

# MÚSICA POPULAR EN DICTADURA

## ARGENTINA Y BRASIL: ENCUENTROS Y DIVERGENCIAS<sup>1</sup>

### POPULAR MUSIC IN DICTATORSHIP ARGENTINA AND BRAZIL: ENCOUNTERS AND DIVERGENCES

Amparo Rocha Alonso | [rocha.amparo@gmail.com](mailto:rocha.amparo@gmail.com)  
Universidad de Buenos Aires. Argentina

«TODAVÍA CANTAMOS... A PESAR DE VOCÉ AMANHÃ HA DE SER OUTRO DIA»  
VÍCTOR HEREDIA - CHICO BUARQUE 1980 -1970

#### RESUMEN

En el marco de una investigación sobre políticas culturales en Brasil y en Argentina entre 1964 y 1985, nos proponemos analizar la producción de la música popular argentina, teniendo en cuenta las relaciones de tensión existentes entre tradición y renovación, tanto desde el punto de vista musical como poético. Consideraremos particularmente, a los fines del análisis, la *música popular para escuchar*, aquella compuesta por autores a partir de materiales populares para una situación de concierto (Fischerman, 2004).<sup>2</sup> Arriesgaremos una comparación con lo sucedido en Brasil por la misma época. La hipótesis es que en ambos países la música popular vio afectado su desenvolvimiento por las interrupciones de la vida institucional democrática.

#### PALABRAS CLAVE

Música popular; Argentina; Brasil; dictadura

#### ABSTRACT

Within the framework of the research on cultural policies in Brazil and Argentina between 1964 and 1985, we propose to analyze the production of Argentine popular music, taking into account the existing tension relations between tradition and renewal, both from the musical point of view as poetic. We will particularly consider, for the purposes of the analysis, popular music to listen to, that composed by authors from popular materials for a concert situation (Fischerman, 2004). We will risk a comparison with what happened in Brazil at the same time. The hypothesis is that in both countries popular music saw its development affected by the interruptions of the democratic institutional life.

#### KEYWORDS

Popular music; Argentina; Brazil; Dictatorship

1 Este trabajo se desarrolló en el marco del proyecto de investigación 2010-2007 *Políticas Culturales: Estado y Sociedad en las Dictaduras de Brasil y Argentina (1964-1985)*. Directora: Magister Mónica Bueno, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Secretaría de Ciencia y Técnica.

2 Diego Fischerman pone el acento en la búsqueda de abstracción por parte de estas músicas de raíz popular, condición que hasta el siglo XX había detentado la música de tradición clásica. Su valor estaría dado por la complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo (Fischerman, 2004, p.26).

Los años sesenta fueron de un extraordinario dinamismo en el campo de la música popular en Argentina y en Brasil. Ambos países sufrieron procesos dictatoriales, contexto que debe ser articulado, junto con otros importantes factores de orden cultural general, para tratar de comprender los profundos cambios experimentados en el terreno del arte, en particular en el de la música.<sup>3</sup> Brasil sufriría en 1964 un golpe militar que mantuvo al país fuera de la democracia por veintiún años. Argentina, por su parte, experimentó durante el mismo período dos interrupciones de la vida institucional que continuaban la nefasta tradición golpista inaugurada en el año treinta. Ambos golpes militares argentinos, sin embargo, no tuvieron la misma intensidad ni la misma potencia letal, ya que el segundo supuso un salto cualitativo en capacidad de exterminio político y cultural y de destrucción del tejido social (Devoto & Fausto, 2008, p. 367).

Como dijimos, desde 1964 hasta 1985 Brasil soportó su larga dictadura militar. Por el mismo período, los gobiernos democráticos argentinos fueron interrumpidos en dos ocasiones: de 1966 a 1973, por la llamada Revolución Argentina y de 1976 a 1983, por el Proceso de Reorganización Nacional. Con similitudes y divergencias, el campo de la música popular de ambos países fue antena, reacción, espacio de resistencia cultural —y política, según los casos— y laboratorio musical y poético.

Aunque subrayamos la enorme importancia que adquirió la música popular en Argentina y en Brasil, los casos difieren por un sinnúmero de razones, algunas de las cuales trataremos de explicitar. En el caso brasileño, la estructura de medios masivos de comunicación, el auge de los festivales televisados como mecanismo de legitimación y plebiscito, la industria cultural afincada en dos grandes ciudades: San Pablo y Río de Janeiro, el movimiento estudiantil universitario fuertemente politizado y a la vez sensibilizado con los avatares de la canción popular; en términos estrictamente musicales, la cristalización de una corriente post *bossa nova* que rápidamente dio en llamarse música popular brasileña —para identificarlo también se utiliza el acrónimo MPB— que abarcó gran cantidad de expresiones que reformularon la tradición rítmica, melódica y letrística autóctona.

Por su parte, en el caso argentino lo primero que surge en el contraste es la fragmentación del campo: tango, folklore, música beat en castellano —luego llamada progresiva o rock nacional— eran compartimentos estancos que oscilaban entre el desconocimiento y la tensión mutua.<sup>4</sup> En cuanto a la televisión, si bien la Argentina contaba para la época con mayor número de aparatos sobre cantidad de habitantes, no llegó a vivir una *era de festivales*, tal como sucedió en Brasil, ni gozó de la difusión

<sup>3</sup> En *La década rebelde* (2002), Sergio Pujol despliega un rico panorama del acontecer cultural argentino en la década del sesenta: el periodismo, los consumos culturales, la plástica, las músicas populares y la erudita, el teatro y la literatura. Por su parte, *Verdad Tropical: música y revolución en Brasil* (2004), de Caetano Veloso es una fascinante autobiografía intelectual y sentimental centrada en esos años, que permite ver con los ojos del autor las líneas de fuerza culturales que se cruzaban en Brasil.

<sup>4</sup> Muchos músicos de folklore veían en el tango de ese momento un fenómeno que había perdido su autenticidad y vitalidad para transformarse en mercancía para turistas: «Es que el tango, merced a su buena 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» (FolkloreCLUB, 2008, s. p.). Por otro lado, tangueros y folkloristas acusaban al rock vernáculo de extranjerizante y foráneo.

de las masivas telenovelas para las composiciones de sus mejores músicos.<sup>5</sup> La TV argentina tuvo —incluso en los últimos años de gobierno dictatorial— muy poca incidencia en la vida musical de los argentinos y, salvo en el corto período del *boom* del folklore,<sup>6</sup> programaba escasísimos números de música autóctona, con excepción de algo de tango, ya por entonces convertido en fenómeno de museo y sostenido por un público añejo, conservador y reducido a su mínima expresión. El festival de Cosquín, el de mayor importancia para la música folklórica, no fue televisado hasta 1984, ya en democracia. El país, además, tenía —como hasta ahora— una estructura fuertemente centralizada en su capital, Buenos Aires. De las industrias culturales locales, la más desarrollada y actualizada fue la editorial, aunque en el ámbito del disco hubo cantidad de ediciones y algunos emprendimientos independientes de calidad. En cuanto a la movilización de la juventud, ésta se dio de manera importante dentro y fuera de las universidades. Podría decirse que el conjunto de jóvenes de los sectores medios se escindió entre los que optaron por la militancia de izquierda, y dentro de ella, por quienes eligieron la vía armada o simpatizaban con ella, y por quienes no creían en ese tipo de lucha, pero se sentían resistentes a la cultura oficial, conservadora y represiva. Este segundo grupo pasaría a integrar el ámbito del naciente rock nacional.

Los dos gobiernos de facto argentinos coinciden con el de Brasil temporalmente pero no son similares entre sí. Si bien en ambos la matriz ideológica coincidía en su adscripción al conservadurismo de derecha católico fuertemente anticomunista. No obstante, el segundo potenció los mecanismos de represión política y de censura cultural a un nivel impensado hasta la fecha,<sup>7</sup> sofocando en los primeros años toda oposición en la universidad, en la prensa, la literatura, el teatro y la canción. Tras el interregno de 1973-1976, que pasó de las ilusiones de la corta primavera camporista a la violencia y el oscurantismo del gobierno de María Estela Martínez de Perón, con López Rega y la Triple A actuando impunemente, el denominado Proceso de Reorganización Nacional se caracteriza por haber planeado y ejecutado el exterminio de todo elemento opositor.

## LOS AÑOS SESENTA<sup>8</sup>

Tanto en Brasil como en Argentina, la primera parte de la década fue un período muy fecundo en el campo de la música popular. En 1958, la grabación del tema de Vinícius de Moraes y Antonio Carlos Jobim «Chega de saudade» por el bahiano Joao Gilberto, revolucionó el modo de tocar y cantar el samba carioca y se constituyó en modelo y

<sup>5</sup> Entre 1970 y 1980 Brasil aumentó el número de televisores de 4,2 millones a 14,1 millones, mientras su población lo hacía de 93 a 119 millones aproximadamente. Argentina contaba en 1960 con 450 mil aparatos sobre 20 millones de habitantes, pasando por 1,6 millones en 1965 a 2,5 millones en 1968. En 1973 ya había 4 millones sobre aproximadamente 25 millones de habitantes, los cuales aumentaron en 1978 con el Mundial y la novedad de la TV a color (Devoto & Fausto, 2008, pp. 402-403). Es práctica común en la telenovela brasileña usar como apertura y cortinas composiciones de sus grandes músicos.

<sup>6</sup> Ariel Gravano ubica este auge de la música de proyección folklórica, llamada folklore a secas, de 1960 a comienzos de 1965. En 1963 la radio llega a tener 22 espacios radiales diarios de folklore, mientras que en 1962 el promedio de programas de televisión exclusivos de proyección folklórica es de 10 por semana, para ir bajando progresivamente hacia mediados de la década (Gravano, 1985, pp. 120-122).

<sup>7</sup> La censura recuerda al proceso de despersonización que llevó adelante la llamada Revolución Libertadora (1955-1958).

<sup>8</sup> Oscar Terán fecha «nuestros años sesentas», argentinos, de 1956 a 1966, período enmarcado por sendos golpes militares (Terán, 1991, pp. 14-15)

referencia nacional e internacional. En efecto: su *batida*<sup>9</sup> de guitarra y su canto íntimo, desafectado y de fraseo personalísimo configuraron un estilo de interpretación, a la vez que un género: la *bossa nova*.<sup>10</sup> Pueden rastrearse los efectos poderosísimos del estilo de Joao Gilberto en los libros *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas* (2006) del poeta concretista Augusto de Campos<sup>11</sup> y en *Verdad Tropical...* de Caetano Veloso, en que se expone una admiración sin límites por el intérprete (2004, p. 39). Es interesante también constatar cómo en este caso es la interpretación y no tanto la composición en música o letra la que genera una verdadera novedad. Consecuentemente, esos primeros años sesenta fueron de enorme productividad compositiva e interpretativa en los nombres emblemáticos de Tom Jobim, Vinicius de Moraes y Joao Gilberto, y los de Carlos Lyra, Roberto Menescal, Baden Powell, Chico Buarque, Edu Lobo, Sergio Ricardo, Newton Mendonca, Ronaldo Boscoli, Nara Leão, Maysa, Cuarteto em Cy y muchos otros. Asimismo, hay que recordar el espaldarazo que significó la entrada de la *bossa nova* en Estado Unidos de la mano de Stan Getz en 1964 y luego de Frank Sinatra en 1967.

En Argentina, paralelamente, se desarrollaba el llamado *boom* del folklore,<sup>12</sup> que fue la culminación de varias décadas en que la música de provincias<sup>13</sup> había ido puliendo ciertos rasgos y enriqueciéndose, tanto desde el punto de vista instrumental como vocal y poético. De aquel momento, en que por radio y televisión se transmitía diariamente folklore se crea el festival de Cosquín (1961) y Buenos Aires se ve invadida por peñas y guitarreadas, suelen citarse dos discos emblemáticos: *Coronación del folklore* (Eduardo Falú, Los Fronterizos y Ariel Ramírez, 1963) y *La Misa Criolla* (Ramírez y Los Fronterizos, 1964) (Gravano, 1985, p. 125; Díaz, 2008, pp. 156-157). Por su parte, en 1963 se publicaba en Mendoza el *Manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero*, que rescataba a las figuras de Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui, a la vez que propugnaba una renovación musical con temática de corte social. Ignorado al comienzo, este grupo de músicos y poetas cercanos al Partido Comunista —Oscar Matus, Tito Francia, Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa (luego se sumarían César Isella, Víctor Heredia, Hamlet Lima Quintana y otros)— dará la pauta de lo que se hará en los años siguientes: una acentuación en el compromiso social de la canción —que ya había aparecido en poemas de Yupanqui y del salteño Jaime Dávalos—, sin descuidar la creación de imágenes poéticas y la ejecución musical.

9 Se llama *batida* al modo de rasguear la guitarra, manteniendo los tumbados que haría la percusión mediante el uso permanente de síncopas.

10 Como la mayoría de los comienzos de un movimiento o corriente, esto es tema de discusión. Hay quienes se inclinan por la grabación, unos meses antes, del mismo tema por la cantante Elisette Cardozo con Joao Gilberto en guitarra y otros consideran las primeras composiciones de la dupla Jobim- Vinicius de Moraes en 1956 (Strega, 2009, p. 52). Evidentemente, Joao Gilberto es sólo un emblema, parte de un movimiento complejo y multifacético. Lo más probable es que una cantidad de músicos y poetas se viera por los mismos años impulsada por los mismos intereses y eso fuera decantando en un movimiento. Ver el documental *Esto es Bossa Nova*, de Paulo Thiago (2005) en que grandes músicos como Roberto Menescal, y Carlos Lyra recuerdan esos comienzos).

11 Varios artículos del mismo de Campos y uno de Julio Medaglia dan cuenta de esa valoración. A diferencia de la mirada retrospectiva de Caetano, el *Balance(o)* es sólo un poco posterior al fenómeno de la *bossa nova*, ya que los artículos que nos conciernen van de 1960 a 1966 (de Campos, 2006).

12 Aunque el término exacto sería proyección folklórica —por tratarse de composiciones de autor y no rurales, anónimas y de transmisión oral—, folklore es el nombre que asumió un vasto movimiento musical y así es como se lo conoce.

13 No de todas las provincias, ni con la misma fuerza. En este sentido, es sumamente interesante el análisis de Claudio Díaz (2008, pp.78-86) acerca de la nacionalización de especies regionales merced a un discurso nacionalista-nativista que las legitimaba como auténticas. El campo del folklore era un espacio de tensiones. Este proceso que se dio alrededor de los años treinta hizo que el folklore del noroeste —zambas y chacareras, entre otras— se constituyera en *el folklore* por antonomasia. Este proceso de sinecdoquización —la parte por el todo— es un proceso de nacionalización, por el cual una variante regional, local, asume la representación de la totalidad Nación.

El tango, salvo por el Primer Quinteto de Piazzolla, el camino personalísimo de Horacio Salgán y los intentos renovadores de Alberto Rovira, se aferraba a los viejos clichés, que aún redituaban, aunque no con la fuerza de antes. La televisión creaba grandes éxitos para los jóvenes: el Club del Clan, equivalente a la Joven Guarda brasileña, aunque sin el talento de Erasmo y Roberto Carlos. Por primera vez, siguiendo el modelo de lo acontecido con el público de *The Beatles*, los músicos generaban expresiones de afecto muy explícitas. En los bailes de Buenos Aires y el interior, el cantor uruguayo Julio Sosa, llamado «El Varón del Tango» por su voz potente y viril, era el único que podía hacer frente a la ola juvenilista, concitando adhesión a la manera de los ídolos del *rock' n roll*.

Por su parte, ya entrados los años sesenta y bajo gobierno militar, surgen dos fenómenos de desigual influencia en la vida musical del país. El primero se trató de un hecho teatral-musical que tuvo suceso entre sectores urbanos de clase media ilustrada. Se lo llamó *Nueva Canción* y estuvo representado por artistas como María Elena Walsh, Jorge Schussheim, Marikena Monti y Nacha Guevara. Como dependía en gran parte de las presentaciones en vivo en cafés *concert* y pequeños teatros, su circulación fue restringida, más allá de algunos discos emblemáticos que aún perduran como testimonio de una particular mirada distanciada e irónica y de un uso del lenguaje coloquial con función satírica.

Según Sergio Pujol (2002)

La música *beat* fue más rebelde que revolucionaria. Fue hija de la insolencia, no de la protesta. El folclore y la llamada Nueva Canción Argentina, en cambio, fueron las vertientes de la canción popular que, en cierto modo, se hicieron cargo de la protesta política y social. El folclore lo hizo en su doble operación de rescate y renovación. La Nueva Canción, en cambio, nació sin raíces, como en el aire. Ese aire por el que corrían voces de otros ámbitos: el Paris de Vian y Brassens, el Greenwich Village de Joan Baez, el Berlín de Bertolt Brecht y Kurt Weill (pp. 274-275).

Lo cierto es que, mientras los grandes poetas del folclore comenzaban a dar cuenta de la explotación social y las penurias del hombre del interior argentino, estas canciones adoptaron el humor para burlarse del mundo urbano en acelerada transformación, de las taras de la clase media y de la censura del gobierno de Onganía. Si bien fue breve, lo poco que la sociedad informada tardaba en transformar su distancia irónica sobre el mundo burgués en la discusión enervada sobre la acción revolucionaria, lo cierto es que quedaron un puñado de canciones de Walsh, y el recuerdo de los transgresores espectáculos de Nacha.

Por su parte, alrededor de 1967 aparece el rock cantado en castellano. Minoritario al comienzo, resistido por el mundo adulto, medianamente valorado por el mercado discográfico e ignorado por los medios, logra transformarse en una música de rasgos muy argentinos que incidirá incluso en el posterior desarrollo del rock latinoamericano.

Igualmente, los compartimentos no eran absolutamente estancos. El trovador Miguel Cantilo, que abrazaría el *hippismo* en sus sucesivas formaciones musicales y en su vida comunitaria, confiesa haberse inspirado en la Nueva Canción cuando compuso el repertorio de Pedro y Pablo, canciones rockeras claramente *de protesta*.

Ya decididamente en el mundo del rock, otros poetas que cultivan una mirada crítica de la sociedad adulta son Moris en temas como «De nada sirve» (Mauricio Birabent, 1970), «Pato trabaja en una carnicería —lo tuyo es mío y lo mío es mío—» (Birabent, 1970) y Javier Martínez de Manal, con «Jugo de tomates frío» (1970), «Che, pibe» (Raúl Porchetto, 1982) y otras. Asimismo, las bandas Manal y Almendra tendrán un paso fugaz por el Instituto Di Tella, meca de la vanguardia artística.

## LA ERA DE LOS FESTIVALES

Cuando los militares toman el poder, se vivía un clima de efervescencia cultural que se manifestaba en el campo de la música popular. La segunda mitad de la década estará signada por debates sobre nacionalismo-extranjerización, que se harán evidentes en los festivales de TV en Brasil, y en Argentina, por la aparición no esperada del rock *nacional*. En este país veremos consolidarse el grupo renovador del folklore, que encuentra una voz en Mercedes Sosa y asistiremos al trabajo en colaboración de Piazzolla con el poeta uruguayo Horacio Ferrer, en la búsqueda de un nuevo imaginario tanguero para Buenos Aires.

El período que va de 1965 a 1972, se considera en Brasil *La era de los festivales* (Homem de Mello, 2005, p. 170). Compositores consagrados como Tom Jobim comparten cartel con otros autores e intérpretes que encuentran en esa ocasión su plataforma de lanzamiento.<sup>14</sup> Asimismo, muchos de los debates sobre canción popular que se dieron en el seno de la opinión pública, estuvieron ligados al fenómeno de los festivales televisados (Homem de Mello, 2005; Nercolini, 2014). La industria del entretenimiento ya había advertido el poderoso efecto que tenían los concursos de la canción que se hacían con música y público en vivo. Tal era el entusiasmo que despertaban que se llegó al extremo de suspender las funciones de cine en la instancia final de un concurso (Homem de Mello, 2005, p. 172). En principio, el gobierno militar no tomó nota del potencial político de estos festivales: se trataba de simples competencias artísticas. Pero a medida que las redes estudiantiles y de trabajadores —el peligro evidente para el gobierno— fueron cerrándose, aquellos se transformaron en caja de resonancia de la cuestión política: allí, en la platea y en el escenario se cuestionaban la represión, la falta de libertades y la censura. El público pugnaba por una canción apasionadamente, ya que ésta significaba en ese contexto mucho más que una mera expresión musical. La polémica planteada por los defensores de la tradición nacional<sup>15</sup> contra aquellos considerados extranjerizantes: la *Jovem Guarda* como traducción del *rock'n roll* angloparlante y los tropicalistas, con su rechazo al nacionalismo cerrado y provinciano, se cruzó con otra: la de la canción social versus la canción *pura*.<sup>16</sup>

Marildo Nercolini (2014) subraya acertadamente cómo el rol de la televisión fue fundamental en Brasil en tanto amplificador de debates que conmovían a artistas e

<sup>14</sup> Aunque Augusto de Campos manifestara su escepticismo al constatar que los finalistas eran generalmente músicos ya conocidos, por lo que los festivales no cumplían con su objetivo de descubrir y lanzar nuevos talentos (de Campos, 2006, p. 131). Pese a todo, entendemos que los festivales abrían resquicios para la aparición de nuevas figuras, por ej., Elis Regina o Milton Nascimento.

<sup>15</sup> La *bossa* estaba cómodamente instalada en esa categoría y el programa *O fino da bossa*, conducido por Elis Regina y Jair Rodríguez, sostenía una visión semejante.

<sup>16</sup> Ya la *bossa nova* había tenido estos debates entre los defensores de *Un amor, una sonrisa, una flor* y los que en los últimos años planteaban una mirada más social.

intelectuales: nacionalismo cerrado o abierto, antropofagia,<sup>17</sup> compromiso, autonomía estética: todo eso se cocinaba al calor de estos festivales televisivos y sus ecos en la forma de críticas periodísticas, debates intelectuales, discos editados, campañas de prensa. Asimismo, señala que, a la vez que la TV asume las formas de penetración anteriormente radiales en audiencias populares a través del fútbol, las novelas y la canción popular, esta —representada por la MPB—, hace uso del nuevo medio para impulsarse e impulsar el consumo discográfico.

El tiempo de los festivales fue agonizando luego de promulgada el Acta Institucional 5 (AI5), que establecía el estado de sitio y la censura previa. El panorama se ensombreció para los músicos populares, a la vez que el gobierno no dejó de usar sus canciones toda vez que tuvo que hacer propaganda nacionalista, como sucedió en 1970 con una canción de Ivan Lins con motivo del mundial de fútbol.

También Argentina tuvo sus festivales, aunque no televisivos. En el pueblo de Cosquín, provincia de Córdoba, en el centro del territorio argentino, comenzó a funcionar en 1961 un festival de música folklórica, que muy pronto se transformaría en un suceso que se extiende hasta la actualidad. En él convivieron, desde el inicio, formas elaboradas del lenguaje de proyección folklórica con otras decididamente conservadoras en lo musical y coreográfico. Especialmente en los primeros años, la *revelación* y la *consagración* en Cosquín, que dependían en gran parte de los favores del público —aunque la última palabra la diera un jurado de notables— decidió carreras artísticas y éxitos duraderos en el campo de la música popular. El 1965 un carismático cantor, Jorge Cafrune,<sup>18</sup> se atrevió a desafiar a la comisión organizadora del festival, al invitar a la cantante tucumana Mercedes Sosa, que reinaría con todo derecho, durante décadas, como la gran voz de la música argentina y latinoamericana. El repertorio de sus discos de entonces es representativo del marco estético-ideológico, que vino a reemplazar por esos años el folklorismo nativista y paisajístico de poco tiempo atrás: a la par que zambas, chayas, chacareras y canciones litoraleñas con letras de contenido social aparecen otras de corte indigenista<sup>19</sup> y composiciones de autores latinoamericanos como Violeta Parra o Zitarrosa. Asimismo, algunos de los títulos de sus discos del período (1966-1976) son ya un manifiesto: *Canciones con fundamento*, *Yo no canto por cantar*, *Hermano*, *Para cantarle a mi gente*, *El grito de la tierra*, *Hasta la victoria*, *Cantata sudamericana*, *Traigo un pueblo en mi voz* son algunos de ellos, con resonancias latinoamericanistas y de compromiso social.

Este tramo temporal, que coincide con el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, evidencia una ebullición política que culminará en 1969 con las revueltas del Cordobazo y el Rosariazo. En el campo del folklore será un momento en que, en palabras de Ariel Gravano, se consolida el movimiento renovador en infinidad de proyectos compositivos, solistas, grupos instrumentales y vocales, ya que hay un ambiente receptivo —y por lo tanto un mercado— para esta música (1985, p.147).

17 Antropofagia fue un concepto acuñado por el poeta modernista Oswald de Andrade en su manifiesto de 1928. Los tropicalistas lo hicieron suyo para dar cuenta de una cultura que puede procesar todos los materiales: la alta cultura, la baja, los productos mediáticos, lo primitivo, lo ultra-sofisticado.

18 Luego muerto en circunstancias poco claras en 1978.

19 Un indigenismo que por entonces se inspiraba en glorias perdidas de los pueblos originarios y en sonidos del altiplano, como por ejemplo en «Canción del derrumbe indio», «El indio muerto», «Antiguos dueños de las flechas».

Por la misma época, otro festival es sede de una polémica, esta vez entre los defensores del tango de Piazzolla y los amantes de la música ciudadana tradicional en el marco del *Festival Iberoamericano de la Danza y la Canción de Buenos Aires*. No bien el compositor y bandoneonista hubo dejado de trabajar para orquestas como arreglador de tangos ajenos, con el fin de dedicarse a componer una nueva música de Buenos Aires, comenzó a sufrir incompreensión y violencia por parte del *establishment* del tango. También es cierto que su personalidad beligerante inducía esos ardorosos debates entre quienes defendían el tango para bailar y los que lo apoyaban como a un cruzado de la nueva era. Los títulos de sus obras y discos expresan esta voluntad de contemporaneidad: *Nuestro tiempo, Música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires*; y ese espíritu fundacional en «Buenos Aires Hora Cero», «Lo que vendrá».

Lo que sí resulta impactante es el grado de virulencia que despertaba el nuevo tango *piazzolliano*, que encontró su punto cúlmine en 1969 en el citado festival. En este, la composición «Balada para un loco», cantada por Amelita Baltar, fue elegida triunfadora por el jurado de notables, entre los que se encontraban Vinicius de Moraes y Chabuca Granda, mientras que un jurado popular se inclinó por un tango tradicional cantado por Jorge Sobral. Piazzolla abjuró muchas veces de esta canción, sin embargo, es probablemente su obra más conocida; junto a «Adiós Nonino» fue un gran éxito de ventas (Fischerman & Gilbert, 2009, pp. 299-305).

## LOS SONIDOS DEL FUTURO

Durante esos años se constituyeron en la Argentina, algunas de las músicas populares que hasta el día de hoy ostentan rasgos de modernidad, es decir, que procesaron tradiciones autóctonas y extranjeras, rasgos populares y cultos con aquellos propios de la cultura masiva. Los pioneros del rock argentino sentaron las bases de lo que se haría en el género en las décadas siguientes, como continuación, como rechazo, o como ampliación de los márgenes.

El tango se vio tan conmovido por la apuesta *piazzolliana* que no pudo volver a ser el mismo. Desde entonces sería: el tango o Piazzolla, el tango y Piazzolla o el tango con Piazzolla, según los niveles de tolerancia de cada grupo de cultores y críticos, aunque eso fue variando con el paso del tiempo y el grado de aceptación que adquirió el compositor en el extranjero y en usinas del jazz y de la alta cultura. El estilo *piazzolliano* abrió un camino difícil para los músicos que lo siguieron, condenados a repetir tan poderoso modelo.

En el campo de la música folklórica, la figura de Gustavo «Cuchi» Leguizamón es la de un creador de rasgos muy definidos, dueño de una obra única en su belleza y originalidad. A partir de 1946, año en que se conoce su primera composición, no dejó de producir de manera constante hasta 1991 (Gianera, 2005, pp. 50-72). Desde un lugar excéntrico desde el punto de vista geográfico, el Cuchi le dio a la música folklórica aires nuevos, abrevando tanto en la música del siglo xx como en los ritmos y coplas más antiguos de su zona.

## ROCK, TANGO Y FOLKLORE

En Argentina, por el año 1967, surgió un grupo de músicos muy jóvenes que, de manera intuitiva pero determinada, creará una música sobre el modelo anglosajón del rock y del *blues* que, muy rápidamente, asumirá un color local, tanto en las letras como en el sonido. Se la llamará sucesivamente música *beat*, música progresiva y rock nacional y desatará la queja permanente de tangueros y folkloristas que no comprenderán el nuevo lenguaje ni su singularidad. Salvo Astor Piazzolla, que en 1976 se manifestó solidario y cercano al movimiento del rock (Grinberg, 2008, p. 117), el resto no podrá establecer discriminación alguna, juntando en su rechazo los productos de mercado más complacientes con las expresiones auténticas y novedosas de dicha corriente.

Ya es un lugar común del periodismo especializado el señalar a Los Gatos, Manal y Almendra como los grupos fundacionales del rock argentino. Grinberg considera que el primer ciclo del rock nacional va desde 1967 a 1970, período comprendido entre la aparición de «La balsa» (Iglesias, 1967), y el año en que estos tres grupos se disuelven. A pesar de que ya Los Beatniks, Moris y Pajarito Zaguri habían grabado un simple de rock con letra en castellano, fue la grabación de «La Balsa» la que se convirtió en un suceso, con 200.000 copias vendidas. De pronto, para un sector de la juventud, se presentaba una música y un estilo de vida que canalizaban su rebeldía, su búsqueda de libertad, su necesidad de sintonizar con el resto del mundo *beatlemaniaco* y *hippie*.

Los tres grupos representaban estéticas diferentes, que tendrían sus continuadores—aunque no imitadores— durante los años siguientes. Los Gatos ostentaban el sonido más puramente *beat*, con canciones cortas y letras referenciales, sin gran vuelo poético pero consustanciadas con la sensibilidad juvenil; su líder, Litto Nebbia, pronto abandonaría la matriz pop-rockera para adentrarse en una búsqueda de cruces con el folklore y la canción urbana. Manal, en lo musical, fue un intento de copia del *blues* estadounidense, que ya tenía exponentes de excepción en Inglaterra. Las letras de Javier Martínez son, en lo poético, un verdadero hallazgo de un universo urbano, industrial y popular comparable al del tango. Como resultado, el *blues* de Manal fue algo bello y novedoso, lejos de la imitación que había querido ser y, junto a Pappo Napolitano, piedra fundamental del rock más duro de Argentina (Marchi, 2005, p. 35-37). Finalmente, Almendra produjo una música de enorme lirismo en sus sonidos y palabras. Especialmente su primer disco, elaborado en estudio y con arreglos de Adolfo Alchourrón, es un compendio de canciones hechas sobre el modelo del *Sargent Pepper's...* de The Beatles, con audacias compositivas y de orquestación que fueron de avanzada en su momento. Cruces con el tango a partir del bandoneón de Rodolfo Mederos, un tema acompañado por cuarteto de cuerdas, canciones de varios minutos con improvisaciones instrumentales y letras que jugaban con metáforas de cuño surrealista, son algunos de los elementos que abrieron el camino para la experimentación en todos los aspectos de la producción discográfica, incluido el visual.<sup>20</sup>

Surgido durante un gobierno de facto, contemporáneo del Di Tella y otras expresiones de búsqueda y experimentación estética, el rock argentino sufrió desde sus inicios la

<sup>20</sup> Para un análisis detallado de la discografía de Almendra ver la tesis de licenciatura de Andrés Miranda (2009) *Almendra, entre la tradición y la modernización: vanguardia y política en el primer rock argentino*.

persecución policial en la forma de *razzias* permanentes en la calle y en recitales. Las canciones de Miguel Cantilo, interpretadas por su dúo Pedro y Pablo, daban cuenta de esa situación: «Apremios ilegales» (1972) denunciaba la tortura en las comisarías, la «Marcha de la bronca» (1966), la falta de libertad general y la hipocresía de la sociedad argentina, lo mismo que «Yo vivo en una ciudad» (1972), canto de amor a una Buenos Aires pacata, ingrata y sofocante.

León Gieco, cantautor santafesino, influenciado en sus primeros años por la estética *folk* de Bob Dylan, compone algunas canciones como «Hombres de hierro» (1973) que serán de culto, aun cuando se hallen prohibidas, unos años después. Este músico hará un interesante viraje hacia la música de raíz folklórica, a la vez que, por el compromiso de sus letras, será uno de los más perseguidos por la censura de la dictadura del año 1976.

Por otro lado, en el mundo rutinario del tango, Piazzolla consolida su estética y, aunque seguirá componiendo obras hasta el final de sus días, es en esta época en que pueden identificarse los rasgos distintivos de la misma, los que de algún modo —como a tantísimos compositores— lo harán repetirse. Muchos consideran que su primer quinteto ya concentra lo mejor de su poética ciudadana, tanto en la composición como en la interpretación, ya que, como dice Gerardo Gandini, «la música de Piazzolla es Piazzolla tocándola» (Fischerman, 2009, p. 12). En él observamos novedades en el tratamiento del lenguaje: la tímbrica —guitarra eléctrica, percusión hecha con las cuerdas; años más tarde recurrirá a la batería, otra novedad—, la rítmica —el 3-3-2 que tomó de la música klezmer—, la forma —explorando los desarrollos largos y coqueteando con la música erudita—, los recursos compositivos —contrapunto y fugado—, todas muy apreciadas por la crítica actual, tanto argentina como extranjera. Y si bien con respecto a su música instrumental reina un consenso a veces asfixiante, las opiniones se hallan más divididas en relación con sus obras con letra. Hay quienes entienden que Piazzolla nunca tuvo gran sensibilidad para la palabra (Fischerman & Gilbert, 2009, pp. 244-248), aunque hizo intentos para legitimarse apelando a la alta literatura, por ejemplo, en sus colaboraciones con Sábato y con Borges.<sup>21</sup> Sus trabajos con el poeta uruguayo Horacio Ferrer gozan de tantos defensores como detractores. Personalmente, creemos que sus obras cantadas no alcanzan las alturas de su música instrumental. Los intentos de Ferrer por actualizar la poética del tango en una Buenos Aires en plena efervescencia sesentista no dieron frutos, ya que no lograron ni una pintura realista de la metrópolis modernizada ni cuajaron en una mitología de nuevo cuño.

En cuanto a la cuestión ideológica, Piazzolla ha sido muy criticado, y con razón, por su inconsistencia, cuando no por su neto oportunismo. Desde obras dedicadas a un personaje de un signo ideológico que luego fueron recicladas para otro de signo contrario, hasta actuaciones en París auspiciadas por Cancillería en los peores años de la dictadura de 1976, los ejemplos no faltan (Fischerman, 2009). Para no juzgarlo fuera de contexto, hay que decir que, en eso, Piazzolla fue un músico más de tango. En efecto, salvo casos de artistas comprometidos políticamente como Hugo

<sup>21</sup> Aunque el compositor fue de gran inventiva poética en los títulos. Hay que decir que, como contrapartida, Borges no demostró gran musicalidad: «Aquel disco había resultado del encuentro improbable entre un músico a quien no le interesaban los textos y un escritor al que no le gustaba la música» (Fischerman & Gilbert, 2009, p. 248).

del Carril, Discépolo o Pugliese, la mayoría se mantuvo por fuera de los avatares políticos del país. El propio espíritu de las letras está lejos de la crítica social y cerca del escepticismo y el fatalismo, como en el caso de las del propio Discépolo.<sup>22</sup>

Finalmente, desde la provincia de Salta, lejana del centro de producción cultural de Argentina, pero centro del folklore,<sup>23</sup> el músico Gustavo Cuchi Leguizamón desarrolló sus composiciones en música y letra o en colaboración con grandes poetas como Manuel J. Castilla, Jaime Dávalos, Armando Tejada Gómez, Miguel Ángel Pérez y Antonio Nella Castro. Todas ellas implican una conexión con el paisaje y su gente que trascendía la mera pintura de cuadros agradables. Algunas obras, por su parte, iban directo a la crítica de la explotación del hombre y la injusticia social, como la Chacarera del expediente o la Zamba de los mineros. El caso del Cuchi es singular: pianista dueño de un estilo percusivo como el de Thelonius Monk, sin haberlo conocido, y admirador de Schoenberg, Berg, Bartok y Satie, su música, íntegramente elaborada sobre ritmos folclóricos del noroeste argentino —zamba, chacarera, bailecito, huayno, baguala, vidala— es a la par arcaica y modernista (Monjeau, 2005, p. 47). En sus obras se advierte una exploración de la línea melódica, llevada a casos de mucha complejidad para los cantores, con giros inesperados y finales suspendidos. El ritmo, especialmente en el caso de la chacarera, también está trabajado de manera novedosa (Kröpfl, 2005, p. 66) y la armonía suena a veces muy disonante, a partir del uso de séptimas, novenas y segundas. Su colaboración junto al Dúo Salteño, con el que empieza a trabajar a partir de 1967, logra una música que no ha sido superada hasta ahora en cuanto a la audacia, la sustancia y la identidad con el entorno. «El pianista y compositor Manolo Juárez observó que Leguizamón introdujo la baguala dentro de la zamba» (Monjeau, 2005, p.48), como una nota arcaica que el Dúo Salteño supo aprovechar bien en la voz de Chacho Echenique.<sup>24</sup>

El Cuchi, como Piazzolla, conocía la tradición de la música clásica, sentía admiración por músicos del siglo xx y buscó aplicar en su música algunos de sus recursos; sin embargo, no hay en él esa búsqueda de legitimidad en la cultura alta que marcó a fuego la trayectoria de Piazzolla. Las formas folklóricas, criollas e indígenas, más la poesía de sus compañeros, le fueron suficientes como material compositivo. Él supo advertir que una baguala —atonal por origen— tenía la misma compleja simplicidad de una pieza de Satie. Por lo tanto, aunque en sus obras puedan aparecer restos de las músicas del siglo xx no están allí para jerarquizar lo que ya tiene jerarquía en sí misma: la música folklórica. Admirable caso de antropofagia a la argentina.

Sin duda, para la época, otros compositores generaban música folklórica con acentos novedosos. Tal es el caso de Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos y Manolo Juárez, entre otros. Creemos que nadie alcanzó el grado de identidad y síntesis del Cuchi Leguizamón.

<sup>22</sup> En su última época, ya comprometido fuertemente con el peronismo, abandona la composición de tangos para enfocarse en su militancia radial como «Mordisquito» (Ulla, 1982, pp.119-120).

<sup>23</sup> Como dijimos anteriormente, el folklore del noroeste argentino y en especial el de Salta, se había ido transformando en *el folklore argentino*. Por ello, el Cuchi Leguizamón estaba en un lugar paradójico: centro simbólico y margen para la difusión de su obra.

<sup>24</sup> La baguala sería una especie de origen precolombino, tritónica, de pie binario y asimétrica. Se ejecuta generalmente con voz y caja (Gravano, 1985, p. 37). La voz *salta* en intervalos de quinta —aproximada, ya que es una música que se creó por fuera del sistema tonal—. Las coplas que se cantan son de claro origen hispánico.

## EL AÑO 76

«QUÉ SE PUEDE HACER (SALVO VER PELÍCULAS) ...LE DIRÉ: QUIERO SER LIBRE, LLÉVAME, POR FAVOR»  
CHARLY GARCÍA, 1977

«CUÁNTO TIEMPO MÁS DE PARANOIA Y SOLEDAD  
DESPERTAR AQUÍ ES COMO HERIRSE CON LA PROPIA DESTRUCCIÓN»  
PEDRO AZNAR, 1979<sup>25</sup>

El 24 de marzo de 1976 quedó en la historia argentina como una fecha símbolo, que concentra en sí misma todo el horror del terrorismo de Estado. Sin embargo, en el momento, salvo para los actores directamente implicados, el cambio de día no fue tan brutal como se lo recuerda. Se venía de una época convulsionada políticamente y la presidenta María Estela Martínez de Perón concitaba poquísimo apoyo, aún dentro del movimiento peronista. Hubo sectores que aplaudieron el golpe y lo apoyaron hasta el final, otros que, tras un entusiasmo inicial, guardaron distancia y otros que temieron, callaron, escaparon al exterior o se refugiaron en sus hogares y trabajos. Finalmente, estaban las víctimas directas con todo su círculo de afectados, víctimas también. Cada grupo vio lo que pudo o lo que quiso. Lo imaginable del horror fue asumiendo formas cada vez más definidas con el paso del tiempo y los testimonios que comenzaron a oírse.

El ensayista Esteban Buch (2010) señala con acierto que, si hay una música con que relacionar los años de la dictadura en Argentina, esa es la marcha militar: desde la cortina que precedía los comunicados de la junta de turno, hasta la alegre marcha instrumental encargada por el gobierno a Ennio Morricone para celebrar el Mundial de Fútbol del año 1978, pasando por aquel texto que rezaba «veinticinco millones de argentinos jugaremos el Mundial»,<sup>26</sup> el ritmo marcial inundó la radio, la TV y los actos escolares. Paralelamente, las músicas populares enfrentaban el nuevo estado de cosas con suerte diversa.

Para marzo del año 1976, la Triple A, además de secuestrar y asesinar, había perseguido a intelectuales y artistas. Entre los músicos más conocidos, Horacio Guarany, del Partido Comunista, tuvo que exiliarse en 1974. Se vivía un clima tenso, enrarecido en todos los espacios de trabajo político, intelectual y artístico. Poco después, se vería que la acción de bandas de asesinos y torturadores se organizaría mediante un plan sistemático de exterminio con centro en el Estado. Para 1979, Mercedes Sosa, luego de un recital en La Plata decidió partir al exilio. Claudio Díaz explica cómo la etapa inaugurada con el golpe de 1976 supuso la retracción forzada del movimiento renovador a la vez que una vuelta al paradigma clásico, aquel del *pago querido*, que

<sup>25</sup> De los discos *Películas* de La máquina de hacer pájaros, y *La grasa de las capitales*, de Serú Girán.

<sup>26</sup> La marcha oficial del Mundial fue grabada para RCA por Ennio Morricone junto con su orquesta. El arreglador de tango Martín Darré compuso la marcha cantada «25 millones de argentinos» en estilo netamente castrense: redoblante y bombo, coro masculino a voz tonante y piccolo; la letra hacía referencia al honor en la justa deportiva, cosa que ha sido puesta en duda por declaraciones sobre presiones concretas del gobierno militar en el marco del Plan Cóndor. Ver más en Gabriel Morini, (2012) *Denuncian que el 6-0 a Perú fue en el marco del Plan Cóndor* en *Tiempo Argentino*.

ahora, bajo las nuevas condiciones del Estado Burocrático-Autoritario<sup>27</sup> pasó a ser emblema de los valores esenciales de la argentinidad, custodio de la Patria frente a la amenaza de penetración foránea, tal la enunciación propia de los discursos estatales de la época.

En la reconstrucción de aquellos momentos que hace el periodista Sergio Pujol en *Rock y dictadura*, queda claro que, para personajes importantes del movimiento rockero de Argentina como León Gieco y Luis Alberto Spinetta, el golpe no supuso en sus comienzos una ruptura ni algo más siniestro que lo que venía sucediendo (2005, pp. 20-43). Como ya dijimos, el rock, nacido en un gobierno de facto no había dejado de ser perseguido ni hostigado en todos sus años de existencia. Sólo con el correr del tiempo y la constatación de hechos de sorda violencia y de censura, los músicos comenzaron a variar su posición en relación con el gobierno militar. Es extraño, incluso, leer en *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino* (Grinberg, 2008), libro escrito contemporáneamente a los primeros años del rock argentino, un texto del año 1976, que no sólo no hace ninguna alusión a la quiebra de la institucionalidad política y su secuela de violencia, sino que manifiesta optimismo en frases como

«Es un amor de primavera que anda dando vueltas» o «Porque aunque los piratas escondan el cofre, la vida hermosa es posible, vastamente posible». La música progresiva de nuestro tiempo es parte de la gigantesca batalla de la criatura humana para no sucumbir en el farrago del materialismo contemporáneo (pp. 117-118).

Queda claro que, para el autor, testigo privilegiado del nacimiento del rock en la Argentina, los jóvenes a los que interpelaba no se hallaban inmersos en una lucha inmediata por la revolución, viviendo los avatares del país y la gran patria latinoamericana, sino que combatían contra el gran-sistema-materialista-mundial que reprimía la creatividad, la fantasía y la libertad de los sujetos. La revolución que el primer rock propugnaba era interior, espiritual, un cambio en el que jóvenes de todo el mundo se hermanaron en el ejercicio pacífico de su imaginación. Y si bien, tanto musicalmente como en sus ideas, el rock de los setenta había evolucionado hacia otros rumbos, no había perdido su carácter contracultural, antisistema, pacifista, antinacionalista y vitalista. En la mayoría de los músicos de rock de la época se evidencia una clara desconfianza hacia la política.<sup>28</sup> Por eso, más allá de casos en que los universos se cruzaran<sup>29</sup> los jóvenes del rock y los de la militancia de izquierda solo se identificaban en su rechazo por el sistema capitalista y sus autoridades.

27 «El régimen militar brasileño y el argentino fueron conceptualizados por Guillermo O'Donnell como representativos de un tipo específico de Estado autoritario —el Estado burocrático...» (Devoto & Fausto, 2008, p. 365).

28 Cuenta el bajista de La Joven Guardia, Enrique Masllorens: «Era como si se quisiese mantener una especie de lugar que no se contaminara con las cosas concretas. [...] cuando me involucré en las elecciones del Sindicato del Músico, y las ganamos, con una alianza que se había hecho con gente del Partido Comunista, donde había mucha gente del jazz. Después resultó que los músicos de rock jamás se acercaban. Apenas Litto Nebbia o Gustavo Santaolalla.» (Fischerman, 2008)

29 En *El tren de la victoria*, Cristina Zuker (2003) cuenta cómo su hermano, militante montonero, se lleva al exilio en Brasil su colección de discos de rock nacional «Sui Generis, Almendra, Manal. Tampoco faltaban Piazzolla, ni Mederos, ni muy buena música brasileña» (p.111). En su huida precipitada rescata esa música que tanto quería. Muchos activistas de izquierda escuchaban rock, pero la música más acorde a la militancia era la canción latinoamericana de contenido social y a veces de protesta: Daniel Viglietti, Víctor Jara, Los Olimareños, Zitarrosa, Quilapayún, Violeta Parra. Por otra parte, algunos músicos tuvieron que exiliarse, como Litto Nebbia, simpatizante peronista, lo hizo a México en 1978. Roque Narvaja, los músicos de Aquelarre, León Gieco y Gustavo Santaolalla también estuvieron fuera por distintos períodos.

Por lo demás, sus mundos eran paralelos: para unos la explotación, el hambre y la desigualdad se terminarían con una transformación espiritual del Hombre, para los otros, con acción revolucionaria.

Esto explica, en parte, que el mundo del rock no fuera un blanco explícito del gobierno militar, como sí lo fueron infinidad de artistas de música popular como Mercedes Sosa —comunicador llave, según las esotéricas teorías de los militares—, Horacio Guarany, Víctor Heredia, Los Olimareños, Zitarrosa, Violeta Parra.<sup>30</sup> De algunos intérpretes y autores se prohibía prácticamente todo, mientras que en otros casos había temas en listas de censura: es lo que ocurrió con «Solo le pido a Dios» (1978) y «Canción de amor para Francisca» (1975), de León Gieco y con «La marcha de la bronca» (1966), «Apremios ilegales» (1972) o «Catalina Bahía» (1972), de Pedro y Pablo. Las razones eran variadas: por ejemplo, «Canción de amor para Francisca» y «Catalina Bahía» fueron sospechadas de obscenidad, como la tapa del disco *Durazno sangrando*, de Invisible, acusada de exhibir una vagina. Los militares encargados de velar por el espíritu *occidental* y *cristiano* del pueblo argentino sólo eran sensibles a letras muy claras en sus conceptos y la metáfora les era ajena, por lo que muchas alusiones al estado de cosas reinante, especialmente en temas de Charly García, lograban atravesar la censura. También es cierto que el rock, hasta el año 1982 y el doloroso episodio de la guerra de Malvinas, fue de consumo minoritario y apenas se difundió por radio y televisión. El conocimiento de que existían listas negras de la canción estimulaba, a su vez, la autocensura.

Es justamente Charly García, probablemente el compositor más creativo del rock argentino, junto con Luis Alberto Spinetta, el que se transformará en el trovador urbano que cuente y cante a un público mayoritariamente juvenil las desventuras de vivir en Argentina por aquellos tiempos. Su poesía, coloquial y metafórica, codificó la sensibilidad de los jóvenes de la época que querían otra cosa para sus vidas que ir a bailar el sábado a la noche. «Qué se puede hacer (salvo ver películas)» (1977), «Canción de Alicia en el país» (1980), «Los sobrevivientes» (1979), «José Mercado» (1981), «Viernes 3 AM» (1979) y muchos otros temas hablan en entrelíneas del poder militar, de la soledad en el país represivo, de la gente frívola y la ola del consumo. Más adelante, sobre el final de la dictadura aparecerán las mucho más explícitas «Los dinosaurios» (at1982) y «No bombardeen Buenos Aires» (1982). Fundamentalmente melancólicas, su música y su poesía harán un esfuerzo para alegrarse, como dirá en «Superhéroes»: «por eso estamos aquí, tratando que se muevan esos pies/ bajo la luz, tocando hasta el amanecer/no te quedes sentada porque el baile va a empezar/quiero verte, verte otra vez» (1982). Y si la mencionamos, es porque se trata de una de las poquísimas canciones del período en que el baile asume connotaciones positivas. La discoteca, las fiestas en que se bailaba música disco eran la contracara del mundo rockero: el rostro sonriente del John Travolta de *Saturday night fever* aparecerá en la tapa del *Expreso Imaginario*<sup>31</sup> víctima de un tomatazo. Luego de la dictadura, el

30 «Como género musical, el rock no figuraba en la lista de cosas y personas que los militares se proponían 'aniquilar, reemplazar y aniquilar'. No hubo quema de discos, pero sí discos de difusión restringida o directamente prohibida. No hubo músicos de rock desaparecidos, pero sí algunos secuestrados, torturados y amenazados» (Pujol, 2005, p. 21).

31 Revista de rock del momento, salió publicada entre 1976 y 1983 y supo juntar la contracultura (ecología, pacifismo, defensa de los pueblos originarios) con la crítica de rock y de otras músicas afines. Tapas del Expreso fueron Atahualpa Yupanqui, Astor Piazzolla y Egberto Gismonti, entre otros (Benedetti & Graziano, 2007).

rock buscará un camino más rítmico en la música y hasta humorístico en las letras. El amargo sarcasmo de los años del Proceso se transformará en celebración, en baile. Aunque ya Charly García había sentenciado «La alegría no es sólo brasilera» (1982).<sup>32</sup>

## EL EXILIO DE GARDEL

El tango en Buenos Aires persistió en tanguerías en las que era posible escuchar a grandes voces y excelentes instrumentistas: Rivero, Goyeneche, María Graña, Salgán, Leopoldo Federico. Sin embargo, es preciso decir que no hizo sino repetir las fórmulas ya probadas y esperadas por el público. El tango achicó la apuesta en formaciones de cámara, ya que los salones de baile habían quedado en número muy reducido para un público de edad y la mayoría de las orquestas se había disuelto.

Sin embargo, músicos recién exiliados, como Gustavo Beytelman,<sup>33</sup> y otros que lo habían hecho antes, como Tata Cedrón —que se fue a París en 1974—, tocaban tango en Europa y esa práctica asumió otro signo durante la dictadura (Buch, 2010). El tango en el exilio juntaba a la gente y funcionaba como espacio de encuentro y de divulgación de la situación política de la Argentina. Fernando «Pino» Solanas, en su película *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) representa en formato de *tanguedia* las vicisitudes de muchos exiliados en París, entre la necesidad de sustento económico, el deseo individual de concretar proyectos artísticos y la búsqueda de hacer visible en Europa lo ocurrido contemporáneamente en el país de origen

## CUESTIÓN DE PALABRAS

«LA PALABRA CANTADA  
NO ES LA PALABRA HABLADA  
NI LA PALABRA ESCRITA  
LA ALTURA LA INTENSIDAD LA DURACIÓN LA POSICIÓN  
DE LA PALABRA EN EL ESPACIO MUSICAL  
LA VOZ Y EL MOOD CAMBIAN TODO  
PALABRA-CANTO  
ES OTRA COSA.»  
(CÓMO VA, TORCUATO, AUGUSTO DE CAMPOS, 2006)

La poesía popular tiene infinitas maneras de manifestarse. En la canción no siempre podemos hablar de poesía, pero toda canción bien hecha tiene una letra efectiva. La copla popular, anónima, muchas veces es un prodigio de síntesis: como un canto rodado, queda en ella lo esencial en música y palabras.

En lo que llamamos *música popular para escuchar* autores de educación más o menos formalizada trabajan para lograr algo complejo y valioso por ello mismo o algo simple como la copla. Como saben bien los escritores que quieren hacer hablar a sus personajes como en *la vida misma*, hace falta mucho artificio para lograr naturalidad.

<sup>32</sup> En la canción «Yo no quiero volverme tan loco».

<sup>33</sup> Este músico fue militante del ERP y junto a Francisco Kröpfl hizo la música de *Quebracho* (Wullicher, 1974), film de denuncia social.

Tal es el *quid* de lo popular, que distintos músicos y poetas intentan apresar en una obra. Cuando no sale espontáneamente.

Ciertos músicos brasileños han tenido una actitud experimental hacia la palabra poética cantada que no observamos en la música argentina. Nos referimos a los referentes del movimiento tropicalista: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torcuato Neto, Tom Zé y otros que acompañaron el movimiento. Entendemos que la especificidad de esa poética radica en un abordaje lúdico de la lengua portuguesa hablada en Brasil, esa lengua mestiza y mulata, llena de términos indígenas y de origen africano, propensa a la aliteración y a la onomatopeya. Los poetas concretistas de San Pablo, Augusto y Haroldo de Campos repararon en estos jóvenes, en su libertad expresiva y en su decidida praxis antropofágica —aún antes de que supieran de qué se trataba— y probablemente hayan pensado que estaban viviendo uno de esos escasos momentos de la cultura en que la utopía vanguardista se hace realidad. Lo cierto es que a fines de los años sesenta, los tropicalistas generaron piezas en que *lo alto* de la música experimental del siglo xx se juntaba con los sonidos puramente folklóricos y las palabras jugaban a encontrarse, por deslizamiento del significante —«Ipanema ma ma ma [...] Iracema ma ma ma ma», en «Tropicália» (Veloso, 1968)—, o reflexionaban sobre la lengua —«Língua» (Veloso, 1984), largo poema de amor a los sonidos de la lengua materna y a otros también—, o se confundían con el referente, como en la maravillosa «Maracatu Atómico» (Mautner & Jacobina, 1974), grabada por Gil «Quem segura a porta-estandarte tem a arte tem a arte [...] atrás do arranha-ceu tem o ceu tem o ceu».

Si buscamos un equivalente argentino para este trabajo con las palabras no lo encontraremos. La poesía cantada en Argentina desarrolló más bien el ascetismo del lenguaje —Yupanqui—, las imágenes audaces de cuño *lorquiano* o *nerudiano* —Dávalos, Tejada Gómez— las metáforas dichas en lenguaje coloquial —Charly García— o de un surrealismo algo intuitivo —Spinetta—. Más conceptual que fónico-musical, se dedicó al significado, más que al significante. Sin embargo, un caso cercano es el de María Elena Walsh en sus canciones para niños: la misma actitud lúdica en el uso de rimas, aliteraciones e imágenes absurdas, la misma atención a palabras como Pehuajó, Humahuaca, Calamuchita —de origen indígena—, la misma invención en «Gulubú», «la vacuna lunaluna lu» (1969) y en muchos otros versos. Relegada a un lugar de reina, pero de reina «segundota», por esto de que la literatura infantil es literatura menor, su obra debe ser considerada por su desprejuicio y su alegría lingüística.

Ya se trate de la tradición afro, de las vanguardias poéticas del siglo xx o del *limerick*,<sup>34</sup> vemos en estos ejemplos un trabajo poético centrado —aunque no exclusivamente— en el significante, es decir, en el aspecto musical de las palabras y de los grupos de palabras.

Por otro lado, Argentina ostenta enormes poetas populares. Por supuesto, está toda la poética del tango, pero yendo al período que nos ocupa, es la música folklórica y algunos músicos de rock los que llegan a un desarrollo muy alto del decir popular. Junto a los músicos logran que un pueblo entero cante historias o exprese

<sup>34</sup> El *limerick* es una forma poética humorística de cinco líneas característica de la lengua inglesa.

sentimientos colectivos. Manuel Castilla, el compañero más constante del Cuchi Leguizamón, como heredero del grupo de poesía salteño La Carpa (Rocha Campos, 2007), creó un universo hecho de nombres propios: personajes como La Pomeña, Santa Leoncia de Farfán, Riera el panadero, el chileno Maturana, habitantes de esos lugares llamados Yala, La Poma, Cafayate, viven para siempre en el mundo de la cultura popular argentina.

Y como dijimos anteriormente, es Charly García quien ha expresado en figuras poéticas de gran intensidad el espíritu de la generación que fue joven en dictadura. Su música, hecha de la melancolía del tango, el espíritu rebelde del rock y la frivolidad del pop es un producto absolutamente argentino. También lo es Spinetta, con su poesía más hermética, con destellos luminosos, tanto como sus increíbles melodías.

## PENSAR LA NACIÓN

Los debates por la identidad nacional son frecuentes en naciones jóvenes como las latinoamericanas. Durante los sesenta y setenta, época de expansión de la cultura de masas y de los mercados culturales, y en que fenómenos políticos americanos y mundiales repercutían fuertemente en intelectuales y artistas, algunos nacionalismos de viejo cuño se abroquelaron en posiciones dogmáticas, mientras que otros encontraron formas novedosas de sintetizar la nacionalidad.

Creemos que la cuestión de pensar/hacer la nación en arte y cultura es uno de los puntos en que Argentina y Brasil manifiestan divergencias importantes. Decimos pensar y hacer ya que en algunos círculos el debate por lo nacional es explícito, verbal, mientras que en otros casos son las obras mismas, literarias, cinematográficas, musicales, las que peformativizan —por así decirlo— tensiones, rasgos identitarios, adscripciones o transgresiones a los cánones de la *idad* —argentinidad, brasileñidad—.

Marildo Nercolini (2014) traza un ajustado panorama de las discusiones que atravesaban los círculos intelectuales del Brasil de fines de los sesenta. Músicos como Caetano Veloso o Gilberto Gil intervenían activamente en debates sobre música popular, con el bagaje cultural de lecturas ensayísticas y literarias, experiencia cinematográfica y cierta frecuentación de las vanguardias poética, plástica y de la música erudita. De alguna manera, en esos años se pensó un Brasil con una cultura muy propia pero capaz de fagocitar cualquier elemento proveniente de muy diversas matrices. Eso es lo que el Tropicalismo proponía como programa estético y vital ante el nacionalismo de viejo cuño. A la vez, se sacudía el imperativo del canto testimonial, haciéndolo a su manera y cuando apeteciera.

Debe decirse que, por la misma época, en Argentina, era el rock nacional el que, de una manera absolutamente intuitiva, de la mano de jóvenes de formación más bien autodidacta, encaraba la construcción de una nueva música hecha sobre modelos externos —el rock inglés básicamente— pero a la que la prosodia del castellano rioplatense le daría una tonalidad diferente.<sup>35</sup> Esa música, bautizada nacional por algunos periodistas, abjuraba de todo nacionalismo; más bien se pretendía música de un grupo eventualmente planetario: la juventud. Paradójicamente, se transformó

<sup>35</sup> El mismo tipo de traducción cultural se ha dado en los últimos años con el rap.

en un lenguaje absolutamente argentino —tal es así que fenómenos como Spinetta nunca fueron comprendidos fuera de las fronteras del país—, un lenguaje que reemplazó al tango en su carácter de música urbana, pero que conservó de él ciertos motivos, ciertos colores. Sin embargo, debe decirse que no hubo en el campo musical un debate de altura sobre cuestiones ligadas al concepto de Nación y a la cultura nacional.

La música folklórica ya había pasado en las décadas del treinta y del cuarenta por un proceso de nacionalización a partir de la intervención del discurso intelectual nacionalista —Rojas, Lugones— y fundamentalmente del Estado y la escuela pública (Díaz, 2008). Ciertas especies coreográfico-musicales se fueron equiparando a la flor nacional, el escudo y la escarapela, y con ellas, el conjunto de músicas de provincia que, para los sesenta, ya representaban una *argentinidad* sin fisuras. Con este paradigma clásico, de la nostalgia del pago, reservorio de lo más puro y auténtico, va a colisionar el movimiento renovador, no sólo por transponer las fronteras del país para abrazarse en un sueño de unidad latinoamericana, sino por desnudar en las letras, de desigual valor poético, los conflictos de clase y la explotación del pueblo. Sin embargo, las diferencias se verían fundamentalmente en el terreno poético, ya que, desde el punto de vista musical, el trabajo compositivo, de arreglos y de interpretación era fiel a los ritmos y colores autóctonos. Nacionalismo conservador versus nacionalismo latinoamericanista —y hasta tercermundista— sería la ecuación que se verificaba por entonces y que siguió las fluctuaciones de la política y el mercado.

Finalmente, el tango: música argentina, rioplatense, porteña, de Buenos Aires, aunque no música *nacional*. No al menos en el sentido estricto en que lo expresamos en párrafos anteriores. Suele equiparárselo a otra música popular urbana latinoamericana con la que comparte señas de origen y destino: el samba. Sin embargo, mientras éste suele apelar en sus letras y en la iconografía acompañante a Brasil y a lo *verdeamarelo*, nada de esto sucede con el tango, que restringe su universo a la ciudad de Buenos Aires y sus suburbios —los de entonces— y no se asocia en imagen al celeste y blanco nacional.

Florencia Garramuño (2007, p.117) distingue correctamente entre un nacionalismo institucional —de Estado— y otro cultural, que en su argumentación representa fundamentalmente Jorge Luis Borges. No obstante, ella misma señala cómo Borges inventa una tradición campera para el tango al ligarlo con la milonga bonaerense, que él prefiere. El nacionalismo de Borges es el de su patria, Buenos Aires. «Argentino hasta la muerte/he nacido en Buenos Aires», dice algo irónicamente César Fernández Moreno en su largo poema *Argentino hasta la muerte* (1963). Lo cierto es que hablar del tango como de música nacional —que lo es en un sentido, ¿qué duda cabe? — es sucumbir demasiado rápido a una mirada extranjera, la que se fascina con el tango argentino. Para que se dé un proceso de nacionalización, la fascinación debe ir *desde adentro hacia adentro*,<sup>36</sup> no hacia lo exótico, sino hacia lo propio, hacia lo que *imaginariamente* está allí de tiempos remotos y es familiar como el paisaje del lugar de uno.

<sup>36</sup> No desdeñamos de ningún modo el papel que juega en la constitución de la identidad nacional la mirada del Otro. Lo que decimos es que en un proceso de nacionalización son los agentes endógenos los que articulan un nuevo sentido de lo nacional. Vale decir, en términos de Eliseo Verón, que el interpretante es el Estado-Nación, aquel que asigna determinada simbología a la totalidad del territorio y sus habitantes. Para ver el funcionamiento de este concepto ver Verón (2003).

Como fuera, si los gobiernos dictatoriales tuvieron que hacer uso de la música como símbolo nacional para contrarrestar *la agresión comunista*, lo hicieron recurriendo al folklore más clásico y estableciendo como día nacional del tango el 11 de diciembre, fecha que liga a Gardel con Julio de Caro.<sup>37</sup>

## ARGENTINA Y BRASIL

Con todo lo que se ha estudiado e intentado explicar el fenómeno de las dictaduras cívico-militares,<sup>38</sup> no se ha podido establecer el costo incalculable que supone en una sociedad semejante desgarrar. Tanto en Argentina como en Brasil surge la pregunta sin respuesta: ¿qué hubiera pasado si tal músico no se hubiera exiliado, si tal carrera no se hubiera tronchado? Vano ejercicio de ucronía. Lo que sí sabemos es que hubiera sido de otro modo.

La cultura y la música popular que tenemos son hijas de aquellos procesos, esos temporales. Uno de los efectos que produjeron los golpes de Estado en Latinoamérica fue el de aislar a los pueblos. Se sabía poco de lo que pasaba en el exterior y entre ellos había mutua desconfianza. Para los argentinos, la guerra de Malvinas fue, entre otras cosas, una puerta para entender nuestro sino latinoamericano. Sin embargo, con Brasil hubo siempre un puente tendido por la música popular. La relación de los argentinos con Brasil desde el punto de vista cultural tiene múltiples facetas. La distancia idiomática, que no es tanta en la vida cotidiana, pero sí en la literatura, la ciencia o el cine, es un problema. Mayor para los brasileños, que se sienten inmersos en una enorme isla de habla portuguesa en un mar español.

La música, más que las palabras, ha sido y es factor de unidad entre argentinos y brasileños. En materia de música popular, también nos atrevemos a decir que se conoce mucho en Argentina de lo producido en Brasil y poco en sentido inverso. Argentina ha escuchado mucha y muy buena música brasileña desde hace décadas y los músicos argentinos, por otra parte, han aprendido aplicadamente y con resultados sorprendentes ritmos del país hermano. No son pocos los guitarristas que pueden rasguear bien una *bossa nova* o un *choro*, lo que no sucede con frecuencia con músicos brasileños si se los pone en situación de tocar tango, y mucho menos zamba o tonada.

Esto tiene otra explicación, que entronca con la vieja disputa entre nacionalismo y extranjerización. Se dice en Argentina que en Brasil se cultiva un nacionalismo «bueno», que se evidencia en una atención amorosa a la cultura propiamente brasileña, llámese canción, telenovela o fútbol y una desatención al resto de Latinoamérica, ya que no a Estados Unidos, siempre presente, aunque sea como horizonte.<sup>39</sup> Evidentemente, cuando se habla de nacionalismo bueno es porque se entiende que hay uno negativo.

37 La iniciativa fue de Ben Molar, que durante más de una década bregó por instituir la fecha. Finalmente, el Intendente de Buenos Aires de aquel entonces, Cacciatore, aceptó el pedido en 1977.

38 Es el modo en que actualmente se las considera. En Argentina, luego de llevar a juicio a represores armados —proceso en desarrollo— hay una profunda revisión de la complicidad civil en los golpes de Estado.

39 Un argumento atendible es que tanto Brasil como EE.UU. son países con una alta proporción de negros de origen esclavo, por lo que en ambos se constituyó una cultura afroamericana. Sabemos sin embargo, que en ambos países ese caudal demográfico se procesó de manera diferente: Brasil, integrando lo afro y lo indígena (a costa de una enorme desigualdad económica y cultural) y EE.UU., creando *ghettos* donde, como dice Caetano: «branco é branco, preto é preto (e a mulata não é a tal) bicha é bicha, mulher é mulher e dinheiro é dinheiro» (*blanco es blanco, negro es negro (y la mulata no es tal), puto es puto, mujer es mujer y dinero es dinero*)

Sucede que en nuestro país los símbolos y rituales ligados al concepto de Nación estuvieron capturados por las dictaduras, o, digamos más ampliamente, por la cultura autoritaria de derecha que tuvo en los militares y la Iglesia Católica sus pilares fundamentales. Recuperar poco a poco, desde un lugar diferente, esos símbolos es tarea que se ha hecho en la Argentina post dictadura, lo mismo que una reflexión y una fuerte revalorización del concepto de democracia.<sup>40</sup>

Para esa tarea de volver los ojos sobre nuestra cultura, en el contexto latinoamericano y global el modelo brasileño es muy útil. En el campo de la música, un hito en ese sentido fue la grabación del Himno Nacional Argentino en 1990 por Charly García, una apropiación de una pieza de museo cargada de las peores connotaciones, al menos para las generaciones que lo padecieron en un marco de falta de libertades y retórica ultramontana. Por ello debió enfrentar un juicio por ofensa a los símbolos patrios. En 1998 un grupo de rockeros grabó *El grito sagrado*, un disco de versiones de marchas e himnos escolares. Más allá del resultado musical, lo cierto es que se escucha en numerosas escuelas del país, aportando aire fresco al panorama de la música escolar.

La fragmentación del campo de la música popular en el país conspiró contra la libertad de hacer y de escuchar. En la actualidad, esa situación ha ido variando: los músicos se cruzan, se invitan, colaboran entre sí. En todo eso, Brasil fue un faro, ya que allí es práctica común desde hace décadas. Nuevamente acudimos al movimiento tropicalista, que solucionó problemas antes de tiempo, también a costa de incompreensión y polémica. No fue tanta la novedad de mezclar –colisionar– elementos populares con otros de la alta cultura. De hecho, la *música popular para escuchar* lo ha hecho siempre, quizá más discretamente o apelando a estéticas un poco anteriores y por lo tanto no tan rupturistas. El verdadero aporte del Tropicalismo es, a nuestro entender, la apertura hacia la cultura masiva, considerada chatarra por la mayoría de los intelectuales. Fue una apuesta arriesgada pero valiosa en su ambición: la de poder abarcarlo todo.

Los brasileños nos enseñan a juntarse, a cruzar, a amar y valorar nuestra música. Esperamos de su parte una atención cada vez mayor a ella, que goza de una riqueza impensada para muchos. Nos unen experiencias comunes, lenguas hermanas y sonidos que se llaman, que pueden encontrarse en un abrazo.

## REFERENCIAS

Benedetti, S. y Graziano, M. (2007). *Estación imposible. Periodismo y contracultura en los 70: la historia del Expreso Imaginario*. Marcelo Héctor Oliveri Editor.

Buch, E. (julio de 2010). *Apuntes para una historia de la música durante el proceso militar* [Objeto de conferencia]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

De Campos, A. (2006). *Balance(o) de la Bossa Nova y otras bossas*. Editorial Vestales.

Cortés, H. y de Piero, S. (2011). 5 minutos antes de la muerte. Luces y sombras de los partidos políticos ante el golpe del 76. *Revista Ciencias Sociales*, (77), 54-59.

<sup>40</sup> Norbert Lechner afirma que la imposición de la idea de democracia por sobre la de revolución es propia de los años ochentas, no de los setentas, cuya priorización era inversa (Cortés & de Piero, 2011, p. 55).

- Devoto, F. y Fausto, B. (2008). *Argentina-Brasil (1850-2000). Un ensayo de historia comparada*. Sudamericana.
- Díaz, C. (2008). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Editorial Recovecos.
- Fernández Moreno, C. (1963). *Argentino hasta la muerte*. Sudamericana.
- Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós.
- Fischerman, D. (25 de mayo de 2008). El extraño de pelo blanco. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4630-2008-05-25.html>
- Fischerman, D. y Gilbert, A. (2009): *Piazzolla, el mal entendido*. Edhasa.
- FolkloreCLUB. (11 de febrero de 2008). *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. <https://www.folkloreclub.com.ar/nota.asp?idnota=441>
- Gravano, A. (1985). *El silencio y la porfía*. Corregidor.
- Grimberg, M. (2008). *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Gourmet Musical Ediciones.
- Homem de Mello, Zuza. (2005). Les festivals: une respiration dans la dictature. En *MPB. Musique Populaire Brésilienne*. Cité de la musique.
- Kröpfl, F. (2005). Una originalidad dentro del género. *Las Ranas. Artes, Ensayo y Traducción*, 1 (1).
- Marchi, S. (2005). *El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona*. Le Monde Diplomatique.
- Miranda, A. N. (2009). *Almendra: entre la tradición y la modernización*. [Tesis de grado, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires].
- Monjeau, F. (2005). Arcaico y modernista. *Las Ranas. Artes, Ensayo y Traducción*, 1(1).
- Nercolini, M. J. (2014). Brasil em tempos de censura: a nação repensada pela canção [Brasil en tiempos de censura: la nación repensada a través de la canción] [Manuscrito presentado para su publicación]. En M. Bueno (Comp.), *Las dictaduras del Brasil y Argentina: la forma de la resistência*. EUDEM - Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Nogueira Galvao, W. (2005). Musique, société et pouvoir: trois moments. En *MPB. Musique Populaire Brésilienne*. Cité de la musique.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Emecé.
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Emecé.
- Rocha Campos, A. (9 de agosto 2007). El Norte era una fiesta. *El Popular*.
- Strega, E. (2009). *Bossa Nova y Nuevo Tango: una historia de Vinicius a Astor*. Corregidor.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas*. Puntosur.
- Ulla, N. (1987). *Tango, rebelión y nostalgia*. CEAL.
- Veloso, C. (2004). *Verdad tropical: música y revolución en Brasil*. Ediciones Salamandra.
- Walsh, M. E. (1969). *El reino del revés*. Sudamericana.
- Weinschelbaum, V. (2006). *Estación Brasil. Conversaciones con músicos brasileños*. Norma.
- Witkowski, A. (2005). Le goût de la langue métisse [El sabor de la lengua mestiza]. En *MPB. Musique Populaire Brésilienne*. Cité de la musique.
- Zuker, C. (2003). *El tren de la victoria. Una saga familiar*. Sudamericana.