

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Llegó la hora, llegó ya compañero”. La Cantata Montonera en la disputa por la montonerización del peronismo.

Abbattista, María Lucía.

Cita:

Abbattista, María Lucía (2009). *Llegó la hora, llegó ya compañero”. La Cantata Montonera en la disputa por la montonerización del peronismo. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1043>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“Llegó la hora, llegó ya compañero”. La *Cantata Montonera* en la disputa por la montonerización del peronismo.

Abbattista, María Lucía

El 28 de diciembre de 1973 cerca de quince mil personas se reunieron en el Luna Park para participar del “Festival de la Liberación y la Reconstrucción Nacional” organizado por los dirigentes de la Regional I de la Juventud Peronista.

La convocatoria difundida semanas antes en la prensa invitaba a celebrar el “cierre de un año militante”¹ junto a algunos de los músicos más populares del amplio espectro peronista y anunciaba que el plato fuerte de la noche sería la presentación en público del “disco de los Montoneros”, luego conocido como la *Cantata Montonera*, interpretado por el conjunto Huerque Mapu.

En esta ponencia me concentraré principalmente en el contexto de gestación de ese disco, es decir, en el acelerado proceso que entrelaza la apuesta política coyuntural de la organización Montoneros respecto a las tensiones en el Movimiento Peronista, con las prácticas y géneros musicales que hacia los años '70 se fueron tornando dominantes -si de compromiso revolucionario se habla-, en América Latina.

Creo, además, que será interesante revisar en la exposición algunas de las imágenes y representaciones que se ponen en juego en los textos de la *Cantata* para elaborar algunas hipótesis sobre la construcción identitaria de Montoneros y sobre la recurrencia táctica de esta Organización, en la segunda mitad del año '73, a la producción de nuevos y diversos objetos culturales (entendidos más bien como herramientas de comunicación masiva) para revertir una coyuntura política adversa.

La hipótesis que estoy trabajando es que fue un disco que surgió cuando se fue tornando central para la Organización la disputa por hegemonizar –montonerizar- el Movimiento Peronista, porque por múltiples medios Perón y sus sectores (coyunturalmente) más afines estaban llevando adelante un proceso de deslegitimación permanente, y porque de cara a sus frentes de masas se encontraban en un momento en el que debía ser redefinida una identidad (tradiciones, linajes, simbologías) de manera más sólida, ante la incorporación permanente de cientos de nuevos miembros a sus filas y la fusión entre distintas tradiciones de lucha. Y aunque hoy sabemos que la *Cantata Montonera* no alcanzó a producir el efecto para el que había sido creada, durante

¹ Ver propaganda en el n°27 del semanario *Ya! es tiempo del pueblo*, dirigido por Osvaldo Natucci, con fecha 28/12/1973

algunos meses se pasó en algunas radios, se reprodujo en algunas unidades básicas y por años se interpretó informalmente en algunas peñas.

Su circulación en Long Play (grabada bajo un sello fantasma llamado Ediciones Lealtad-Serie Testimonios de Liberación) se vio dificultada y sólo pudo ser presentada en público una vez más, después del acto en el Luna Park, en la ciudad de Tucumán, ya que el conjunto Huerque Mapu empezó a sufrir permanentes amenazas por la identificación que habían construido con la Organización y el disco fue rápidamente estigmatizado.

Con el endurecimiento de las políticas del gobierno para con las organizaciones guerrilleras, en un contexto de consolidación de los sectores más reaccionarios del peronismo y sus brazos armados (las organizaciones parapoliciales como la Triple A, el CdeO), poco espacio quedó ya en el año '74 para las apuestas culturales en la medida que se aceleraron los tiempos de la confrontación político-militar. En el caso específico de la circulación del disco esto es claro, poco lugar quedó en el espacio público para un disco que cantaba no sólo a la historia de Montoneros sino también como “anuncio de triunfos y alboradas” del pueblo cuando tras su camino de liberación llegara a ser dueño de su destino y de su patria (montonera y socialista)².

La Cantata, entonces, quedó confinada durante décadas al ámbito privado de los militantes o sus familiares que guardaron celosamente algunos de los diez mil ejemplares editados. En términos bibliográficos, según he podido rastrear, hasta el año 2008 sólo se hablaba del Disco en los testimonios que brindó Nicolás Casullo para la colección *La Voluntad*, de Caparrós y Anguita, en el libro autobiográfico de Roberto Cirilo Perdía (1997), y en el artículo de Eduardo Caviasca (2005) para el n°3 de la revista *Lucha Armada en la Argentina*.

Siempre me llamó la atención que en la exhaustiva cronología con que Roberto Baschetti introduce su volumen 1 de los *Documentos 1973-1976* no es mencionado ni el long play ni la masiva actividad de la Juventud Peronista en el Luna Park, como si su invisibilidad en estos estudios fuera un testimonio a gritos del fracaso del proyecto. Pero por suerte, en los últimos años fue naciendo el interés por las iniciativas político-culturales que tuvieron lugar durante el tercer gobierno peronista, tanto las que fueron promovidas desde ámbitos institucionales por algunos flamantes funcionarios ligados a la Tendencia Revolucionaria, como aquellas que nacieron en espacios independientes, y esto ha permitido que salieran a la luz estudios sobre el mundo del teatro, la militancia en los frentes culturales, las peñas y actos durante las campañas de Cámpora y de Perón,

² Frases tomadas de la contratapa del long play.

dándonos la oportunidad de revisar las interpretaciones previas sobre el período y analizar de manera más integral la agitada vida política del peronismo en el año 1973.

Entre los trabajos que han sido publicados el año pasado es necesario resaltar el de Darío Marchini (2008), al que recurro casi obligatoriamente porque, además de brindar una detallada reconstrucción sobre las redes artísticas existentes en los años '60 y '70 en Argentina, ha dedicado un breve apartado a recorrer el itinerario de los integrantes del conjunto Huerque Mapu y, mediante entrevistas a dos de sus miembros originales, revisar la experiencia de constitución del Frente de la Cultura Popular en 1972 al que pertenecieron estos músicos, su apuesta por la recuperación del folklore latinoamericano y la vinculación durante 1973 con el Ministerio de Educación dirigido por Jorge Taiana, para luego abocarse a una precisa narración sobre el desarrollo del proyecto de la Cantata Montonera. Y el trabajo de Lorena Verzero (2008) que analiza la experiencia de la Asociación de Artistas José Podestá, más bien vinculada al mundo del teatro, en la campaña electoral del FREJULI, y que me permite ubicar la experiencia de Huerque Mapu en un mapa de la militancia artística peronista mucho más amplio.

Para la reconstrucción en curso fue indispensable recurrir a declaraciones y registros realizados sobre el disco y sobre sus dos presentaciones en vivo en los diarios *Noticias* y *La Opinión* y en los semanarios *Ya!* y *El descamisado*.

Aquí están, estos son, los soldados de Perón³

Si bien los enfrentamientos y las tensiones entre distintos sectores del peronismo pueden encontrarse casi desde el comienzo de la nueva oleada de radicalización social inaugurada a fines de los años '60, el definitivo retorno de Juan Domingo Perón a la Argentina, el 20 de junio de 1973, significó el comienzo de un enfrentamiento sistemático entre las dos franjas dominantes (genéricamente llamadas Tendencia Revolucionaria y Burocracia Sindical).

Nosotros nos concentraremos en la denominada Tendencia Revolucionaria que estaba compuesta por variados grupos de una izquierda heterodoxa que compartían el análisis del peronismo como un Movimiento capaz de llevar adelante una Liberación Nacional y Social pero se diferenciaban ampliamente en las tácticas y estrategias de construcción política. Para el período que nos interesa, fines de 1973, la Tendencia ya se hallaba hegemonizada por Montoneros.

³ Además de ser una consigna callejera sumamente extendida, fue el título que Montoneros eligió para el documento que repartió en septiembre de 1973 repartió en las filas de la Juventud Peronista contando en tres páginas la historia de la Organización y llamando a votar a Juan Perón. Archivo DIPBA, MESA DS, Factor Varios, Legajo N°137.

En lo que refiere a los vínculos de Montoneros con Perón, las diferencias habían sido notorias desde la campaña electoral⁴, pero se fueron profundizando a partir del acceso a la presidencia de Héctor J. Cámpora y, fundamentalmente, desde el retorno definitivo del General al país. Esto no hubiera sido tan grave de no existir un mito de trascendencia construido en torno a la conducción de Perón que impedía que cualquier estrategia de algún sector o individuo que se escapara de su control efectivo pudiera mantener el respaldo en el Movimiento. Por eso, para mediados del '73 fue haciéndose evidente de manera brutal la imposibilidad de sostener el equilibrio relativo que había nacido de la permanente ambigüedad (flexibilidad táctica le llamaron algunos) del General para con los diferentes proyectos contenidos dentro de sus fuerzas, y de las declamaciones también ambiguas de organizaciones políticas con relativa autonomía, como Montoneros, a la hora de plantear sus objetivos respecto al Movimiento.

No ya por ambigüedad, si no más bien por la complejidad de las redes políticas tejidas, las organizaciones armadas peronistas en general habían sido las únicas en el continente en experimentar un arraigo popular tan amplio al echar raíces en un movimiento de masas impactante y contar con miles de militantes y simpatizantes. Sin embargo, aunque no se detuvo la incorporación de gente a sus filas, desde que Cámpora tuvo que renunciar a la presidencia el 13 de julio del '73, fueron precipitándose los retrocesos de las distintas expresiones de la Tendencia Revolucionaria en los espacios directivos del Movimiento Peronista y en los cargos institucionales que habían conquistado a partir del 25 de mayo.

El interinato de Lastiri, la incorporación de María Estela Martínez junto a Perón en la fórmula presidencial, la reacción de Perón tras la muerte de Rucci, la crisis del pacto social que había impulsado el Ministro de Economía José Bel Gelbard por la alta capacidad combativa del movimiento obrero, no hicieron más que acelerar este proceso. Pero en esta caída a pique, matizaría un poco lo que escribió Pilar Calveiro (2005) al decir que “el aferramiento (de Montoneros) a la potencialidad del peronismo como movimiento nacional popular impidió valorar adecuadamente el peso de las corrientes contrarias y sus acuerdos previos y posteriores con el General Perón”⁵, ya que incluso

⁴ Durante la disputa para la conformación de las listas se produjeron serias rispideces y entre el 11 de marzo y el 25 de mayo hubo varios episodios conflictivos. El más significativo fue cuando en abril Rodolfo Galimberti fue expulsado por Perón de su puesto en el Secretariado General de la Juventud Peronista, tras anunciar que impulsarían la creación de "Milicias Revolucionarias" con los miembros de la Juventud Peronista para suplantar al Ejército Argentino con un verdadero "Ejército Revolucionario y Popular". Para profundizar sobre los conflictos durante entre el primer retorno de Perón y el gobierno de Cámpora, recomiendo consultar: Laura Lenci (1999), Miguel Bonasso (1997) y Guillermo Caviasca (2005)

⁵ Pilar Calveiro (2005). Pág. 14

si lo hubieran podido valorar, y hay algunos documentos que permiten ver eso, no necesariamente una estrategia política consecuente con ello hubiera evitado la confrontación que ya estaba a flor de piel.

La *Cantata* debe ser, desde mi punto de vista, analizada como una iniciativa político-cultural de coyuntura en uno de los momentos de mayor tensión entre Montoneros y Perón, pero a su vez, como producto del momento de mayor expansión creativa de la Organización en su conjunto. En las últimas décadas las ciencias sociales han analizado muchas de las iniciativas editoriales frentistas de Montoneros que nacieron al calor de este proceso, sobre todo los semanarios como *El Descamisado* y *La Causa Peronista* y el diario *Noticias*⁶, ligadas al muy desarrollado ámbito periodístico de Montoneros, así como las fugaces experiencias de gestión en las Universidades Nacionales, pero queda mucho por indagar sobre las experiencias vinculadas al ámbito artístico, y sobre todo aquellas que trataron de llevarse adelante desde el Ministerio de Educación de Taiana, uno de los espacios de gestión gubernamental donde más incidencia llegaron a tener.

Pero si volvemos a hablar de la acelerada coyuntura de concepción, podemos comenzar por ubicarnos en octubre de 1973, cuando tras la unificación definitiva con las F.A.R (Fuerzas Armadas Revolucionarias), en octubre de 1973, Mario Firmenich y Roberto (el “Negro”) Quieto, en tanto miembros de la colegiada Conducción Nacional de Montoneros, convocan a una reunión al joven Nicolás Casullo (tenía 29 años) para encargarle que coordine uno de los proyectos más peculiares de la Organización: realizar un disco que cante su historia y que pueda instalarse y circular fundamentalmente entre la juventud.

Nicolás, entre todas sus tareas militantes, participaba en dos ámbitos que Montoneros estaba tratando de consolidar, el de prensa y el de la cultura y el arte de la organización. Para ese entonces estaba, además, al frente del Departamento de Cultura y Comunicación de Masas, del Ministerio de Educación de Nación. Ese departamento había sido creado a partir del 25 de mayo y se le habían asignado 3 líneas de trabajo: “La recuperación de la memoria cultural y política del país desde el siglo XIX, rearmando la historia argentina a través de hechos, figuras, pensadores, políticas; la información de las realizaciones que tendrían lugar de ahí en más, restableciendo la vieja relación peronista entre el Estado y el pueblo; y la coordinación de docentes,

⁶ Para conocer más sobre el Diario Noticias se puede consultar el trabajo de Gabriela Esquivada (2004) *El Diario Noticias. Los Montoneros en la prensa*. Ediciones de Periodismo y Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata

artistas, periodistas y escritores para elaborar un vasto programa federal extracurricular como acompañamiento a la escuela.”⁷

Entre los proyectos que sostuvo ese Departamento, algunos pudieron llevarse adelante durante el '73 y podemos mencionar: radioteatros sobre figuras latinoamericanas destacadas, teleteatros sobre la Resistencia Peronista, documentales para la televisión sobre el pensamiento nacional, discos con temas vinculados a las “tareas de la liberación”, libros de bolsillo baratos sobre procesos revolucionarios del tercer mundo, festivales de cine y teatro, congresos de historia, filosofía y literatura, etc.⁸.

Entonces, si bien la iniciativa de producir la *Cantata Montonera* no estuvo directamente vinculada con la gestión en el Ministerio, sí se puede entender como parte de una estrategia amplia de la organización en un camino de búsqueda de ampliar su legitimidad. Cuando se analiza el conjunto de iniciativas que se propusieron los Montoneros, nos encontramos con que la experiencias de tanto de Cuba como de Chile parecen haber funcionado como modelo, ya que en ambos países habían producido múltiples experiencias y teorizado incluso respecto a este tipo de operaciones privilegiadas a la hora de apuntar a disputar la hegemonía.

Precisamente, que para componer e interpretar la *Cantata*, Montoneros al conjunto Huerque Mapu tiene que ver con que no sólo era uno de los conjuntos con mayor identificación con las organizaciones de masas del peronismo revolucionario, como la JP Regionales, la JUP, el MVP, la JTP, por desempeñar en el año que llevaban de establecidos como grupo, un fuerte compromiso en distintos actos sindicales, universitarios, así como espectáculos en plazas y barriadas durante las campañas electorales y en solidaridad con múltiples procesos de lucha, sino que además, esto ya los había llevado a realizar trabajos para el Departamento de Cultura y Comunicación de Masas, grabando canciones contra el mal de Chagas y a favor de una campaña de alfabetización, y Nicolás Casullo sugirió que se los convocara a ellos.

Con la lucha en la voz⁹

La música, junto con la cartelería y el muralismo, han sido en nuestro continente unos de los canales privilegiados de difusión de los mensajes que las organizaciones políticas y sociales de izquierda quisieron inscribir en el espacio público, al no controlar

⁷ Testimonio de Nicolás Casullo: “El ministerio de Educación”. En: Anguita y Caparrós (2006). Pág. 81.

⁸ La fuente principal es el testimonio de Nicolás Casullo ya citado. Pero también sirve seguir desde el número 1 las notas del diario *Noticias* en que se le da amplia difusión a cada una de estas iniciativas.

⁹ Título de la nota publicada en *Ya! Es tiempo del pueblo*, el 4/01/1974 para cubrir el festival de la Juventud Peronista en el Luna Park.

éstas los medios de comunicación masiva y al ser éste un continente con una alta tasa de analfabetismo. También en las oportunidades en que algunas de estas organizaciones accedieron por diferentes vías al gobierno, como en los casos cubano y chileno, se desarrollaron desde el Estado políticas de promoción para que desde la música popular se difundieran los discursos, las medidas, los proyectos, avances y tareas de construcción socialista, para oponerla a lo que definían como música de consumo o comercial.

En general, toda canción que se preciara de ser revolucionaria (o ser canto de propuesta, como dijera el uruguayo Daniel Viglietti) apuntaba a instalarse en la vida cotidiana, a ser apropiada por los sectores movilizadores del pueblo. Esa era la apuesta de músicos como Carlos Puebla, Víctor Jara, los hermanos Parra, Quilapayún, Daniel Viglietti.

En cuanto a las experiencias vinculadas a la lucha armada Robert Pring-Mill (1987), al analizar el itinerario del conjunto nicaragüense Pancasán en el contexto de la lucha sandinista, plantea que las composiciones musicales vinculadas a organizaciones políticas y sociales en el continente han apostado principalmente a desarrollar estrategias para estimular la entrega y el sacrificio militante, mantener la moral combativa, agitar con las consignas de las organizaciones, plasmar en la memoria las historias de vida de sus muertos y, fundamentalmente, con una fuerte actitud pedagógica, enseñarle al pueblo genérico que ha sido y será protagonista de la historia si se suma al bando correcto.

En el caso argentino, los músicos más comprometidos con la experiencia peronista durante 1973 (como Huerque Mapu y podemos mencionar también a Marilina Ross, Piero, Antonio Tormo, Roque Narvaja, Marian Farías Gómez) eligieron no encuadrarse dentro de una organización política específica, pero aún así, o quizá precisamente por ello, pudieron desarrollar muchísimas iniciativas desde frentes gremiales y agrupamientos artísticos. Si bien compartían simpatías e identificaciones con el peronismo en términos amplios y, muchos de ellos, más específicamente con la Tendencia Revolucionaria, durante casi todo el período lograron mantener autonomía en sus opciones estético-políticas.

Precisamente esa lógica de compromiso es la que fue puesta en tensión cuando se pidió a Huerque Mapu que formara parte del proyecto del disco de los Montoneros. No había antecedentes en la vida política nacional. La *Cantata* tuvo que ser creada mediante un trabajo conjunto que implicaba corrección delicada de las letras. Nicolás Casullo no sólo coordinó sino que también participó como autor, firmando con el seudónimo de “Hernán Juárez”, y además se integró al equipo de trabajo al poeta

uruguayo Manuel Picón y a otros autores que también mantuvieron su anonimato. Huerque Mapu debió negociar cada aspecto de la iniciativa con una Organización que requería de su trabajo en un contexto crítico¹⁰.

Antes de seguir corresponde que nos detengamos un momento en Huerque Mapu. El nombre que eligieron significa en mapuche “mensajeros de la tierra”, y para 1973 eran jóvenes y heterogéneos, en el buen sentido de ambas palabras. Tacúm Lazarte provenía del rock, Lucio Navarro del folklore, Hebe Rossel de la música clásica, Ricardo Munich y Naldo Labrín más bien venían de la música folklórica y tanguera. Y entre los cinco sabían tocar más de 35 instrumentos. La voluntad de armar el grupo había nacido el mismo día de la masacre de Trelew, el 22 de agosto de 1972, tras participar los músicos como invitados de un acto en la facultad de Arquitectura de la U.B.A. Las primeras noticias sobre los fusilamientos en la base Almirante Zar signaron la actividad y los conmovieron al punto de despertar nuevas inquietudes entre los artistas que ya eran parte de un difuso Frente de la Cultura Popular.

Más allá de la elaboración de temas propios, el conjunto se hizo famoso interpretando canciones del folklore latinoamericano tradicional e incorporando a su repertorio los más conocidos temas del movimiento de la Nueva Canción. Habían sido fuertemente influenciados por Quilapayún y eso se trasluce en la apuesta por hibridar géneros de la tradición académica con lo popular de diferentes latitudes de América Latina.

Para dar cuenta de lo que en un estudio de grabación significaba esta apuesta es significativo leer lo que Alfredo Zitarrosa dijo sobre ellos en una introducción a su disco “Huerque Mapu volumen II” grabado en 1974: “tienen una preocupación inmediata por el mensaje o contenido de sus canciones” sumado a que puede considerarse al grupo “un conjunto de cámara abordando la temática popular, con todos sus riesgos, entre ellos el de rimar un contrapunto de quena y triple con el bajo continuo de un violoncello. Y porque se trata de músicos vocacionales pero también académicos, de instrumentalistas lúcidos pero también de nuestro tiempo, que en lo popular han hallado la cifra, el módulo ordenador de aquella vocación”. **Citar**

Ahora sí, volviendo al tema que más nos interesa, podemos plantear que de esa conjunción de inquietudes estéticas nació la opción por el género sincrético de la Cantata Popular para elaborar el disco de Montoneros, ya que aunque a principios de los años '70 el llamado “boom del folklore” en Argentina había sido puesto en cuestión por la expansión del rock¹¹, permaneció dominante la noción de coherencia entre el

¹⁰ “10 canciones Montoneras” *El Descamisado*. 18/12/1973. Pág. 21.

¹¹ Gerardo Huseby y Melanie Plesch (1999). pág. 222

compromiso revolucionario y la música de raíz folklórica como en el resto de Latinoamérica.

Los Huerque Mapu y Casullo fueron entrevistados en diciembre de 1973 para una nota en el semanario *El Descamisado* sobre el disco que acababan de grabar. Allí contaron que en ellos notaban que en la Argentina la música estaba muy difundida entre la juventud pero que existía un cierto vacío de canciones e intérpretes que reflejaran el proceso de lucha del pueblo peronista¹². Según esa narrativa, allí decidieron encarar este disco buscando un género superador, más armado, donde se pudieran incorporar las consignas más espontáneas de las movilizaciones, pero que no fuera una composición pobre al estilo Palito Ortega¹³.

Por eso se entiende que recurrieran al género de la cantata. Si rastreamos la historia específica de las cantatas populares, aunque se le pueden encontrar diversos antecedentes, el hito fundamental fue la composición del chileno Luis Advis de la Cantata Santa María de Iquique en 1969 para ser interpretada y por Quilapayún, que aquí nos interesa además porque Huerque Mapu comenzó a interpretarla en septiembre de 1973 en distintos teatros del país para denunciar el golpe de Estado en Chile. Explícitamente, en aquella Cantata sobre la matanza obrera de 1907 en Santa María de Iquique, se buscaba integrar formas populares de expresión artísticas con formas consideradas para los músicos académicos “más elevadas”, por medio del desarrollo de una obra integral con acentuadas tensiones y contrastes internos, que incorporase instrumentos venidos de todas las latitudes. Esa operación, que podríamos considerar políticamente incorrecta en su formulación, era concebida por amplios sectores como una manera de democratizar el acceso de las masas a formas previamente enclaustradas de cultura, si tenemos en cuenta que las Cantatas por excelencia son las barrocas composiciones de Bach y Händel que con motivos pedagógico-religiosos (contar la vida pasión y muerte de Cristo) tienen la capacidad de crear efectos impactantes para la percepción.

Otro de los linajes rastreables es la creciente presencia que estaban tomando en la Argentina desde mediados de los años '60 las obras denominadas “crónicas cantadas” u obras conceptuales que contribuían a la instalación de discursos sobre la historia no académicos con una fuerte impronta revisionista. Entre otras podemos mencionar *El Romance de la muerte de Juan Lavalle* (Sábato y Falú, 1965), *Los Caudillos* (Ramírez y Luna, 1965), *Mujeres Argentinas* (Ramírez y Luna, 1969), *Visión del Chacho* (Carlos

¹² “10 canciones Montoneras” *El Descamisado*. 18/12/1973. Pág. 21.

Di Fulvio, 1969), y *Canto monumento* (Carlos Di Fulvio, 1972) y la Crónica cantada de La Forestal, realizada durante 1972 por el Trío Vocal Canto Libre de Rosario.

La historia del pueblo cantada para el pueblo¹⁴

El disco terminado fue aprobado por Mario Firmenich entre fines de noviembre y principios de diciembre de 1973. El resultado, presentado en el Luna Park con 14 músicos más y un coro de obreros y estudiantes, fue una obra integral que articulaba milongas, chacareras, escondidos, gatos, tangos, música del altiplano y malambos.

Como veremos más adelante, los textos no tienen muchas metáforas ni recursos estilísticos complejos. Si se parte de asumir que está pensada a partir de códigos compartidos con el público imaginado, se puede afirmar que son letras sencillas y que hay una fuerte coherencia entre el contenido y la forma. Se busca informar y a la vez conmover.

En términos generales la obra se encuentra en clara sintonía con el tono de la gran mayoría de las notas publicadas en el semanario *El Descamisado* desde su creación hasta diciembre de 1973. Responde a una lógica de defensa crítica de la historia por el regreso de Perón al país que se canta y plantea una fuerte reivindicación de la lucha armada que es lo que la ubica en la cumbre de la tensión con el gobierno de Perón.

Los diez temas que forman parte de la obra constan de una articulación tripartita entre la voz de un relator-narrador de las secuencias históricas, algunas de las más famosas consignas callejeras resonando de fondo como “juventud presente Perón. Perón o Muerte” o “si Evita viviera sería Montonera”, que ponen en escena al colectivo “pueblo peronista y montonero” y luego, recién avanzada cada pista, se da comienzo a los temas musicales propiamente dichos.

En la entrevista que el equipo de trabajo de la Cantata da para *El Descamisado*, nos encontramos con un testimonio sobre qué se habían propuesto lograr y da cuenta de las ambiciones con las que fue compuesta:

“el pueblo peronista es un pueblo acostumbrado a cantar. En las movilizaciones, en las concentraciones, en cualquier parte donde se junta, crea consignas, entona estribillos. Es todo un infinito repertorio anónimo, popular. (...) Continuamente como pueblo fuimos rescatando datos de la lucha, para entonarlos, para transformarlos en melodía, en significado político. Es una de las formas de que las cosas te queden para siempre. Te

¹⁴ Título de la nota publicada en *El Descamisado*, el 31/12/1973 para cubrir el festival de la Juventud Peronista en el Luna Park.

acompañen. Tenés nada más que tararear una consigna y ya estás haciendo política. Ya estás metido en plena lucha política”¹⁵

Con la Cantata Montonera se busca poner en canciones la tradición de lucha que la organización se construye para sí y que implica, dentro de una concepción binaria de la conflictividad en el Movimiento, la negación de las razones de ser del poder del sindicalismo “burócrata”. Por la obsecuencia discursiva a Perón, construida como una exigencia para todo peronista durante más de 25 años, en las letras de la cantata ha quedado registrada la “esquizofrenia que significaba sostener un discurso público de verticalidad, mientras que la práctica y la ideología marcaban otra cosa”¹⁶.

Las canciones pueden ser analizadas precisamente porque tuvieron, más allá de una función estética, una función política que era plenamente conciente para sus compositores. Eso sí, hay que estar prevenidos, como cuando se estudia las consignas políticas callejeras, que:

“No tienen la misma significación en el presente que en el pasado. Con el paso del tiempo, las palabras de las consignas perdieron la fuerza de la acción, desde entonces están preparadas para la memoria. Los fines políticos de las consignas desaparecen cuando forman parte de la memoria, cuando se las priva de “actualidad” es decir, de su capacidad de actuar en el presente; las consignas pierden significado fuera del contexto político que las hizo nacer”¹⁷.

Y por eso, aunque yo diría que más bien se desdibujan o se resignifican, en lugar de que desaparecen los fines políticos cuando la memoria los recupera, hay que asumir este análisis es como un ejercicio de reflexión sobre el imaginario de la organización de guerrilla urbana más grande que tuvo Latinoamérica, sabiendo que desde el presente se le pueden atribuir nuevos significados, no necesariamente palpables para sus contemporáneos, pero aún así reveladores.

He tenido en cuenta para estas reflexiones muchas de las llamadas de atención que realizan Eliseo Verón y Silvia Sigal (original 1986, presente edición 2003) sobre las tendencias discursivas expresadas en *El Descamisado*, para entender los tópicos habituales y las cadencias del discurso de la Juventud Peronista, pero las preocupaciones que guían mi trabajo son otras y no creo adecuado asumir el mismo tono culpabilizador contra la JP que sostuvieron dichos autores.

¹⁵ “10 canciones Montoneras” *El Descamisado*. 18/12/1973. Pág. 21.

¹⁶ Guillermo Caviasca (2005) p. 39.

¹⁷ Hugo Quiroga (2003) p. 88.

El tema con el que comienza el disco es “Memoria de los Basurales (El Aramburazo)” en él adquiere un papel central el locutor que narra la lucha que se gesta contra la dictadura de Onganía. La historia que se quiere contar no empieza con el 17 de octubre de 1945. El punto de arranque es el secuestro de Aramburu, el 29 de mayo de 1970 y los 3 procesos que se señalan como concurrentes son los años de la resistencia peronista (que se hacen presentes fundamentalmente en la mención de los fusilados de los basurales de José León Suárez en 1956), las experiencias de agitación en todo el Tercer Mundo contra el imperialismo yanqui; y el Cordobazo que dio inicio al ciclo de rebeliones y puebladas en Argentina.

Ya en la segunda pista, “La V de la Calera”, se plantea una de las ideas fuerza del revisionismo histórico de la izquierda nacional que había permeado las concepciones sobre la historia de toda la generación de Montoneros, e, irónicamente, alimenta la “historia oficial” que la organización busca construir para sí. Según ésta, el proceso político que los tiene por protagonistas es el reinicio de “guerras que nunca habían terminado” según cuenta el narrador: es el renacimiento de las montoneras populares que en el siglo XIX habían parecido derrotadas, lo cual le da un carácter de mayor trascendencia a su lucha y los enmarca en un cuadro más amplio que el del peronismo clásico, aunque ahora se hubieran hecho carne en la lucha por el retorno de Perón:

Alzó su mano
su mano entera
el combatiente
de La Calera
Alzó sus dedos
dedos heridos
dibujó el signo
que fue entendido
Alzó su mano
por otra historia
que se soñara
V de victoria
...Alzó los dedos
en La Calera
renacía el pueblo
la montonera

Esa misma canción, “La V de la Calera”, hace sistema con otras dos, tituladas “Garín” (pista 4) y “El combate de Ferreyra” (pista 6). Las primeras dos narran las tomas de ciudades que las organizaciones realizaron en 1970, la ocupación de Garín (provincia de Buenos Aires) por parte de las F.A.R el 30 de julio de 1970; y la toma montonera de la ciudad de La Calera (Córdoba), el 1º de julio del mismo año. En el caso de la tercera, se elige el fracasado intento de copamiento de la ciudad de Ferreyra (Córdoba) el 26 de octubre de 1971 para dar cuenta de uno de los primeros antecedentes

de coordinación entre Montoneros, F.A.R. y las F.A.P. (Fuerzas Armadas Peronistas), donde caen varios militantes, entre ellos Carlos Olmedo, alto dirigente de las F.A.R.

Otras tres canciones que hacen sistema entre sí, son “Fernando y Gustavo” (pista 3) por Abal Medina y Ramus, “Juan Pablo Maestre” (pista 5) y “El negro Sabino” (pista 7) en conmemoración de José Sabino Navarro. No creo que respondan sólo a una necesidad de cristalización de un panteón revolucionario ejemplar donde confluyen las tradiciones cristianas con la cosmovisión guerrillera de “dar la vida”, sino que estos temas tienen una función política inmediata: recuperar el protagonismo que se estaba perdiendo en el Movimiento; señalarle a Perón e instalar en la sociedad que si los compañeros, dirigentes originarios de las organizaciones armadas peronistas, dieron su vida por el pueblo y por Perón, es inconcebible que se los margine.

En cuanto a la composición de la canción para Abal Medina y Ramus, los músicos plantearon en su momento que sintieron que la música y la letra debían ser cálidas, que reflejaran que Gustavo y Fernando no eran dos superhéroes, sino dos compañeros.¹⁸ Sin embargo, ese efecto se logra más plenamente en el documento repartido por la Juventud Peronista en septiembre de 1973 al cumplirse un nuevo aniversario de sus muertes, en la conmemoración del por ellos llamado “Día del Montonero”¹⁹, que en esta canción donde efectivamente se los inmortaliza en estrofas profundamente laudatorias.

Modelos de mujer no aparecen. Lo más parecido a un modelo es la figura de Mirta Misettich, entendida como *la mujer de Juan Pablo Maestre*, en el tema que lleva su nombre (pista 5). Es mencionada apenas, aunque muere junto a él, en una “conjunción de amor y militancia” según dice la canción. Aparece representada con la figura tan repudiable y tan expandida de “el reposo del guerrero”. Ni siquiera se la incorpora en el título. Es sintomático también que otras únicas mujeres que aparecen en la Cantata, además de Evita, son “las muchachas que pueden haber dejado, tal vez en una esquina” Gustavo Ramus y Fernando Abal Medina (¡ni siquiera la mencionan a Norma Arrostito!). De todas formas, otra punta para adentrarse en las perspectivas de género dominantes entre quienes compusieron la Cantata es el lugar que otorgan al coraje, pero no cualquier coraje, sino el de machos. En “El Negro Sabino” (pista 7) que murió en 1971 y de Carlos Olmedo que murió en el combate de Ferreyra. Ambos caen como grandes, porque el coraje es de machos.

En lo que refiere al Movimiento Peronista en su conjunto, por supuesto el tema central es la denuncia de la burocracia sindical, asumida como traidora, y al margen del

¹⁸ “10 canciones Montoneras” *El Descamisado*. 18/12/1973. Pág. 21.

¹⁹ Documento también obtenido en el Archivo DIPBA. Su ubicación es: MESA DS, Factor Varios, Legajo N°137.

contradictorio “peronismo verdadero”. Es uno de los pocos temas que involucran al sujeto trabajador explícitamente, al obrero, e incluso allí nuevamente se disuelve velozmente en el sujeto colectivo “pueblo”. El tema se llama precisamente “Pueblo Peronista” (pista 8), y algunos de sus versos dicen:

Escuchemos esta historia,
escúchenme compañeros,
si se sienten peronistas,
peronistas verdaderos.
Pelemos en la Resistencia
con caños y con desgracias
desde aquel 55,
sin saber de burocracias.
Con el tiempo fue distinto.
La milonga fue cambiando.
Nosotros fuimos al muere,
los de arriba negociando.
Somos pueblo peronista.
somos pueblo de Perón.
Se acabarán los traidores,
vamos de liberación.

En cuanto a Perón y al tema de la conducción del movimiento, en todas las canciones se recurre burdamente a resaltar el tema de que él es el único líder y de que la vida se da por él. Pero también, significativamente, la narración menciona mucho su exilio, y da para pensar que quizá fuera una forma de argumentar esto de que Perón no entiende lo qué pasa en el Movimiento y por eso se lo excusa al equivocarse al aferrarse a los que negociaron y conciliaron durante tantos años.

Al comienzo de esa misma pista del disco aparece Evita, la Evita Montonera que diferenciaba con sus discursos a los descamisados de los alcahuetes. Son sus frases las que se utilizan para afirmar la validez del camino emprendido por Montoneros, para corroborar sus perspectivas. Intervenciones clásicas como la de “el peronismo será revolucionario o no será nada” son, sin duda, la provocación más fuerte que pueden hacerle a Perón y al peronismo tradicional, así como a la ahora vicepresidenta María Estela Martínez. Sin embargo es notable que no se le haya dedicado un tema a Evita específicamente.

En la pista 9 se rinde homenaje nombrando a todos los combatientes fusilados en Trelew, seguidos de un gran “presente”. Después del canto al Combate de Ferreyra, es la única otra mención al resto de las organizaciones armadas (como PRT-ERP, FAP) y en este caso es implícita. Se lo plantea como un tema más bien de recogimiento, donde se da cuenta de un hecho desgarrador. La masacre había sido sólo un año atrás y había sacudido a la sociedad en su conjunto, precipitando la caída de la dictadura de Lanusse, lo cual le otorga una mayor carga estremecedora a los “presentes” que se cantan.

El décimo tema fue titulado directamente “Montoneros”. Hoy en día se lo entiende como el himno de la Organización²⁰. Las bases del himno están compuestas en modo menor dórico, y en la música el modo menor suele vincularse profundamente con lo épico, con la gesta, y lo dórico con la trascendencia, lo cual da cuenta de la coherencia estética en la composición del tema con el objetivo político. En cuanto a lo perceptible por cualquiera, uno en verdad tiene la impresión al escucharla de un pueblo avanzando encolumnado, pero no cualquier pueblo, sino el pueblo peronista que ya no sólo es identificable en las consignas callejeras incorporadas sino principalmente en el bombo que hace la percusión.

Además, en esa pista hay una perfecta coordinación, en la primera parte, entre las consignas recogidas de la calle que retumban de fondo y el relato, y voy a incluirlas para graficar (en cursiva las consignas):

....Perón Perón o muerte, juventud presente, Perón Perón o muerte....

Creció el pueblo montonero, Perón o muerte fue su consigna, libres o muertos, jamás esclavos. Fue esa historia de rebeliones y sangre popular.

Viva la patria fue el saludo y la esperanza. La patria se hizo joven, la juventud se hizo patria, y el general perón volvió desde cada uno de los pechos y fusiles peronistas, para ponerse al frente de la liberación. Y con el Tío reventamos las urnas, y Perón fue otra vez presidente de su pueblo

...Montoneros, montoneros, montoneros, montoneros...

Y se cumplió un sueño, aquel sueño de viejos peronistas que allá por el 55 no se rindieron. El sueño de sus hijos: de Abal Medina, de Olmedo, de Sabino, de tantos compañeros que dieron la vida por su pueblo y por Perón. La lucha no ha terminado.

Vamos a hacer la patria peronista, vamos a hacerla montonera y socialista.

F.A.R. y Montoneros se organizaron en una sola organización política-militar: Montoneros. Hay que organizarse, pertrecharse, consolidarse y unirse en cada fábrica, en cada barrio, en cada rincón del país, para alcanzar la victoria y que la clase trabajadora peronista conquiste el poder. Lucharemos entonces por la patria peronista, que será como la quiere el pueblo: **montonera y socialista.**

Y ahí comienza el himno completo, que había aparecido al final del primer tema del disco, con su impactante “Llegó la hora, llegó ya compañero, la larga guerra por la liberación”. Sin duda, lo más provocador del tema es cuando se anima a sostener que, aunque se está en el punto clave del acceso al gobierno de Juan Domingo Perón con el 60% de los votos, Montoneros invita a la guerra popular para conquistar el poder. Y lo deja plasmado en un disco, para que circule, trasciende los documentos internos y las declaraciones de prensa:

²⁰ Para este análisis conté con los aportes que hizo la Profesora Isabel “Chabela” Martínez, de la facultad de Bellas Artes de la UNLP, en una entrevista que le hice en el 2007.

Llegó la hora, llegó ya compañero.
La larga guerra por la liberación.
Patria en cenizas Patria del hombre nuevo,
nació una noche de pueblo montonero,
fecundó en tierra y ardió en revolución.
Es Montonero, es grito, es Peronismo.
Es la esperanza tenemos que luchar.
Es Montonero, es Pueblo, es el camino,
Perón o Muerte, Socialismo Nacional.
Mi tierra en armas, mi tierra Montonera
pondrá su pecho al yanqui imperialista,
y será Patria de obreros peronistas.
Es Montonero, es grito, es Peronismo.
Es la esperanza tenemos que luchar.
Es Montonero, es Pueblo, es el camino,
Perón o Muerte, Socialismo Nacional.
Somos la sangre de aquellos compañeros
ya derramada que el pueblo no ha olvidado.
Libres o Muertos pero jamás esclavos.
Es Montonero, es grito, es Peronismo.
Es la esperanza tenemos que luchar.
Es Montonero, es Pueblo, es el camino,
Perón o Muerte, Socialismo Nacional

Otra cuestión a señalar, y a preguntarse, es si no se está ofreciendo un himno Montonero alternativo a la “Marcha Peronista”. Un modo de difundir una canción que pudiera ser cantada en las calles en lugar o después de la “Marcha Peronista”.

Como relatamos al principio, la primera presentación del disco fue el 28 de diciembre de 1973. La segunda y última tuvo lugar en Tucumán, el sábado 9 de marzo de 1974, en el estadio del Club Caja Popular, cuando se reunieron las organizaciones afines a Montoneros para celebrar “movilizados y organizados al año del triunfo popular, bajo la conducción de los hijos legítimos de la Resistencia”²¹. Ese acto lo condujeron Marcos Osatinsky y Fernando Vaca Narvaja que, en representación de Montoneros, lanzaron un balance crítico del año de gestión peronista:

“entusiasmo y bronca fueron quizá las notas dominantes de la concentración, entusiasmo porque el pueblo tucumano no olvida que fue protagonista decisivo en la derrota popular de la dictadura; bronca porque a un año de ese triunfo, poco o tal vez nada ha cambiado en la provincia que hizo arder con el tucumanazo, y los mismo trabajadores que se enfrentaron en las calles a las fuerzas represivas, hoy sufren el embate de bandas de matones”.²²

El discurso se ha radicalizado tras el verano “caliente” de 1974, y desde Montoneros se tienen menos pruritos a la hora de señalar las discrepancias con Perón. *El Descamisado* nos cuenta que en su intervención Fernando Vaca Narvaja convoca directamente a concurrir desde todos los lugares del país el próximo 1º de mayo a la Plaza de Mayo para expresarle a Perón en asamblea lo que el pueblo piensa sobre el

²¹ Título secundario en la tapa del Número Especial de *El Descamisado* 14/03/1974.

²² *El Descamisado* 14/03/1974. Pág. 11.

presente y quiere para el futuro. La misma cita se pautó en los actos que se realizaron en el Estadio de Atlanta, en Cipoletti y en Santa Fe, ya no alcanzaba con elaborar discursos u objetos culturales, la disputa con respecto a hegemonizar el Movimiento y asumir mejores posiciones de gobierno ya estaba perdida, ahora la confrontación debía ser por el control proceso político, y cada vez más se comenzó a recurrir a una lógica militar con la pretensión de asegurarlo. Retomando algunas reflexiones de Pilar Calveiro, se puede decir que para 1974 “la separación creciente del gobierno, nacido de un amplísimo consenso, fue generando aislamiento político que se enfrentó con una mayor radicalización, lo que agravó el problema, en lugar de atenuarlo”²³.

Palabras finales...

La *Cantata Montonera* puede ser entendida como parte del proyecto de montonerización del Movimiento que encara la organización en el período de mayor conflictividad con el gobierno de Juan Domingo Perón, cuando todavía no se ha dado una ruptura definitiva.

Además, hacia mediados de 1973 en Montoneros se había dado el gran salto de apuntar a políticas de llegada masiva, aprovechando los recursos disponibles tras la instalación de algunos de sus cuadros en espacios del gobierno. Sin embargo, rápidamente esfuerzo por diseñar políticas culturales tendientes a ampliar su presencia en la sociedad, es trasladado al desarrollo de productos para la disputa inmediata con los sectores más reaccionarios dentro del propio movimiento. La disputa se enreda hacia el interior del Movimiento, se va quedando en la interna, y justo en ese límite fue concebido el Disco que analizamos.

Sostengo entonces que en la obra se plasma con pretensiones de difusión masiva la épica identitaria. Se busca transmitir la propia tradición, que implica una definición asimismo de los otros y forzar los límites del consenso montonero dentro del Movimiento. Hacia mediados de 1973 se puede leer una inquietud en la Organización por desarrollar nuevas tácticas de intervención en el espacio público y allí se decide recurrir a la música. No había habido en Argentina un fuerte desarrollo de la música contingente (de recurrencia coyuntural) hasta ese año, por lo cual las influencias fundamentales son las chilena y cubana.

Había cientos de músicos populares que circulaban, pero no había militantes que contribuyeran explícitamente a las organizaciones políticas desde su música – salvo

²³ Pilar Calveiro (2005) p. 14.

casos extraordinarios como el de Hugo del Carril y Atahualpa Yupanqui. No se habían pensado previamente políticas culturales que apostaran a acumular desde el plano musical cotidiano en Argentina, discutidas en ámbitos organizados ligados a la disputa coyuntural. En realidad, el plano musical se encontraba más patente en los cantos durante las marchas y actos que en composiciones planificadas de antemano.

La Cantata en cambio sí, aparece como un intento de recuperar el control, por parte de una organización político-militar, sobre la asignación de sentido a la historia reciente y, más específicamente, al regreso de Perón; poniendo en juego los fundamentos de su propia legitimidad al buscar anclarla en los enunciados del General Perón en el pasado, como han planteado Eliseo Verón y Silvia Sigal (2004); pero también, y centralmente, combatir por la hegemonía de la etapa de fines de 1973 de “Reconstrucción y Liberación” en tanto y en cuanto cada vez se sufrían mayores desautorizaciones que implicaban, en términos políticos, quedar progresivamente al margen del proceso que pretendían encabezar.

Lo que no hay que olvidar, a la hora de analizar este período de Montoneros, es otra de las hipótesis planteadas por Guillermo Caviaasca (2005): “a pesar de tener en claro que su organización y Perón proyectos diferentes y que el General, conciente de esto, movía sus fichas para subordinarlos, su idea acerca de cómo se desarrollaría la lucha no contaba con que la ofensiva en su contra vendría desde el mismo Estado, con todos sus recursos y con Perón a la cabeza”²⁴. Por eso vale la pena estudiar las diversas instituciones fugazmente transformadas por militantes vinculados a Montoneros, así como sus iniciativas en el espacio público, a partir de comienzos de 1973 y hasta el pase a la clandestinidad en septiembre de 1974, así como profundizar en el conocimiento sobre los debates que involucraban a los núcleos de intelectuales y artistas que sostuvieron muchas de estas iniciativas, que hasta ahora no han tenido mucha atención.

Libros y artículos consultados para esta ponencia

ANGUITA, E. y CAPARRÓS, M. (2006) *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 3/ 1973-1974. La patria socialista*. Buenos Aires, Ediciones Booket.

BASCETTI, Roberto (1996) *Documentos 1973/1976. Volumen 1. De Cámpora a la ruptura*. Buenos Aires, Editorial de la Campana.

BONASSO, Miguel (1997) *El presidente que no fue*. Buenos Aires: Planet.

CALVEIRO, Pilar (2005) "Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia". *Lucha Armada en la Argentina*, no. 4.

²⁴ Guillermo Caviaasca (2005). Pág. 39.

CASULLO, Nicolás (2008) *Peronismo. Militancia y crítica (1973-2008)*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, Colección Puñaladas, Ensayos de punta.

CAVIASCA, Guillermo (2005) “Montoneros. El enfrentamiento con Perón” *Revista Lucha Armada en la Argentina*. Año 1 – N° 3, pp. 36-45.

DONAS, Ernesto (2004) “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 60”. En: Actas del V Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Río de Janeiro.

ESQUIVADA, Gabriela (2004) *El Diario Noticias. Los Montoneros en la prensa*. Ediciones de Periodismo y Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

HUSEBY, Gerardo y PLESCH, Melanie (1999) “La música argentina en el siglo XX”. En: Burucúa, José Emilio. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Volumen II*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

LENCI, Laura (1999) “Cámpora al gobierno, Perón al poder. La tendencia revolucionaria del peronismo ante las elecciones del 11 de marzo de 1973” En: Pucciarelli, Alfredo (editor) *La primacía de la política: Lanusse, Perón y la nueva izquierda en tiempos del GAN*. Buenos Aires, Eudeba.

LONGONI, Ana (2005) “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP” *Revista Lucha armada en la Argentina* N° 4, pp. 20-33.

MARCHINI, Darío (2008) *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad/ utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires, Catálogos.

PRING-MILL, Robert (1987) “The Roles of Revolutionary Song - a Nicaraguan Assessment” En: *Popular Music*, Vol. 6, No. 2, Latin America, pp. 179-189.

QUIROGA, Hugo (2003) “Retrato de un período. 1969-1976”, en: Tcach, César (comp.) (2003), *La política en consignas. Memoria de los setenta*. Rosario, Homo Sapiens.

VERÓN, Eliseo y SIGAL, Silvia (2003) *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, Editorial EUDEBA.

VERZERO, Lorena (2008) “El teatro como herramienta de campaña electoral: operaciones simbólicas durante el segundo peronismo”. *Telón de fondo. Revista de Crítica y Teoría Teatral*. N° 7 (disponible en Internet)

Publicaciones

- o Diario *Noticias*. 19 de Noviembre de 1973.
- o Diario *Noticias*. 30 de Diciembre de 1973.
- o Semanario *El Descamisado*. Año I – N° 31 – 18 de diciembre de 1973.
- o Semanario *El Descamisado*. Año I – N° 32 – 24 de diciembre de 1973.
- o Semanario *El Descamisado*. Año I – N° 33 – 31 de diciembre de 1973.
- o Semanario *El Descamisado* Número Especial. 14 de marzo de 1974.
- o Revista *Militancia peronista para la liberación*. N° 13 – Buenos Aires – 7 de Septiembre de 1973.
- o Semanario *Ya! Es tiempo del pueblo*. Año 1 – N° 27 – Buenos Aires. Viernes 28 de diciembre de 1973.
- o Semanario *Ya! Es tiempo del pueblo*. Año 1 – N° 28 – Buenos Aires. Viernes 4 de enero de 1974.