su arcilla
donde padece el silencio

(fragmento de la letra de "Coplera del alfarero")

Se enfatiza entonces la valoración de un origen, una herencia, que hace referencia a una historia expresada fundamentalmente a través de lo patriarcal (el padre, el abuelo). Ese legado es retomado por el cantor en el presente. Es interesante subrayar el valor asignado a las raíces y, de alguna manera, a la tradición, cuando en el manifiesto del Nuevo Cancionero y en la contratapa del disco se explicita el intento de "hacer del cancionero popular una cuestión de ahora y aquí". La tensión entre las letras y las intenciones renovadoras manifiestas por los fundadores del Nuevo Cancionero parece resolverse en la mirada hacia el futuro: las huellas se retoman para renovarse. La sangre de los antepasados perdura en la juventud no como la tradición "congelada" del folklore de la primera mitad del siglo XX ni como en el criticado "folklore de tarjeta postal". Aquí el pasado se resignifica y se canta para un futuro que incorpora su historia como valiosa.

El espacio está representado por materiales como la tierra, la greda mineral, el quebracho, la piedra y el arenal. Un "paisaje que va", en el que se distingue un horizonte de cielo y zonda, de inmensidad, de ríos y caminos alumbrados por el sol y la luna. Hay muy pocas referencias geográficas concretas: solo el río Paraná y la referencia del vino nuevo que simboliza a Mendoza, provincia vitivinícola en la que nacieron Tejada Gómez y Matus. Los espacios se

esbozan no como ubicaciones de localidades, sino como espacios asociados al origen y vida del hombre especialmente del ámbito rural, con sus paisajes, vivencias cotidianas, sus actividades y también padecimientos. Nuevamente aquí se presenta una tensión entre el contenido de las letras y las búsquedas expresadas en el manifiesto. La construcción prácticamente excluyente de la realidad territorial como campestre, puede derivar de los cánones establecidos por el folklore clásico o tradicional, al que en otros aspectos se cuestiona con dureza. La ciudad aparece únicamente referenciada a través de las calles, las esquinas y el barrio en el tango, tanto en su letra como en el poema que lo precede:

Amor,
no vuelvas a llorar
si es nuestra la ternura de andar
el alba de la ciudad

(fragmento de la letra de “Tango del alba”).

Si alguna vez la esquina, si volviera
hacia la cara parda de mi barrio,
vería que mi niño boquiabierto
aún espera el milagro de su fábula

(fragmento del poema “Tango en la misma esquina”¹⁴).

Sin embargo, también son fuertes las referencias al sur como región y también como espacio de subalternidad continental:

Entrando por el sur hacia lo lejos
asido por la sangre a mi silencio
vine, buscándome en lo padecido
a lo cruelmente austral del viento ciego.

Me urgía verme sur

pisar cantando la zona planetaria del recuerdo
ceñirme, largamente a la distancia
por lo desmesurado de su cielo
para tener un rostro casi arena
un ojo hecho a su luz
un rudo hueso crecido antiguamente del olvido
y la raíz tenaz del alfarero.

Rodeado así de lentas geologías
y de violada escarcha y de ceniza

voy siendo sur no más

incorporándome al níquel mineral y a su alquimia
donde la flor no pudo hallarse el agua
y empuñó la violencia de la espina.

[...]

14. Publicado en *Antología de Juan* (1988 [1966]).

Al sur del sur la luna no perdona
persiste sideral,
clava el espacio,
vaga ritual la de los siglos de la leña,
cae a un siglo de luz, llena su cántaro

(fragmento del poema "Regreso al alfarero"¹⁵).

Otro núcleo temático fuertemente anclado a la temporalidad y la espacialidad presente en el corpus analizado, es la referencia al trabajo, a determinados oficios vinculados a la vida en el campo: el tropero (encargado de las tropillas de caballos), el alfarero y el hombre del río. En algunos casos se describe un trabajo que no es fácil, que puede ser doloroso, en el que se sacrifican el cuerpo y la salud. Pero también se menciona el gozo del trabajo realizado, de la vuelta al hogar, a la guitarra y a cantar debajo del naranjal. En este sentido vale la pena tener en cuenta la centralidad de la figura del trabajador manual como referente de proyectos políticos y culturales que apuntaran al *pueblo*:

El progresismo de los años sesenta elevó la consideración del trabajo manual, propio de las masas obreras y campesinas, resguardando también el trabajo intelectual en su dimensión crítica y modernizadora. [...] Se llegó entonces a una asimetría valorativa en la cual, si se apreciaba la eficacia del trabajo no intelectual en la construcción de la nueva sociedad, se devaluaban los méritos de la práctica intelectual. Dicho de otro modo: se trataba al principio, para la izquierda, de no poner en cuestión el valor de la práctica intelectual, sino de elevar el valor del trabajo manual (Gilman 2012, 186-187).

Así como mencionamos la utilización de diferentes géneros folklóricos de Argentina en las canciones, esto se transforma en tema abordado en el contenido de los poemas:

Diseminado padre por la tierra,
baqueano en las estrellas, caravana,
galope todo azul, rumbo en el viento,
qué musical caballo el que montabas
cuando, urgente de mí, son en tu médula,
un rito de malambos me anunciaba,
entre tercas bagualas de cien leguas,
para que descendiera a las guitarras,
increíble de silbos mañaneros,
cristal a la intemperie, ya tonada [vuelto zamba]¹⁶.

(fragmento del poema "Tonada de mi padre tropero").

15. El subrayado es nuestro.

16. Poema editado en el libro *Tonadas de la piel* (1955). El subrayado es nuestro. Se utilizan corchetes para indicar aquellas palabras que no aparecen en las ediciones de los poemas, pero pueden escucharse en los recitados de Tejada Gómez.

Un concepto destacable es la idea de movimiento presente en palabras como camino, huella y andar, entre otras. Pero es un movimiento que tiene una direccionalidad, un objetivo, así como el cantor, que no canta solo por cantar. Esto es muy claro en la metáfora central de la “Coplera del viento”; el viento es lo que mueve, lo que cambia las cosas, que no lo pueden parar, como metáfora del pensamiento o ideología. Eso mismo pasará con el cantor (militante) y su mensaje (ideología). Esta canción es sin duda la de mayor contenido militante y, como señalamos antes, es la pieza más particular desde lo musical; es la que más se despega de las estructuras de los géneros para hacer alusión a varios de ellos.

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

Me gusta andar en el viento
y es porque me gusta andar,
empujado por los vientos
y empujando a los demás:
yo sé que no empujo solo
y hay quien me empuja a soñar.

(Recitado)
Tuve un amigo aquí cerca,
corazón de palomar
le vieron viento en los ojos
no lo dejaron pasar.

Ellos no saben que al viento
nadie lo puede atajar, va, va.

Si la piedra es viento quieto
que ha olvidado en la arena
los muros son sólo viento
que el viento se llevará.

Ando cantándole al viento
y no solo por cantar!

(letra “Coplera del viento”).

La alusión a estar “empujando a los demás” puede asociarse con el “hablar por los que no tiene voz” que aparece también en los poemas:

Vigía del sudor, tierra contigo,
aún me anda tu sed los maxilares
desde la turbia historia agazapada

que te ataba las manos con el hambre,
para que por mi boca fabulosa
escupa el cardo cruel de tus harapos,
de tu enorme pobreza, de tu frío,
de tu inmenso perfil donde la [mi] raza.

(fragmento del poema "Tonada de mi padre tropero").

Pero ella me ha querido para ser viento suyo
para sur, para vuelo de su paloma austral.
Me ha querido profeta de su viento en la tierra
y este es mi oficio suyo que aprendo sin cesar...

(fragmento del poema "Ay de la patria 3").

Esta idea puede ser significativa en el contexto de los debates sobre el rol del artista comprometido a mediados de la década del sesenta. Los ejes que ordenaron el mismo establecían márgenes que se extendían entre la idea de intelectual crítico (defensores de la autonomía del arte respecto de la política) y el intelectual comprometido (embarcado en un proyecto transformador e, incluso, dispuesto a regir su práctica según los preceptos de un partido). En este marco, la vocación de orientar a los demás, acompañarlos en un recorrido hacia una libertad de muros caídos, se inscribe claramente como posicionamiento político de buena parte de la izquierda, no solo en nuestro país, sino en la región:

Como resultado de las innumerables coincidencias en torno a cuestiones estéticas e ideológicas, uno de los fenómenos más importantes del periodo fue la constitución de un campo intelectual latinoamericano, que atravesó las fronteras de la nacionalidad y que encontró en la Revolución Cubana un horizonte de aperturas y pertenencia [...] La convicción de una identidad común basada en América Latina fue correlativa de la constitución de un campo empírico de intervención a partir de la sociabilidad, sociabilidad concebida como parte operativa de la voluntad de transformar el mundo (Gilman 2012, 102).

Otro aspecto que puede mencionarse es la narrativa general del disco en su conjunto. Darío Marchini (2008, 133) considera el *Testimonial del Nuevo Cancionero* dentro de las producciones de obras integrales de la época y, en este sentido, puede señalarse cierto concepto u organización cíclica. Comienza con una referencia al legado, a la herencia, como algo estático que está allí (especialmente con la zamba "Tropero Padre"). Poco a poco se alcanza movimiento y el relato se vuelve dinámico (esto puede observarse en la "Zamba de la distancia" y "Los hombres del río") alcanzando un punto clímax en la letra de la "Copletera del viento" y su segmento final con un malambo rápido y agitado. Sin embargo, el ciclo de algún modo se cierra con la referencia nuevamente al legado, en este caso del abuelo alfarero y finalmente con la caída y muerte del guitarrero. Pero desde la letra, este final no pretende quedar cerrado, sino dar lugar al "vino nuevo", en una clara metáfora a las nuevas generaciones.

Conclusiones

A partir de los objetivos propuestos, hemos intentado observar el modo en que se despliega una determinada configuración del discurso en la reproducción del dominio social. En el caso que nos ocupa, los actores sociales y productores de este discurso son actores individuales a la vez que miembros explícitos de un grupo. Representan un colectivo creado por ellos, el movimiento del Nuevo Cancionero, que se inserta en un proceso más amplio, como fue el *boom* del folklore en los sesenta, y se vincula con la renovación de la canción popular en el país y en la región. Esta fue la innovación del movimiento: la aparición de un sujeto colectivo como protagonista; según Carlos Molinero:

Yupanqui, Guarany, o los otros cantores o intérpretes, [citados o no en este estudio] eran o serían protagonistas individuales. Héroe solitarios, de alguna forma paralelos entre sí, y más o menos distantes, de procesos que entendían colectivos pero que solo exteriormente podían identificarse como tales. [...] Con el Nuevo Cancionero, en cambio la visibilidad es del Movimiento, que se abre y como tal además, a artes plásticas y cinematográficas. Este protagonismo grupal se verá como una propuesta política implícita, aunque posteriormente será explícita (2011, 186).

A través de sus canciones, músicas y producciones se plantean ser voz de colectivos mayores: “el pueblo”, “la patria”. Pero no en el sentido abstracto de un pasado idealizado, sino de un presente concreto; buscan hablar de una patria real, con todas sus regiones, y un pueblo real con todas sus preocupaciones cotidianas. Como destacamos, el discurso está cargado del legado patriarcal, de una tradición que puede leerse como contradictoria con las intenciones de los actores. Pero ese legado toma la voz de un cantor contemporáneo, que asume la misión de propagar un mensaje renovado, con las vivencias del hombre que trabaja, que piensa “aquí y ahora”, por lo que es una tradición alejada del mundo bucólico del nacionalismo esencialista. Son renovadores, pero sin rupturas totales; críticos de la tradición, pero continuadores; herederos que aceptan el legado, pero que a la vez buscan posicionarlo en otro lugar. Como comentamos antes, no podemos dejar de observar que en los discursos analizados se deslizan representaciones idealizadas de un pasado a través de figuras esencializadas y algo estereotipadas, como la del alfarero, tropero, oficios ya casi ausentes de ese aquí y ahora propuesto¹⁷. Es significativa también la fuerza con que transmiten la idea de que tienen una misión de propagar el mensaje renovador, de poner voz, de llevar la palabra por aquellos que no pueden hablar.

Tanto desde la acción concreta –la composición de las letras y músicas de las canciones, la producción independiente del disco– como desde las intenciones –la voluntad expresada en las canciones y en el manifiesto– es posible entender que estos actores sociales buscan desafiar el dominio o el control social en la reproducción del discurso. Es decir, es evidente la lucha y oposición con determinados grupos (los tradicionalistas o los nacionalistas esencialistas) o frente a determinadas instituciones (la industria cultural).

17. No obstante, cabe señalar que el padre de Tejada Gómez, quien murió siendo él muy pequeño, tenía el oficio de tropero.

El Movimiento del Nuevo Cancionero no tuvo una formación orgánica y planificada ni acciones consensuadas que se mantuvieran en el tiempo. Se lanzó como una suerte de programa, de tendencia artística, en la que algunos de los integrantes militaron más que otros. No obstante, la representación sociomental generada se profundizó y perduró en el tiempo hasta hoy, lo que se puede ver a través de sucesivos y numerosos relanzamientos y homenajes realizados en el tiempo. El último, motivado por el 50º aniversario de su fundación, se realizó en febrero de 2013 en Mendoza con una serie de actos (conciertos, charlas, colocación de placas conmemorativas y discursos). Ese compromiso social, que no fue explícitamente señalado en la fundación del movimiento, ocupó sin embargo un lugar central en los discursos de los homenajes.

En este punto es posible considerar las figuras de incitación y captura propuestas por Turfó (2010, 102-104) para el análisis de los procesos de politización de la música. El autor sugiere que desde un dispositivo de gobierno se puede incitar a producir música y hacerla funcionar estratégicamente vinculada a un determinado proyecto político. Por otro lado, desde un organismo de gobierno o desde otros dispositivos como el mercado o los medios, se puede capturar el nombre y la autoridad moral de un artista, resignificarlo y ponerlo en funcionamiento como un artista comprometido. Para Turfó es posible que este sea el caso de artistas vinculados al Nuevo Cancionero, ya que si bien mantuvieron vínculos más o menos orgánicos con organizaciones partidarias de izquierda, mucho después de haberse desvinculado de estas organizaciones siguieron siendo reproducidos como artistas comprometidos por medios masivos de comunicación. Sin embargo, como hemos podido observar a lo largo de este trabajo, tanto desde la práctica como desde sus discursos, los artistas en estudio se posicionaron políticamente vinculándose a la cultura de izquierda del momento.

Testimonial del Nuevo Cancionero es una producción discográfica "cargada de palabras": el peso de la palabra es fuerte desde su título al texto de la contratapa, pasando por los poemas recitados y cantados. Pero desde todos sus componentes, gráficos, musicales y verbales, se constituye en un discurso lleno de significados y construcciones ideológicas que hemos tratado de interpretar. Creemos que los actores involucrados en él plasmaron, a través de sus discursos y prácticas, los postulados del Nuevo Cancionero.

Bibliografía

- Braceli, Rodolfo. 2003. *Mercedes Sosa. La Negra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Castellino, Marta E. 2001/2002. "Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía". *Piedra y Canto, Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM)* 7-8: 35-53.
- Chamosa, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Díaz, Claudio. 2002. "Condiciones sociales y estrategias enunciativas en las canciones de Teresa Parodi". En *Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas*, compilado por Danuta T. Mozejko y Ricardo L. Costa, 211-239. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

- _____. 2007. "El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino". En *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursiva*, compilado por Danuta T. Mozejko y Ricardo L. Costa, 203-247. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- _____. 2008. *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba, Argentina: Recovecos.
- Fridman Ruettes, Mina. 1987. *Revista IFT 55º Aniversario*. Acceso 15 de enero de 2014, http://www.sintesiscomuna3.com.ar/amplia-nota.php?id_n=145.
- García, María Inés. 1999. "Nuevo Cancionero Argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia". En *Música popular en América Latina. Actas de II Congreso Latinoamericano de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music)*, editado por Rodrigo Torres, 357-364. Santiago de Chile: Rama Latinoamericana IASPM.
- _____. 2006. "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza". En *Actas del VII Congreso Latinoamericano de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music) Rama Latinoamericana*. Acceso 20 de marzo de 2011, <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf>.
- _____. 2009. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Gilman, Claudia. 2012. *Entre la pluma y el fusil; debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gravano, Ariel. 1985. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2008. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mangone, Carlos. 1997. "Revolución y compromiso político en las revistas culturales". En *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- Marchini, Darío M. 2008. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos.
- Molinero, Carlos D. 2011. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- Portorrico, Emilio Pedro. 1997. *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Turfó, Manuel. 2010. "Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina". En *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*, coordinado por Mariano Ugarte, 92-121. Buenos Aires: CCC y Fondo Nacional de las Artes.

Ugarte, Mariano. 2010. "Cien años de música entre la Nación, la resistencia y los géneros populares". En *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*, coordinado por Mariano Ugarte, 16-90. Buenos Aires: CCC y Fondo Nacional de las Artes.

Van Dijk, Teun. 1999. "El análisis crítico del discurso". *Anthropos* 186: 23-36.

Wainschenker, Karina. 2013. "Antecedentes, surgimiento y desarrollo del teatro IFT". En *Actas de las VII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani, Eje 13: Genocidio, Memoria, Derechos Humanos*. Acceso 15 de enero de 2014, http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/files/2013/10/eje13_wainschenker.pdf.

Artículos de diarios

Diario *Los Andes*. Lunes, 11/02/1963, 9. Mendoza, Argentina.

Periódico *El Mundo*. Sábado 04/08/1967, 6. La Habana, Cuba.

Periódico *El Mundo*. Miércoles 26/07/1967, 3. La Habana, Cuba.

Grabación

Matus, M. O. y Tejada Gómez, A. 1965. *Testimonial del Nuevo Cancionero*. Juglaría. Buenos Aires.

R