

TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES

Política y cultura en los años '70: El itinerario de Canto Popular Urbano

Lorena Verzero (CONICET-UBA)

Resumen

La politización de todos los órdenes de la vida signó los años 1966/69-1974/76 en Argentina. En ese contexto, surgieron y se desarrollaron experiencias culturales militantes. Construimos el itinerario de Canto Popular Urbano, un colectivo cuya actividad estaba centrada en la "canción combativa", pero que incluía otras expresiones y cuyos integrantes tenían un compromiso político individual con distintos partidos.

Analizamos las relaciones que CPU estableció con otros colectivos militantes para desentrañar la conformación de espacios de difusión, circulación y legitimación de este tipo de prácticas.

Las experiencias culturales militantes, en el interregno entre el arte y la política, nos llevan a pensar en un desbordamiento de la noción de "campo" como lo define Bourdieu, puesto que su sentido está dado más por su relación con la política y lo político, y en un circuito de artistas radicalizados, que por su participación de las disputas al interior de cada campo.

Palabras clave

Argentina; Años sesenta/setenta; Prácticas culturales; Militancia.

Fecha de recepción: octubre 2012

Fecha de aceptación: mayo 2013

Fecha de publicación: julio 2013

Abstract

The politicization of all spheres of life marked the years 1966/69-1974/76 in Argentina. In this context, emerged and developed activist cultural experiences. We build the itinerary of Canto Popular Urbano (CPU), a group whose activity was centered on the "combative song", but used to include other expressions and whose members individually had a political compromise with different parties.

We analyze the relationships that CPU established with other activist groups, in order to fathom the setting up of spaces of circulation, diffusion and legitimation of this kind of practices.

Cultural activist experiences, in the interregnum between art and politics, make us think of an overflow of the notion of "field" as defined by Bourdieu, since its meaning comes more from their relationship with politics and the political, in radicalized spaces, than from the participation of disputes within each field.

Key words

Argentina; Sixties and seventies; Cultural practices; Activism.

Received: October 2012

Acceptance Date: May 2013

Release Date: July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Política y cultura en los años '70: El itinerario de Canto Popular Urbano

Lorena Verzero (CONICET-UBA)

*La verdad es más fuerte que cualquier cadena,
nada grita más fuerte que un verso prisionero.
Mientras la canción se cansa y el arte se desploma
canto la poesía de mis compañeros.*

“La poesía de mis compañeros”, Martín “Poni” Micharvegas, 1971.

En los años sesenta/setenta se puso en marcha en Argentina un proceso de constitución de una identidad social en consonancia con acontecimientos mundiales y, particularmente latinoamericanos, que dio lugar a la emergencia de prácticas culturales de intervención política. En este estudio, nos centraremos en el breve lapso en el que se desarrollaron estas prácticas, es decir, entre fines de los años sesenta y mediados de los setenta. Construiremos el itinerario del colectivo argentino Canto Popular Urbano (CPU), analizando su desarrollo como emergente del proceso socio-político.

El período en el que el grupo tuvo existencia estuvo determinado por la politización de todas las esferas sociales y la creciente convicción de la posibilidad de materialización de cambios radicales en los órdenes establecidos. Se trata de un tiempo de transición entre la modernización experimental y vanguardista, y la combatividad -tanto en el orden discursivo como físico-, que se vio influenciado por las luchas por las reivindicaciones del “Tercer Mundo”, la Revolución Cubana, la vietnamita y los procesos de descolonización en África, entre otros acontecimientos que movilizaron el pensamiento y la acción en todo Occidente.

En Argentina, la dictadura iniciada con el gobierno de Juan Carlos Onganía en 1966 representó un cercenamiento en el proceso de modernización que algunos intelectuales (entre ellos, Oscar Terán, 1991) consideran como punto de inflexión en la conformación del pensamiento y las prácticas sociales. Para otros (como Silvia Sigal, 1991), el quiebre se dio tiempo después, con el Cordobazo. Esta movilización popular motivada por trabajadores y estudiantes con el

apoyo de la dirigencia sindical representó el punto más álgido de conflictos que venían sucediéndole en distintas zonas del país. Los enfrentamientos más crudos con la policía tuvieron lugar el 29 y 30 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba.¹

Para nuestros análisis tomamos como punto de referencia el inicio y la clausura de las prácticas culturales militantes. Éstas no se dieron sistemáticamente sino hacia finales de la década del sesenta, por lo que consideramos como punto de inflexión el Cordobazo, en tanto hito simbólico que representa el momento más alto de un proceso de politización social iniciado unos años antes. Por otra parte, ya en 1974, corridos por la derechización del peronismo en el poder, los grupos culturales militantes comenzaron a disolverse.

Entre 1969 y 1970, entonces, surgió una cantidad de colectivos culturales que, interpelados por las transformaciones en materia socio-política y motivados por los procesos globales, emprendieron un trabajo militante. Se trataba de grupos con diverso tipo de relación con partidos o movimientos políticos, con diferentes metodologías de trabajo y modos de vinculación con el pueblo. En términos generales, la intensidad de las experiencias sufrió un progresivo incremento hasta los primeros años de la década del setenta y comenzó a replegarse hacia 1974 debido a los inicios de la persecución política.

Estos primeros años de la década del setenta en Argentina ofrecen un controvertido panorama social, donde la necesidad de resolución de la crisis política -que se había establecido como una constante desde el golpe de Estado de la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en septiembre de 1955- irrumpe como un punto crucial en el futuro de la nación. El proceso de movilización de la sociedad -especialmente de los sectores medios- que se aceleró con el Cordobazo se incrementaría durante los años siguientes. Hacia ese momento, por otra parte, el empresariado demandaba una estabilidad económica tras las continuas crisis; y los sectores militares, a pesar de haber

¹ La periodización de las décadas del sesenta y setenta ha sido materia de debate entre intelectuales. Silvia Sigal (1991) y Oscar Terán (1993) han estudiado la época en dos textos faro para el pensamiento posterior. Se recomienda ver una conversación entre ellos respecto de ciertos dilemas neurálgicos, y sus acuerdos y discordancias: Sigal y Terán, 1992. En un trabajo más extenso ahondamos en ésta y otras cuestiones coyunturales.

fracasado en sus propuestas, continuarían argumentado soluciones con el fin de perpetuarse en el poder. La situación social en su conjunto instauraba la urgencia de una salida política, que se dio con las elecciones de 1973. El gobierno militar negoció el fin de la proscripción del peronismo, que estaba vigente desde 1955, pero no así la postulación de Perón como candidato. El partido, entonces, promovió la fórmula Héctor J. Cámpora - Vicente Solano Lima, que ganó las elecciones ampliamente.

En esos pocos años, en las distintas esferas artísticas se hizo necesario repensar las formas ideológicas y los procedimientos estéticos que les permitieran, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con los sectores populares.

Así, la politización del arte que había comenzado a gestarse durante los sesenta, el cuestionamiento de los artistas a su quehacer y a la vinculación de éste con la realidad, irá cristalizando en la relación directa de los creadores con los movimientos guerrilleros emergentes, con los cuadros de base y los grupos sindicales en actividad.

La figura del intelectual -y con él, la del artista- sufre un proceso de transformación, que consiste en el paso del rol del intelectual comprometido a la manera de Sartre, a la del "intelectual revolucionario" (Gilman, 2003). Ya no es suficiente con el compromiso de la palabra o de la obra de arte, y el artista y el intelectual se comprometen no sólo con su obra, sino con su vida.

El gobierno de Cámpora levantó la proscripción de la candidatura de Perón y convocó nuevamente a elecciones. Ese mismo año, Perón asumió como presidente de la nación, con su esposa, María Estela Martínez (Isabelita), como vice-presidente. Su viraje hacia la derecha comenzó en el mismo año de 1973. Como dato de ello, cabe mencionar que en noviembre, dos meses después de la asunción de la fórmula Perón-Perón, comenzaron a operar grupos civiles paramilitares conocidos como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), cuyo accionar se profundizaría durante la presidencia de María Estela Martínez (1974-1976).

Entre 1974 y 1975, entonces, la mayoría de los colectivos culturales militantes se vieron obligados a disolverse. Es por eso que nuestro enfoque se extiende hasta mediados de la década del setenta, con la muerte de Juan D. Perón (1º de julio de 1974) como fecha simbólica, y con el golpe de estado cívico-militar como suceso conclusivo (24 de marzo de 1976).

Nos proponemos, entonces, ahondar en estos pocos años en los que se entrevió, se gestó y asesinó la idea de revolución -social y artística-. Intentaremos reconstruir algunas experiencias culturales, metonímicas de expresiones sociales que, desde parámetros políticos asociados a diferentes posicionamientos de izquierda, colaboraron en la configuración de nuevos y diversos modos de representación de la realidad.

Todos los agentes del campo cultural se vieron interpelados por el proceso social y, tanto los virajes en la actuación estética o política como las continuidades, se cargan de un alto valor simbólico. La transformación del rol del intelectual y del artista aparece como un aspecto fundamental de este proceso social, y distintos sectores del campo adoptaron diferentes actitudes. Como resultado, se comprueba una redefinición de los espacios simbólicos al interior de todas las esferas artísticas, y de las relaciones entre lo artístico y lo social-político. De esta manera, algunos escritores, actores, músicos y artistas visuales, radicalizaron sus producciones, estrechando más los vínculos con otros “artistas militantes” o “trabajadores de la cultura” -como ellos se autodenominaban-, que hacia el interior de su propio campo. La productividad de significaciones de estas expresiones está dada en gran medida por el vínculo dialéctico que cada colectivo entabla con otros agentes del campo cultural.

Entre las experiencias culturales de intervención política que tuvieron lugar en esos años, la canción popular ha ocupado un lugar preponderante. Los intérpretes de lo que se ha dado en llamar la “Nueva Canción” han sido numerosos en Argentina y en otros países de América Latina, así como también sus presentaciones.²

² Frente a esta profusión de producciones, no se han publicado investigaciones académicas de conjunto sobre la “Nueva Canción” en Argentina. Es por ello que tomaremos como fuentes primarias y secundarias investigaciones de tipo periodístico, materiales de prensa y entrevistas personales. Entre los trabajos de índole ensayística publicados sobre música popular durante este periodo se encuentran: Sergio Marchi, 2005; Darío Marchini, 2008; Laura Santos, Alejandro

En el presente trabajo desarrollaremos un acercamiento al campo cultural a partir de la reconstrucción de la experiencia particular de Canto Popular Urbano. Este colectivo ha desarrollado un trabajo sistemático, y su heterogénea composición ideológica brinda la posibilidad de extender lazos hacia diversas tendencias políticas y diferentes disciplinas artísticas. Además, el modo de producción desarrollado por CPU responde a la caracterización del rol del artista y del intelectual revolucionario.

Itinerarios de Canto Popular Urbano

Hacia 1967-1968, en el café-concert “La gallina embarazada” que llevaba adelante Lino Patalano daban recitales de lo que comenzaba a llamarse la “Nueva Canción” argentina. En “La gallina embarazada” actuaron Nacha Guevara, Facundo Cabral y Carlos Perciavalle, entre otros. En ese lugar cantó el salteño Thono Báez, quien más tarde se integraría al colectivo teatral Octubre³, y es allí donde conoció a Martín “Poni” Micharvegas, médico psiquiatra, poeta y pintor, que trabajaba en el Instituto Torcuato Di Tella (sede de la experimentación en los sesenta), y con quien años más tarde compartiría el grupo CPU.⁴

Como define Sergio Pujol (2002: 275), la Nueva Canción “fue un fenómeno de actuación, de escenarios, de salas pequeñas atiborradas de gente, [...] que llegó a un público que estaba más o menos habituado a frecuentar el Di Tella, galerías de arte, bares en los que se discutía acaloradamente de política y funciones de cine europeo en el Lorraine”.

Poco tiempo después de aquel primer encuentro en “La gallina embarazada”, Micharvegas convocó a Báez para que lo acompañara con la guitarra en una función en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella, en reemplazo de Carlos Carlsen. A través de este tipo de participaciones,

Petrucci y Pablo Morgade, 2008.

³ Sobre este grupo, ver: Verzero, 2006.

⁴ Sobre las experiencias desarrolladas por Micharvegas en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella, cfr. “Apunten: ¡Foguelo!”, en *Confirmado*, año V, nº 226, 15 al 21-10-1969: 61; “El verdadero nombre de las cosas”, en *Panorama*, 21-10-1969. Archivo Martín Micharvegas; “El signo tras la canción”, en *Señoras y Señores*, año I, nº 4, 17-10-1969. Archivo Martín Micharvegas; “Lo último fue lo primero”, en *Periscopio*, nº 32, 28-9-1970: 62. Micharvegas participó de experiencias en el “itinerario del ‘68” (sobre estas experiencias, ver: Ana Longoni - Mariano Mestman, 2008).

los espacios ideológicos comenzaban a interpenetrarse. Ese día, presumiblemente, habrían cantado en el Di Tella “Poesía de mis compañeros” y “Tiempo de vivir”, entre otras canciones de sesgo político de Micharvegas. El encuentro entre Báez, quien ya tenía una militancia política en el peronismo de izquierda y un trabajo musical en folklore y tango, y Micharvegas, que provenía del anarquismo y la experimentación estética, sirve de metonimia del entrecruzamiento estético e ideológico que se daba a fines de los sesenta.

Otro integrante de CPU fue Barba Mayo. Éste es el pseudónimo de un diseñador gráfico que en los sesenta había trabajado para Agens, una agencia publicitaria de la sociedad Di Tella. Allí también trabajaba como redactor Francisco (“Paco”) Urondo. “El Barba” se acercó luego al cine experimental, fue guitarrista de Horacio Guaraní e hizo una incursión teatral antes de integrarse al colectivo de música y poesía militantes CPU, en cuyo ámbito se lo comenzó a conocer con el pseudónimo de “Barba Mayo”. En el marco de MoNuC (Movimiento Nueva Cultura) tuvo una experiencia como actor. Este movimiento de tendencia maoísta y ligado al partido Vanguardia Comunista, existió en Argentina entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta y tomaba como referencia al MoNuC chino, constituido en 1917. En 1972, Barba Mayo definía el movimiento como “una suma de tendencias y disciplinas de un arte político, integrada por artistas que poseen una militancia revolucionaria”.⁵

MoNuC contaba con notables figuras de la intelectualidad argentina y en su interior funcionaban sectores de plástica, teatro y literatura. Desde el área teatral, se formó un grupo que desarrolló un fuerte trabajo en la línea stanislavskiana con algunos elementos del teatro de Jerzy Grotowsky. Formaron dos elencos y montaron un solo espectáculo, *Para montar a Treumun*, entre 1968 y 1969. En un trabajo de revisión histórica, los sucesos se situaban en la época de la Campaña al Desierto. Treumun era el caballo de Calfulcurá y la tesis de la obra sostenía que quien montara ese caballo manejaría la ideología del futuro. Dado el perfil intelectual del grupo, el trabajo teatral no perseguía en sus inicios objetivos de transmisión política a los sectores populares. Sin embargo, el proceso de creación los condujo a la construcción de un espectáculo que perseguía fines didácticos. Se presentaron

⁵ “Micharvegas y Mayo: El compromiso bien asumido”, *El litoral*, Santa Fe, 12-10-1972: 7.

en diferentes lugares, como las provincias de Tucumán y Córdoba, y también hicieron algunas experiencias de intervención en espacios públicos. Los ensayos se realizaban en una sala de teatro cedida por el Convento de Santo Domingo (emplazado en la calle Belgrano al 1200 de la Capital Federal), de tendencia tercermundista, donde también hicieron funciones.

Barba Mayo escribió una canción que se incluía en el espectáculo y formó el área musical del Movimiento, que hasta ese momento no existía. MoNuC desarrollaba un trabajo de militancia en la villa del Bajo Flores, donde él daba charlas y clases de guitarra. Comenzó, así, a componer canciones con temáticas surgidas de su experiencia en las villas y se lo conoció como “el cantor de las villas”. El compromiso revolucionario aparece descrito con sencillez en una entrevista a Barba Mayo publicada por *Primera Plana* en 1972: “Yo ayudo a los villeros en todo lo que puedo. Arreglo muebles, cuando los hay. Traigo agua desde la canilla popular... En fin, trabajo con ellos para que me sientan uno más. Lo que importa es el hombre en sí, su trabajo político y no que su arte sea llevado ‘simplemente’ a un sindicato o a una villa” (50).

Éste era el trabajo y el contexto ideológico en el que Barba Mayo se desenvolvía cuando conoció a Micharvegas y éste lo invitó a formar parte de CPU.

En esos años, Micharvegas había puesto en escena espectáculos de musicalización e interpretación de sus propios poemas: *Canciones de fogueo*, 1969 y *Simulacro*, 1970, en el Di Tella; *Rendición de cuentas*, en el Teato Payró, 1970; y *Contracanto*, en la Sala Kraft, 1971, con la participación de Facundo Cabral. Lo acompañaron los músicos Albe Pavese, César Pavese, Carlos Carlsen y Horacio Presti. Luego de su experiencia en el Di Tella, en 1971, Micharvegas pasó tres meses en Europa, donde tomó contacto con cantidad de artistas. A su regreso, se dispuso a convocar a músicos y poetas para unir voluntades.

CPU se constituyó, así, en diciembre de 1972, a raíz de una iniciativa de Micharvegas, y se disolvió en 1974.

Inmediatamente antes, se formó un primer grupo, “La canción permanente”, que antecedió a CPU. Formaron parte de este grupo Miguel y Eugenio Pérez, Miguel Cantilo, y Roque Narvaja, que contaban con

reconocimiento público, además de Gustavo Gregorio y, aproximadamente, quince jóvenes más. También Rafael Amor compartió presentaciones con el grupo inicial, sin integrarse al colectivo orgánicamente. Hicieron conciertos durante algunos meses en el teatro Larrañaga de la Capital Federal. En ese mismo momento, el director teatral Pedro Asquini trabajaba con su grupo de teatro en otra sala del mismo espacio y, en el piso superior, funcionaba “La casa del boxeador”. La descripción de las actividades desarrolladas en ese espacio refleja la articulación de sectores sociales en la época, la mixtura cultural, producto de la voluntad por *hacer*.

CPU debutó en el Theatron, el 11 de diciembre de 1972. Junto a Micharvegas, formaron parte del grupo Mario Alberto “Chino” Costa, Barba Mayo, Thono Báez, Martha Sigal, Norma Peralta (hermana de Miguel Abuelo), María Teresa Corral, Luis Román, Ramón Picón Sánchez, Luis Villagra, Raúl Montebuey, Nazareno Greco, Héctor Rivera, León Gieco y Raúl Porchetto. Estos dos últimos músicos ya contaban con popularidad entre el público debido a su trayectoria como solistas: Gieco ya había actuado en *Hasta que se ponga el sol* (1972) y Porchetto en el *Acusticazo* (1972).

Micharvegas profesaba la idea de hacer una síntesis de la realidad en las canciones, plasmar la realidad en canciones, para que lo sucedido no quedara en el olvido. “La canción –decía en una entrevista para el diario *El Mundo*- es un arma cargada de presente”.⁶ Se abocaron, así, a las tareas de documentación y de contrainformación, a través del “contracanto”, como lo denomina Micharvegas.⁷

Si bien la música ocupaba el centro del trabajo del grupo, CPU se constituyó como un frente cultural. Sus presentaciones incluían danza, a cargo de la bailarina Sigal, y poesía, además de un trabajo escénico que generaba y contagiaba energía: “Era una cosa extraña, Martha [Sigal] se ponía a bailar y nosotros cantábamos. Además, nos poníamos en línea y cantábamos y gesticulábamos... Era una cosa potente. Potente y efectiva” (Barba Mayo, entrevista personal)⁸. Las actuaciones estaban estructuradas a partir de un

⁶ “CPU: Iniciales de pelea hechas canción”, en *El Mundo*, año I, n° 83. Archivo Martín Micharvegas.

⁷ “El signo tras la canción”, *Señoras y Señores*, año I, n° 4, 17-10-1969. Archivo Martín Micharvegas.

⁸ La entrevista con Barba Mayo tuvo lugar en Buenos Aires el 11 de octubre de 2007.

esquema organizado previamente. CPU trabajaba en asambleas que tenían lugar en los domicilios de sus integrantes. Además, existía al interior de CPU un cuarteto, que Micharvegas define como “una formación estable”,⁹ denominado “Nueva tierra” y liderado por Luis Román.

Por todo esto, el trabajo de CPU puede pensarse en el marco de lo que ampliamente se ha denominado “movimiento de la Nueva Canción”, que tuvo pleno desarrollo en las décadas del sesenta y setenta en América Latina. Esta “Nueva Canción” tiene proyección latinoamericana y constituye una forma estética de extracción históricamente determinada. Es decir, es un producto estético-político que, como el teatro y el cine militantes, se desarrolló en una coyuntura histórica específica, con la que dialogaba en un vínculo dialéctico. En todos estos casos, se trata de productos culturales que surgieron de lo social-político y operaron sobre su desenvolvimiento.

De acuerdo a la definición proporcionada por el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2000: 1076), las variadas formas musicales, textuales y espectaculares que pueden ser consideradas parte del “movimiento de la Nueva Canción” comparten tres elementos: 1) búsquedas de nuevos lenguajes estéticos en combinación con la reposición de la tradición popular, 2) reivindicación de formas y figuras de lo popular, 3) difusión de las luchas políticas y sociales. Esta “Nueva Canción” ha sido llamada de diversas maneras: “Canción de testimonio, canción política, canción urgente y otros apelativos similares se daba a la expresión, y siempre se reivindicaba la figura del juglar” (*Diccionario...*, 2000: 1076). Los diferentes términos con los que se ha definido esta práctica cultural tienen que ver con el amplio espectro de lenguajes estéticos y modos de intervención política que tomó a lo largo del continente durante la época.

Esta aproximación al concepto, más que para la delimitación del género (cuestión que excede los propósitos de este ensayo), nos resulta funcional en tanto delinea la existencia de un “corredor de la canción”, paralelo al del teatro, el cine y demás experiencias militantes. Estos circuitos compartirían problemáticas, como las luchas de reivindicación de los sectores populares locales, la construcción de identidades nacionales en vínculo con la idea de una

⁹ En intercambio epistolar con la autora. Correo electrónico de Martín Micharvegas fechado el 7 de diciembre de 2005.

identidad latinoamericana, etcétera. En este sentido, en una entrevista para la prensa chilena a comienzos de 1973, Micharvegas hacía alusión a su primer *long-play* como solista, *Décadas* (1971), de la siguiente manera: “No es un disco con canciones combativas argentinas. Son canciones para interpretar el obrero de mi patria, el llanero venezolano, el guajiro cubano, el minero chileno, el cancaçeiro de Brasil. Es un canto de América”.¹⁰

De la misma manera que ocurría en teatro, literatura y cine, entonces, se construyeron corredores de circulación de música ciudadana a nivel continental. Así, en Uruguay la practicaron Numa Moraes, Tabaré Echeverry, Carlos Molina, Daniel Viglietti, Los Olimareños y José Carbajal; en Venezuela, Soledad Bravo; en Cuba, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Sara Rodríguez, etcétera.

El trabajo musical de CPU “se asentaba en el folklore, el tango y lo urbano” (Báez, en entrevista personal con Báez y Costa).¹¹ Báez y Costa se refieren a su producción como “canción urbana”, como canción ciudadana, cercana al folklore, pero sin la rigurosidad de la forma folklórica, y de temática urbana o suburbana. Mencionan como referentes de esta canción a Facundo Cabral, Daniel Viglietti o Víctor Heredia.¹²

La denominación de “canción urbana” o “canción combativa”, como en distintos testimonios la denominaron integrantes de CPU, implica un sutil matiz en la concepción del hecho cultural. En el sentido en el que CPU la practicaba, la canción encontró su definición identitaria en la distinción de la música “de protesta”, por un lado, y la industria cultural, por otro.

Con respecto a la canción de protesta, es frecuente en los testimonios de los músicos la toma de distancia frente a esta práctica musical. En este sentido, Barba Mayo explicaba para el diario cordobés *La Voz del Interior*, en 1973: “No creo en las canciones de protesta, sino en las de lucha. La diferencia entre ambas está en la actitud del intérprete”.¹³ De acuerdo con el periodista

¹⁰ “Poni Micharvegas: América vive en su combativo canto”, 1973, periódico chileno, s/r. Archivo Martín Micharvegas.

¹¹ La entrevista con Mario Alberto Costa y Thono Báez tuvo lugar en Buenos Aires, el 12 de octubre de 2007.

¹² Cfr. Ernesto Shóo, “La nueva canción de los argentinos”, en *Primera Plana*, 18 al 24-6-1968, año VI, nº 286: 37-44.

¹³ “Un recital de Barba Mayo”, *La voz del interior*, 11-8-1973. Archivo Barba Mayo.

Jorge D. Boimwaser, los cantantes de protesta “aparentando desprenderse de las formas comerciales de difusión ya establecidas, terminan rayando en la más absoluta complacencia musical”.¹⁴

Para alejarse de esa imagen que los termina asociando al otro de los polos del que intentaban alejarse, la industria cultural y masiva, estos artistas han utilizado la idea de “canción combativa”: “La canción latinoamericana no debe conformarse con recibir el nombre de ‘Nueva Canción’. Hay que definirla mejor. Retomar su eje primordial que es la combatividad. Formar parte de los frentes de lucha que se libran en todos lados” (Micharvegas, 1973).¹⁵ Así, entonces, la actitud de disposición a la lucha, al “combate”, es diferente de la actitud de “protesta”. Esta distinción tiene que ver con el rol social del intelectual, que ha asumido el proceso de politización comprometiendo su cuerpo y no solamente su obra. La protesta, cercana a la denuncia como forma de intervención social, se aproxima a la figura del artista sartreano, mientras que la combatividad es afín a la imagen del artista revolucionario. La idea de “canción combativa”, entonces, involucra la acción del artista, aunque en sus formas musicales no se distinga de la “canción de protesta”.

En este sentido, CPU interpretaba canciones de sus integrantes y, eventualmente, otras de la “Nueva Canción”. Las temáticas del repertorio giraban en torno a temas puntuales, como la muerte de algún compañero militante o la lucha por la liberación de los detenidos políticos. La selección del repertorio tenía que ver con el espacio en el que se daba el recital y con la magnitud que tuviera: “Si era en una villa o barrio obrero -describe Barba Mayo¹⁶-, estaban de más algunas explicaciones, pero en lugares más abiertos mezclábamos el repertorio -digamos- básico, con algunos temas conocidos y de difusión masiva”. Mario Alberto Costa, el más “cantor” del grupo, tomaba la iniciativa en este último caso. María Teresa Corral era autora de una serie de milongas camperas y Thono Báez, de canciones de poética popular y también de “barricada”. “En mi caso -continúa Barba Mayo, en referencia a sus acciones en las villas- las canciones se referían en su mayoría a la situación en

¹⁴ “Descubre un ciclo las nuevas formas de la canción urbana en la Argentina”, *La opinión*, 17-1-1973: 18.

¹⁵ “Poni Micharvegas: América vive en su combativo canto”, 1973, periódico chileno, s/r. Archivo Martín Micharvegas.

¹⁶ En correspondencia personal con la autora. Correo electrónico con fecha 2 de abril de 2013.

las villas de emergencia. Eran canciones sencillas y, básicamente, narraban hechos o anécdotas contadas por sus habitantes que yo transformaba en simples canciones que relataban esos hechos". Tal es el caso de: "Peón y villero": "Me vine del Chaco / ranchada dejé / diez año'e trabajo / miseria encontré"; "Hacho quebracho": "Cada vez que amanece / Chifla la panza / meta mate cocido / pan y esperanza", o "La Arfilofia": "Guapeándole a la miseria / a Buenos Aires llegó / cambió adobe por chapas / pero más pobre quedó". Barba Mayo también cantaba sobre temas más generales que involucraban a los sectores populares, como "el desarraigo en tanto base de concientización de la realidad que ellos vivían".

Por otro lado, tal como ocurre en el caso cinematográfico, la industria discográfica establece reglas de mercado que estas experiencias alternativas se propusieron sortear. En ocasiones, la industria intentó absorber las producciones que eran aceptadas por el público. La "Nueva Canción" aspiraba a penetrar en los sectores sociales consumidores de música comercial, ofreciéndose como un producto alternativo y trabajando por la constitución de un tipo de público.

En este sentido, tanto en los documentos de la época como en sus testimonios actuales, Micharvegas defiende la intención de la canción urbana de crear "audiencias":

Éramos muy conscientes de que nos costaría remontar la elevada cuesta de los medios, de la preservación de lo que hacíamos, de su difusión, de su destino. Decíamos: "¡No queremos público, buscamos audiencias!" (Convencidos de que al oír este nuevo tipo de manifestaciones cantadas y/o coreografiadas y/o como solista o grupo, el receptor podría *comprender más y modificar su mundo*). ¡No queríamos vender sino transformar!¹⁷

CPU publicó una revista cuyo título era simplemente "Canto Popular Urbano" y que llegó a sacar unos pocos números. El número uno ("Folleto nº 1". (Ediciones Poder Del Pueblo. Buenos Aires: mayo-junio de 1973) tiene la funcionalidad de un manifiesto. El número está firmado por Poni Micharvegas,

¹⁷ En intercambio epistolar con la autora. Correo electrónico de Martín Micharvegas fechado el 4 de diciembre de 2005. Resaltado en el original. Cfr. "Micharvegas y Mayo: El compromiso bien asumido", *El litoral*, Santa Fe, 12-10-1972: 7.

Barba Mayo, Miguel y Eugenio (Cantilo), Nazareno Greco, María Teresa Corral, Héctor Rivera, Mario Alberto Costa, Tono Báez, Luis Román y el conjunto Nueva Tierra, Martha Sigal y León Gieco.¹⁸ Además de su declaración de principios, se incluye una entrevista a Pete Seeger (“Pete Seeger: El cantante de la libertad”), una nota sobre la nueva canción catalana (“Nova Cançó Catalana. Introducción”) y una presentación del grupo, con testimonios de algunos de sus integrantes (“La canción: arma cargada de presente”, en alusión a la definición de Gabriel Celaya: “la poesía es un arma cargada de futuro”).

En la declaración de principios, CPU expone sus lineamientos ideológicos y sus propósitos. Como objetivos generales figuran: “Servir al pueblo con sus canciones y poemas, luchar sin cuartel contra la corrupción que la dominación imperialista impone a las actividades de la cultura, estimular el combate antiimperialista y antioligárquico de las clases populares”. En concordancia con las posturas peronistas, se sitúa la “penetración imperialista” “en los últimos diecisiete años” (en los que el peronismo estuvo proscripto). Como señalaba el periódico cordobés *Los Principios*, en 1973: “El objetivo de CPU es servir al pueblo con sus canciones y poemas, tratando de establecer verdaderos vínculos con los distintos frentes de masa obreros, villeros, estudiantiles, más allá de la simple relación ‘auxiliarista’, ‘samaritana’, saliendo al encuentro de nuevas audiencias, dando todo de su disciplina en pro de una auténtica liberación nacional”.¹⁹

La “penetración imperialista” en el campo musical tomaba la forma de la música moderna, básicamente estigmatizada en el rock. La “Nueva Canción”, el folklore y el tango encontraban un enemigo común en las formas extranjeras que pretendían desplazar a la cultura nacional (o latinoamericana). Como sostiene Pablo Alabarces (2005: 7) respecto de “La música popular”, de Aníbal Ford y Jorge Rivera (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971), que se constituyó como el primer aporte que se propuso abordar teóricamente la cuestión de la música popular en la época, “[...] todo el campo de la *música moderna* les parecía sin fisuras como una producción *industrial* destinada a

¹⁸ La distinción ortográfica en algunos de los nombres entre las transcripciones de la época y nuestra redacción se debe a que para la segunda tomamos la forma que los artistas adoptan actualmente.

¹⁹ “Recital en ‘El Alero’”, *Los principios*, Córdoba, 12 de agosto de 1973: 15.

reproducir en el campo musical la penetración imperialista, el desplazamiento de la industria cultural nacional por el desarrollismo y los capitales norteamericanos”.²⁰

Así, tanto desde el sector intelectual como desde el artístico se configuraba una representación simbólica de la sociedad sustentada en la relación de dominación y las luchas por la hegemonía, en la que lo popular aparecía identificado con lo nacional, sin resquicios para la posibilidad de dar cabida a una apropiación productiva o un intercambio con formas foráneas. Lo popular era definido a partir de su relación de conflicto con lo hegemónico. En una rígida organización del mundo, se formulaba un esquema en el que, como en un juego de cajas chinas, los sectores populares aparecían dominados por las élites nacionales (y en tensión con ellas), y todos, por el mundo desarrollado (a pesar de que esta formulación entraba en contradicción con la caracterización de “vendepatria” de los sectores dominantes nacionales).

A pesar de este tipo de caracterizaciones permite construir un mapa social aparentemente ordenado, la realidad está más definida por conflictos, tensiones y negociaciones intersectoriales, que por acuerdos estables. Así, resultaría erróneo intentar definir con claridad los límites de algunas prácticas culturales o, incluso, géneros como el rock o la “Nueva Canción”. En este sentido, Pujol (2002: 275) describe el movimiento de la canción en Argentina a partir de una serie heterogénea de intérpretes y prácticas estéticas, entre los que aparece Micharvegas, quien “se olvidaba de su profesión de médico y en *Canciones de fogueo* creaba un puente entre rock y balada”. En el mismo sentido, el *Diccionario...* (2000: 659) indica que, si bien el trabajo como solista de León Gieco podría considerarse parte del “movimiento” del rock debido a una serie de parámetros, “habría serias dificultades para considerarlo un representante del género cuando interpreta una chacarera o un chamamé”. Esto tiene que ver con que no son sólo cuestiones estéticas las que definen estos géneros musicales, sino que toman especial primacía las prácticas sociales asociadas a ellas. La concepción del arte como forma de militancia constituye uno de los elementos que nos permiten comenzar a trazar un mapa de las experiencias culturales de intervención política.

²⁰ Resaltado en el original.

En CPU, la participación política se desarrollaba de manera individual, como ocurría en otros colectivos militantes, como Octubre. CPU, por su parte, tuvo una inclinación mayor que otros grupos hacia posiciones radicalizadas. Varios de sus integrantes participaron en la lucha armada. Tal es el caso de Thono Báez, quien entre 1970 y 1971 se integró a Montoneros (el sector de izquierda peronista más influyente) y, a partir de entonces, tuvo una militancia armada profesional. Mientras tanto, integraba los grupos Octubre y CPU.

A diferencia de lo que ocurre en Octubre, Báez destaca la participación en la lucha armada como elemento distintivo de CPU: “Lo nuestro era decididamente antiimperialista y pro-lucha armada. [...] Lo que hacía diferente a lo nuestro era que apoyábamos la lucha armada. En ese momento era una propuesta muy popular” (entrevista con Báez y Costa). Sin embargo, y aunque el grupo sostenía un posicionamiento radicalizado, ostensible en las letras de sus canciones, CPU como colectivo no tuvo filiación partidaria y no todos sus miembros estaban comprometidos en la militancia armada. Por otra parte, como resalta Báez, en ese momento existía una apertura por parte de amplios sectores sociales hacia las intervenciones militantes.

En este sentido, en la segunda mitad de 1972, se realizó una gran cantidad de festivales y recitales a favor de los presos políticos. Recordemos que se vivía la declinación de la dictadura iniciada en 1966 y que acababa de producirse lo que se conoció como “la masacre de Trelew” (22 de agosto de 1972).

Las diferentes agrupaciones habían coordinado una fuga del penal de máxima seguridad de Rawson, en la Patagonia. Un error sobre la marcha frustró el intento. Se decidió que los cuadros de mayor jerarquía escaparan a Chile y, de allí, a Cuba. Las segundas filas fueron regresadas a prisión. Estos jóvenes convocaron a abogados y dieron una conferencia de prensa para evitar los abusos de poder. Sin embargo, días después se asesinó a sangre fría a dieciséis de ellos, bajo la argumentación de que habían intentado fugarse nuevamente. Tres sobrevivientes narraron lo acontecido. “La opinión generalizada –afirma De Riz, 2000: 112– lo calificó de masacre fría y planeada”. Los sucesos de Trelew se sitúan entre los mayor repercusión del período, significaron un acercamiento momentáneo entre sectores guerrilleros

y movilizaron a las franjas culturales, que realizaron intervenciones, muestras, recitales, etcétera, bajo lemas como “La sangre derramada no será negociada”.

En ese marco, el 14 de agosto, el Centro de Artes y Ciencias (CAyC) presentó en el Luna Park un “Encuentro del Hombre Nuevo”, donde actuaron Soledad Bravo, el catalán Raimón, Daniel Viglietti y Nacha Guevara, que cantó letras de Mario Benedetti. De acuerdo con Eduardo Anguita y Martín Caparrós (2006, tomo 2: 566), “el público se pasó la noche coreando consignas a favor de los grupos armados”. Es en este contexto de efervescencia y participación que los artistas recorrían espacios diversos, conformando redes y multiplicando los intercambios, a partir de los cuales surgieron “La canción permanente” y, más orgánicamente, CPU.

Este colectivo tenía vinculaciones con Montoneros a través, fundamentalmente, de Báez. Sus relaciones con el aparato cultural de la organización se daban a través de Manuel Fraga, Iván Cosentino y “Lali”. Con el arribo de Cámpora al poder, CPU intentó conseguir un respaldo técnico por medio de Fraga. Concretamente, necesitaban un equipo de sonido. Además, CPU no había grabado ningún disco y ésta era, según Báez, una oportunidad auspiciosa. Sin embargo, las luchas por el poder al interior de la organización hicieron que los recursos se destinaran a otros fines. Por un lado, la actividad cultural no era de interés primordial en Montoneros y, por otro, CPU no tenía un reconocimiento público masivo que fuera a revertir en beneficios para el aparato político. Como ocurre con los demás colectivos, las tensiones entre la militancia política y la cultural se expresan en situaciones de esta índole. Según Costa, los “quisieron enmudecer” (entrevista con Báez y Costa). Algo similar, pero en el marco de la industria discográfica, podría decirse que ocurrió con Barba Mayo, quien en 1972 firmó contrato como solista con Phonogram, un sello discográfico con el que en esa época grabaron personalidades como Mercedes Sosa, Horacio Guaraní y César Isella, entre otros. Pero el sello anuló el contrato, según presume Barba Mayo²¹, una vez que conoció la temática de las canciones.

²¹ En correspondencia personal con la autora. Correo electrónico con fecha 2 de abril de 2013.

En el tiempo que siguió, cada vez más urgente, la grabación de un disco fue un imposible para CPU.

En enero y febrero de 1973, el grupo hizo un ciclo en la Sociedad Argentina de Músicos (SADEM). Las relaciones con el sindicato se efectuaban a través de Barba Mayo, quien, a partir de su vinculación con Guaraní, había comenzado a desarrollar una actividad sindical.

Ante los sucesos políticos de comienzos de 1973, el grupo se radicalizaba.

Hacia esa época, CPU se presentó en un festival en La Plata, donde también cantaron Marilina Ross y Piero, entre otros. Ese día, CPU estrenó "Sabino Navarro", en homenaje al montonero muerto el año anterior, de Báez, e interpretada por éste y Costa. El estribillo de "Sabino Navarro" dice: "Sabino Navarro, comandante Montonero / Tu sangre no será ya negociada / porque tu corazón le pertenece / al pueblo y al tiempo". Y, una de las estrofas: "Sale a la calle Sabino, y anda. / Con sus paisanos, con sus hermanos. / es cabecita, es peronista / y montonero".²² La propuesta de CPU fue recibida como demasiado radicalizada. A pesar de ese tipo de disidencias, a comienzos de 1973 aún era posible encontrar a estos grupos compartiendo un escenario.

En una entrevista personal, Daniel Barberis²³, integrante del Centro de Cultura Nacional José Podestá²⁴, afirma que aunque su grupo (que albergaba artistas de diferentes tendencias dentro de la izquierda peronista) y CPU no desarrollaron una actividad conjunta formalmente, compartieron presentaciones, "tal vez en Salta o en Rosario". Barberis rescata el valor artístico y político de la experiencia de CPU. Con la caída de Cámpora y la profundización de la brecha ideológica, no volverían a participar de actos conjuntos.

Ese año, CPU también hizo una presentación convocado por las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), que se habían fusionado con Montoneros, y otra en el Colegio Nacional de Buenos Aires.

Entre mayo/junio y septiembre de 1972, Soledad Bravo visitó la Argentina e hizo presentaciones en las que tocaba su repertorio folklórico

²² Documento mimeografiado, cedido por el autor, fechado en 1972 aprox. (sic).

²³ La entrevista con Daniel Barberis se realizó en Buenos Aires, el 28 de febrero de 2007.

²⁴ Sobre este colectivo cultural, ver: Verzero, 2008.

venezolano y canciones de la “Nueva Trova Cubana”. Micharvegas asistió a uno de sus conciertos, tal vez en el Theatron, tomó contacto con ella y se la presentó a algunos de los compañeros con los que pronto formaría CPU.²⁵ Tiempo después, Soledad Bravo grabó tres canciones de Micharvegas en *La poesía de mis compañeros* (Polydor, Caracas, 1975): la canción que dio nombre al disco, “Décadas” y “Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir” (la música de esta última es de Albe Pavese). Esas canciones habían sido grabadas en Chile en 1972 por Osvaldo “Gitano” Rodríguez, quien tomó contacto con Micharvegas en una gira que éste realizó por Santiago, Valparaíso y Viña del Mar entre diciembre de 1971 y marzo de 1972. Soledad Bravo pudo haber conocido las canciones de Micharvegas a través del disco de “Gitano”, que se tituló *Tiempo de vivir* y fue realizado por DICAP (Discoteca del Canto Popular).

El sello DICAP fue creado por las Juventudes Comunistas chilenas en 1968 para la difusión de “canciones con textos comprometidos políticamente con la izquierda” (*Diccionario...*, 2000: 1078). DICAP logró instalarse masivamente, de manera que sirvió para la difusión a nivel del gran público de una música que no era reproducida por otros medios masivos, como la televisión o la radio. En este sentido, constituye un caso paradigmático para observar que los límites entre la industria cultural, las prácticas artísticas militantes y los medios masivos de comunicación son imprecisos y flexibles.

Entre marzo y abril de 1973, algunos integrantes de CPU hicieron un viaje a Chile que duró cuarenta días. Recorrieron el país presentando sus canciones, y desarrollaron experiencias junto al grupo Quilapayún, entre otros. Se presentaron, por ejemplo, en el aula magna de la Escuela de Derecho en Santiago de Chile, el 7 de marzo y el 23 de marzo, con el espectáculo titulado “Canción Combativa Argentina”.²⁶ En ese país, Micharvegas realizó una compilación de poesía titulada *Nueva poesía joven en Chile*, que fue publicada por Ediciones Noé e incluía textos de Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, y otros nueve autores, entre ellos, Gonzalo Millán, Eduardo Embry, Hernán Miranda y Floridor Pérez.

²⁵ En correspondencia personal con la autora. Correos electrónicos de Poni Micharvegas y Barba Mayo, con fecha 28 de marzo y 2 de abril, respectivamente.

²⁶ “Canción combativa argentina hoy en la Escuela de Derecho”, en *Clarín*, Santiago de Chile, 7-4-1973. Archivo Barba Mayo.

En 1973, Gieco tocó con CPU su canción “Hombres de hierro”, en alusión a los acontecimientos sucedidos en Mendoza el 4 de abril de 1972, cuando hubo un pronunciamiento popular debido al aumento de las tarifas eléctricas.

El 6 y el 27 de junio de 1973, se presentaron un ciclo programado por la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, que se desarrolló en su Aula Magna. La actuación de CPU formaba parte del Primer Festival de la Nueva Canción. El ciclo se concibió como interdisciplinario y, entre otros espectáculos, el programa incluía la participación del Grupo T de Teatro, con la obra *Operativo Pacem in Terris*, un espectáculo de teatro documental de León Ferrari dirigido por Pedro Asquini (25 de junio); la proyección del film *Sangre de cóndor*, del boliviano Jorge Sanjinés (7 de junio), un “Concierto de música beat norteamericana”, a cargo de Roque Narvaja (18 de junio), y un Festival de danza contemporánea a cargo de Susana Alle, donde se integraban elementos folklóricos eslavos, colombianos, afro-cubanos (28 de junio).

El Primer Festival de la Nueva Canción también fue auspiciado por la Jornada de Cultura por la Liberación, organizada por la Comisión de Cultura de Medicina, cuyo programa se abrió con CPU, el 27 de junio, y finalizó un mes después, con la presentación de *Contratanto*, de Libre Teatro Libre.

El programa de mano de la Jornada está cargado de elementos lexemáticos apropiados por el peronismo de la época. En este sentido, la primera frase afirma: “Nuestro pueblo se ha manifestado masivamente POR LA LIBERACIÓN Y CONTRA EL CONTINUISMO Y LA DEPENDENCIA, precisando cuáles son las banderas bajo las que avanzará su perspectiva histórica”.²⁷ A continuación, se explicitan el deber de la universidad de participar del proceso histórico y el objetivo del ciclo de “contribuir a forjar, promover y desarrollar una CULTURA NACIONAL Y POPULAR”.²⁸ Se promueven las actividades culturales permanentes y la interdisciplinariedad. Estos ciclos fueron auspiciados por los laboratorios Bayer y Sintyal. La participación conjunta de la universidad nacional y la empresa privada no ocasionaron ninguna controversia.

²⁷ Resaltado en el original.

²⁸ Ídem.

En el convulsionado tiempo político del fin del gobierno de Cámpora, el campo cultural militante se permitía transitar espacios comunes. Así, mientras que en 1973 el compromiso de Libre Teatro Libre con el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT, de tendencia marxista-leninista) era intenso, el colectivo teatral no reproducía la radicalidad del partido en su distancia con el peronismo. Si bien los testimonios de los trabajadores de la cultura afines al PRT manifiestan un posicionamiento crítico respecto de sus compañeros peronistas, no dejaban de participar de eventos culturales que perseguían fines de “liberación popular” y no eran explícitamente promovidos desde agrupaciones peronistas.

Con motivo del golpe de Estado que llevó a la presidencia chilena a Augusto Pinochet, CPU participó en un recital en el Luna Park, junto a figuras como Mercedes Sosa, León Gieco (que se había alejado del grupo y actuaba como solista), César Isella, Horacio Guaraní y Víctor Heredia, entre otros.

En septiembre, se presentaron en la provincia de Santa Fe, en un “acto de solidaridad con el pueblo combatiente chileno”.²⁹ El día 20, actuaron en el Teatro Municipal de la ciudad de Santa Fe, y también hicieron presentaciones en el Teatro de Arte, Unione e Benevolenza, y en barrios marginados.

A comienzos de diciembre de 1973, se presentaron en Tucumán, a través de contactos con el Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS). Encontraron una situación radicalizada por parte de las organizaciones armadas, que pronto abandonarían la guerrilla urbana para abocarse a la rural. En ese mismo espacio ideológico, en octubre de 1973 se habían presentado en la Casa Latinoamericana, en la calle Gascón en la ciudad de Buenos Aires y, entre el público presente, se encontraba el escritor Haroldo Conti, quien estaba vinculado al PRT y a su “frente cultural”.

También en diciembre de 1973, integrantes de CPU se relacionaron con un sector de artistas plásticos que estaban desarrollando obras de intervención política. La letra de la canción “Sabino Navarro”, de Báez, aparece en el catálogo de una muestra de artistas plásticos que tuvo lugar en la galería Arte Nuevo. Mario Alberto Costa cantó “Sabino Navarro”, acompañado por la guitarra de Báez, en el marco de la muestra en la que se expuso “Investigación

²⁹ Gacetilla de prensa. “Canto y danza popular urbano”, *El litoral*, Santa Fe, 19-9-1973. Archivo Barba Mayo.

de la realidad nacional”, una exposición fotográfica de las distintas versiones de la controvertida obra que se conoce como “Ezeiza es Trelew”, de Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo. En la muestra también expusieron obras individuales artistas plásticos que manifestaban posiciones radicalizadas políticamente.³⁰

Arte Nuevo era un pequeño espacio que se inauguró en 1971 en la Galería del Este, al lado del Di Tella, y luego se trasladó a un local de la vereda de enfrente, situado en Florida 943. Allí exponían artistas experimentales. Y, según recuerda Juan Carlos Romero, cuya obra era reflejo de la violencia social y política, y representaba el compromiso radicalizado del sector artístico: “Expusimos allí porque la esposa de Álvaro Castagnino le insistió para que nos dejara hacer la muestra que era todo un compromiso en esos días”.³¹

La presencia de artistas radicalizados políticamente en esta galería responde al análisis de Ana Longoni (2001: 8), quien explica que luego de un período en el que el arte “ganó la calle”, el retorno de los artistas al espacio de las galerías –en el caso particular que mencionamos y otros de similar envergadura– encontraba su significación en el traslado de la violencia de la calle, lugar donde ya estaba instalada, al ámbito preservado de la galería. Si tiempo antes se trataba de estetizar la violencia, la operación ahora consistía en violentar el arte y sus reglas.

Integrantes de CPU también cantaron en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigido por Jorge Glusberg. Y, el mismo día en que se inauguró “Ezeiza es Trelew”, en agosto de 1973, cantaron en un sindicato de cortadoras ubicado en la calle México, donde entre otras canciones, tocaron “Sabino Navarro”.

Así, la misma apertura ideológica que posibilitaba la integración políticamente heterogénea del grupo es la que operaba a la hora de hacer presentaciones. Micharvegas lo explica de la siguiente manera:

CPU nació en una coyuntura donde había que sumar en un frente amplio y con la frente amplia, para emocionar, difundir y propagar la vieja idea de un *hombre nuevo!*

³⁰ Ver al respecto: Longoni, 2001.

³¹ En intercambio epistolar con la autora. Correo electrónico de Juan Carlos Romero, con fecha 12-2-2009.

de ayí que estuviera compuesto por participantes venidos de distintas ideologías: peronistas de base, comunistas disidentes y chinófiolos, independientes y ácratas libertarios... CPU aseptaba, en ese amplio abanico de intereses, las propuestas de ayí de donde vinieran y así tuvimos actuaciones para la JP [Juventud Peronista], el MONUC (VC), el FAS (Frente Antiimperialista y por el Socialismo) y toda otra manifestación de solidaridad para con los pueblos amenazados como para con sus notorios combatientes...³²

CPU actuó, entonces, en espacios como bares o salas pequeñas, en barrios y villas de emergencia y en el ámbito universitario (además de las presentaciones en las instituciones mencionadas, cantaron, por ejemplo, en la Facultad de Medicina y de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires). Sus actuaciones partían fundamentalmente de contactos políticos. En este sentido, la movilidad de este tipo de experiencias está dada porque solamente eran necesarios sus cuerpos, sus voces y sus guitarras criollas.

A modo de difusión, en sus presentaciones, CPU distribuía el *Cancionero de la lucha popular*, un libro con las letras y acordes de algunas de sus canciones. El libro circulaba mimeografiado e incluía las siguientes canciones: *Los mártires*, *Noche de bodas*, *Canción de cuna para el niño nuevo*, *Mensaje del Nacho*, *Mal acuerdo* y *Soldadito Cepeda*, de "El Negro Martín"; *Zafre rebelde*, *Rotonda Varela*, *Canción a Emilio*, *Gorrioncillo Villero*, *Siempre el trabajo*, *La huella obrera* y *Nuestras manos*, de Barba Mayo; *Milonga del fusilado*, letra de Carlos M. Gutierrez y música de Pepe Guerra; *Décadas*, *Poesía de mis compañeros*, *Contracanto* y *Autorretrato*, de Poni Micharvegas; *Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir*, de Micharvegas y A. Pavese; *O todos o ninguno*, letra de Bertoldt Brecht y música de Pablo; *Es preciso avisar a toda la gente*, de Joao Apolinario; *Plusvalía* y *Canción de Ernesto*, de Nazareno Greco; *Nixon*, de Sergio Ortega; *Los vietnamitas*, de Carlos Puebla; *La marcha hacia el sol* y *Un gigante de ojos morenos*, *Dieciséis muertos están detenidos*, letra de N. Hikmet y Pablo, música de Pablo; *Viento del este*, de Pablo; *Tiempo de alevosías* y *Carbón para Juan*, letra de Brecht, música de Pablo; *Camino del sol*, de Pablo; *Somos hijos nuevos*, de Pablo Valles; *Ahora me llevan a mí*, letra de Brecht, música de Pablo Valles; *Canción del desacuerdo*, de Cacho Ferreyra,

³² En intercambio epistolar con la autora. Correo electrónico de Martín Micharvegas, fechado el 3-2-2009. La ortografía responde a una licencia poética (y política) de Micharvegas.

Volviendo del laburo y Junio Rojo.³³ En el *Cancionero de la lucha popular*, las canciones aparecen ordenadas por autor. Así, el Negro Martín, Barba Mayo, Poni Micharvegas y Pablo Valles introducen cada uno su sección con un breve texto en el que definen la canción, la poesía, la función social del arte, el rol del artista, entre otras cuestiones.

Barba Mayo había diseñado el logotipo del grupo, que se reproducía en sus afiches. Mediante la técnica del grabado, el logo contornea una imagen de la cabeza y torso de una figura en semi-perfil que empuña una guitarra. En los distintos afiches, este logotipo se presenta solo o yuxtapuesto en series, como metáfora de la multiplicidad de voces que sostienen la causa.

El “Cancionero de la lucha popular”, contiene en su tapa la figura de un hombre con una guitarra (véase Figura 1). Detrás del hombre, la imagen reverbera en tres sombras contiguas. En ellas, la guitarra se ha transformado en fusil. La idea de la guitarra-fusil estaba presente también en el logotipo de Aquelarre. Además, la representación de las armas en esos años era frecuente en distintos campos, tal como lo presenta Sebastián Carassai (2011) para el caso de la publicidad. Así, la metáfora de la “cámara-fusil” implementada por los realizadores cinematográficos o la “pluma-fusil”, de los hombres de letras, toma aquí la forma de “guitarra-fusil”. La música, como el cine o la literatura, es concebida como arma para la transformación social.

CPU se disolvió luego de un atentado perpetrado mientras probaban sonido en una sala que funcionaba en el sótano de una galería en la calle Cerrito, entre Perón y Sarmiento, en la ciudad de Buenos Aires, donde iban a actuar junto con Huerque Mapu.

³³ El orden de las canciones y la mención de su autoría respeta los del *Cancionero de la lucha popular*, excepto algún cambio menor motivado por la transcripción.



Figura 1. Tapa del *Cancionero de la lucha popular*, Canto Popular Urbano

En síntesis

CPU forma parte de una constelación de artistas que a fines de los años sesenta se cuestionaron su quehacer y comenzaron a desarrollar nuevas formas estéticas de intervención política. La “nueva canción” o la “canción combativa” funcionó como eslabón de una cadena de prácticas culturales definidas por sus creadores como herramienta para la transformación social. La canción, con su posibilidad de presentación en diversos espacios sin requerimientos técnicos sofisticados y con la pregnancia que genera el hecho artístico en vivo, constituía un arma eficaz para la agitación y la propaganda política.

Por otra parte, la profusión de información que se desprende del itinerario de CPU es en sí misma índice de la movilización política y cultural que se dio entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta en Argentina. Este recorrido nos permite observar algunas zonas de circulación, difusión y legitimación simbólica de los “trabajadores de la cultura”, colaborando en la comprobación de nuestra hipótesis, según la cual sosteníamos al comienzo que

los artistas militantes construyeron zonas simbólicas y espaciales de influencia, y que esas zonas fueron dinámicas y modeladas por el devenir político.

Asimismo, hemos podido observar la existencia de vínculos reales entre artistas de diferentes disciplinas pero afines en su radicalización política. En distintos momentos del período, artistas con diversa convicción política o partidaria establecieron contactos compartiendo experiencias o escenarios, mientras que, cuando la coyuntura política distanció a los partidos, los artistas respondieron a ello con distinto grado de adhesión. Esto nos permite comprobar, entonces, la primacía de lo político como rasgo definitorio de las identidades artísticas en el período.

Un análisis que abordara los diferentes circuitos de una misma esfera artística y los distintos posicionamientos que los artistas tomaron frente al cambiante contexto socio-político nos permitiría observar otro tipo de vínculos. Un acercamiento de esa índole hemos desarrollado para el caso teatral (Verzero, en prensa), concluyendo por comprobar en ese campo la hipótesis aquí enunciada: los teatristas radicalizados no se vincularon al interior de la esfera teatral con el nivel de compromiso que lo hicieron con compañeros músicos, cineastas o artistas plásticos con los que compartían los marcos políticos de referencia.

Para concluir, debido al desarrollo de las prácticas culturales militantes en un interregno entre el arte y lo político, es posible pensar en un desbordamiento de la noción de campo propuesta por Pierre Bourdieu (1967). Si bien las negociaciones o tensiones con instituciones propias de cada disciplina (instituciones oficiales, festivales, salas, etcétera) o con agentes legitimantes (programadores, directores de salas, críticos, etcétera), en ocasiones fueron detonantes de conflictos, el sentido de las prácticas culturales militantes (teatro, cine, canción combativa, etcétera) está dado más por su relación con la política y lo político que por su participación de las disputas al interior del campo. Los objetivos de las experiencias militantes no perseguían conseguir una centralidad en el campo, sino una transformación social y política, de manera que la conflictividad con otros sectores del campo quedaba relegada a un segundo plano. Así, las negociaciones que resultaron productivas a la práctica militante y que se desarrollaron con mayor frecuencia son

aquellas entabladas con instituciones y agentes sociales o políticos (“contactos” partidarios, sindicatos, dirigentes políticos, etcétera), y con colectivos y artistas que desarrollaban una actividad cultural militante desde otras disciplinas.



Figura 2. Logotipo de Canto Popular Urbano

BIBLIOGRAFÍA

Alabarces, Pablo. 2005. "11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina". Versión digital disponible en: Instituto de Historia, Universidad Pontificia Católica de Chile: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/pabloalabarces.pdf>. Fecha de consulta: 2 de agosto de 2008.

Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín. 2006 [1997]. *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Tomo 1: 1966-1969. *El valor de cambio*. Tomo 2: 1969-1973. *El cielo por asalto*. Tomo 3: 1973-1974.

Bourdieu, Pierre. 1967. "Campo intelectual y proyecto creador". En *Problemas del estructuralismo*. 135-152. México: Siglo XXI.

Carassai, Sebastián. 2011. *The Argentine silent majority. Middle classes, violence, political culture and memory (1969-1982)*. Tesis doctoral, Department of History, Indiana University.

De Riz, Liliana. 2000. *La política en suspenso (1966-1976)*. Buenos Aires: Paidós.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. 2000. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Longoni, Ana. 2001. "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA. Buenos Aires, 10 al 13 de octubre.

Versión digital disponible en: *Arteamérica*, nº 18, octubre de 2008: http://www.arteamerica.cu/18/dossier/analongoni.htm#_ednref3. Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2008.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano. 2008 [2000]. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Pujol, Sergio. 2002. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Sigal, Silvia. 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Pontosur.

Sigal, Silvia y Terán, Óscar. 1992. "Los intelectuales frente a la política". *Punto de vista*, año XV, nº 42, abril: 42-49.

Terán, Óscar. 1993 [1991]. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Verzero, Lorena. 2006. "Experiencias teatrales de intervención política: *Octubre* y el dilema del intelectual". CEAM (Comisión de Exiliados Argentinos en Madrid). <http://www.nodo50.org/exilioargentino/2006/2006febrero/Octubre%20y%20el%20dilema%20del%20intelectual.htm> [Consulta: 11 de agosto de 2008].

___ 2008. "El teatro como herramienta de campaña electoral: Operaciones simbólicas en el segundo peronismo". *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 4 (7), Julio. <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/130/el-teatro-como-herramienta-de-campania-electoral-operaciones-simbolicas-en-el-segundo-peronismo.html> [Consulta: 2 de noviembre de 2012].

___ En prensa *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.

Lorena Verzero

Investigadora de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Es Directora Artística de Proteatro y de la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (www.revistaafuera.com). Su libro *Teatro militante: Radicalización política y artística en los años '70* se encuentra en prensa (Buenos Aires, Biblos). E-mail: [lorenaverzero \[a\] gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)

Cita recomendada

Verzero, Lorena. 2013. "Política y cultura en los años '70: El itinerario de Canto Popular Urbano". *TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]