

IV Jornadas de Investigación en Humanidades

*Homenaje a Laura Laiseca*

29, 30 y 31 de agosto de 2011

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

ACTAS



# **ACTAS**

**IV Jornadas de Investigación en Humanidades**

**Homenaje a Laura Laiseca**

**Bahía Blanca, 29, 30 y 31 de agosto de 2011**

**Departamento de Humanidades**

**Universidad Nacional del Sur**

**Argentina y la ‘Nueva Canción Latinoamericana’ de los sesenta:  
una fuente posible para el estudio histórico**

Ciarrocchi, Eliana  
Universidad Nacional del Sur  
eys\_fe@hotmail.com

Guerstein, Sabrina  
Universidad Nacional del Sur  
sguerstein@yahoo.com.ar

El trabajo que aquí presentamos pretende ser apenas un disparador para reflexionar y ahondar en una serie de inquietudes que se nos presentan no solo en tanto historiadoras, sino también como hacedoras de la historia, es decir como agentes transformadoras del presente. Por una parte, los sesenta representan un espejo posible en el cual mirarnos hoy. Hacerle preguntas, pensar en el contexto en el que surgió esa gran efervescencia social, analizarla críticamente, buscar matices entre la gran variedad de actores sociales, nos puede permitir pensar la situación actual e imaginar alternativas. Por otro lado, las letras musicales pueden dar cuenta de todas estas cuestiones desde un lugar novedoso y poco explorado, rico por su poesía y por su potencial multiplicador.

Nuestra idea original tenía que ver con realizar una comparación entre las canciones escritas durante los noventa y dos mil, y las realizadas en los sesenta; sin embargo, la recopilación de los temas y artistas de aquella década se hizo tan ardua y sorprendente en su contenido (dado que no los conocíamos con anterioridad), que pensamos que merecía un trabajo pormenorizado, sin abordar las canciones de las décadas más recientes. Decidimos como contrapartida comparar el caso argentino con otros países del Cono Sur, dada la fuerte presencia de la cuestión latinoamericana entre las letras analizadas.

El análisis del contenido de las canciones puede aproximarnos de una manera particular a las ideas, los deseos, los sentimientos de los protagonistas de este proceso histórico; puede dar cuenta de la interpretación que hacían de su realidad política y social, y por tanto puede permitirnos acceder al entramado simbólico mediante el cual hacían inteligible su existencia.

Esta fuente también nos orienta acerca de la consideración que el artista tiene de su propio rol en esta historia, del arte como herramienta de difusión pero también como un elemento revolucionario en sí mismo.

Cucchetti y Cristiá (2008) hablan del período 1955-1973 como un “capítulo pendiente” de las ciencias sociales:

[este período] sigue exigiendo nuevas miradas y sensibilidades por parte de los investigadores. (...) Los desafíos son varios: penetrar algunos tabúes y definiciones consagrados, retomar testimonios orales como fuente de

reconstrucción histórica —evitando caer en la proclamación de narraciones militantes—, explorar archivos ignotos o, por el contrario, tan obvios que han pasado inadvertidos. Desafíos imprescindibles en el intento de ir proponiendo miradas ante un capítulo pendiente y que parten de análisis densos en unidades sociales microscópicas.

Creemos que nuestro trabajo se enmarca en el intento de abordar la problemática de los sesenta desde esta mirada alternativa propuesta por los autores.

Las investigaciones acerca de la música de esta época existentes en la actualidad se refieren fundamentalmente al rock, tanto desde la historia del género y sus artistas, como también desde el análisis de las letras de las canciones.<sup>1</sup> El papel del folklore parece haber sido olvidado o subestimado, lo cual nos pareció llamativo, a juzgar por la gran cantidad de artistas existentes del género y la gran convocatoria con la que contaban. Una hipótesis acerca del por qué de este “olvido” puede tener que ver con la preferencia de estudiar un fenómeno urbano como el rock, antes que uno procedente del interior, como el folklore. Otra puede tener que ver con la trascendencia y desarrollo posterior que tuvo el rock por sobre el folklore, a juzgar por su alto grado de circulación en el mercado discográfico y musical. Sin embargo, dada la movilización social presente en el interior, nos parece fundamental tomar en cuenta las expresiones folklóricas como herramienta para comprender el fenómeno.

No podemos olvidar que esta es una época en la que los intelectuales y las expresiones culturales se tiñen de las consignas y objetivos de los actores movilizados. Podemos preguntarnos entonces acerca de la estrechez de esa relación entre política y cultura. ¿Queda la cultura totalmente subsumida a los objetivos políticos? ¿O está determinada también por otras lógicas, propias del campo cultural? ¿Cómo se refleja esta situación en las letras escritas por los folkloristas? La respuesta parece obvia; sin embargo, los temas abordados por este movimiento, denominado de la ‘Nueva Canción’, son más amplios de lo que muchos hubiésemos imaginado, al punto que varios conceptos y actores que se rescatan hoy en día como una novedad por diversos artistas e intelectuales (por ejemplo los pueblos originarios), ya habían sido cantados en los sesenta.

El análisis de las letras de las canciones de aquel momento nos otorgará indicios acerca de estos temas, pero es necesario complementar esta información con otros datos relevantes, como el origen social de los músicos protagonistas de esta historia, y también su militancia política. Sin embargo, en este trabajo centraremos nuestra atención solo en lo que nos pueden brindar las canciones.

El corpus a analizar serán las canciones editadas entre el año 1966, en el que se instala el gobierno burocrático-autoritario en el poder, y 1973, año en el que el peronismo retoma la presidencia. Ambos sucesos marcan hitos en el carácter de la movilización social y también en el ámbito musical, como veremos a lo largo del trabajo. Debido a la extensión de la lista de canciones editadas en esos años, hemos seleccionado con el objetivo de realizar una primera aproximación, a aquellos artistas más convocantes de la época, como Cafrune, César Isella, Horacio Guarany. Luego

---

<sup>1</sup> Algunos ejemplos son *Entre Gatos y Violadores, el rock nacional en la cultura argentina*, de Pablo Alabarces; *Rock! Antología analizada de la poesía rock desde 1965*, de Eduardo de la Puente; *Historia del rock en Argentina*, de Marcelo Fernández Bitar; *Rock en la Argentina: treinta años de lugares comunes*, de Daniel Varela.

compararemos las producciones del país con las realizadas por los principales artistas de Chile y Uruguay.

El fuerte compromiso social de los artistas de aquella época nos permite reflexionar acerca de la relación entre el arte y la vida; apreciar cómo desde un pasado no muy lejano, hombres y mujeres nos hablan en un lenguaje directo de la hermandad, el amor, el sufrimiento y la alegría de pensar y hacer un futuro diferente. Nos describen el sufrimiento de los pequeños hombres corrientes latinoamericanos, el peón, el obrero, el niño nacido en la pobreza, y también del inocente joven norteamericano que es enviado a morir en una guerra ajena. Nos recuerdan que una sociedad distinta a la actual existió en nuestro país y Latinoamérica (con sus posibilidades, límites y dificultades) y por lo tanto que el cambio es inherente a la historia. Creemos que una revisión concienzuda de aquel período y sus expresiones culturales y políticas puede librarnos de idealizaciones estereotipadas, y a la vez servir como punto de partida para reelaborar nuestros sueños y deseos de una sociedad más libre y justa.

A partir del año 1955, a raíz de la caída de Perón y la proscripción del peronismo, se consolida una modalidad de exteriorización de las demandas políticas por fuera del sistema parlamentario, que tomó inicialmente la forma de *resistencia* para transformarse a través del tiempo en *acción colectiva directa*.

Ante la debilidad del sistema político, y al calor de los movimientos de liberación nacional del Tercer Mundo, se va consolidando un marco cultural,<sup>2</sup> compartido por los distintos grupos movilizados, caracterizado por la convicción de la necesidad de un cambio en las estructuras políticas, económicas y sociales, con mayor participación de los sectores populares, por el rechazo al imperialismo, reflejado en las empresas extranjeras, y por el afianzamiento del nacionalismo, relacionado con la idea de la “liberación nacional”.

La dictadura de Onganía, en la cual se cierran aún más los mecanismos institucionales de participación, precipita la consolidación de ese marco cultural común y afirma el sentimiento de un “nosotros” (trabajadores agremiados en “sindicatos combativos”, estudiantes, intelectuales comprometidos) frente a un “ellos”, la dictadura. Los marcos culturales comunes posibilitan un nuevo repertorio de acciones, más informales y espontáneas, en las que prima la acción directa y la solidaridad entre los distintos sectores de la sociedad. También el radio de acción se amplía: ahora abarcan a la comunidad fabril, las unidades básicas y de fomento, las asambleas estudiantiles, y también el campo intelectual y los medios de comunicación. La vía armada comienza a ser vista como única salida posible por cada vez más amplios grupos sociales, sobre todo a partir de la aparición pública de Montoneros, con gran aceptación entre los sectores juveniles peronistas.

El ámbito cultural y artístico se ve sensiblemente afectado por las medidas represivas de la dictadura que, embanderada en la defensa del orden y las “buenas costumbres”, interviene las universidades, censura publicaciones periodísticas y literarias y los festivales folklóricos. Sin embargo, los artistas del género ya habían iniciado un recorrido que acompañaba la radicalización política de aquellos tiempos; en 1963 se manifiesta con la aparición del “Movimiento por el nuevo cancionero”, con el objetivo de la búsqueda de una música nacional de contenido popular.<sup>3</sup> Este movimiento

---

<sup>2</sup> Representaciones simbólicas e interpretaciones colectivas acerca de los acontecimientos que condicionaron los modos de acción.

<sup>3</sup> Los primeros pensamientos que alimentaron tal proclama fueron tomados de una carta que Mercedes Sosa había enviado a Tejada Gómez. Cuando Tejada, el poeta mayor del movimiento, los volcó en aquel

se enmarca en uno más amplio conocido como “Nueva Canción Latinoamericana”, cuya pionera es Violeta Parra, de Chile.<sup>4</sup>

Las letras de las canciones de aquella época nos describen toda una forma de ver el mundo, de interpretar la realidad, y de caracterizar a los actores sociales y políticos. A continuación intentaremos dar cuenta de este análisis, exponiendo los temas presentes en forma recurrente entre los distintos autores e intérpretes. La intención es conformar al lector un panorama de los mismos, rescatando la manera particular en que los artistas expresaron las problemáticas percibidas. Por causas que iremos exponiendo a lo largo del trabajo, es muy difícil analizar por separado el caso argentino del resto del Cono Sur, por lo cual en muchas ocasiones haremos un análisis en conjunto con las aclaraciones pertinentes.

La primera cuestión que nos llamó la atención es que la mayoría de los artistas realizan versiones de otros cantores contemporáneos. Por ejemplo, Mercedes Sosa canta canciones de Daniel Viglietti, Violeta Parra, Víctor Jara; a la vez que Zitarrosa canta canciones de Atahualpa Yupanqui y de César Isella. Esta situación puede reflejar una identificación entre los artistas de distintos países sudamericanos, una sensación de estar viviendo y sufriendo las mismas cosas, elemento que los hermana. De hecho, esta afirmación se realiza explícitamente en varias de las letras analizadas:

Americana soy, / y en esta tierra yo crecí. / Vibran en mí / milenios indios / y  
centurias de español. / Mestizo corazón / que late en su extensión, / hambriento de  
justicia, paz y libertad. / bendice el canto que yo canto / como un largo crucifijo  
popular. / No canta usted, ni canto yo / es Sudamérica mi voz. / doliente América  
de Sur.<sup>5</sup>

En esta letra también puede apreciarse la percepción de una historia común entre los americanos. El imperio incaico, destruido por los españoles, se reivindica como raíz cultural autóctona: “Tuve un Imperio del Sol, / grande y feliz. / El blanco me lo quitó, / charanguito.”<sup>6</sup>

También se canta al malón, aquel realizado por los indios argentinos: “Indio y malón... / Y el horror del fortín, / bangrullo sin final / y los criollos desangrados / de miseria y soledad.”<sup>7</sup>

Otro tema recurrente es la recuperación de ciertos actores participantes de la emancipación nacional, algunos olvidados por la historia oficial, con el fin de reivindicarlos y tomarlos como referentes: “Vidalita acordate de José Artigas, / y

---

Manifiesto, adhirieron a su ideario (y lo firmaron) Tito Francia, su más conspicuo compositor, Oscar Matus, su más insigne melodista, Mercedes Sosa, la voz de esa gesta, y quienes ya estaban sumados al reto: Juan Carlos Sederó (pianista), Eduardo Aragón (compositor), Víctor Nieto (bailarín) y Horacio Tusoli.

<sup>4</sup>El Nuevo Cancionero acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América.

<sup>5</sup> Félix Luna y Ariel Ramírez (1972), “Es Sudamérica mi voz”, en: *Cantata Sudamericana*, de Mercedes Sosa.

<sup>6</sup> Fernando Figueredo Iramanin (1966), “Canción del derrumbe indio”, en: *Yo no canto por cantar*, de Mercedes Sosa.

<sup>7</sup> Félix Luna y Ariel Ramírez (1972), “Pampa del sur”, en: *Cantata Sudamericana*, de Mercedes Sosa.

endúlzate la boca, cuando lo digas. / A la huella de un siglo que otros borraron, / mintiendo los martirios del traicionado.”<sup>8</sup>

El hecho de que se abordaran temas históricos una y otra vez en las letras puede indicar la búsqueda de los artistas de una identidad latinoamericana en algunos casos, nacional en otros, siempre alternativa a la que impone el discurso oficial. De ahí la revalorización del imperio incaico, el hecho de remarcar la explotación sufrida por el continente, de exaltar próceres que lucharon por la libertad y la autodeterminación y también aquellos defenestrados por el liberalismo (como Rosas). Parece existir entonces la determinación de buscar en la historia referentes que representen valores e ideas alternativas a las fijadas, en función de una emancipación de lo establecido y la construcción de un nuevo camino.

En este sentido, el indio y el gaucho, ambos despreciados y/o invisibilizados de las historias (y realidades) nacionales, se transforman en un ejemplo de lucha: “Dale tu mano al indio / Dale que te hará bien / Y encontrarás el camino / Como ayer yo lo encontré / Te mojará el sudor santo / De la lucha y el deber.”<sup>9</sup>

En Uruguay se reivindica a otro actor social marginado: el negro. “Negro hijo de negro oriental, / tuvo abuelo negro bozal, / que se alzó en armas junto al general / y un cañón lo partió en Marmarajá.”<sup>10</sup>

Avanzando hacia el presente en esta historia, aparece con fuerza otro concepto: el de imperialismo. La explotación de América por parte del extranjero continuó, solo que cambió de nombre:

Pero entre todos el ruin / es el que trajo al ladrón; / ése no tiene perdón: / si protegen sus ganancias / la decencia y la ignorancia / del pueblo, son sus amores; / no encuentra causas mejores / para comprarse otra estancia. / Ése sí no es oriental, / ni gringo, ni brasilero; / su pasión es el dinero / porque es multinacional. / Mentiroso universal / desde que vino Hernandarias, / piensa en sus cuentas bancarias / ponderando a los poetas / que hacen con torpes recetas / canciones estrafalarias.<sup>11</sup>

Como vemos, el imperialismo no solo es económico, sino también cultural: “Despreciar la chacarera, / por otra danza importada: / eso es verla mancillada / a nuestra raza campera.”<sup>12</sup>

Otro tema del que hablan asiduamente las letras tienen que ver con describir la vida de los trabajadores, su sufrimiento y su pobreza. Por tratarse de un género propio del interior, los folkloristas abordan en su mayoría a los trabajadores rurales como el peón, el labrador, el zafrero; aunque también hacen alusión a otros trabajadores como el minero, el picapedrero, etc. Aquí un ejemplo: “Mi guitarra en el alba / Suele a veces llorar / Las gaviotas del mar / Si preguntan por ella / Dile que en una eu tristeza, zafrero.”<sup>13</sup>

Dos elementos comunes aparecen en las canciones que tratan este tema: la pobreza y la injusticia. Se resalta la explotación del trabajador, quien trabaja en terribles

<sup>8</sup> Alfredo Zitarrosa y Carlos Bonavitta (1967), “A José Artigas”, en: *El amor herido*, de Alfredo Zitarrosa

<sup>9</sup> Daniel Viglietti (1968), “Canción para mi América”, en: *Canciones para mi América*.

<sup>10</sup> Alfredo Zitarrosa (1967), “Romance para un negro milonguero”, en: *Zitarrosa*.

<sup>11</sup> Alfredo Zitarrosa (1974), “Diez décimas de saludo al pueblo argentino”, en: *Zitarrosa 74*.

<sup>12</sup> Horacio Guarany (1966), “Añoranzas” en: *El Corralero*.

<sup>13</sup> Alma García (1966), “Zamba al zafrero”, en: *Yo no canto por cantar* de Mercedes Sosa.

condiciones, harapiento y enfermo, haciendo frío o calor, en función de los intereses del patrón, al cual se denuncia como un abusador descarado que sin embargo pretende “moralizar” a los peones: “Y por una sola fiesta / me dudé con el patrón, / que me dijo: Parrandero, / no me pisa en el galpón. / Y me habló de obligaciones, / del trabajo y la Nación, / a mí, que sembré en sus campos / mi pobreza y mi sudor.”<sup>14</sup>

Se realiza una impugnación global al orden establecido; un orden arbitrario que beneficia a unos pocos y margina y explota a los más:

Tú eres rico, tú eres pobre / Tú eres mando, tú jornal / Tú eres lo que tú no eres / La copla de quién será / Tú eres rico, tú eres pobre / Tú eres el que quitas, tú el que da / Tú tiras lo / que tú debes / Sabe del pobre y su lucha / Del miedo sabe su hiel / Sabe que el niño no sabe / Que el hambre tiene un por qué.<sup>15</sup>

Encontramos también una crítica al sistema representativo: “Mire amigo no venga / con esas cosas de las ‘cuestiones’. / Yo no le entiendo mucho; / discúlpeme, soy medio bagual. / Pero eso sí le digo: / no me interesan las ‘elecciones’; / los que no tienen plata / van de alpargatas: / todo sigue igual.”<sup>16</sup>

Sin embargo no se limitan a denunciar este régimen explotador; anuncian que, en un futuro cercano, los trabajadores se unirán y terminarán con las injusticias y los sufrimientos: “Al compadre Juan Miguel, / no le pagan el jornal / y aunque no haiga de comer, / lo mismo / hay que trabajar. (...) Pero un día habrá de ser / que esto se ha de terminar, / y la suerte del compadre / pa' su bien ha de cambiar, / ¡cuando canten estas coplas / los peones del arrozal!”<sup>17</sup>

Vemos entonces la importancia que dan los artistas a los trabajadores como actores sociales: son los responsables de realizar el cambio social. Sin embargo, muchas veces hablan en términos más amplios acerca de quienes tienen asignado ese papel: “Hermano dame tu mano,/vamos juntos a buscar/una casa pequeñita/que se llama libertad./Esta es la hora primera,/este es el justo lugar/abre la puerta que afuera la tierra no aguanta más”<sup>18</sup>

Aquí no solo se piensa en los trabajadores como motor de cambio, sino en el *pueblo entero*; se nombra al semejante como “*compañero*” o “*hermano*”, se resalta la solidaridad como valor fundamental para cambiar la sociedad. Por otra parte el cambio se divisa como inminente, semejante a un *amanecer*, a un *despertar*. Algunos de los cantores concibieron la posibilidad de la lucha armada: “Lo haremos tú y yo,/nosotros lo haremos,/tomemos la arcilla/para el hombre nuevo./Por brazo, un fusil;/por luz, la mirada,/y junto a la idea/una bala asomada.”<sup>19</sup>

La consideración por la lucha armada está acompañada por una simpatía hacia la revolución cubana y por múltiples homenajes al Che Guevara, conceptualizado como una suerte de “prohombre revolucionario”: “Mi comandante Guevara,/no hay en tu muerte una flor,/pero están las metralletas,/ tallos de sangre y dolor.”<sup>20</sup>

---

<sup>14</sup> Aníbal Zampayo (1970), “Vea patrón”, en: *Milonga Madre*, de Alfredo Zitarrosa.

<sup>15</sup> Raúl Mercado y Ángel Ritro (1970), “Fundamento coplero”, en: *El grito de la Tierra*, de Mercedes Sosa

<sup>16</sup> Alfredo Zitarrosa, (1967), “Mire amigo”, en: *Del Amor Herido*.

<sup>17</sup> Yamandú Palacios y Óscar del Monte (1966), “Coplas al compadre Juan Miguel”, en: *Canta Zitarrosa*, de Alfredo Zitarrosa.

<sup>18</sup> Carlos Guastavino, “Hermano dame tu mano”, en: *Hermano*, de Mercedes Sosa.

<sup>19</sup> Daniel Viglietti (1968), “Canción del Hombre Nuevo”, en: *Canciones para el hombre nuevo*

<sup>20</sup> Daniel Viglietti (1970), “Canción del guerrillero heroico”, en: *Che Guevara*, obra colectiva.

Esta temática, común a distintos cantores no solo del Cono Sur sino de toda Latinoamérica, fue abordada en dos obras colectivas: *Che vive*, de 1968, y *Che Guevara*, de 1971.

Vemos cómo se refleja en las canciones la radicalización política de la época. En algunas de ellas se expone la idea “matar o morir”, “todo o nada”, es decir la convicción de continuar la lucha hasta el final, aunque esto implicara la muerte: “Hay que dar vuelta el viento como la taba / el que no cambia todo no cambia nada.”<sup>21</sup>

### **A modo de conclusión: el cantor y el pueblo**

Las canciones reflejan una gran relación entre el cantante y el pueblo; el pueblo definido como los que trabajan, los que son explotados, los obreros, los “olvidados”, los “marginados”, “los que sufren”, “los de abajo”. El cantor ve en el pueblo su objetivo, para ellos canta y sobre ellos canta, es la voz del pueblo, con el que existe una relación muy intensa de identificación.<sup>22</sup> Por ejemplo, en Mercedes Sosa podemos rescatar: “Milonga así, para cantarle a mi gente. / De tanto verla olvidada, le arrimo mi canto. / Le doy esperanza en estas mismas palabras. / Se va la paciencia que ya se le acaba / (...) Con su voz que es mi voz.”<sup>23</sup>

Está sumamente explícito en las canciones que el papel del cantor es siempre luchar y cantar por la gente pobre y los humildes, y esta relación los obliga a cantar las “verdades verdaderas” que tanto molestan a los poderosos. Este compromiso los lleva a sufrir censura y persecuciones. Pero los autores resaltan constantemente, sobre todo lo vemos en Horacio Guarany, que el cantor no se debe callar jamás, porque de lo contrario se quedan solos los obreros, los humildes, los de abajo:

Si se calla el cantor se quedan solos / los humildes gorriones de los diarios, / los obreros del puerto se persignan / quién habrá de luchar por su salario. / 'Que ha de ser de la vida si el que canta / no levanta su voz en las tribunas / por el que sufre, por el que no hay/ iluminando siempre a los de abajo.<sup>24</sup>

Encontramos también presente la idea del canto como una fuerza de lucha, comparada aquí por ejemplo con un fusil. Es decir el canto como su modo de lucha y la importancia del canto para “iluminar” el camino y la lucha del pueblo:

Quien no tenga mucha voz / mejor que cante bajito, / hay que tener mucha agalla para cantar a los gritos. / Mi canto es un canto libre / que se quiere regalar / a quien le estreche su mano / a quien quiera disparar. / Sigamos cantando juntos / a toda la humanidad.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Armando Tejada Gómez y César Isella, “Triunfo Agrario”.

<sup>22</sup> El concepto de pueblo es ambiguo, ya que tiene connotaciones antropológicas, etnológicas, políticas, psicológicas e históricas que no han sido sistematizadas interdisciplinariamente. En este caso, los autores sostienen una identidad social del pueblo, que se cristaliza en los trabajadores. El sustrato de la noción de pueblo es, en este caso, el conjunto de las clases y de las personas oprimidas.

<sup>23</sup> Héctor Osvaldo Avena (1967), “Para cantarle a mi gente”, en: *Para cantarle a mi gente*, de Mercedes Sosa.

<sup>24</sup> Horacio Guarany (1970), “Si se calla el cantor”, en: *El Potro*

<sup>25</sup> Horacio Guarany (1973), “El hombre es pura arenita”.

Vemos que se revaloriza a la canción popular; ésta es concebida como vehículo de cambio social. Se asocia a la canción con la identidad y como factor transformador. Estos rasgos son importantes para entender el rol que cumplieron los artistas que adhirieron a las luchas en los años sesenta y setenta. A partir de esos rasgos también es posible comprender por qué la dictadura de Onganía utilizó la persecución y la censura para tratar de acallar las demandas expresadas en las canciones, ya que para ellos eran concebidas como una expresión que no reflejaba los valores de la “auténtica Argentina” y que las canciones presentadas en espacios públicos incitaban a la violencia y a agresiones.<sup>26</sup>

Para finalizar, queremos aclarar que mediante este trabajo no pretendimos agotar el tema sino al contrario, realizar una primera aproximación que nos permitiera generar nuevas preguntas acerca de un período tan complejo como los sesenta y setenta, a través de una expresión cultural tan particular y masiva como es el folklore; una fuente que nos permite acercarnos a los deseos y anhelos de una generación que apostaba al cambio.

## **Bibliografía**

- Cucchetti, Humberto & Cristiá Moira (2008), “Los sesenta y setenta: ¿Un capítulo pendiente de la Historia Argentina?”, en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index39282.html>.
- Ferreira, Fernando (2000), *Una historia de la censura: violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Norma, p. 216.

---

<sup>26</sup> Por resolución 470/0200 de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación se suspende en todo el país la realización de los festivales folklóricos, de acuerdo con las atribuciones que le fueran conferidas por el decreto 1/75 del Poder Ejecutivo. “Dichos festivales no han traducido hasta el presente —señala— el verdadero sentimiento del pueblo, ni han resultado menos aún la expresión de la auténtica alegría, de la renovada fe y de la fundada esperanza del trabajador argentino y sus realizaciones. Lejos de ser genuina manifestación de acervo nativo, las canciones presentadas en esos espectáculos incitan, en realidad, a agresiones y violencias no queridas por los habitantes de nuestro país, además de no reflejar el pensamiento nacional y aprovechando solo a minorías extrañas a nuestra nacionalidad (...)”. La resolución dispone asimismo que solo serán autorizados algunos festivales (Ferreira, 2000:216).