

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.

Música y política: un bosquejo para una interpretación histórica. La canción de protesta en la Argentina de 1966-1986.

Kerz, Mercedes.

Cita:

Kerz, Mercedes (2009). Música y política: un bosquejo para una interpretación histórica. La canción de protesta en la Argentina de 1966-1986. 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/000-008/156>

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>.

Música y Política: Un bosquejo para una interpretación histórica. La canción de protesta en la Argentina de 1966-1986

Kerz Mercedes María

*“Es cierto, muchos callaron
cuando yo fui detenido
vaya con la diferencia,
yo preso, ellos sometidos”*
(Armando Tejada Gómez-Horacio Guarany -1966)

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es estudiar el periodo de la historia argentina comprendido entre los años 1966-1976 bajo el universo conceptual que ofrece el ámbito de estudio construido por la vinculación entre política y música. Pretendemos demostrar que los problemas políticos propios de este tiempo histórico pueden ser analizados dentro de este ámbito, siempre y cuando, le reconozcamos su condición de ser un campo polémico donde su principal característica es su imposibilidad de fijar fronteras que delimiten fuertemente lo que en el se incluye de lo que se excluye. El supuesto en esta consideración es que este ámbito se construye como tal cuando se forma una zona de tensión hermenéutica que es tanto epistemológica como metodológica. Tomando en consideración los planteos de Adorno sobre la vinculación entre música y tiempo histórico, la presencia de esta zona de tensión puede observarse a través de las conexiones de sentido que el filósofo establece entre poeta, poesía, música, público y tiempo. Es el poeta, el artista con su poesía y música, el que para el filósofo, abre paso con su obra musicalizada a la apertura de la conciencia de los demás, esto es posible solo cuando la entrega a los demás. Es en y a través de esta

entrega donde se consuma la obra musical y se manifiesta la memoria crítica del tiempo en el que se despliega¹

Ubicando esta cuestión en el ámbito general de las ciencias sociales, en la que la ciencia política no es una excepción, podemos sostener nuestra pretensión a partir de la premisa referida a que nunca éstas alcanzaron el estatus de un paradigma universal o de un programa de investigación científica universalmente aceptado. Por el contrario, asevera lo expuesto, la misma existencia de distintas perspectivas teóricas que incluyen modos de interpretación diferente de la historia, la estructura y la organización sociopolítica y hasta cosmovisiones incompatibles acerca de la sociedad, las instituciones, las organizaciones y los individuos coexisten, a veces, a la manera de mesas separadas² y no siempre pacíficamente: racionalismo vs empirismo; holismo-individualismo, objetivismo-subjetivismo, estructura-agencia, positivismo-posmodernismo, son solo ejemplos de la difícil y hasta antitética convivencia de paradigmas enfrentados.

Sin embargo la existencia precisamente de paradigmas contrapuestos enfrenta al investigador y lo provoca a cruzar sus fronteras para ubicar sus estudios en un campo conceptual dialógico que ponga en contacto los aportes teóricos y metodológicos de los distintos enfoques sociales. La exigencia de su corrimiento y su ubicación en un campo disciplinar tras-fronterizo enriquece la posibilidad de análisis, máxime cuando las estructuras de complejidad social imposibilitan interpretaciones acotadas. En otras palabras, este corrimiento del investigador a un espacio transfronterizo no solo lo obligan a no fortificarse en un confín epistemológico sino que desafían su exigencia de interpretación de fenómenos sociales, que como el nuestro, están asidos de un alto grado de complejidad porque desde el principio no se puede fijar con precisión cuál es el ámbito en donde se ubica este estudio, cuál es su alcance y cuál es la posibilidad de explicación del estudio propuesto.

¹ Adorno, Theodor. (2002) *Mahler. Un fisiognómico musical*. Barcelona, Ediciones Penínsulas.

² Almond, Gabriel (1999). *Una disciplina segmentada. Escuelas y corrientes en las ciencias políticas*. México. FCE.

Nos ayuda como fundamento de lo expuesto la propuesta de Giddens sobre la teoría social. Para el sociólogo británico la crítica dialógica de la variedad de pensamiento social y filosófico es la única válida y aunque su perspectiva haya sido pasible de crítica, les contesta sosteniendo: “algunos han visto en mi estrategia un eclecticismo desafortunado, pero me parece que esa crítica dialógica es la savia de una elaboración conceptual fecunda en la teoría social”³

Ahora bien, para poner claramente de relieve las principales líneas de conexión y desarrollo dentro de aquel campo polémico, se necesita ubicar esa intersección entre política y música dentro de un nuevo orden que sin dejar de reconocer lo permanente de esta intersección particularice la explicación en lo que de político hay en la música, especialmente cuando la visión se orienta al análisis de ciertos textos sonoros que, en nuestro caso se dirigen a aquellos textos que genéricamente se ubicaron dentro de lo que se calificó como género musical: canción de protesta.

Es el espacio, el ámbito, que se crea y recrea con este nuevo cruce el que expone la condición de campo polémico porque no solo ubica aquella tensión epistemológica-metodológica, sino los problemas de orden sustantivo que, pueden comenzar a rastrearse en la interpretación hecha por Adorno en la cita expuesta. Es decir, refiere a la posibilidad de interpretación del fenómeno y la actividad política en un marco tempo-espacial determinado bajo las condiciones de posibilidad que ofrecen los textos sonoros ubicados en este género musical. Ese campo polémico se erige, por lo tanto, en una especie de metafórico⁴ *hábitat transfronterizo* en el que se ubican y desenvuelven la posibilidad de interpretación de aquel tiempo político sobre las posibilidades analíticas que se desprenden del significado de los textos musicalizados de este tipo de canciones. Desde los comienzos de los sesenta, sostendrá Mercedes Sosa “nadie lo ignora, había comenzado una larga serie

³ Giddens, A. (1987) Las nuevas reglas del método sociológico. *Crítica positivista de las sociologías comprensivas*. Buenos Aires, Amorrortu. p.11

⁴ Con la expresión “*especie de metafórico hábitat transfronterizo*” aludimos a la función que cumple la metáfora como una enunciación que traduce un significar más. La metáfora dice algo más de lo que expone en su enunciación. Cfr. Ricoeur, Paul (1985) *Herменéutica y Acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Bs. As., Docencia. Pp.7-25

de movimientos sociales y políticos que, a nosotros nos parecía imprescindible acompañar desde el canto”⁵

Sostengo como *hipótesis* que la música tiene una expresa dimensión política y social. La canción como texto significa hacer pensar, bailar y cantar a grandes multitudes, dan noticias del acontecer humano. Comprender el marco general de los problemas de los que se ocupó la “canción de protesta” como texto, cuando se escribió lo que se escribió y cantó lo que se cantó es intentar recobrar los motivos por los que se decidió a escribir, los públicos a los que se dirigió y las ideas y valores que en su conjunto configuraron los rasgos propios del tiempo histórico en el que se desarrolla esta forma de música crítica. Música y texto se convierten en acción. Acción, hechos y discurso son los pilares sobre el cual se construye el texto de la canción de protesta.

El género canción de protesta puede ser entendido como una secuencia de textos que incrustados en contextos históricos sociales, tiene como finalidad despertar la conciencia crítica, expone un sujeto y una mentalidad utópica e invoca a la acción como condición de posibilidad de transformación política y social. Expresa una obsesión por el cambio y reivindica su pertenencia al campo de la cultura popular. Es un canto que se proclama rebelde, testimonial, que expresa ideales de emancipación socioeconómica y cultural.

Con ello, estamos sosteniendo que la canción en general y este tipo de canción en particular son productos culturales que gozan de autoridad dentro de una cultura dada. Como arte social o potencialmente social, la música necesita una especie de consenso social dentro del ámbito en el que surge y entre aquellos a los que se proyecta, o sea, a los sujetos audibles y perceptivos de las letras cantadas. La canción musicalizada se ocupa y organiza el tiempo no solo en la producción y distribución de los sonidos en duración de minutos, sino en cuanto posibilidad de un tiempo que como presente se ve como tanto como pasado y futuro de si mismo. Construye un espacio de ejecución que al estar atravesado por el tiempo lo pone en constante movimiento y así lo convierte en posible horizonte de acción.

⁵ Brizuela, Leopoldo. (1992) *Cantar la vida. Conversaciones con Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares, Jerónima Sequeida.* Buenos Aires, El Ateneo. Pp. 87-88

Nos interesa entonces, analizar algunas de estas letras musicales porque entendemos que sus textos sonoros traducen una forma de expresión y de significación política de esta década al permitir comprender y explicar cómo se configura y se significa en esos años el fenómeno y la acción política; cuál es la relevancia teórica – práctica de las categorías de ideología y utopía y por qué se constituyen en expresión de una forma de mentalidad y demanda política de cambio radical donde la juventud como categoría sociológica traspasa su significación al campo político. Con esto queremos decir que en su entramado de significaciones la juventud como concepto útil para entender esta compleja interrelación, forma parte de las condiciones históricas que determinan su propia especificidad. De acuerdo con esta intención, el análisis de las letras musicalizadas del género canción de protesta nos permite rescatar principios teóricos y procedimientos metodológicos para volver nuestro estudio traducible en términos de significación y de historicidad.

Solo a título de ejemplo, ya en tiempos de declive del proceso militar iniciado con el golpe de Estado producido por las Fuerzas Armadas el 28 de junio de 1966, un joven Charly García cuando escribió, en 1972, en una canción folk “Si ellos son la patria, yo soy extranjero”⁶ (censurada en 1974) puso en movimiento la posibilidad de una interpretación política acerca de la ideología que las FFAA y parte de la sociedad tenían con respecto a la significación de la idea de patria con el consiguiente reconocimiento de que solo ciertos sectores eran los portavoces de su significación. Al señalar la condición de extranjero por *oposición a* exponía la existencia de sectores sociales alternativos. O también, cuando en el año 1966, Moris –representante de lo que posteriormente se generalizaría como “rock nacional”- cantó Rebelde me llama la gente/ rebelde es mi corazón/ soy libre y quieren hacerme/esclavo de una tradición, estaba con esta música haciendo el camino abriendo el camino para la apertura de la conciencia de los demás que solo se consumó cuando independizada de sus autores y/o compositores, la canción expuso su propio mundo referencial en su misma posibilidad de interpretación y, este se vinculaba, con las situaciones políticas, sociales y culturales que imperaban en la Argentina del gobierno militar de las Fuerzas Armadas denominado “Revolución Argentina”.

⁶ Canción Botas Locas.

Las canciones de este tipo no son pues, una actividad que aparezca desde el borde de las experiencias y cosmovisiones predominantes en una sociedad bajo formas específicas de organización del poder político, sino todo lo contrario, participan de esos procesos sociales y son capaces de desarrollarlos inmanentemente desde su propio mundo compositivo. El supuesto más o menos explícito está en la idea de que estas canciones se hallan inscriptas en las propias dinámicas socio políticas del tiempo transcurrido entre el 28 de junio de 1966 y el 24 de marzo de 1976.

No es inútil recordar que la canción ha ocupado un lugar relevante en distintos momentos históricos. De la Colonia se conserva un documento canción encontrado en la región del Chaco y escrito por un poeta mocoví anónimo. “Gustando trabajar/pero cuando patrón pidiendo/plata para el pan/dando su ropa vieja/ y si protestando pobre indio/ patrón echando y pegando/ y si policía reclamando/ patrón diciendo: indio/robando y policía pegando. José Hernández por boca de Martín Fierro, encomienda “acostumbrarse a cantar en cosas de fundamento”. Mientras que por ejemplo en tiempo del proceso revolucionario mexicano, la canción corrido ocupó un lugar significativo en la expresión y transmisión de los principios revolucionarios. Un corrido anónimo expone en sus letras:

“Escuchen señores, oigan el corrido/de un triste acontecimiento/ pues en
Chinameca fue/ muerto a mansalva/ Zapata el gran insurrecto”

En definitiva, sobre este argumento y sobre estos ejemplos se plantea que los textos cantados habilitan encuentros significativos entre los problemas y las respuestas que definen este tiempo histórico. Consideramos que es en la exposición de las respuestas, o en la presentación de los diagnósticos temporales donde el ideario expuesto se transforma en principio de acción. Este argumento tiene en cuenta el carácter performativo que el lenguaje sonoro de estos textos posee. Estas canciones tienen eficacia artística y política porque no solo dicen algo, sino que hacen algo. Sus textos son concebidos con intenciones prácticas.

El problema entonces que estamos considerando está referido a la significación político que asume la producción y reproducción social que originan la difusión de estas canciones. Siguiendo a Austin⁷ son usadas para hacer algo y, por eso, a veces, no es tan importante cuanta objetividad hay en lo que dicen sino que es lo que se hace con lo que se dice. En el mismo sentido, el éxito de una individualización social de la realidad colectiva no está tanto en definir correctamente la realidad en cuestión sino en hacer que tal individualización sea considerada socialmente verdadera. Se trata, en definitiva, del viejo problema de las profecías que se cumplen a sí mismas.⁸

Se impone aclarar que no existe un consenso amplio con respecto al género canción de protesta. Ahora bien, más allá de sus detractores, como es el caso de María Elena Walsh, que considera que las canciones que hacen referencia a la realidad política y social son simplemente canciones o, como en el caso de Miguel Cantilo que entiende que encerrar en el rótulo de canción de protesta a toda canción que exponga un estado anómalo en el terreno social es muy mezquino, consideramos posible, al menos en este estado de avance del trabajo , *mantener esta denominación en la medida que caractericemos a este tipo de canción sobre la base de los siguientes rasgos*. 1) Sus letras exponen claramente la reprobación formal de un estado de cosas, 2) declaran su intención de ejecutar una acción a partir de la noticia del daño , con designación del culpable o sin ella , 3) exponen públicamente la justificación y la certeza del ideario que profesan declarando el estado irregular o ilegal de una situación tempo-espacial y finalmente como 4) tiene un dimensión altamente performativa en tanto busca el éxito de la acción expresado en los intentos de concientización y cambio social.

Partiendo de esta caracterización, podemos poner como ejemplo la Zamba “Disculpe” del uruguayo Humberto Ferrari, grabada hacia fines de los años 60 y difundida en esa misma época, en Argentina, principalmente a través de la voz de Hernán Figueroa Reyes con arreglos musicales de “Cuti” Carbajal.

⁷ Austin J.L. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona. Paidós

⁸ Merton, R.K. (1964) *Teoría y Estructura social* (1964). México. FCE

Disculpe si no entiende lo que canto/tal vez hablamos lenguas diferentes/
usted reniega siempre de estos pagos y yo/ y yo quiero y admiro a nuestra
gente/ y yo quiero y admiro a nuestra gente.

Usted siempre derrocha madrugadas/ hablando de los cielos de otras tierras/
en cambio yo comienzo mi jornada/ contento de estar bajo estas estrellas.

Esta polémica letra representa el rechazo que el autor expresa cuando en pleno florecimiento de la organización guerrillera Tupamaros, al pasar por la Universidad de Montevideo, ve en uno de sus edificios principales que el sol de la bandera uruguaya ha sido sustituido por el retrato de Ernesto “Che” Guevara. Sin embargo, una vez difundida públicamente y, de la mano de su significación literal, podemos sostener que esta letra expone casi manifiestamente, las características que le hemos dado al género canción de protesta, el significado que emergió detrás de su primera significación literal, fue la de reprobar formalmente un estado de cosas “usted reniega siempre de estos pagos/ y yo quiero y admiro a nuestra gente”; la de ejecutar una acción “yo comienzo mi jornada/ contento de estar bajo estas estrellas” y como consecuencia derivada actúa performativamente en la medida que en su repetición y propagación concientiza y propone cambios en las percepciones dominantes.

Para completar esta caracterización hay que agregar que su lenguaje poético constituye un tipo de discurso que se dirige directamente a los sentimientos, es un lenguaje emotivo, sustentado en inflexiones fonéticas: ritmos, metáforas, aliteraciones que se liga con la acción. Estas canciones participan de los procesos sociales como bien simbólico porque tienen la capacidad de evocar tanto aquello que es, como lo que no es y, al hacerlo inundan de significación el tiempo histórico en el que se desarrollan y despliegan.

Finalmente, a pesar de las dificultades que plantea el cumplimiento del objetivo fijado, creo que el desafío que este trabajo asume, se apoya en el hecho de haber constatado una extendida ausencia de estudios que aborden esta temática; por lo que consideramos que, más allá de la profundidad de su abordaje y de las lagunas que pueden existir, abre las puertas para el desarrollo de estudios ubicados en este transfronterizo y polémico campo de

conocimiento, máxime cuando el tiempo histórico en cuestión (1966-1976) pone en evidencia cómo el artista fue corriendo su compromiso con el arte al de la política⁹

2. Primeras aproximaciones conceptuales para la interpretación del contexto histórico.

2.1. Construcción del marco general de interpretación

Los diez años de historia argentina transcurridos entre los dos golpes de Estado producidos por las FFAA entre los años (1966-1973) y (1976-1983) y mediados por un intento fallido de transición hacia la democracia (1973-1976) han sido objeto de numerosos y minuciosos estudios. Analistas científicos desde los más variados campos disciplinares y enfoques epistemológicos han intentado identificar, explicar y comprender los diversos problemas - que en su conjunto - contribuyeron a unificar el conjunto de la experiencia histórica de esos años en cuestión, que fueron desde una perspectiva histórica política de largo plazo, cronológicamente cortos en duración pero de gran significación simbólica.

Proliferaron enriquecedores análisis histórico-políticos, las interpretaciones sociológicas y económicas se hicieron presentes y las perspectivas de sus abordajes fueron tan variadas, como variados los paradigmas escogidos. Los estudios en clave histórico-político, los de orden sociológico o los provenientes de los campos de la economía o de la sociología de la cultura, por citar algunos, se ocuparon de desbrozar el camino que les permitiera entender el por qué de dos golpes de estado producidos por las Fuerzas Armadas o encontrar las razones por las cuales la transición democrática iniciada en el año 1972, durante el último gobierno militar de la Revolución Argentina, terminó en una fallida transición hacia la consolidación de la democracia y, también, por qué a pesar de la represión y censura que implementó el régimen militar de la Revolución Argentina, (1966-1973) se generaron

⁹Terán, Oscar. (1991) *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Bs. As, Punto Sur
Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Bs. As., Punto Sur

movimientos contestatarios políticos–culturales, favoreciendo al contrario de lo que se quiso imponer, nuevas posibilidades de acción colectiva que terminaron siendo no solo contestatarias del orden político impuesto, sino generadoras de estructuras de movilización por fuera de los acotados canales formales permitidos. Surgiendo, en consecuencia, organizaciones y redes informales que constituyeron la base colectiva de la formación de la protesta social y política.

La vida política de esos años expuso los principales problemas a quienes estudiaron este periodo. Al hacer que cierta gama de cuestiones aparezcan como problemáticas y una cierta gama de asuntos se vuelvan en los principales temas de debate. (Skinner1985:9). De esta manera si para Cavarozzi¹⁰ el periodo iniciado en 1966-1973 con una nueva intervención de las Fuerzas Armadas impone fórmulas políticas de signo marcadamente totalizador, erradicando la partidocracia y estableciendo un monarca autocrático en la cúspide de un régimen en el que el único que haría política sería el gobierno; para O'Donnell¹¹ este proceso instaura una nueva forma de dominación autoritaria, un nuevo tiempo de Estado capitalista que encuentra su denominación bajo el concepto de Estado burocrático autoritario, mientras que para Hilb y Lutzky¹² si se quiere comprender el surgimiento y el desarrollo de la *nueva izquierda*, uno de los aspectos a considerar es el impacto que tuvo el régimen militar de 1966 sobre los sectores medios urbanos. El congelamiento oficial de toda la actividad política, la represión contra la universidad y la censura establecida cerraron los canales de expresión de los sectores medios urbanos. Por su parte para Ollier¹³ las luchas por el poder para establecer un nuevo orden son las que legitimaron el ejercicio de la violencia o para De Riz¹⁴ uno de los argumentos de justificación militar de su intervención es la imbricación que produjeron entre economía y moral.

¹⁰ Cavarozzi, Marcelo (1997) Autoritarismo y democracia (1955-1996) La transición del Estado al mercado en la Argentina. Buenos Aires, Ariel.

¹¹ O'Donnell, Guillermo. (1996) El Estado burocrático autoritario. Triunfos, Derrotas y Crisis. Bs. As. Editorial de Belgrano

¹² Hilb, Claudia y Lutzky Daniel (1988) *La nueva izquierda argentina: 1960-1980. Política y violencia*. Buenos Aires, CEAL (Biblioteca política)

¹³ Ollier María Matilde (2005) *Golpe o Revolución. La violencia legitimada. Argentina 1966-1973* Buenos Aires, Editorial Universidad Tres de Febrero (Eduntref)

¹⁴ De Riz, Liliana (2000) *Historia argentina. La política en suspenso: 1966/1976*. Buenos Aires, Paidós

Los estudios citados son tan solo algunos ejemplo,-dentro de otros tantos valiosos trabajos que se han realizado-, para clarificar la idea referida a que más allá de los problemas seleccionados y, de los enfoques bajo los cuales se ubicaron los análisis, la mayoría de los trabajos realizados construyeron sus universos explicativos sobre el reconocimiento de la existencia de ciertos rasgos típicos ideales que servían para interpretar el significado y el cómo se desenvolvía la actividad política de ese tiempo histórico. Categorías explicativas tales como orden-desorden, estabilidad- inestabilidad; acuerdos-desacuerdos, cultura-contracultura., eficacia-ineficacia. Todas ellas a la vez comprendidas bajo el explicativo común denominador de la existencia de una concepción antagónica de las relaciones políticas. Comparten, en consecuencia, la concepción de analizar un tiempo histórico que se caracteriza por profundas antinomias que ocurren en el orden personal, social y político donde la percepción de la radicalización de las acciones políticos-sociales termina produciendo la semántica de ese tiempo histórico en términos de amigo-enemigo con una gramática que se sintetiza en el conflicto político. Revolución, vanguardia, internacionalismo, política, misión, concientización, liberación nacional, seguridad nacional fueron nociones cuyos significados y argumentos sirvieron para que la opción por la irreductibilidad del conflicto se constituyera en el horizonte de la misma acción política.

En el mismo sentido y, yendo más allá de los marcos conceptuales identificados podemos decir que durante este periodo, ya sea que se trate de las distintas etapas por las que atravesó el Gobierno de la Revolución Argentina (1966-1969, 1969-1971; 1971-1973) o de las correspondientes al proceso de transición hacia la democracia iniciado constitucionalmente en 1973 y finalizada en 1976 con un nuevo golpe de estado militar , autodenominado Proceso de Reconstrucción Nacional, otra de las formas en que se pueden explicar lo expuesto es hacerlo en torno a la idea de desequilibrio originado en términos de intensidad o amplitud de aceptación que se fue produciendo entre ideologías y utopías en pugna, entre las creencias a nivel de los grupos activos de conversión de demandas y las definidas por las estructuras de autoridad¹⁵. La yuxtaposición de todos estos componentes

¹⁵ Morlino, Leonardo (1985) *Cómo cambian los regimenes políticos*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales

contribuyó, en consecuencia, a impulsar el conflicto violento que atravesó y definió todo este tiempo histórico-político, una vez más, como espacio de la acción política.

Lo que puede decirse a propósito de estas consideraciones es que la acción política desarrollada se convirtió en ley del conflicto, de la lucha por el poder, de cosmovisiones enfrentadas que, no consiguiendo ser compartidos por todos, despliega una competencia antagónica de juego de suma cero. Es la dicotomía schmittiana amigo-enemigo la que, en definitiva, termina constituyéndose en categoría irreductible de comprensión de ese universo político. El campo de relaciones políticas irá entonces variando según la fuerza y poderes que se reúnan o separen¹⁶. Siguiendo este sentido, podemos sostener que la Argentina que germinó después del derrocamiento del peronismo por parte de las Fuerzas Armadas en 1955 fue creando una generación política, social y económica que se habituó a explicar los fenómenos políticos en términos binarios, como alternativas mutuamente excluyentes, por ejemplo, “peronismo v. antiperonismo”, “capitalismo vs socialismo”; “populismo vs oligarquía”.

En este contexto, el apetito por lo catastrófico, el sentido de lo terrible que es también sentido ideológico y el estímulo de lo desafiante, contribuyeron para que la liberalización, el cambio y la verdad se conviertan en demandas imperativas, de realización inmediata. Esta dialéctica entre lo terrible y lo desafiante se hace historia de la historia del periodo en cuestión¹⁷ y es a la vez, la que permite entender por qué es posible intentar interpretar la dinámica de esos tiempos bajo el marco interpretativo que aporta el binomio ideología-utopía como fenómenos constitutivos de una filosofía de la imaginación social.

El problema que estamos considerando y, sin realizar ningún análisis regresivo que esté por debajo de la literalidad del texto, como el que propone Ricoeur en sus numerosas obras, podemos verlo expresado a través de las siguientes declaraciones.

¹⁶ Schmitt, Carl (1984). *Concepto de lo político*. Buenos Aires. Editorial Struhart & Cía. Pp.18-34

¹⁷ Ricoeur, Paul (1986) (1986) *Política, Sociedad e Historicidad*. Bs. As., Docencia. P: 47

En el mensaje de la Junta Revolucionaria el 28 de junio de 1966 al “pueblo argentino”¹⁸, Onganía sostuvo:

“(…) La autoridad, cuyo fin último es la protección de la libertad, no puede sostenerse sobre una política que acomoda a su arbitrio el albedrío de los ciudadanos.

Sin autoridad auténtica, elemento esencial de una convivencia armoniosa y fecunda, sólo puede existir un remedo de sociedad civilizada, cuya excelencia no puede ser proclamada sin agravio de la inteligencia, la seriedad y el buen sentido.

*Nuestro país se transformó en un escenario de anarquía caracterizado por la colisión de sectores con intereses antagónicos, situación agravada por la inexistencia de un orden social elemental*¹⁹ (Onganía 1966) (la cursiva es nuestra)

Por su parte, en ocasión de la disolución de los partidos políticos por parte del gobierno militar, la Democracia Cristiana, con la firma de José Allende sostuvo:

“la Democracia Cristiana no se siente preocupada por la disolución de los partidos políticos, porque su contenido ideológico la coloca más allá de los meros instrumentos formales y legales de que pueda servirse”²⁰

2.2. Juventud como categoría de análisis.

La *juventud*, es otra de las categorías que este marco conceptual tiene en cuenta para interpretar el contexto histórico en cuestión. Defiende la idea de que en esos años en cuestión la categoría juventud deja de ser un concepto de orden meramente antropológico para convertirse en categoría política de análisis. La juventud cristaliza en sujeto político cuando comienza a vehiculizar esta gramática del conflicto social, produciendo procesos de

¹⁸ Tal como figura en el documento oficial.

¹⁹ Mensaje de la Junta Revolucionaria al pueblo argentino. Publicación de la Secretaria de Prensa de la Presidencia de la Nación. Impreso en los talleres gráficos del Ministerio de Asistencia Social y Salud Pública. Presidencia de la Nación, 1966

²⁰ Cfr. Primera Plana. Año IV Nro.193. 6-12/9/66

movilización y manifestaciones organizativas formales e informales para dar pasos a nuevos modelos de acción política.

Durante estos años '60 y '70 se construye una relación bastante directa entre juventud e izquierda que partía de la premisa de que la juventud era el actor social más inclinado a la transformación el que, por vía revolucionaria o reformista, estaba naturalmente destinado a catalizar el cambio político.

El crecimiento del estudiantado universitario como desenlace de los años de prosperidad de la posguerra había creado, por primera vez en la historia, una nueva categoría “la juventud”, una masa educada, consciente y con tiempo libre para impulsar proyectos de cambio, cuya mayor expresión en nuestra región fue Ernesto “Che” Guevara, la gran síntesis latinoamericana entre izquierda y juventud.²¹

La lógica histórica, en fin, apuntaba a la juventud como el sujeto social genéticamente inclinado al cambio, frente a fuerzas conservadoras. En este sentido son significativas las expresiones de Arturo Jauretche cuando con motivo del triunfo de la fórmula del Frente Justicialista de Liberación Nacional (FREJULI) Cámpora-Solano Lima, sostuvo “(...) nace una nueva Argentina a través de los jóvenes. No podemos convertir la revolución de 1973 en una simple restauración burocrática. El trasvasamiento generacional es la solución”²²

La categoría juventud no puede ser definida según un enfoque positivista, como si fuera una entidad acabada y preparada para ser foco objetivo de una relación de conocimiento. Por el contrario, como concepto útil, debe contener entre sus capas de sentido las condiciones históricas que determinan su especificidad en cuanto a objeto de estudio. Podríamos decir, que este concepto alude a la identidad social de los sujetos involucrados. Identifica y refiere a un sistema de relaciones que forma parte del sistema de significaciones de cada marco institucional históricamente contextualizado. Es una

²¹ Ernesto “che” Guevara desembarcaba del “Granma” a los 28 años, fue Ministro de Industrias en Cuba a los 31 y moría en Bolivia, en 1967 a los 39 años.

²² Terragno, Rodolfo (1974) *Los 400 días de Perón*. Colección Cuestionario. Buenos Aires, Ediciones de La Flor. P:10

categoría histórica y no meramente biológica y, si bien es una condición definida por la cultura su base material está vinculada con la edad. Es un sujeto difícil de aprehender pero, aún así, consideramos que es prioritario intentar hacerlo dado la gravitación que tuvo en el tiempo histórico en cuestión como agente de movimientos políticos cuya fuerza y acción estaban dados por el objetivo meta-político del cambio social.

Esos años tuvieron como sujeto político protagónico a una generación joven. El imaginario social²³ joven en su composición ideológica-utópica, transmitía una urgente sed de futuro que esta generación estaba resuelta a alimentar con su voluntad. Había confianza por lo nuevo y malestar por lo viejo. Para el éxito de lo nuevo y el fracaso de lo viejo la acción política se imponía como un imperativo ineludible. Bajo el resguardo aportado por ese imaginario social, ciertos sectores de la juventud se internaron en el compromiso político y la militancia mientras que otros ahondaron su conexión con la contracultura, inseparable de la concepción mercantilista de la juventud como categoría de mercado. La juventud argentina, aunque también la mundial que atravesó su adolescencia entre los años sesenta y setenta se halló con un universo en el que se estaban cuestionando y levantando muchas barreras. Las actitudes de los padres y de las autoridades institucionales, y las resistencias por parte de la sociedad de los adultos, se definieron rápidamente como el punto de contraste generacional en el cual lo joven implicaba al mismo tiempo un universo de reivindicaciones que discutían los patrimonios culturales.

Por ello, ya desde los comienzos de los '60 estos jóvenes y, entre ellos, los artistas se consideraron así mismos produciendo en un clima comparable al que describe Habermas para caracterizar la vanguardia ocupando territorios desconocidos, exponiéndose al riesgo

²³ Empleamos la expresión Imaginario Social siguiendo el sentido forjado por Castoriadi. Con este término trata de conseguir una nueva inteligibilidad sobre la naturaleza de los fenómenos sociales. Es un magma de significaciones imaginarias sociales. Determina la manera de sentir y obrar. Es en sí mismo un potencial de alteridad (...). Provee a la psiquis de significaciones y valores y a los individuos les da los medios para comunicarse (...) el cambio social emerge a través del imaginario social. Todas las sociedades construyen sus propios imaginarios, instituciones, leyes, tradiciones, creencias y comportamientos. El imaginario social instituye el nivel colectivo. (1989). A estas consideraciones les sumamos los componentes ideológicos y utópicos en tanto posibilitan la institución del nivel colectivo y orienta maneras de sentir, pensar y obrar.

de encuentros inesperados, conquistando el futuro, marcando huellas en un paisaje que todavía nadie ha andado²⁴

Dos tendencias pueden descubrirse entre la finalización de la Segunda Guerra Mundial y los años ´60. La primera caracterizada por una ola de prosperidad económica, expansión del consumo, deseos de paz y fe en el futuro produjo una suerte de uniformidad internacionalizada de pautas culturales; la segunda tipificada en el surgimiento y desarrollo de diferentes movimientos contestatarios se dirigió a cuestionar no solo esa uniformidad cultural sino al orden capitalista vigente en occidente. Esta oposición se manifestó, especialmente en la juventud, adhiriendo a la música rock, al nuevo cancionero latinoamericano y a los movimientos políticos originados en las universidades.

Estos años fueron, por lo tanto, mojones del nacimiento de movimientos de modificación en la música popular de muchos países latinoamericanos. Brasil, Argentina, Uruguay, Cuba y Chile entre otros fueron dando cuerpo a lo que fue denominándose Nueva canción, dentro de los cuales la canción de protesta se presenta en esta década y se expande en la siguiente. Estos nuevos cancioneros significan la presentación de un fenómeno político sociológico amplio donde además de ser expresión de un movimiento de renovación musical y poético lo es también de un movimiento social de tipo reivindicativo, producto de las condiciones históricas-políticas de la región.

Su interés básico es reivindicar una cultura y cantar lo que no se podía decir por otros medios. Ese canto comienza a exponer metafóricamente cómo y cuáles eran las condiciones de existencia social y política que vivía América. El mensaje de estas canciones, originados a partir de las líneas musicales folclóricas y de la música popular urbana comienza a transmitir ideales de emancipación socioeconómica y cultural producto de la coyuntura histórica. Reivindica la vertiente de la identidad latinoamericana, denuncia la opresión, el colonialismo, el imperialismo y las injusticias sociales.

²⁴ Habermas, Jürgen (1984). "Modernidad: un proyecto incompleto", *Punto de Vista*, N0.21, Agosto. Pp. 27-31

El cambio decisivo que se introdujo en la relación entre música y política a través del género de la canción de protesta fue el de aportar una nueva dimensión al conocimiento crítico ideal-valorativo para proyectar por una parte una voluntad de ruptura con respecto al tiempo pasado y, por la otra un futuro posible desde el cuestionamiento al tiempo presente.

La revolución cubana, un mundo bipolar, la constitución del Movimiento de Países no Alineados , Concilio Vaticano II , la muerte de Guevara , la guerra de Vietnam, Tlatelolco, la insurgencia juvenil, la Primavera de Praga en 1967 el mayo francés 1968, el fin de la hegemonía de la URSS ante la remota China con su líder Mao Tse Tung, el surgimiento de las guerrillas urbanas y los golpes de Estado por parte de las Fuerzas Armadas en países latinoamericanos , entre otros significativos acontecimientos, aportan el telón de fondo para este nuevo tipo de canciones con mensajes más directos y comprometidos. Comienza a difundirse el término canción de protesta para definir este tipo de canciones que como ya definimos son ese tipo de canciones que en su contenido reprueban el estado de cosas existentes, traducen su intención de ejecutar acciones ante la noticia del daño que las condiciones históricas de existencia producen en amplios sectores sociales e hibridan sus discursos cantados en movimientos políticos.

En definitiva, la proyección de todas estos procesos políticos internacionales dio paso a la constitución de patrones de acción política fundamentados sobre una nueva gramática aportada por libros, folletos, revistas , películas y canciones que presentaron y difundieron nociones tales como “liberación nacional”, “guerra de guerrilla”, “lucha armada”, “hombre nuevo”. En este proceso, lo más destacado fue el peso de la juventud, pues fue en este espacio generacional donde esta gramática fue traduciéndose en principio de acción.. Fueron los jóvenes los que adoptaron los nuevos estilos, códigos y nociones que fueron paulatinamente conformando una cultura de rebelión²⁵.

²⁵ Tcach César “Golpes, proscripciones, partidos políticos” en James Daniel (2003) *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo. (1955-1976)* Buenos Aires, Editorial Sudamericana. P.14

En 1962 Violeta Parra compone la canción “La carta” con ella no solo se inicia el movimiento de la Nueva Canción Chilena sino que se la considera como una de las primeras canciones de protesta. Esta canción, que es del tipo de canción periodística expone un hecho concreto. *La carta* que le llegó a Paris desde Chile le informa que su hermano Roberto fue detenido por su participación en una huelga.

Me mandaron una carta/ por el correo temprano/ en esa carta me dicen/ que cayó preso mi hermano/ sin compasión, con grillos/ por las calles lo arrastraron

En el caso argentino, la aparición de poetas, compositores y cantantes como Cuchi Leguizamón , Atahualpa Yupanqui y Armando Tejada Gómez significó la emergencia de un nuevo tipo de folclore que rompía los moldes del folclore ortodoxo hasta entonces basado en relatos costumbristas o paisajistas y revalorizó el deber que tenían los artistas ante los problemas sociales.

El encuentro folklórico sería para muchos jóvenes un cruce trascendental entre la canción popular y la demanda política. Una generación de jóvenes rockeros, folcloristas, artistas de vanguardia, intelectuales y militantes políticos fueron expresión de sus anhelos y utopías. En el plano cultural el dato más relevante fue entonces la emergencia de una cultura juvenil que estuvo marcada por una fuerte impronta de rebelión. La canción de protesta expresa la síntesis entre cultura juvenil e impronta de rebelión. Su música produce un rompimiento en el curso del mundo porque es simultáneamente instante de protesta. En los diagnósticos del tiempo, esta canción termina desarrollando una acción política y social que se explica por el ideario traducido en canción. En el periodo que estamos tratando este tipo de canción asume su condición de herramienta de esclarecimiento y como crónica de las luchas sociales.

Los nombres relevantes de la nueva canción latinoamericana son, en Chile Violeta Parra, Isabel y Ángel Parra junto con Víctor Jara, en Uruguay Daniel Viglietto, Alfredo Zitarrosa, en Brasil Gilberto Gil, Gerardo Valdré, Caetano Veloso, Chico Buarque y Milton Nascimento, mientras que en Argentina Mercedes Sosa, Oscar Matu, Armando Tejada

Gómez Hamlet Lima Quintana, Horacio Guarany, Cesar Isella, son algunos de sus integrantes más representativos. El Movimiento del Nuevo Cancionero que tiene sus antecedentes en la música de Atahualpa Yupanqui proponía la renovación de género, abandonar el folclore de “museo” y abordar con sus canciones al hombre que sufre, “el olvidado”. Comparte una visión humanista y en términos de adhesión política muchos de sus miembros respondían pragmáticamente al Partido Comunista.

Por lo que se refiere al caso argentino, Oscar Matus y Armando Tejada Gómez ya en el año 1962 escribieron el “Manifiesto del Nuevo Cancionero” el que, en palabras de Mercedes Sosa, no fue solo “una mera especulación intelectual, sino la expresión de nuestras inquietudes más hondas, después de una vida de experiencias muy fuertes”²⁶ (Brizuela Leopoldo 1992:85). De acuerdo con su intención, el objetivo fijado que se constituyó también en principio de acción fijó la necesidad de ocuparse de la problemática social y de la necesidad de liberación que había en millones y millones de personas dado que hasta ese entonces “brillaban por su ausencia en todos nuestros repertorios”. Para el Manifiesto:

“el auge de la música folclórica es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real. Son los primeros síntomas masivos de una actitud cultural diferente: ni desprecio ni olvido. La conciencia de ese ser en el país es irreversible y sus implicancias más profundas de las que el cancionero nativo es sólo su forma más visible, informarán y conformarán su destino histórico”²⁷

La Zamba “Zambita de los humildes” o también conocida como “Los humildes” de Armando Tejada Gómez y Oscar Matus puede considerarse paradigmática de lo expuesto

Zambita para que canten/los humildes de mis pagos. Si hay que esperar la esperanza/ mas vale esperar cantando

²⁶ Brizuela... *Op. Cit*- P. 87

²⁷ Cfr. <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto>.

La política, su sentido y su acción comenzaron a volverse inevitable. Esto puede entenderse como una manera de anular las fronteras que separan el arte musical de la vida y una manera de conciliar música con política. La política se volvió tan inevitable que los artistas no sólo la propusieron como tema para la composición musical sino también como problema que podía solucionarse. Sobre la base de este mismo sentido, Giunta sostiene que este corrimiento y estas nuevas formas eran requeridas no sólo por la coyuntura nacional – para muchos una revolución en ciernes – sino por la internacional. “En este sentido – sostendrá- tanto la revolución cubana, como la Alianza para el Progreso fueron factores que incidieron en la politización de los intelectuales y artistas”²⁸.

El cómo de esta vinculación entre política y arte, podemos observarla por ejemplo en la organización frecuente de peñas folclóricas, donde se difundía el nuevo cancionero latinoamericano, entre los militantes de partidos de izquierda. Horacio Guarany y César Isella, además de cantores fueron autores, junto con Armando Tejada Gómez de letras de algunas canciones que llegaron a transformarse en símbolos para algunos sectores de izquierda, siendo Mercedes Sosa una de las cantantes más comprometidas en la difusión de estos nuevos cancioneros.

Sería en el Encuentro de la Canción de Protesta que tuvo lugar en La Habana, entre el 29 de julio y el 10 de agosto de 1967 el primero de una serie de encuentros donde se sentarían las bases, se afinarían las ideas y se aunarían voluntades entre los participantes para fundamentar sobre la necesidad de alcanzar una mayor eficacia artística y política.

Asimismo, la visión de la política y su correspondiente traducción en acción se montan a la vez sobre la idea de crisis. La fenomenología de crisis se asocia a conceptos como revolución, inestabilidad y punto límite para quedar finalmente asociada al complejo universo de hábitos, costumbres, saberes, creencias, valores y subjetividades en pugnas. Casi todos los grandes problemas enunciados en esos diez años (proscripción del peronismo, exclusión política, acción de tutelaje de las FFAA, quiebre institucional,

²⁸ Giunta, Andrea. (2004) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Piados. P. 26

movimientos contraculturales, movimientos políticos, organizaciones armadas, burocratización del Estado autoritario, intervención de las organizaciones sindicales, etc) fueron propuestos, analizados y/o explicados bajo la condición prototípicas de un tiempo de crisis para un tiempo de cambio. De esta manera se cuestiona el mundo de significados habituales que formaban parte del antiguo modo de entender el mundo político.

2.3 Ideología y utopía: Componentes de la imaginación social

Ideología y utopía son, otros de los conceptos escogidas para seguir construyendo el marco conceptual bajo el cual se interpreta el contexto histórico según el objetivo y la hipótesis formulada.

En definitiva, el énfasis puesto en la intención de analizar el papel de las canciones de protesta obedece a que sostenemos que esta forma de expresión escrita, abundante en los años en cuestión, enuncian una visión del mundo, muestran una concepción de sociedad y poseen una declarada intencionalidad de acción política. A través de sus textos se expone el contexto histórico de acción sobre el cual trabajan y ejercen influencia. Es, por lo tanto, una música utilizada por los artistas como instrumento de cambio o al menos de denuncia social y, al ser así, son factibles de ser comprendidas dentro del universo de comprensión que construye la co-correspondencia entre ideología y utopía

Sin dejar de reconocer el carácter paradójal que tienen los análisis que vinculan en situaciones de co-correspondencia la ideología con la utopía ya que, por ejemplo, con respecto al concepto de ideología, una de sus características más singulares es ser poseedor de una multiplicidad de significados que oscilan desde concebirla como un conjunto de ideas y valores concernientes al orden político cuya función es la de guiar los comportamientos políticos colectivos a la proveniente del marxismo que la entiende como expresión de falsa conciencia, de inversión de lo real, de disimulación ; o en lo que compete a utopía identificarla como una construcción patológico de un escape en el sueño, consideramos importante mantener a nivel conceptual esta distinción entre, porque nos permiten entender por qué y cómo en situaciones históricas determinadas, el juego cruzado

entre ideología y utopía provoca o estimula la radicalidad de la acción política avaladas por el predominio de cosmovisiones extremadamente opuestas y violentamente enfrentadas²⁹.

Ahora bien, esto significa sostener la posibilidad de analizar por separado cada uno de los términos que componen la ecuación constitutiva, en términos ricouerianos de una posible filosofía de la imaginación social³⁰. Es recalcar la idea de que una mirada hacia dentro de cada uno de ellos ayudan a una mayor comprensión de los problemas que tipifican el tiempo histórico escogido para este estudio.

La premisa que defiende este apartado se apoya en las siguientes ideas: 1) Ideología y utopía son categorías de la acción que se simboliza. Al ser elementos constitutivos de la acción son variables e inestables y, como tal, sus posibilidades de conceptualización son rudimentarias y aproximadas. Existen límites en los intentos de clarificación conceptual porque están cubiertas por el velo que opaca a todos los problemas vinculados con la comprensión de naturaleza de la actividad práctica; 2) Distinguir entre ideología y utopía persigue solo una finalidad analítica dado que, cuando se las emplea para explicar en casos históricos concretos horizontes de acción posibles, se imbrican de tal manera que terminan desdibujando sus diferenciaciones y 3) cada uno de estos fenómenos poseen funciones positivas como negativas. Reescribiendo entonces estas ideas en una premisa general podemos sostener que toda ideología compromete un horizonte utópico y toda utopía denuncia lo que el horizonte ideológico instituye.

Los fenómenos ideológicos y utópicos se implican dialécticamente, la ideología tiende a refrendar el lazo social y reforzarlo, busca la integración, la repetición y el reflejo. En definitiva mediatiza el lazo social. La ideología como fenómeno no comprende solamente la idea marxista de distorsión, de simulación, de falsa representación. La cuestión que hay que plantear y que no descarta la concepción de ideología como distorsión está en que hay que pensar que para que algo se disimule es porque existe ese algo previo a la distorsión.

²⁹ Ricoeur, Paul *Op. Cit.* Pp.27-54

³⁰ Kerz, Mercedes “Paul Ricoeur (1913-2005) Entre la historia, el tiempo y la narración” en Fernández, Marta (comp) (2006) *Lecturas sobre pensadores sociales contemporáneos*. Bs. As., Ediciones del Signo

Es esta cuestión la que tiene presente Ricoeur para fundamentar la necesidad de analizar el fenómeno ideológico bajo una metodología regresiva. Esto significa sostener que si bien el punto de partida del análisis es el referido a la concepción marxista de ideología como distorsión con respecto a lo real hay que sumergirse en capas más profundas de significación para descubrir cuál es la función primaria de la ideología. Para este filósofo la ideología tiene funciones más primarias. Por una parte, cumple con la función de legitimación en tanto cubre la distancia que existe en toda relación de autoridad entre el exceso de demanda de legitimidad que exige cualquier autoridad y/o formas de organización política y la que está dispuesta a brindarle, en términos de creencia, el súbdito-ciudadano. En su función legitimadora la ideología puede entenderse como una plusvalía de poder. Por la otra, en su función profunda, la ideología es fenómeno de integración en tanto y en cuanto todo grupo busca representarse en el mejor sentido teatral de la palabra. La función de identidad del fenómeno ideológico se explica en la medida en que es el encargado de cubrir la distancia que separa la memoria social de un advenimiento, de un acto fundacional que se repite para actualizarlo permanentemente como un presente existente y un futuro esperado³¹. (Ricoeur 1986:155-158).

En su función de integración la ideología es altamente dinámica, se preocupa por demostrar que el grupo que la profesa tiene razón en ser lo que es. Su papel simbólico, de mediación social, es esencial. Se expresa en la medida en que no solo da identidad a un grupo, sino cuando también es justificación y proyecto. En este sentido, la ideología sostendrá Ricoeur es “una clave, un código para tener una visión de conjunto no solo del grupo, sino de la historia y, en último término del mundo”³²

Esta concepción implica imbricar las funciones que Ricoeur asigna al fenómeno ideológico ya que si el carácter codificado de la ideología es inherente a su función de permanencia, justificación y proyecto, su capacidad de presencia no se mantiene sino a condición de que las ideas que lleva consigo muden en opiniones y, por lo tanto, que el pensamiento pierda

³¹ Ricoeur..*Op. Cit.* Pp. 155-158

³² *idem*: P.159

rigor para aumentar su eficacia social. Este es el momento en que la ideología sobrepone a su función de integración no solo la de justificación sino también la de distorsión. Esto último porque en esta instancia la ideología niega nuevos dinamismos e interpretación. Se sume en definitiva, en el reino de los ismos y su capacidad movilizadora, su dinamismo sigue siendo porque es justificadora.

La utopía como el otro fenómeno que forma parte de el imaginario social, reconduce lo que está más allá, al “aquí y al ahora” para reconvertir el tiempo futuro en un horizonte de acción. Alude en términos generales a la tentativa de realizar una forma de organización social que encarna un ideal considerado absolutamente válido.

Ocurre que es difícil decidir si tal o cual modo de pensamiento es ideológico o utópico. La línea divisoria recién se traza concomitantemente a los hechos e idearios que se desarrollan además de separarse sobre la base del proceso de éxito. De esta manera el problema de la ideología entra en el campo de la herencia cultural y el de la utopía en el del excedente cultural respecto a lo ya logrado³³.

Le relación de co-correspondencia de la utopía con la ideología está en su función de cuestionamiento crítico a la autoridad con respecto a la función ideológica de justificación. La utopía se intersecta con la ideología en el momento en que afronta el poder estatuido para ofrecer alternativas posible que nunca son totalmente alcanzadas. Cuestiona el orden existente cuando cumple con la función, según Ricoeur, “de desenmascarar la plusvalía del poder que posee toda ideología en su función de justificación”³⁴

Partiendo de esta caracterización podemos sostener que la utopía procede del descontento básico respecto de las condiciones reinantes de la existencia social. Asume para sí tanto el requerimiento ético de lo anhelado que le sirve de referencia como una antropología voluntarista que evalúa la posibilidad de orientación de la naturaleza humana hacia la sociedad ideal.

³³ Bloch, Ernest (2006) *El principio esperanza*. Vol.2 Madrid, Trotta Pp. 144-146

³⁴ Ricoeur, Paul (2001) *Ideología y Utopía*. Barcelona. Editorial Gedisa

Pero la utopía también opera en el mismo nivel que opera la ideología en su función de deformación. Su contraparte es el escape en el sueño, la fantasía, la locura. En definitiva, la evasión a algo completamente irrealizable. En este punto, al no ofrecer ninguna ayuda para determinar el camino de la acción, la utopía por su evasión termina excluyendo todas las cuestiones referidas al paso del presente a un futuro utópico. Ricoeur designa a este aspecto patológico de la utopía “la magia del pensamiento”³⁵

La co-correspondencia entre los fenómenos ideológicos y utópicos es siempre conflictiva; está cargada de violencia por la polarización que provoca además de nunca ser muy clara su línea demarcatoria. No es inútil recordar que además al ser los problemas de la ideología y utopía de naturaleza práctica la co-correspondencia entre ambos se produce dentro del mismo universo de la acción que se aborda fenomenicamente.

En la Argentina de la década desmesurada (1966-1976), de “desgarramiento del tejido social, es decir, de alteración, erosión e incluso colapso de patrones básicos de organización e interacción social”³⁶ el complejo entramado entre ideología y utopía puede ser presentado bajo las características simplificadas que aporta el reconocimiento de dos prototípicos conflictos: la colisión entre la *utopía de la ruptura* y la *ideología del orden*. La utopía de la ruptura declara que todas las instituciones son aparatos de poder y represión. Todas las autoridades son el régimen, desde los bancos hasta la iglesia, desde la empresa y la universidad, desde las fuerzas armadas hasta las instituciones policiales. La sociedad sintetizada así, solo puede producir una estrategia de oposición y polarización, escogida para exhibir la fisonomía represiva y oculta tras cualquier máscara liberal. En consecuencia, al quedar la palabra misma cautiva del poder, solo es válido el recurso a la radicalidad de la acción como táctica de cambio.

Desde la *utopía de la ruptura* se formulaban y, más aún, se exigían acciones revolucionarias para lograr que los cambios no sólo sean rápidos sino verdaderamente radicales. Sobre el eje de una sociedad joven, la rebeldía se alojó como genuino ethos de

³⁵ *Idem.* Conferencia 17

³⁶ Cavarozzi..*Op. Cit.*p.11

este tiempo histórico. Sobre las bases de esa coordenada, Pujol considera que a partir de la intervención del gobierno de la Revolución Argentina en la Universidad, en la que la “noche de los bastones largos” (29 de julio de 1966) es su dato paradigmático la tensión entre los jóvenes y el poder político se incrementó dramáticamente.

Consideramos que la canción de protesta del nuevo cancionero expone musicalmente por un lado el ideario que está presente en este conflicto y, por el otro enuncia los medios de acción. En año 1966 Mercedes Sosa en su disco “Yo no canto por cantar” canta entre otras tantas canciones que en más o en menos exponen este ideario “Canción para mi América” de Daniel Viglietti. La canción distingue un sujeto colectivo, -el indio- que por las condiciones de existencia social, política, económica y cultural se convierte en el arquetipo de identidad del continente, en encarnación de la opresión y en su liberación finalidad que justifica la adopción de acciones radicales, tales como la violencia que lleva en sí su romántica condición de ser la única posibilidad de acción. La música asume para sí la preformativa misión de reconstruir los eventos para mantener la memoria colectiva para el cambio social.

“Dale tu mano al indio/dale que te hará bien/ y encontrarás el camino como
ayer lo encontré.

La piel del indio te enseña/todas las sendas que habrás de andar/ toda la sangre
que has de dejar”

Es el tiempo del cobre/ Mestizo, grito y fusil/ si no se abren las puertas/ el
pueblo las ha de abrir.

América está esperando/ y el siglo se vuelve azul/ Pampas, ríos y montañas/
liberan su propio ser”

De esta manera, podemos sintéticamente decir que este conflicto de la utopía de la ruptura es apropiado por la juventud para quien el régimen militar instaurado en junio de 1966 es tan solo expresión de aparatos de represión y la transición iniciada en 1972 por el General Lanusse como último presidente militar del golpe expresión de posibilidad para arribar al gobierno popular. El triunfo de la fórmula del Frente Justicialista para la Liberación

Nacional Cámpora-Solano Lima fue evaluada por la mayor parte de los sectores de izquierda, en estos términos como también lo fueron por la completa inversión de este sentido los distintos gobiernos peronistas que se sucedieron, incluso el del mismo General Perón.

Más allá que en el caso de los grupos que tomaron las armas entre 1966 y 1973 Gillespie sostenga que más que una cuestión de utopía se trataba de una cultura de la rebelión enraizado en el contexto político y social de ese momento³⁷ consideramos que, al menos en el estado actual de este estudio, utopía y rebeldía se imbrican de tal manera que en una dinámica de intercambios recíprocos, cada una se convierte en el calificativo de la otra.

La vinculación entre utopía y rebeldía como notas constituyentes del conflicto expresado en la utopía de la ruptura incorpora además a este clima de protesta que lo envuelve, la difusión de tesis católicas radical s o reformistas por parte de una minoría de sacerdotes pertenecientes al Movimiento para el Tercer Mundo. El surgimiento de este movimiento fue producto del impacto que las nuevas ideas planteadas en la Comisión Episcopal Latinoamericana (CELAM) tuvieron como consecuencia de la necesidad de llevar a la práctica los nuevos lineamientos surgidos de Vaticano II. Las declaraciones que De Riz cita de monseñor Jerónimo Podestá, obispo de Avellaneda en 1969, con respecto “un mundo que termina y otro que nace” abogando por un desarrollo democrático, de promoción de las masas ayuda a corroborar, al menos, a nuestro entender, no solo la inclinación por el cambio dentro de la iglesia católica, sino también la vinculación expuesta y la formulación de la forma de tipificar el conflicto señalado³⁸

De ahí en más la acción política, social y cultural debe cruzar las fronteras de las formas de dominación político-social estatuidas e instituidas, si se quiere arribar a una *sociedad y organización política nueva*. A título de ejemplo, podemos citar “Plegaria a un labrador” del chileno Víctor Jara, (1971) difundida en la Argentina, principalmente en la voz de Mercedes Sosa y retomada por distintos conjuntos y/o cantores nacionales.

³⁷ Gillespie, Richard (1982) *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires, Grijalbo

³⁸ De Riz...*Op. Cit.* P.67

“Levántate y mírate las manos/ para crecer /estréchalas a tu hermano/ juntos iremos/ unidos en la sangre/ hoy en el tiempo/ que puede ser mañana. Líbranos de aquel/ que nos domina/ en la miseria/ Tráenos tu reino/ de justicia e igualdad”

“Sopla como el viento/ la flor de la quebrada / Limpia como el fuego/ el cañón de mi fusil. Levántate y mírate las manos / para crecer estréchalas a tu hermano/ Juntos iremos unidos en la sangre/ Ahora y en la hora de nuestra muerte/ Amén”

Sobre el trasfondo de la traducción de una teología religiosa en una teología política que aporta la oración del Padrenuestro, la canción encuentra en la figura del labrador no solo el símbolo de la lucha de clases sino al sujeto de redención política. La música prepara el enunciado del tema y a través de su poesía inunda el tiempo histórico, mostrando su insatisfacción en su denuncia y exalta un camino hacia lo último y final. La canción le da un halo épico-romántico a la vida que se enfrenta a la muerte que la música acentúa hasta alcanzar un final apoteósico

La letra de la canción *Hombres de Hierro* ³⁹ puede interpretarse también como una traducción de lo expuesto:

Larga muchacho tu voz joven/ como larga la luz el sol/ que aunque tenga que estrellarme / contra un paredón/ que aunque tenga que estrellarme / se dividirá en dos. / Suelta muchacho tus pensamientos / Como anda suelto el viento/ Sos la esperanza y la luz que vendrá / A florecer en la nueva tierra.

El deseo de cambio como rompimiento de lo que es se encuentra en la estructura sonora de este poema musicalizado. En la apelación a la nueva tierra es donde se salva la utopía. La voluntad de realización se expresa en la voluntad de negación del

³⁹ *Hombres de Hierro*, escrita y musicalizada por León Gieco surge para denunciar las acciones de las fuerzas policiales con motivo de la represión que sucede en Mendoza (1972) en una huelga obrera.

orden dado y en la pre-figuración del algo “otro”. El recurso utópico se ve en sus dos caras. Una definida en la negación del orden establecido y la otra en la asunción del cambio social, político, económico y cultural con pretensión de validez universal del cambio querido.

Pasando a la tipificación del conflicto La *ideología del orden* como contrapunto al expuesto, podemos construir su arquitectura sobre los pilares del miedo, de la inseguridad y de la necesidad de asegurar las ventajas sociales adquiridas. Este conflicto al igual que su opuesto, atraviesa distintas capas sociales. La defensa de lo instituido y el afán por la seguridad encuentran su traducción política en la seguridad y el orden impuesto por las Fuerzas Armadas y compartida por importantes sectores de la sociedad civil.

La violencia, la proscripción y el autoritarismo son los pilares en los que se asienta el orden político. El “Estado burocrático autoritario” que se conformó, fue una respuesta organizativa al miedo y la inseguridad que se apoderaba de grandes sectores sociales ante una sociedad que, en términos generales, se movilizaba cada vez más. La organización del orden político bajo esta denominación significó la estructuración de un sistema de exclusión política y económica del sector popular. La supresión de la democracia política, la aplicación de medidas económicas que beneficiaron a los sectores económicos más concentrados y que favorecieron una mayor transnacionalización de la economía conjuntamente con la puesta en práctica de acciones de anulación de la protesta social tuvieron en la *ideología del orden* sus bases axiológicas y normativas de sustentación.

El cambio de la concepción de defensa nacional a la de seguridad nacional se ubica dentro de este modelo. A partir de 1966, las relaciones entre los militares en el gobierno y los diferentes sectores de la sociedad argentina estuvieron profundamente marcadas por la doctrina de la seguridad nacional. Esta doctrina debía evitar que el la subversión comunista ganara terreno en el interior del Estado. Para esta doctrina el enemigo era interno, de ahí que había que establecer fronteras ideológicas claras, vigilar las actividades de la ciudadanía y, eventualmente, reprimir todas aquellas manifestaciones políticas que, desde sus puntos de vista, fueran subversivas. La ley 17.401 de Defensa contra el comunismo del

año 1967 promulgada bajo el gobierno de Onganía se inscribe en esta lógica. Su finalidad, según establece su objetivo, es evitar una profunda “división entre los argentinos”⁴⁰

Así si en el Mensaje que la Junta Revolucionaria comunica al “pueblo argentina”, aparecen como causas de su intervención situaciones de anarquía por la existencia de “falsos electoralismo e “inexistencia de un orden social elemental”; “ausencia de autoridad que acomoda a su arbitrio el albedrío de los ciudadanos”; “inflación monetaria” y “estatismo insaciable”⁴¹ ; en la Conferencia del Ministro del Interior Dr. Guillermo Borda, realizada en la Escuela de Comando y Estado Mayor sostiene que:

“cuando un pueblo sufre divisiones profundas (...) no puede desenvolverse el régimen de los partidos políticos. Cuando la división nacional es profunda, los adversarios se transforman en enemigo. Con el adversario puede y debe haber comprensión, respeto, juego limpio. Con el enemigo, no (...)”⁴²

Volviendo a la canción Hombres de Hierro como pregonera de una utopía realizable, vemos también que expone por contrapunto, uno de los elementos tipificantes de este conflicto. La acción de las fuerzas de seguridad en la represión de la protesta social.

“Hombres de hierro que no escuchan la voz/ hombres de hierro que no escuchan el grito/ hombres de hierro que no escuchan el dolor/ gente que avanza que puede matar/ pero los pensamientos quedarán / puntas agudas ensucian el cielo / como la sangre en la tierra/ dile a esos hombres que traten de usar/ a cambio de las armas sus cabezas”.

2.3 Cultura popular

⁴⁰ Cfr. Primera Plana. Año V. Nro. 244. Del 28 de agosto al 4 de septiembre de 1967

⁴¹ *Mensaje de la Junta Revolucionaria al pueblo argentino*. Publicación de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación. Impreso en los talleres Gráficos del Ministerio de Asistencia Social y Salud Pública. Presidencia de la Nación, 1966. P.7

⁴² Borda, Guillermo (1967) *Conferencia del Ministro del Interior. Pronunciada en la Escuela de Comando Estado Mayor*. 27 de junio de 1967. Buenos Aires. Talleres Gráficos de la Dirección Nacional del Registro Oficial. P. 8

Cultura popular es la categoría que completa el recorrido emprendido para poner de relieve las principales líneas de conexión y desarrollo para interpretar el tiempo histórico- político propuesto.

Los problemas para alcanzar una conceptualización de este tipo de cultura reconocen fuentes de dificultades distintas. Una de ellas está en que de por sí las definiciones de cultura popular son confusas y no contribuyen a esclarecer la situación. Esta dificultad, que podríamos denominarla dificultad por ambigüedad plantea como problema derivado la existencia misma del fenómeno o el de si es preferible ignorar esta categoría.

Una primera aproximación a un intento de respuesta está en considerar que la cultura popular resulta menos problemáticas si se la concibe como un fenómeno ideológico que en tanto construcción social edifica simbólicamente y por oposición un tipo específico de realidad cultural. Es en este punto donde precisamente nos topamos con una segunda fuente de dificultad, que se refiere al contenido mismo subyacente a todos los supuestos de la cuestión cultura popular.

Dicho de otra manera, la segunda fuente de dificultad en la conceptualización de este campo de la realidad social se origina en el hecho de que la cultura popular es una forma que tienen los actores sociales de definir y representar una realidad colectiva.

La cultura popular es principalmente, una definición social y por lo tanto no tiene por qué ser objetiva. Aunque puedan existir rasgos de objetividad en la definición, su eficacia social no deriva de su veracidad sino del éxito de su difusión en el medio social de que se trate. Sostener esto no implica afirmar que el concepto sea una construcción totalmente arbitraria, sino solo reconocer que al ser este concepto expresión de una realidad colectiva definida por los actores sociales, está sujeta a lo que Austin denomino proceso de performatividad. El concepto se usa para hacer algo más que para decir algo. Este problema se plantea en el interrogante referido ¿hasta qué punto el triunfo de una definición colectiva no está tanto en definirla correctamente sino en conseguir un número considerable de adeptos a la definición, de manera tal que termine transmutándose en verdadera? Dentro de estas

coordinadas no solo ubicamos el desarrollo de este apartado sino que solo lo presentamos ya que será objeto de mayor análisis en trabajos venideros.

El término cultura popular tiene gran difusión en los años que nos ocupan. Existe un relativo consenso entre sus analistas en vincular cultura popular con cultura del pueblo; una cultura que es tanto penetrada y colonizada como también resistencia para convertirse en fundamento de los movimientos de liberación que es acto cultura y factor de cultura. Para Galeano, por ejemplo, refiere también al complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea⁴³, mientras que para Margulis es identificada con la cultura de abajo, “fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades”. Una de sus características distintivas es la de ser una cultura solidaria, pues “sus productores y consumidores son los mismos individuos que la crean y la ejercen”⁴⁴

Sobre estos introductorios fragmentos y, en lo que respecta a la relación entre cultura y canción de protesta, lo que puede decirse en una primera instancia es que este género musical está considerado como una forma de cultura popular. Además puede considerarse como un modo de anular las fronteras que separa la música – en tanto arte- de la vida social y una manera de conciliar música con política. Teniendo en cuenta el análisis de Terán, el golpe militar de 1966 puede ser considerado como un punto de inflexión, una especie de divisoria de aguas que, en el plano simbólico, permite ver cómo se fue provocando un desplazamiento del compromiso del artista con el arte al compromiso con la política. La política se volvió tan inevitable que los artistas no sólo se la propusieron como tema para la composición musical sino también como problema que debía solucionarse a través de distintas formas. Sobre este argumento, Giunta sostiene que este corrimiento y estas nuevas formas eran requeridos no sólo por la coyuntura nacional – para muchos una revolución en ciernes- sino por la internacional⁴⁵

⁴³ Adolfo Colombres (comp.) (1984) Rodolfo Stavenhagen, Mario Margulis, Leonel Dural, Guillermo Bonfil Batalla, Jas Reuter, Eduardo Galeano, Adolfo Colombres, Amilcar Cabral. *La cultura popular*. Puebla. La red de Jonás. P.8

⁴⁴ *Idem*. P.41

⁴⁵ Giunta...*Op. Cit.* P.26

Por último, la vinculación entre canción de protesta, cultura y política puede entenderse entonces como una crítica social y una descripción estética de la sociedad que la produjo. La aparición de poetas compositores y cantantes como Cuchi Legizamón, Atahualpa Yupanqui y Armando Tejada Gómez rompió en lo que respecta al folclore con los relatos costumbristas o paisajísticos para comenzar a valorizar el deber que tenían los artistas ante los problemas sociales. Sus canciones indicaron un decir y hacer y sus presencias fueron muchas veces requeridas para alzar la voz en festivales estudiantiles, sindicatos de trabajadores y marchas políticas. Esta nueva corriente conjuntamente con el movimiento de corta vida llamado “Nueva Canción” que enroló a artistas como Jorge de la Vega, Marikena Monti, María Elena Walsh y Nacha Guevara además del desarrollo del rock nacional son eslabones de la cadena de articulaciones surgidas entre canción de protesta y política.

Escuchamos en *Cantor de oficio* de Miguel Ángel Morelli (1972)

“Mi oficio de cantor/es el oficio/de los que tienen guitarras en el alma/ yo tengo mi taller en las estrellas/ y mi única herramienta / es la garganta
Mi oficio de cantor es el más lindo/ yo puedo hacer jardín de los desiertos/ y puedo revivir algo ya muerto/ con solo entonar una canción.

Yo canto siempre mis penas/las de mi amigo también/ si mi pueblo tiene penas/entonces la canto a mi copla otra vez.

Recitado

Nadie puede creer que el cantor pertenece a un mundo extraño, donde todo es escenario y fantasía. El cantor es un hombre más que anda transitando las calles y los días. Sufriendo el sufrimiento de su pueblo y latiendo también con su alegría”

3. Conclusiones inconclusas.

En este punto se detiene este documento. Lo hace paradójicamente en el mismo momento en que debería comenzar. Sin embargo, compartiendo o mejor dicho asumiendo el planteo

ricoeuriano sobre la necesidad de aplicabilidad de una metodología genética-regresiva que bucee en las capas más profundas de la significación más literal, consideramos indispensable desarrollar como una forma de introducción algunos lineamientos sobre el marco teórico escogido para la interpretación del fenómeno político; o sea para estudiar en profundidad los acontecimientos históricos políticos comprendidos entre el golpe de estado producido por las Fuerzas Armadas en el país, con sus sucesivos conflictos intragolpe y los producidos en el espacio comprendido entre la liberalización del régimen autoritario militar iniciada por el último gobierno de la Revolución Argentina, Gral Lanusse y el advenimiento de un régimen democrático que en los tiempos en cuestión se definía más como gobierno popular anclado en la participación que como democracia representativa.

Ideología y utopía, cultura popular y canción de protesta como análisis histórico documental necesitan mayores profundidades de análisis, resta vincular la manera en que este trípede teórico-práctico fue constituyendo una gramática histórica que encontró en la categoría amigo-enemigo y en el épico concepto de revolución sus acordes constitutivos.

Los próximos trabajos que están en elaboración continuarán en el punto que este dejó. Abordará el concepto revolución además de la tipificación de los conflictos entre ideología del orden y utopía de la ruptura conjuntamente con un análisis en profundidad sobre la preformativa emergencia del nuevo cancionero y del concepto de cultura popular.

Resumen:

El objetivo del trabajo es realizar un estudio del periodo de la historia argentina comprendido entre 1966 y 1976 en el campo de lo político y su relación con la música popular. Nos interesa particularmente analizar las letras musicales del género definido como *canción de protesta* porque defendemos la idea de que sus textos permiten entender cómo se (re)significa en esos años el fenómeno y la acción política; cuál es la relevancia teórica-práctica de la ideología y utopía y por qué sus letras se constituyen en constructoras de un sujeto social de cambio político: la juventud.

Interpretar las letras de las canciones de protesta –por ejemplo- “Plegaria a un labrador” del Chileno Víctor Jara (1969), difundida en el país principalmente a través de la voz de Mercedes Sosa- escuchadas durante la década que debuta con la intervención institucional de las Fuerzas Armadas por medio de un golpe de Estado destinado a destituir al gobierno constitucional de Arturo Illia (1963-1966), que continua con una fallida experiencia de gobierno popular (1973-1976) y culmina con una nueva ocupación de las fuerzas Armadas del poder del Estado(1976-1983) habilita buscar encuentros significativos entre texto y contexto; por un lado bucear en lo que el texto dice y hace en tanto tal y por el otro sondear en las formas simétricas pero opuestas sobre los modos de organizar y estructurar el orden político y la convivencia social.

Los textos cantados de estas canciones permiten encuentros significativos entre los problemas que definen este tiempo histórico y las respuestas factibles. Más aún, en la exposición de las respuestas, o en la presentación de sus diagnósticos temporales, transforman el ideario perseguido en principio de acción. Las canciones de protestas tienen una eficacia artística y política por lo que poseen un carácter preformativo porque no solo dicen algo, sino hacen algo. En definitiva, el género de la canción de protesta puede ser entendido como una secuencia de textos poéticos incrustados en contextos históricos. Su finalidad es desarrollar una conciencia crítica, exponer un sujeto de cambio social y una mentalidad ideológica-utópica. Se basa en la acción como condición de posibilidad de transformación político-social y reivindica su pertenencia al campo de la cultura popular

Bibliografía

- Adorno, Theodor. (1983) *Teoría estética*. Bs. As., Orbis-Hyspamérica.
_____. (2002) *Mahler. Un fisiognómico musical*. Barcelona, Ediciones Penínsulas.
- Agamben, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pretextos, Valencia.
- Almond, Gabriel (1999). *Una disciplina segmentada. Escuelas y corrientes en las ciencias políticas*. México. FCE.

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. (1993) *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires, Edicial
- Austin, J.L. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Piados
- Barzuna Perez, Guillermo. “Acontecer del cancionero popular americano en las últimas tres décadas del siglo XX. Universidad de Costa Rica, gbarzuna e cariari. Ucr.oc.cr
- Bell, Daniel. (1976) *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Nueva York, Basic Books.
- Berman “Brindis para la modernidad”, en Nicolás Casullo (comp.) (1989) *El debate modernidad pos-modernidad*. Bs. As., Puntosur
- Bloch, Ernest (2006) *El principio esperanza*. Vol.2 Madrid, Trotta.
- Borda, Guillermo (1967) *Conferencia del Ministro del Interior. Pronunciada en la Escuela de Comando Estado Mayor. 27 de junio de 1967*. Buenos Aires. Talleres Gráficos de la Dirección Nacional del Registro Oficial.
- Brizuela, Leopoldo. (1992) *Cantar la vida. Conversaciones con Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares, Jerónima Sequeida*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Bourdieu, Pierre.(1983) *Campo del poder y campo intelectual*. Bs. As., Folios Ediciones
- Bordieu, Pierre (1990) *Sociología y Cultura*. México, Grijalbo
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama
- Castoriadi Cornelius (1983, 1989) *La institución imaginaria de la sociedad.1. Marxismo y teoría revolucionaria, 2. El imaginario social y la institución*. Barcelona, Tusquets.
- Cavarozzi, Marcelo (1997) *Autoritarismo y democracia (1955-1996) La transición del Estado al mercado en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel.
- Adolfo Colombres (comp.) (1984) Rodolfo Stavenhagen, Mario Margulis, Leonel Dural, Guillermo Bonfil Batalla. Jas Reuter, Eduardo Galeano, Adolfo Colombres, Amilcar Cabral. *La cultura popular*. Puebla. La red de Jonás
- David Marsh y Gerry Stoker (eds). (1997) *Teoría y métodos de la Ciencia Política*. Madrid. Alianza
- De Riz, Liliana (2000) *Historia argentina. La política en suspenso: 1966/1976*. Buenos Aires, Paidós.
- Farr, J. Dryzek, J. Stephen Leonard (eds.) (1999) *La Ciencia Política en la historia*. Madrid, Istmo

García Canclini, Néstor. Estrategias simbólicas del desarrollismo económico, en *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. (1986) México, Siglo XXI

Giddens. A. (1977) *El Capitalismo y la moderna teoría social*. Barcelona, Labor.

Giddens. A. (1987) Las nuevas reglas del método sociológico. *Crítica positivista de las sociologías comprensivas*. Buenos Aires, Amorrortu,

Gilman Claudia. “La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización” en VVAA. *Cultura y política en los años ´60*. (1997) Bs. As, Instituto de Investigaciones “Gino Germani” Facultad de Ciencias Sociales y Oficina de Publicaciones del CBC_UBA,

Gillespie, Richard (1982) *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires, Grijalbo.

Giunta, Andrea. (2004) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Piados.

Gramuglio, María Teresa. (1993) “La summa de Bourdieu”, en *Punto de Vista*. No.47pp, 38-42

Grieco Alfredo y Bavio (1995) “Cómo fueron los 60. Buenos Aires, Punto Sur

Habermas, Jürgen (1984). “Modernidad: un proyecto incompleto”, *Punto de Vista*, N0.21, Agosto,

Hilb, Claudia y Lutzky Daniel (1988) *La nueva izquierda argentina: 1960-1980. Política y violencia*. Buenos Aires, CEAL (Biblioteca política)

Kerz, Mercedes “Paul Ricoeur (1913-2005) Entre la historia, el tiempo y la narración” en Fernández, Marta (comp) (2006) *Lecturas sobre pensadores sociales contemporáneos*. Bs. As., Ediciones del Signo

Marshal Berman. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Bs. As., Siglo XXI, catálogos.

Merton, R.K. (1964) *Teoría y Estructura social* (1964). México. FCE

Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación. *Mensaje de la Junta Revolucionaria al pueblo argentino*. Publicación de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación. Impreso en los talleres Gráficos del Ministerio de Asistencia Social y Salud Pública. Presidencia de la Nación, 1966

Morlino, Leonardo (1985) *Cómo cambian los regimenes políticos*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

O'Donnell, Guillermo. (1996) *El Estado burocrático autoritario. Triunfos, Derrotas y Crisis*. Bs. As. Editorial de Belgrano

Ollier María Matilde (2005) *Golpe o Revolución. La violencia legitimada. Argentina 1966-1973* Buenos Aires, Editorial Universidad Tres de Febrero (Eduntref)

Oliveira R. Cardoso de, 1988. *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro Tempo Brasileiro.

Oszlak Oscar (comp.) (1984) *Proceso, Crisis y transición democrática*. Bs. As., CEAL.

Passeron, j. C. (1994). “De la pluralité théorique en sociologie: Théorie de la connaissance sociologique et théories sociologique”, *Revue Européenne des Sciences Sociales*, po. 71-116

Pérez Agote. Alfonso . “Nacionalismo: La politización de la identidad colectiva”. En: Jorge Benedicto, Jorge y Morán, María Luz (eds.). (1995) *Sociedad y política. Temas de sociología política*. Madrid, Alianza, Universidad textos

Ricoeur, Paul (1985) *Hermenéutica y Acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Bs. As., Docencia.

_____ (1986) *Política, Sociedad e Historicidad*. Bs. As., Docencia

_____ (2001) *Ideología y Utopía*. Barcelona. Editorial Gedisa.

Rowell, Lewis (2005) *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona, Gedisa

Schmitt, Carl (1984). *Concepto de lo político*. Buenos Aires. Editorial Struhart & Cía.

Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Bs. As., Punto Sur

Silverman; David. 1995. *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, text and Interaction*. London, Thousand Oaks (CA), New Delhi, Sage.ç

Teach César “Golpes, proscripciones, partidos políticos” en James Daniel (2003) *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo. (1955-1976)* Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Terán, Oscar. (1991) *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Bs. As, Punto Sur

Terragno, Rodolfo (1974) *Los 400 días de Perón* .Colección Cuestionario. Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

