



Prohistoria

ISSN: 1851-9504

revistaprohistoria@yahoo.com.ar

Prohistoria Ediciones

Argentina

Trucco Dalmas, Ana

Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo
en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976

Prohistoria, vol. 32, 2019, Julio-, pp. 183-210

Prohistoria Ediciones

Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=380162083007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias.
Argentina 1970-1976

[Ana Trucco Dalmas]

Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976*

Sing the Revolution, Create a Tradition. Music and Collective Singing in the Formation of Revolutionary Political Cultures. Argentina 1970-1976

ANA TRUCCO DALMAS

Resumen

En el presente trabajo nos propusimos explorar qué *papel* cumplieron, qué *usos* recibieron y qué *significados* asumieron y movilizaron un conjunto de objetos musicales en una organización armada (Montoneros), en la Argentina de los años setentas. A tales fines, analizamos dos producciones discográficas: el *Cancionero de la Liberación* y la *Cantata Montonera*, prestando especial atención a los diferentes procesos que posibilitaron su integración al universo musical montonero. Nuestro ensayo se inscribe en una *historia cultural de la política*, ya que pretendimos analizar un tipo de prácticas culturales desplegadas en un área social marcada por la política.

Palabras clave

Música; cultura; política; lucha armada

Abstract

The present work explores the role played by a set of musical objects in an armed organization (Montoneros), as well as the uses these objects were given, and the meanings they adopted and mobilized in Argentina in the seventies. To this purpose, two record productions were analyzed: the *Cancionero de la Liberación* and the *Cantata Montonera*, paying special attention to the different processes that made their integration into the Montonero musical universe possible. Since we set out to analyze a type of cultural practice deployed in a social area where politics played a central role, this essay is part of a cultural history of politics.

Key Words

Music; culture; politics; armed struggle



Recibido con pedido de publicación el 29 de diciembre de 2018

Aceptado para su publicación el 10 de marzo de 2019

Versión definitiva recibida el 15 de junio de 2019

Ana Trucco Dalmas, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda - Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina; e-mail: anatruccodalmas@gmail.com

* Agradezco los comentarios y sugerencias de los evaluadores de Revista *Prohistoria*

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons. [Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Trucco Dalmas, Ana "Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976", *Prohistoria*, Año XXII, núm. 32, dic. 2019, pp. 183-210

Introducción: el tema, el problema, la perspectiva y el corpus documental

Resulta difícil establecer en qué momento preciso de la historia, el *canto colectivo* –así como la reproducción poética-ritmada y oral de ciertas ideas y representaciones– se convirtió en una práctica cultural presente en transformaciones sociales y políticas de distinto signo. En los procesos sociales caracterizados por su radicalidad política, la música pero –sobre todo– la canción, los himnos y breves cánticos entonados de manera colectiva, constituyeron un fenómeno recurrente, cuya significación histórica solo puede ser esbozada si se procede a contextualizaciones de diversos alcances y escalas.¹

En Argentina, a lo largo de las décadas de 1960 y 1970, innumerables *consignas, cánticos y canciones, estilos y tendencias musicales* acompañaron los procesos de radicalización política habidos en el continente. Ciertamente, la segunda mitad del siglo XX estuvo ritmado por el auge de novedosos movimientos de izquierda de diferente signo que se propagaron por el mundo entero. Con distintas modalidades de acción y organización, con sus singulares configuraciones locales/nacionales, se opusieron a la –entonces– vieja izquierda (liderada por los Partidos Socialistas o Partidos Comunistas ligados a la Unión Soviética), rechazando las alternativas ofrecidas por la modernización capitalista. En Argentina, estos procesos se registran hacia mediados de la década del '50, cuando un golpe militar derrocó el gobierno de Juan Domingo Perón y comenzaron a surgir grupos de resistencia para el regreso del peronismo al poder. Pocos años más tarde, luego de la Revolución Cubana, la formación de nuevas izquierdas y el protagonismo que tuvo en ella la opción por las armas y la aparición de guerrillas, transformó el paisaje político y cultural de la Argentina. La década del '70 fue testigo del surgimiento de una agrupación muy singular: Montoneros. Guerrilla peronista, inspirada tanto en la figura de Perón como en la de Ernesto Che Guevara, fue una organización cuya historia deviene clave para entender el pasado reciente en Argentina. Así las cosas, parte de un fenómeno más general, el tema particular de nuestro trabajo es el *lugar* de la *canción* en la militancia revolucionaria setentista, específicamente en una agrupación que adoptó la lucha armada, Montoneros, en la Argentina de los años '70. Lo que nos propusimos explorar fue qué *papel* cumplieron, qué *usos* recibieron y qué *significados* asumió y movilizó la *canción cantada colectivamente* en una organización que actuó en un tiempo de

¹ Los estudios sobre la significación política de la música, tienen varios representantes y constituyen una nueva perspectiva dentro del grupo de investigaciones agrupadas en los *Sound Studies*. Junto a ellos, la llamada historia de los afectos o de las emociones han contribuido significativamente al análisis de la música en situaciones sociales y políticas determinadas. Aunque estos enfoques no dan cuenta de la perspectiva aquí sostenida, son insumos de relevancia para nuestro trabajo. Véase Cook, 2001; Clarke, 2005; Buch, 2017. Para el caso argentino véase Vila y Molinero, 2017.

radicalización.² Es importante remarcar que nuestro trabajo no tiene como fin el estudio del universo musical mrontonero o de los objetos musicales en sí mismos. Lo que intentaremos reconstruir, en su dimensión histórica, es el proceso de producción y actualización de un conjunto de manifestaciones artísticas y referencias culturales en un área social y en un universo de prácticas políticas determinados. A este universo cultural ligado a colectivos políticos, se lo ha conceptualizado bajo la noción de *cultura política*, noción que tiene como objeto bosquejar un mundo de prácticas y significados propios de las comunidades políticas.³ Nuestro tema y su problemática se inscriben, entonces, en una historia cultural de la política, ya que pretendimos analizar un tipo de prácticas culturales desplegadas en un área social marcada por la política.⁴

Para intentar abordar el problema señalado –a modo de muestra singular y como ejercicio metodológico–, en el presente trabajo analizaremos dos producciones discográficas específicas (el *Cancionero de la Liberación* y la *Cantata Montonera*), intentando comprender las razones de su presencia en el universo cultural mrontonero y prestando especial atención a los diferentes procesos que posibilitaron su integración a su repertorio musical, así como a las funciones y significados que adquirieron dentro de la organización armada.

A lo largo del trabajo se verá que la construcción del corpus documental aquí utilizado, intentó recoger diferentes series documentales: entrevistas, biografías y autobiografías, intercambio epistolar, órganos de prensa mrontonera, registro fílmico-periodístico, obras discográficas, entre otros.⁵ Sin

² Al hablar de funciones nos referimos al papel preciso que cumplió la canción en determinados momentos y situaciones; con la noción usos aludimos a una dimensión pragmática, que intenta vislumbrar qué se hizo con las canciones y cómo; al hablar de significados hacemos referencia a un universo simbólico e intersubjetivo compuesto por representaciones, valoraciones, asociaciones, etc.

³ La noción cultura política es una llave para identificar los elementos compartidos por una comunidad política: un “lenguaje ideológico” y un conjunto de significaciones que le dieron identidad propia a esas comunidades, valores y rituales particulares, símbolos distintivos y el recurso común a determinados bienes artísticos. Una cultura política da cuenta de una visión de mundo compartida, en la que opera una lectura del pasado común, una semejante proyección hacia el futuro, un subsuelo filosófico o doctrinal, un patrimonio que les ofrece a individuos y comunidades políticas un vocabulario, símbolos, creencias, literatura, rituales y, también, canciones “que se constituyen en un verdadero ritual” (Rosanvallon, 2002 y Berstein, 1997: 404).

⁴ Esta problemática fue trabajada en mi tesis de licenciatura, en donde se analizó el lugar de las canciones pero también de los cánticos en la formación de culturas políticas revolucionarias, tomando como unidad de observación y de análisis a dos organizaciones armadas: Montoneros y el Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del pueblo, entre 1969 y 1976 (Trucco, 2015).

⁵ Se realizaron 15 entrevistas a militantes mrontoneros que, durante los años '70, residieron en Buenos Aires, Rosario y Córdoba. La encuesta utilizada para ello estuvo destinada a recoger datos fácticos en virtud de nuestros interrogantes (qué se cantaba, dónde, cuándo) y, en segundo lugar, a acceder a un conjunto de apreciaciones e interpretaciones sobre los usos, las funciones y las significaciones que adquirió la práctica de cantar canciones colectivamente. Este

embargo, los tipos documentales tienen, en este trabajo, un uso diferenciado: junto a las obras discográficas analizadas, los órganos de prensa oficial de Montoneros (sus revistas, sus periódicos, boletines, panfletos y afiches), constituyen el insumo principal. Se trata de documentos que, en la década del '70, alcanzaron circulación nacional y tiradas masivas y, por esta misma razón – y dada las pretensiones de generalización que posee nuestro trabajo –, se trabajaron de manera sistemática, con el objeto de abarcarlos en su totalidad. Por ello, la información extraída en las entrevistas realizadas, en el intercambio epistolar o en las biografías y autobiografías consultadas (fuentes que dan cuenta de experiencias individuales, tamizadas por el paso del tiempo y los devenires de la memoria), fue puesta en diálogo con lo recuperado a partir del estudio de la prensa montonera y sus distintas producciones gráfico-periodísticas.

Cantar la revolución: el *Cancionero de la Liberación*

El *Cancionero de la Liberación* fue una producción musical patrocinada por el Centro de Cultura Nacional “José Podestá”.⁶ Grabado a mediados de 1973, lo componen un total de 16 canciones. Algunas de ellas habían sido elaboradas con anterioridad a la grabación y presentadas en varios eventos en apoyo a la campaña electoral del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI), y en la llamada “Fiesta de la victoria”, cuando se festejó el triunfo de Héctor Cámpora el 11 de marzo de 1973. En aquellos años, la elección de Cámpora como presidente de la Argentina representaba no solo el regreso del peronismo al poder luego de 18 años de proscripción de dicha fuerza, sino el supuesto fin de dos décadas de dictaduras militares alternadas con gobiernos cuya institucionalidad democrática había sido ciertamente insuficiente. El gobierno de Cámpora duraría poco, pero ese período de apertura democrática fue vivida por muchos sectores de la sociedad como un breve lapso de júbilo y de esperanza en lo que estaba por llegar: el retorno de Perón a la Argentina.

primer trabajo de archivo fue complementado con el análisis de las biografías y autobiografías de militantes montoneros publicadas por diferentes editoriales. Por otro lado, se consultaron todos los números en la actualidad disponibles de los tres órganos de prensa oficiales de Montoneros y sus organizaciones legales o de “superficie”: *El Descamisado*, *El Peronista por la Liberación* y *Causa Peronista*. Se consultó el folleto *El Montonero* y su revista de contenido propiamente militar: *Evita Montonera*, así como algunos números del periódico nacional *Diario Noticias*, comprada por Montoneros hacia 1973.

⁶ Los músicos y cantautores que participaron en el Cancionero fueron: Piero, Marilina Ross, Daniel Barberis, Leonor Benedetto, Vico Berti, María Ma-Ristany, Oscar Rovito, Liliana Abayieva, Paulino Andrada, Bebi Levi, Mauricio Kartun, Ana María Cas-Tel, Domingo Basile, Laura Israelit, Alejandro Mayol, Camaleón Rodríguez, Santos Maggi, Osvaldo Lopez, Hebert Orlando, Santiago Giacobbe, Chango Farias Gomez, Lito Olmos. Algunas canciones incluyeron textos de: Eva Perón ó atribuídos a ella, Juan Carlos Gené, Enrique Baigol, César Sarmiento, Paola Andrada, Marta Larreina, Francisco Rovito.

El *Cancionero* estuvo destinado a referenciar, a través de sus canciones, esta coyuntura política particular: el tercer gobierno justicialista y, sobre todo, la llamada “*primavera camporista*”. Si se intentara ubicar esta producción en una perspectiva de larga o mediana duración, el *Cancionero* podría ser considerado como uno de los tantos emprendimientos musicales del peronismo. Desde 1949 en adelante se difundieron un grupo de “canciones peronistas”, como la famosa *Marcha Peronista*, *Evita Capitana*, *Marcha de la CGT*, *La Descamisada*, *Caballero Juan Perón* y *La Nueva Argentina*. Además se grabaron una serie de tangos pro-peronistas y, a partir de 1955, se difundieron *Deben ser los gorilas*, la *Marcha de la Libertad*, entre otras (Lotersztain y Bufano, 2010). Todas ellas (excepto las marchas y los tangos) fueron compuestas en ritmos y melodías del folklore argentino.

Pero este nuevo grupo de canciones, creadas entre 1972 y 1973, no convocabía ni podía reunir a todos los sectores del movimiento. La empresa musical encontró al peronismo dividido, y esa fractura se evidenció y reivindicó en la poesía de las canciones. En la contratapa se lee la siguiente información: “nuestra voluntad de ser protagonistas del proceso de reconstrucción nacional nos afirma en nuestro trabajo de organización y *práctica revolucionaria*, único camino hacia una patria justa, libre y soberana: *la patria del socialismo nacional* que Perón nos señaló como meta”.⁷ En esta frase se observa la interpretación del peronismo como revolucionario, y su identificación con la meta presunta del *socialismo nacional*, caracterización que se había difundido en los años ‘50 y que se consolidaría en la década siguiente (Altamirano, 2011: 61-97). Por lo tanto, puede considerarse al *Cancionero* como parte de la larga empresa por reinterpretar al peronismo y por reafirmar cierta lectura en el contexto de la campaña electoral del FREJULI y de la presidencia de Cámpora. Es decir que el *Cancionero*, se nutre de los devenires del discurso y del programa político del Peronismo Revolucionario (en adelante: PR).⁸

La relación de este emprendimiento musical con Montoneros no es clara. La organización –que en 1970 había declarado ser la síntesis más fiel de la Tendencia Revolucionaria, incorporándose en la tradición peronista y en su estela narrativa–,⁹ no parece haber intervenido en la selección de los textos de

⁷ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”, Finkel SAIC YA, Vinyl LP, Buenos Aires.

⁸ El llamado Peronismo Revolucionario refiere a una serie de grupos, organizaciones y figuras intelectuales que, desde finales de la década del ‘50 hasta los años ‘70 fueron delineando la llamada Tendencia Revolucionaria al interior del movimiento peronista. El campo ideológico de dicha tendencia, representada por la llamada “izquierda peronista”, se consolidó a partir de la fusión entre marxismo y peronismo, que permitió la lectura del primero en función del segundo (Bozza, 2001).

⁹ La historia de Montoneros comenzó en algún momento entre 1966 y 1970, como consecuencia de la unión del militarismo cristiano y la lucha por el socialismo nacional que encontró en el Peronismo Revolucionario el signo de dicha fusión. Hacia 1970, con el asesinato de Aramburu,

las canciones. Sin embargo, la foto que se utilizó en la portada del disco fue ofrecida por el órgano oficial de prensa mонтонера, *El Descamisado*. Por lo tanto hubo, al menos, un acompañamiento por parte de Montoneros.

Las canciones del *Cancionero* se difundieron antes de su grabación en recitales ofrecidos por el Centro de Cultura Nacional 'José Podestá' –en peñas de la ciudad y la provincia de Buenos Aires– así como en actos políticos. El grupo fue invitado a cantar en la asunción presidencial de Héctor Cámpora, el 25 de mayo de 1973. Allí entonaron *Para el pueblo, el Chamamé del Tío, Evita está presente* y el *El pueblo peronista*; estas tres últimas canciones fueron reproducidas en el Nº2 de *El Descamisado*, en una nota donde se narraba el suceso que daba inicio al gobierno de Cámpora:

“Cuando el coro del Centro de Cultura Nacional ‘José Podestá’ [...] entonó las tres canciones cuyas letras se reproducen en estas páginas [...] con el mazazo marcial del bombo peronista, [...] las canciones integraban una ternura desarmante cuando evocaron el espíritu de Evita presente en el combate popular y alcanzaban un tono épico formidable cuando calentaban la temperatura instando ‘adelante, vamos todos compañeros’.”¹⁰

En octubre de 1973, una de las organizaciones de superficie-legal de Montoneros, la Agrupación Evita-rama femenina, organizó en Buenos Aires un acto por el día de la madre, donde Oscar Rovito y Daniel Castillo cantaron, entre otras canciones, *Para el Pueblo*.¹¹ Así las cosas, es seguro que cuatro de las dieciséis canciones del disco se entonaron en eventos de alcance nacional y se difundieron en la prensa mонтонера. En una de las entrevistas realizadas, Pedro, militante montonero de la UES cordobesa, recordó: “Esas canciones del *Cancionero de la Liberación*, de Piero y Marilina Ross, eso circulaba ¡Muchísimo! Circulaba muchísimo más que la *Cantata Montonera*.¹² Mencionó, además, dos canciones: *Evita está presente* y *La matanza de los basurales*. El resto de los 15 entrevistados montoneros, sin excepciones, también recordó el *Cancionero de la Liberación*. La circulación regional, provincial y nacional tanto del *Cancionero...* como de la *Cantata Montonera*, fue garantizada a partir de fenómenos de difusión promovidos por la presencia de estas producciones en la prensa mонтонера –prensa que llegaba a todas las provincias en donde la organización había crecido–; y por los frecuentes viajes realizados por las regionales del interior hacia la capital política y cultural de cualquier organización peronista:

Montoneros aparece públicamente como la síntesis más representativa de este proceso anterior y comienza su historia como organización armada, que luchará por el socialismo nacional y por el retorno de Perón a la Argentina. Para una historia de la organización véase Lanusse, 2010 y Gillespie, 1987.

¹⁰ *El Descamisado* (29/05/1973), núm. 2, p. 4.

¹¹ *El Descamisado* (06/11/1973), p. 30.

¹² Entrevista realizada por la autora el día 23/10/2012.

Buenos Aires. La movilidad de las regionales hacia diferentes puntos del país convirtió a estos viajes en verdaderos espacios para la difusión de ideas, el intercambio cultural y la formación política.¹³

En las canciones que componían el *Cancionero* se referenciaban hitos, sucesos, próceres, figuras y líderes de la tradición peronista que la *tendencia revolucionaria* había hecho parte de una narrativa propia. Ejemplo de esto es la reivindicación del levantamiento de Juan José Valle (*La matanza del basural*); la reiterada referencia a Evita considerada como la jacobina del movimiento (*Evita está presente, Pebeta Peronista*); la mención a los curas tercermundistas que adhirieron al peronismo revolucionario (*Curas del tercer mundo*); y una supuesta continuidad histórico-política entre San Martín, Juan Manuel de Rosas, los caudillos Felipe Varela y Facundo Quiroga, Juan D. Perón y la juventud peronista montonera (*Aquí están, estos son*).¹⁴

Sin embargo, la mayoría de las piezas musicales que componen el *Cancionero* están impregnadas de actualidad política, a la manera de los cánticos callejeros. Las canciones *Chamamé del Tío*, *Triunfo del cuero*, *La calle de la cárcel*, *Sólo el pueblo*, *Hasta la toma del poder* y *El pueblo peronista* referencian sucesos políticos concretos, todos ellos relacionados con el triunfo del FREJULI y la brevíssima presidencia de Héctor Cámpora. Efectivamente, como se aclaraba en la contratapa del disco, este fue compuesto “Especialmente para la ocasión y formaron parte de una de las tantas acciones político-culturales desarrolladas por la militancia en el contexto del retorno del General Perón a la Patria”.¹⁵ Podría inferirse, entonces, que la vigencia histórica de estas canciones en el repertorio musical de Montoneros abarca los meses comprendidos entre la campaña electoral del FREJULI (iniciada en 1972) y la asunción de Juan D. Perón, en septiembre de 1973. Una vigencia relativamente breve, más característica de los cánticos callejeros que de las canciones. Pero, más allá de la intencionalidad de los autores en convertir al *Cancionero* en una empresa hecha “especialmente para la ocasión”, ¿por qué su vigencia también fue breve entre los militantes montoneros?

La primera pieza del *Cancionero* se llama *Introducción* y es, en realidad, la *Marcha Peronista* silbada y cantada en coro por el público.¹⁶ La canción siguiente, *Organizar, movilizar*, evidencia el intento de legitimar la radicalización política al interior del movimiento peronista. Y esto se hace a partir de la referencia a la

¹³ La configuración espacial del mundo musical montonero ha sido analizado con mayor detenimiento, dando cuenta de su vinculación con el desarrollo territorial específico de la organización que, por diversas razones históricas, tuvo su sede en Buenos Aires y se desarrolló principalmente en el área litoraleña de la Argentina (Trucco, 2015: 147-176).

¹⁴ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”...., track 3, 5, 6, 7 (lado A), track 1 (lado B).

¹⁵ Oscar Rovito, comentarios a la reedición del *Cancionero de la Liberación*. Fecha no precisada.

¹⁶ Para un análisis histórico de la Marcha Peronista véase Buch, 2016: 75-233.

palabra del líder del movimiento: “el general nos pide organización / el general ordena movilización / en cada lugar nueva voz / con toda la fuerza de tu voz: organizar, movilizar / por la liberación”. No es casual que aquí se mencione y legitime la opción por la lucha armada “y si tu voz no alcanza que sean tus manos / las que levanten los fierros para liberarnos”.¹⁷

Para el pueblo fue un tema muy difundido en aquellos años porque Piero, su compositor e intérprete, la cantó en los recitales que dio en reiteradas ocasiones entre 1972 y 1973. En el recitado que inicia la canción se evidencian ciertos componentes típicos de las representaciones peronistas sobre el pueblo y el anti-pueblo, teñidos de un difuso antiintelectualismo: “pondremos un cartel / ‘hoy gran morfi, hoy / los socios de la SADE [Sociedad Argentina de Escritores]: cubiertos, 10 mil mangos / el pueblo, entrada libre’”.¹⁸ La canción menciona las carencias que debió sufrir el pueblo en los regímenes dictatoriales habidos entre 1955 y 1973, y el estribillo retorna a un presente caracterizado por la lucha, donde el pueblo debe recibir lo que es del pueblo, la liberación nacional: “Para el pueblo lo que es del pueblo / porque el pueblo se lo ganó / para el pueblo lo que es del pueblo / para el pueblo: liberación.” Pero al final de la canción hay una especie de advertencia para los nuevos tiempos que se inician con el gobierno de Cámpora: “y ahora el pueblo está en la calle / a cuidar y a defender / esta patria que ganamos, liberada debe ser”.¹⁹ Dicha advertencia se repite en *Hasta la toma del poder*: “Vos que votaste como yo [...] ¡Cuidado! El enemigo no está derrotado / la lucha continúa, tenemos que pelear [...] sin olvidar a nuestros muertos / de la guerra popular [...] ¡Cuidado! Que una cosa es gobernar / y otra es la toma del poder, pensalo [...] y no descansaremos hasta la toma del poder”.²⁰ La salida electoral no era, para el peronismo revolucionario, una opción natural, obvia. Desde las maniobras que Perón y sus aliados desplegaron para lograr el retorno del peronismo al poder, se reactualizaron los debates al interior del PR, en torno a lo que podía o no significar la salida electoral. La posibilidad de elecciones había sido considerada como una forma de *integrar* –al interior de un régimen imperialista y capitalista–, a una fuerza social y política (el peronismo) que era revolucionaria y socialista. Las elecciones no garantizarían la *toma efectiva del poder*. En un documento temprano, Montoneros expresaba la negativa a aceptar cualquier llamado a elecciones: “La contradicción peronismo-antiperonismo hace utópica toda posibilidad integracionista, porque o no hay elecciones mientras el general

¹⁷ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”..., track 1 (lado A).

¹⁸ Para un análisis de la difusión del antiintelectualismo en la cultura de izquierda de los años ‘60, véase Terán, 2013: 199-211.

¹⁹ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”..., track 4 (lado A).

²⁰ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”..., track 7 (lado B).

Perón viva, o hay elecciones sin Perón.”²¹ Pero el PR casi en su conjunto, así como Montoneros, no solo apoyaron la campaña electoral sino que fueron sus principales artífices. Altamirano ofrece la siguiente explicación:

“Para probar que la fuerza de lo imaginario es muchas veces superior a los contrastes empíricos [...] Cuando finalmente la salida electoral apoyada por Perón se volvió un dato insoslayable, bastó muy poco para disimular la discontinuidad bajo la continuidad [...] todo se resumió en la consigna ‘Cámpora al gobierno, Perón al poder’ ¿Qué daba a entender este slogan? Que participar del juego electoral no implicaba renunciar a la reivindicación máxima (Perón al poder) [...] y que la instancia de gobierno, alcanzable por medio de las urnas, no era aún la instancia de poder.” (Altamirano, 2011: 159-160).

De este modo, y para poder asegurar la *continuidad revolucionaria*, para asegurar la toma del poder, era necesario que toda salida electoral fuera controlada, vigilada por la vanguardia del movimiento. Otra de las canciones del *Cancionero...*, llamada *Sólo el pueblo* evidencia esta idea: “con su lucha conquistó el gobierno popular / con su lucha ganará el poder de gobernar / sólo el pueblo salvará al pueblo y nada más”.²² La propia prensa montonera tuvo durante algunos meses una sección fija llamada *organizar, movilizar, controlar, custodiar, apoyar*, en donde se describían las tareas realizadas por la Juventud Peronista para la *reconstrucción nacional* y se denunciaban los atropellos contra los sectores populares, pertrechados durante el gobierno alcanzado por las urnas.

Una de las canciones más difundidas fue *Evita está presente*. Mencionar a Eva Perón equivalía a referenciar un símbolo del peronismo revolucionario, cuya apropiación había resultado relativamente exitosa, porque la ‘derecha peronista’ no había podido, como sí lo hiciera el PR –quizás por su abnegada insistencia–, adueñarse de la *abanderada de los pobres*.²³ Decir “Evita está presente” era nombrar la actualidad del espíritu revolucionario a través de un personaje histórico: “Evita está presente / en cada acción del pueblo / en cada voz que grita / en cada gesto nuestro [...] señalando el camino de nuestros combatientes”. Ese *presente* revolucionario del peronismo, entre otras cosas, se legitimaba en la consigna “si Evita viviera / sería montonera”, cántico muy

²¹ “Hablan los Montoneros” (1970), en *Cristianismo y Revolución*, núm. 26.

²² *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”..., track 6 (lado B).

²³ Verón y Sigal afirman que “la apropiación de la figura de Evita era sin duda ‘rentable’ para la izquierda peronista de 1973, dadas las connotaciones asociadas a la leyenda del personaje [...] Es evidente que esta recuperación permitía a la Juventud colocarse automáticamente en una oposición al ‘orden establecido’ dentro del peronismo y legitimar su reclamo de un peronismo revolucionario” (Sigal y Verón, 1986: 188-189).

coreado durante aquellos años y con el cual finaliza la canción.²⁴

En *Hasta la toma del poder* se define la figura del *traidor* –tan recurrente en las representaciones del PR– como aquél que dice ser peronista pero no lo es, porque ha negociado con el régimen oligárquico-imperialista, porque no ha luchado por la liberación nacional, etc.: “traición puede ser callarse / traición puede ser hablar de menos, hablar de más, hablar de otra cosa. / Pero sobre todo, hablar de otra cosa, simulando que se habla de eso”.²⁵ Los denominados “traidores del movimiento” eran, para Montoneros, los que habían protagonizado la *masacre de Ezeiza*, cuando los diferentes sectores del movimiento peronista –reconocidos uno con el ala conservadora y de derecha y otros con la tendencia revolucionaria– protagonizaron un estremecedora confrontación en el contexto de la vuelta de Perón a la Argentina. Por ello resulta un poco sorprendente que tanto en el *Chamamé del Tío* como en *Triunfo del cuero* haya una serie de referencias un tanto *picarescas* a la masacre: “Les presentó al movimiento / en Ezeiza al General / unificado en un bloque pa’ esta batalla campal / no valieron las chicanas / Cámpora nos puso a todos a servir al movimiento”.²⁶ Quizás esta manera de referirla estaba destinada a no sesgar o menguar el ánimo festivo que caracterizó la primavera camporista. Porque, ante todo, lo que el *Cancionero* quiere evidenciar es la fiesta, la ilusión, el entusiasmo y la esperanza que se activaron en los meses de apertura democrática en el imaginario de la militancia que apoyó dicho proceso, en parte identificado con el inicio de la revolución: “Pueblo de mi nación / patria soñada / nuestro ya es este sueño / y la casa rosada [...] el viejo ha vuelto y sí / y hasta los muertos / zapatean malambo, mi vida, a cielo abierto” (*Triunfo del cuero*) “En un día de marzo / revoleamos al mundo [...] y un beso de Evita / quemándonos la frente / el Sol en nuestras manos / ya brilla compañeros [...] ¡Adelante, vamos todos, compañeros! / ¡Hasta el incendio final de la victoria!” (*Pueblo peronista*).²⁷ Todos los militantes entrevistados recuerdan que, el día que asumió Cámpora como presidente, las canciones y los cánticos tuvieron un protagonismo especial; protagonismo que no se volvería a repetir en otros eventos similares. La noche del 25 de mayo de 1973, Néstor Mux, militante de la Juventud Trabajadora Peronista bonaerense, escribió a su hija una carta en la que puede observarse todo ese entusiasmo y esa alegría que el *Cancionero de la Liberación* intentaba reproducir, quizás con éxito:

²⁴ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”..., track 1 (lado B).

²⁵ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”..., track 7 (lado B).

²⁶ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”..., track 5 (lado B).

²⁷ *Cancionero de la Liberación* (1973), Centro de Cultura Nacional “José Podestá”..., track 5 y 8 (lado B).

“Hija nuestra: [...] Esta madrugada, Julieta, en este 25 de mayo de 1973, que ha comenzado a no terminar nunca, nos encontramos todos en Buenos Aires, y éramos miles y miles de jóvenes, con carteles y con *música*, con *plazademayo* [sic], con palomas y alegría violenta y un otoño inolvidable de hermandad y de *consignas*, porque después de mucho tiempo, nos sentíamos hermanos; nos acercábamos al rostro del otro, a la piel y a la verdad de cada uno y de todos [...] Pero esta vez estábamos todos juntos y *todo el pueblo era una sola garganta clara, una sola voz llena de voces, una alegría que no cabía en el pecho, un insulto que crecía como un incendio victorioso* y ‘se van, se van y nunca volverán’ y ‘Perón, Evita, la patria socialista’, y el Compañero Presidente que nos saludaba [...] Y en todo eso, Julieta nuestra, estabas vos en este 25 de mayo de 1973, porque para vos es este día con mañana.” (El resaltado es nuestro. Baschetti, 2000: 126-127).

Se puede observar que allí, en ese imaginario militante impregnado de esperanza, de fe escatológica en la construcción de un orden social nuevo, estaban el cántico y la canción, que adquirieron en aquel momento la cualidad de reproducir y difundir un ideario y, simultáneamente, sostenerlo y reafirmarlo en la creación y colectivización de una *sensibilidad* revolucionaria. El intento de colectivización a partir del canto de un ideario constituye un dato central del significado político adquirido por muchas de las canciones que integran el cancionero mandonero. En efecto, hay tanto en el *Cancionero de la Liberación* como en la *Cantata Mondonera*, un esfuerzo dirigido por hacer de las canciones la *voz del pueblo*. Y esto se evidencia de distintas formas. Toda obra que se publicita tiene, claro, un público imaginado o esperado. Pero en este caso el destinatario imaginario de las canciones se hace presente en la obra misma, a través de la inclusión de los cánticos coreados masivamente por multitudes en el cuerpo de cada pieza musical. La autoría de cada canción se funde en la *voz popular*, representada en coros y cánticos entonados masivamente. El *Cancionero*, por ejemplo, se abre y cierra con un coro que, a ritmo de bombo –y como si se intentara evocar el ambiente de una manifestación callejera–, entona los estribillos de la *Marcha Peronista*. Cánticos como “Aquí están, estos son / los muchachos de Perón”, “Si Evita viviera / sería Mondonera”, “Qué lindo, qué lindo / qué lindo que va a ser / un hospital de niños / en el Sheraton Hotel”, son parte de casi la mitad de las canciones incluidas en el *Cancionero*. Se trata, entonces, de recrear, en la grabación del disco, el clima de los actos colectivos y la recepción de ciertas canciones. En una nota periodística publicada en la revista *Antena*, titulada “La revolución se hace cantando”, se detalla el proceso de grabación del disco. Entre otros datos se menciona que “durante la grabación –realizada en dos noches–, numeroso público aportó

espontáneamente, entonando la marcha ‘los muchachos peronistas’”.²⁸ Oscar Rovito también hizo referencia a la participación activa del público: “La grabación de las canciones fue efectuada en vivo, con la presencia de un público que se manifestó con sus propias consignas y participaron en su realización”.

Pero esta inclusión de las consignas y de la referencia a situaciones políticas concretas constituyó, tarde o temprano, la debilidad *temporal* del *Cancionero de la Liberación*, porque todas estas situaciones y eventos que los cánticos referenciaban se transformaron rápidamente y las canciones perdieron, en breve tiempo, actualidad. La renuncia de Cámpora al cargo de presidente, el nuevo llamado a elecciones que permitió la asunción de Perón a su tercer mandato presidencial y la consecuente derechización del peronismo, transformaron las condiciones sociales y políticas del país de manera vertiginosa. En ese nuevo contexto, el *Cancionero de la Liberación* perdió su actualidad. Ciertamente; ¿cómo seguir cantándole a la primavera camporista? ¿Cómo seguir cantando “nuestro ya es este sueño y la Casa Rosada” si en los cánticos del tendencia revolucionaria se escuchaba “qué pasa, qué pasa, qué pasa General / que está lleno de gorilas / el gobierno popular.”? En fin: ¿cómo seguir cantando una revolución que no fue?

Crear una tradición: la Cantata Montonera

La *Cantata Montonera* es una obra musical que reúne un total de diez canciones que fueron diseñadas para la grabación de un disco –conocido como *Montoneros* o *Cantata Montonera*– y para ser presentadas el 28 de diciembre de 1973 en el Festival de la Liberación organizado por la Juventud Peronista (Huerque Mapu, 1974). Es decir que, a diferencia del *Cancionero de la liberación*, la *Cantata* fue una producción partidaria, cuyo enunciador político fue una organización, cuyo *prodestinatario* fue la militancia de dicha organización.

La *Cantata* fue el resultado de un encargo hecho por la dirección nacional de Montoneros al conjunto Huerque Mapu, en octubre de 1973. Por medio de Nicolás Casullo, la organización tomó contacto con el grupo folklórico.²⁹ Casullo informó a uno de sus integrantes que Mario Firmenich y Roberto Quieto (principales dirigentes de Montoneros) se encontraban interesados en reunirse con ellos para proponerles la creación de un disco que relatara la

²⁸ Recorte de la *Revista Antena* (16/7/1973), página no precisada.

²⁹ En 1973, Nicolás Casullo se desempeñó como funcionario del gobierno camporista en la Secretaría de Comunicaciones Sociales del Gobierno Nacional, departamento que dependía del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación que encabezaba Jorge Alberto Taiana. En la secretaría se crearon un conjunto de proyectos discográficos y/o musicales, la mayoría de los cuales no se concretaron. Algunos autores han puesto de relieve una supuesta relación –no documentada– entre la tarea de Casullo en ese departamento y la producción de la *Cantata Montonera*. Sin embargo, la vinculación entre la producción de la *Cantata*, Montoneros y el gobierno de Cámpora no es, hasta ahora, comprobable.

historia de Montoneros. Luego de una serie de negativas y de dudas, Huerque Mapu acepta realizar dicho proyecto.³⁰ Firmenich y Quieto aseguraron al grupo que no intervendrían demasiado en la música de las canciones, aunque esto no resultó completamente cierto: Firmenich les habría solicitado que la Cantata tuviera un “tono más argentino” que el de las Canciones de la Guerra Civil Española o las latinoamericanas de la Nueva Trova “sin caer en el folklorismo tradicionalista”.³¹ Lo que no resultó de ningún modo negociable fue el contenido de las canciones. Esto se evidenció en los sucesivos cambios que Firmenich y Quieto realizaron en las poesías y textos propuestos por el grupo durante todo el proceso de composición del disco. Según Smerling y Zak “la escritura de los textos fue tan desgastante para todos que ni los Huerque ni Casullo se atribuyeron ser los autores de las canciones.” (Smerling y Zak, 2014: 95-100).

La primera noticia sobre el emprendimiento apareció en la entrega N°31 de *El Descamisado*, en diciembre de 1973, donde se anuncia la grabación de un disco y su presentación en un festival de la Juventud Peronista (JP). En la nota, titulada “Diez canciones montoneras”, se reproducen las poesías de dos de las canciones que, un mes después, formaron parte del disco: *Memoria de los Basurales* y *Garín*. También incluían una entrevista realizada a los integrantes de Huerque Mapu. Sus declaraciones evidencian que el pedido de Montoneros (en relación a la música y a la poesía de las canciones) había sido respetado:

“En el caso del disco *Montoneros* la idea fue basarse en motivos de nuestra música nacional. Milonga, gato, malambo, chacarera, ranchera. Tratando de expresarla desde nuestra forma de expresión de lo folklórico. Encontrar un clima para diez canciones. Intercalado entre canción y canción, habrá un relato sobre acontecimientos políticos y sociales de los últimos años”³²

Una semana más tarde, la prensa montonera invitaba a “todos los peronistas” al Festival de Liberación, que se realizaría en el Luna Park el 28 de diciembre. Allí se anuncia que Huerque Mapu presentaría “el disco de los Montoneros”.³³ ¿Cómo explicar el interés de Montoneros en un grabar un disco que cantara su historia?

³⁰ El grupo folklórico estaba compuesto por seis miembros: Ricardo Munich, Lucio Navarro, Tacum Lazarte, Hebe Rosell y Naldo Labrín.

³¹ Los estilos y géneros musicales que predominaron en el universo musical montonero están representados, mayormente, por el folklore nacional tradicionalista, la nueva canción de protesta latinoamericana y, en menor medida, el rock nacional contestatario. La estética de la música, así como la poesía de las canciones, fueron objeto de debate dentro del peronismo y de Montoneros, así como la significación política que adquirió, sobre todo, el folklore en aquellos años (Devoto y Pagano, 2008; Sessa, 2010; Molinero, 2011 y Trucco, 2015: 52-64; 89-92).

³² *El Descamisado* (22/01/1974), núm. 31, p. 21.

³³ *El Descamisado* (24/12/1973), núm. 32, contratapa.

La *Cantata Montonera* está compuesta a la manera de un relato épico organizado líricamente, en el cual se conmemora a los muertos convertidos en mártires de la causa revolucionaria-montonera y se refieren sucesos históricos puntuales y significativos para el desarrollo de la organización.³⁴ Alrededor de ellos se intenta construir un mito político: el del origen y creación de Montoneros. La forma musical elegida para ello fue la cantata, completamente adecuada para el emprendimiento que Montoneros había encargado a Huerque Mapu.

“Cantata” es un término que designa una pieza “cantada” (cantata) en oposición a una pieza “sonada” (sonata). Es decir, se trata de una pieza musical donde la *poesía* prima sobre la *música* que la acompaña. La cantata apareció a principios del siglo XVII en Italia, se trataba de una serie de piezas vocales escritas para una o varias voces, alternadas con arias, coros, recitativos y, en algunos casos, acompañamiento orquestal (De Candé, 2001: 61). A lo largo del siglo XX, esta forma musical fue utilizada en algunos países latinoamericanos para narrar sucesos políticos y sociales. En general, las llamadas *cantatas populares* narraban historias donde se realzaba la figura de ciertos hombres, reivindicaban sucesos específicos, denunciaban injusticias sociales o difundían opciones políticas puntuales.³⁵ En cualquiera de los casos, lo importante es que la *Cantata* constituye una forma poético-musical que permite relatar una historia. Y la *Cantata Montonera* es, ante todo, eso: el relato de una historia.

A través de los recitados con los que da inicio cada una de las diez canciones incluidas en la *Cantata*, se intenta sostener una narración y asegurar así la continuidad entre una canción y la otra. De manera sucesiva, el relato avanza entre recitativos, coros, arias y la introducción de cánticos coreados. Como se advierte, la *Cantata Montonera* estuvo diseñada como obra musical integrada, cuya unidad reside en el hilo del relato de la historia allí narrada.

La primera canción se llama *Memoria de los basurales* y relata la historia del levantamiento comandado por Juan José Valle en 1956 contra la Revolución Libertadora, golpe de Estado que había derrocado a Perón y que había sido comandada, entre otros, por el militar Pedro Eugenio Aramburu.³⁶ La mención de aquel suceso y su trágico desenlace (el fusilamiento de los sublevados en los basurales de José León Suárez) era muy frecuente entre las organizaciones y

³⁴ En efecto, al igual que los relatos épicos, la propuesta discográfica posee una intención de veracidad (aunque recurra a elementos imaginarios y presente hechos legendarios), ubica en un tiempo y un espacio de la historia narrada. Por otro lado, la singularidad de los relatos épicos reside, justamente, en que estos eran contados –o cantados– antes que escritos.

³⁵ La obra musical latinoamericana que más representa este grupo de cantatas populares fue la *Cantata de Santa María de Iquique* (Quilapayún, 1969). Hubo, sin embargo, una serie de cantatas muy importantes *La Fragua* (Sergio Ortega y Quilapayún, 1973); *El canto para una semilla* (Inti-Illimani, 1972); *La cantata de los derechos humanos* (Alejandro Guarello y Grupo Ortiga, 1979); etc.

³⁶ Huerque Mapu (1974). Montoneros (*La cantata montonera*)..., track 1 (lado A).

grupos de la tendencia revolucionaria del movimiento, que encontraban allí el hito que fundaba y daba inicio al Peronismo Revolucionario. Montoneros también se había incluido en aquella estela narrativa. En 1970 publicaron un comunicado donde se presentaba como parte de un proceso iniciado en el siglo XIX, que había dado su salto definitivo en 1945 y entre cuyos sucesos centrales se referenciaba el levantamiento de Valle.³⁷

Sin embargo, según Smerling y Zak, cuando Casullo preguntó a los jefes de Montoneros si querían grabar un disco con canciones y cánticos entonados en manifestaciones y festivales desde el primer gobierno de Perón en adelante, Roberto Quieto le habría dicho que “no hacía falta remontarse tan lejos, hasta el 17 de octubre de 1945. La idea era que se grabaran temas nuevos, con la historia de las agrupaciones guerrilleras y que comenzara con el asesinato del ex dictador Pedro Eugenio Aramburu” (Smerling y Zak, 2014: 21). Y, ciertamente, la canción que da inicio a la cantata comienza de esta manera: “1970: el pueblo peronista soporta la dictadura de las botas y monopolios imperialista. Pero va gestando su respuesta: una nueva etapa de la larga resistencia iniciada en 1955”. Como puede notarse, se habla de una *nueva etapa*, protagonizada por una organización político-militar específica, la que había nacido con el “ajusticiamiento” de Aramburu, hecho que parecía vengar la *memoria* de los caídos en José León Suárez: “Será vigilia en armas para alcanzar sentencia /la noche combatiente de manos encendidas / Fue por esa memoria de viejos basurales /que alumbró montonera la luz amanecida [...] Ya está creciendo el sol, el sol está más cerca /muy cerca en el silencio para la ejecución”. Y esa “luz amanecida”, ese nuevo comienzo situado en 1970, año de la fundación de Montoneros, será resaltado en muchas de las canciones de la *Cantata*.³⁸

En el recitado inicial de *Memoria de los basurales* se mencionan algunos eventos y procesos anteriores a la existencia de Montoneros (aunque se sitúan como elementos de una larga lucha que tendría como punto de llegada la creación de la organización): la resistencia iniciada en 1955, el Cordobazo, la “década del 60” y el accionar de los curas tercermundistas, la Revolución Cubana y figuras como la de Camilo Torres y el Che Guevara. Luego de estas menciones, se apunta lo siguiente: “Aquí, en nuestra tierra, ese camino tiene el nombre que decidió ponerle el pueblo con su sangre y su combate: movimiento peronista [...] De esta conjunción de vida, lucha y esperanza, del corazón mismo del pueblo peronista, nace una organización político-militar: Montoneros”. Mientras se recitan los datos fundamentales para comprender el origen de la organización, se escucha de fondo una multitud corear: “¡Montoneros, carajo! / ¡Montoneros, carajo!”. La canción continúa su rumbo, se introduce una milonga campera y rápidamente es interrumpida por otro

³⁷ “Hablan los Montoneros” (1970), en *Cristianismo y Revolución*, núm. 26.

³⁸ Huerque Mapu (1974). *Montoneros (La cantata montonera)...*, track 1 (lado A).

recitado, coros y voces solistas que narran el secuestro y *ajusticiamiento* de Pedro Eugenio Aramburu. La primera pieza de la *Cantata* finaliza con el estribillo de su última canción: *Montoneros* –la más difundida entre la militancia–: “Llegó la hora, llegó ya compañero/ La larga guerra de la liberación /Patria en cenizas, Patria del hombre nuevo /nació una noche de pueblo montonero, / fecundó en tierra y ardió en revolución”. Nótese que aquí, la patria socialista, la patria del hombre nuevo, *nació una noche de pueblo montonero*. Este *tiempo* donde se sitúa la revolución es, por cierto, novedoso. No se trata, solamente, de propaganda política de la organización o de su acta fundacional. Aquí hay nuevos componentes discursivos que evidencian los inicios de una ruptura con el movimiento peronista.³⁹

El año 1973 estuvo marcado no por una, sino por varias coyunturas políticas muy diferentes entre sí. Al iniciarse el año con la asunción de Cámpora, la correspondiente influencia y/o participación de la Tendencia Revolucionaria en el tercer gobierno peronista fue realmente significativa, y favoreció notablemente a Montoneros. Meses más tarde, con la reelección de Juan D. Perón la situación cambiaría drásticamente. La Tendencia Revolucionaria fue perdiendo paulatinamente –por medio de la sustitución, expulsión, persecución y/o muerte– su participación política e institucional en el gobierno, siendo reemplazada por funcionarios y políticos conservadores designados por el mismo Perón. La ruptura entre este último y Montoneros, oficializada en 1974 (con el paso de la organización a la clandestinidad), comenzó a producirse desde la segunda mitad de 1973. En julio de 1973 los cánticos montoneros en contra de dos figuras conservadoras y filo-fascistas que formaban parte del tercer gobierno peronista (como José López Régala y Jorge Osinde) ponen de relieve el desacuerdo público entre Montoneros y Perón. Ese mismo mes se publica, en la entrega Nº 10 de *El Descamisado*, la descripción del encuentro entre la JP y el líder. En la tapa se lee el siguiente titular: “Se rompió el cerco del brujo López Régala”. Es preciso entonces remarcar que la teoría del cerco (aquella que explicaba las decisiones políticas conservadoras de Perón afirmando que estaba *cercado* por la burocracia sindical y López Régala) se había difundido, muy posiblemente, incluso antes de la segunda mitad de 1973. Un mes más tarde, en agosto de 1973, la organización, por medio de su vocero de prensa, *El Descamisado*, se declaraba en doloroso desacuerdo respecto a la fórmula presidencial Juan Domingo Perón – Isabel Martínez de Perón.⁴⁰ En el mes de octubre, luego de la reelección de Perón, se presentó la ley para modificar el Código Penal que, entre otras reformas, permitía la represión de cualquier movimiento considerado ilegal o de toda huelga de la misma categoría. Mientras tanto, la represión a militantes se agudizaba. Fue el preámbulo de una ruptura cuyos signos se venían anunciando desde la llamada

³⁹ Huerque Mapu (1974). *Montoneros (La cantata montonera)...*, track 1 (lado A).

⁴⁰ *El Descamisado* (14/08/1973), núm. 13, p. 2-3.

Masacre de Ezeiza. En estos meses de confusión y de enfrentamiento entre Montoneros y el gobierno peronista, surgió el proyecto de la *Cantata Montonera*.

En este contexto, la *Cantata* no podía representar ni única ni principalmente un nuevo instrumento discursivo-poético destinado a reinterpretar al peronismo como revolucionario y socialista e intentar difundir esa caracterización. En ella no predomina un discurso orientado a intervenir en la lucha de definiciones librada al interior del movimiento, sino la voluntad de crear una nueva tradición política “que será como la quiere el pueblo: montonera y socialista” (canción *Montoneros*).⁴¹ Es notable que luego de la primera canción no haya una sola referencia histórico-política que no se relacione estrechamente a la historia político-militar de la organización. Incluso la canción *Pueblo Peronista*, la única que remite a las luchas al interior del movimiento, lo hace construyendo la historia de un *nosotros leal y luchador* en función de un *otro traidor*. Pero ése *nosotros* ya no es la voz de la tendencia revolucionaria del pueblo peronista sino que *es el pueblo mismo*; Montoneros no es la vanguardia del pueblo, es el pueblo en armas:

“Escuchemos esta historia, / escúchenme compañeros, /si se sienten peronistas, /peronistas verdaderos. / Peleamos 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 [...] Pero no nos achicamos, ni nos julepeó la cana / *Fuimos* piedra y barricada, / con traidores bajo cama. / Y salimos en puebladas, / la cuestión no fue sencilla: / mientras *ellos* negociaban, /*nosotros* fuimos guerrilla”⁴²

El largo proceso interpretativo iniciado al promediar la década del '50 comienza a cerrarse.⁴³ Y Montoneros ha definido sus posiciones. Entre plegarse a las directivas de Perón y seguir con la lucha hacia el socialismo nacional, Montoneros se decide por el segundo camino. Por ello, en esta nueva empresa musical nacida en un momento de creciente enfrentamiento entre Montoneros, el movimiento y el líder, no hay insinuaciones, no hay lugar para la alegría picaresca, para las menciones indirectas a los *traidores* del movimiento (componentes todos ellos que habían caracterizado al *Cancionero de la*

⁴¹ Huerque Mapu (1974). *Montoneros (La cantata montonera)...*, track 10 (lado B).

⁴² Huerque Mapu (1974). *Montoneros (La cantata montonera)...*, track 8 (lado B).

⁴³ Para Altamirano, hacia 1973, se cierra el movimiento de las ideas políticas que se activaron desde el 17 de octubre 1945: “a partir de entonces ninguno de los actores en presencia invocará, para dar validez pública a sus acciones o a sus expectativas, razones que no formaran parte de un estereotipo ya establecido [...] y lo que se propala es, más que nada, repetición y exceso de lo mismo” (Altamirano, 2001: 12-13).

Liberación). Pero sobre todo no hay rincón para la duda, ha llegado “el tiempo de la guerra” (canción *Montoneros*). Es interesante que sea en una de las canciones de la *Cantata* la primera vez que Montoneros (de manera oficial y pública) se apropié de la frase del Che Guevara: “en una revolución se triunfa o se muere” (canción *Juan Pablo Maestre*).

Cada una de las diez canciones refiere a un suceso histórico significativo en la historia de la organización y estos se narran en orden cronológico. Se intenta establecer, de esta manera, una relación *necesaria* entre el *ajusticiamiento* de Aramburu, el copamiento de la población cordobesa La Calera, la muerte de Fernando Abal Medina y Gustavo Ramus, la toma de Garín por las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), la caída de Juan Pablo Mestre y Mirta Misetich (dirigentes de las FAR), la toma del barrio obrero cordobés *Ferreyra*, la muerte de Sabino Navarro, la masacre de Trelew, el triunfo de Cámpora y el regreso de Perón a la Argentina. Los recitados que dan inicio a cada canción constituyen una especie de puente narrativo entre un suceso y otro, y son acompañados por un cántico determinado, que introduce rápidamente una indicación insinuando cierta interpretación de la historia que se recita. Por ejemplo, cuando se relata la toma de Garín (organizado por las FAR), el recitado es acompañado por el cántico “FAR y Montoneros / son nuestros compañeros”. En cambio, cuando se menciona la campaña electoral que dio como ganador a Cámpora y permitió el retorno del líder al poder (véase la canción *Montoneros*), se escucha de fondo el cántico que reivindicaba a uno de los actores políticos más importantes de la campaña electoral, la Juventud Peronista: “Juventud presente/Perón, Perón o muerte”. Los ejemplos se multiplican. Lo importante es remarcar que el cántico se introduce para situar rápidamente la canción en un registro interpretativo.⁴⁴ Es decir, si Perón volvió fue gracias a la Juventud Peronista; los integrantes de las FAR, que protagonizaron la toma de Garín, son parte de la historia de Montoneros, etc. Los cánticos forman parte del recitado y se incorporan de este modo, esto es, como consigna coreada en masividad para mostrar que lo dicho es interpretado por la *voz popular* de esa manera y no de otra, algo similar a lo que ocurría con las canciones del *Cancionero de la Liberación*.

En las canciones de la *Cantata* están activas una importante cantidad de representaciones compartidas por la militancia de las organizaciones armadas desde los años '70. Una de ellas, quizás la más recurrida, es la figura del guerrillero que entrega todo por la causa revolucionaria, incluso la vida. Se trata de un militante modélico, cuya muerte no traerá tristezas sino que enardecerá la

⁴⁴ En el proceso de grabación del disco se convocó a una veintena de militantes de distintas Unidades Básicas (designación de la unidad territorial-barrial de las organizaciones peronistas) para que entonaran consignas al ritmo de bombos y redoblantes. El efecto multiplicador de las voces logrado en los estudios permitió que los coros simularan grandes multitudes cantando (Smerling y Zak, 2014: 103).

lucha y, de esta manera, vivirá en ella. La figura que más había legitimado esta imagen era la de Ernesto Guevara.⁴⁵ Montoneros hizo propia esas representaciones y las aplicó a sus militantes caídos. En el estribillo de la canción *Fernando y Gustavo* esto puede verse claramente: “Vieras tu sangre aquel día Gustavo / la alzamos como bandera / vieras tu sangre aquel día Fernando / creció en armas mонтонерас”.⁴⁶ Este tipo de imágenes se repiten en la canción dedicada Juan Pablo Maestre, a Sabino Navarro y a los caídos en el “Combate de Ferreyra”. Otra de las representaciones comunes a la militancia armada era la de la acción guerrillera como *incendiaria*, como propagadora de una situación revolucionaria. La canción *La V de La Calera*, que refiere a la segunda operación armada de Montoneros luego del *ajusticiamiento* de Aramburu, interpreta dicho suceso de esta manera: “y fue esa vez / un ejército de pueblo peronista / el que tomó una ciudad / para convertirla en sueño / en anuncio de alboradas [...] La Calera / Patria de hogueras / hasta el final”.⁴⁷ Además, se afirmaba en la poesía de muchas de las canciones que cada operación armada exitosa burlaba al régimen militar, demostrando su debilidad; lo que aparecía como evidencia contundente de que la opción por las armas era la indicada.

Por otro lado, hay un dato que sobresale en esta obra musical y que es de lo más significativo: lo que la *Cantata* relata se hace en tiempo pasado y solo una canción utiliza el tiempo presente: *Montoneros*.⁴⁸ Allí se afirma que el presente es de guerra por la liberación. Esto pone de relieve que la *Cantata* no ha sido pensada para una ocasión política en particular (como el *Cancionero de la Liberación*), sino para crear un relato épico-histórico en torno a una organización armada que sobreviviría a las eventualidades del acontecer político. Representa, entonces, un intento por inventar una tradición política *propia y exclusiva* que, aunque necesita, como en 1970, nutrirse de las representaciones, ideas y proyectos del peronismo en general o del PR en particular, lo hace de una manera particular.⁴⁹ Esto fue posibilitado por el enorme crecimiento que la organización registraba hacia 1973. En 1970 adoptar la identidad peronista

⁴⁵ Para un estudio de este tipo de representaciones militantes véase Vezzetti, 2009: 131-172.

⁴⁶ Huerque Mapu (1974). *Montoneros (La cantata mонтонерас)*..., track 3 (lado A).

⁴⁷ Huerque Mapu (1974). *Montoneros (La cantata mонтонерас)*..., track 2 (lado A).

⁴⁸ Huerque Mapu (1974). *Montoneros (La cantata mонтонерас)*..., track 10 (lado B).

⁴⁹ La noción de tradición se utiliza aquí en el sentido propuesto por Eric Hobsbawm y Raymond Williams. Este último, habla de tradiciones selectivas, define a la misma como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 1982: 174-176; 1980: 137-139). Hobsbawm, por su parte, afirma que las tradiciones no constituyen una herencia sino más bien una invención a partir de la cual se intenta establecer cierta conexión entre el pasado y el presente, haciendo aparecer una continuidad como necesaria cuando en realidad es deseada. Según este autor “todas las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo” (Hobsbawm y Ranger, 1983: 19).

significaba la solución para ligar una vanguardia política poco numerosa con las masas populares. Pero en 1973 Montoneros podía convocar a más de medio millón de personas en todo el país a través de sus frentes legales. Un proceso de independencia del movimiento y de definición autónoma era, en cierto sentido, posible.

Ese apoyo masivo a la pretendida vanguardia del pueblo, convertida en pueblo por su masividad, es lo que Montoneros intentó mostrar a Perón el Día del Trabajador de 1974 en Plaza de Mayo escenificando una ruptura que venía cultivándose hacia meses. Altamirano afirma que “la decisión de llenar la plaza se invirtió en la de vaciarla y, volviendo las espaldas al palco y las palabras del General, las columnas [...] se retiraron organizadas, entonando consignas (‘Si este no es el pueblo, ¿el pueblo donde está?’), desafiantes.” (Altamirano, 2011: 169).

Al parecer, fue justamente en esa coyuntura de cristalización de la ruptura cuando la *Cantata* comenzó a circular profusamente entre los miembros de la organización. Alicia, una de las militantes montoneras entrevistadas, recordó lo siguiente: “A la *Cantata Montonera* yo la conozco por primera vez por la gente que va al encuentro ese famoso de Plaza de Mayo, allí creo que se hizo famosa y volvieron todos cantándola.”⁵⁰ Es muy interesante observar que todos los entrevistados montoneros recordaron haber conocido la *Cantata* luego de la ruptura con Perón siendo una de las referencias musicales más nombradas durante las entrevistas. Todos afirmaron haber comprado el disco e inclusive utilizarlo en peñas populares y reuniones privadas.

Si la *Cantata* sobrevivió a la ruptura con el líder del movimiento y sirvió para reafirmar una identidad que había sido sometida a su máxima prueba (el enfrentamiento público con Perón), fue porque aportó un repertorio musical propio, completamente exclusivo de la organización. La *Cantata*, empero, no representa un ideario político novedoso sino una condensación de un conjunto de ideas, imágenes y referencias –en gran medida reconocibles y difundidas–, estructuradas en torno a una narrativa que ofrece mitos fundadores, héroes, mártires y slogans exclusivos (*y en esta exclusividad reside la novedad*) de una organización en particular: *Montoneros*.

Así las cosas, todo parecería indicar que, a lo largo de 1973, Montoneros había comenzado un proceso de autonomización y desprendimiento del movimiento peronista y, también, de la tendencia revolucionaria. La *Cantata*, entonces, puede interpretarse como un acto de distanciamiento respecto de los debates al interior del movimiento e, incluso, del mismo Perón. En este sentido, resulta revelador que no se haya incluido en la *Cantata* ninguna canción dedicada a la figura del General o, más importante aún, a la de Evita. Ausencias que indican que Montoneros se ha desprendido del movimiento –o se prepara

⁵⁰ Entrevista realizada por la autora el día 25/10/2012.

para hacerlo–, aunque continúe identificándose –casi fatalmente– con el peronismo.

Las reflexiones precedentes no responden, sin embargo, a la pregunta formulada inicialmente: *¿cómo explicar el interés de Montoneros en grabar un disco que cantara su historia?* ¿Por qué apelar a un registro poético-musical? ¿Por qué el discurso montonero está marcado por la *función poética*? Para Verón y Sigal esto se explica porque, en el contexto del retorno de Perón, el diálogo con el líder ha quedado, por algunos meses, suspendido: el General no aprueba ni condena las declaraciones de Montoneros. La *función poética* es aquélla en la que el acento está puesto en el mensaje en cuanto tal, hay una “suerte de suspensión del circuito primario de comunicación: el mensaje es, *antes que nada*, exhibido en cuanto posee tales o cuales características formales” (Sigal y Verón, 1986: 143). La palabra, que se expresa en forma de poesía y canción, es mostrada al General Perón con el objeto de ver qué es lo que hace ante esta exhibición, Perón “*no hace nada*. Esto quiere decir, en todo caso, que *Perón no condena la palabra mostrada [...]* lo que implica que, en el fondo, el líder la aprueba. *En silencio, por razones tácticas*” (Sigal y Verón, 1986: 49). El análisis de Verón y Sigal puede considerarse pertinente respecto a algunas canciones del *Cancionero de la Liberación*, pero ¿se aplica al caso de la *Cantata Montonera*? A primera vista, esta no establece un diálogo con el General. De hecho, los autores solo analizan la presencia de las poesías del *Cancionero de la Liberación* y no mencionan en ningún momento la *Cantata*. Esto sucede, tal vez, porque se trató de una producción cuyo *destinatario* fue, de manera explícita, la militancia (convertida, para el imaginario montonero, en pueblo dada su masividad). El General, sin duda, continuará siendo un destinatario del discurso montonero. Sin embargo, su preferencia para con el sector conservador del movimiento, lo convierte ahora en un destinatario confuso, que vacila entre ser un *para-destinatario* y un *contra-destinatario*. Esto último significa que no se habla para él, porque el discurso político no dirige sus armas fundamentales a quien no puede convencer, esto es, al *contra-destinatario*. Por ello, y en vista a la ruptura concretada entre Montoneros y su líder en 1974, se podría afirmar que Perón, en la *Cantata*, comienza a salir del circuito de la enunciación discursiva montonera. Y esto es posible porque la *función poética* cumple, además, otro papel: el de crear un relato épico-histórico en pos de consolidar una tradición política y revolucionaria exclusiva, apelando a formas musicales. Montoneros no escatimó recursos ni tiempo en producir, poner en circulación y difundir la empresa musical que llevó su nombre. Financió y dirigió la composición de la *Cantata*, organizó un festival en el Luna Park y presentó el disco ante delegaciones montoneras provenientes de todos los puntos del país. En los actos políticos que siguieron a esa presentación el conjunto Huerque Mapu fue invitado a cantar algunas piezas de la *Cantata*. ¿Qué permitía la canción? ¿Qué aseguraba, en aquel tiempo, que una multitud cantara fragmentos de un ideario

político? Lo que permitió y aseguró fue la creación de un artefacto discursivo que, a partir de la forma lírica *fundara un mito* y, a través de la música, lo *colectivizara* arraigándose en una sensibilidad militante. Roberto Baschetti recuerda la noche que presentaron el disco de esta manera:

“La presentación en el Luna Park [...] de la cantata de Huerque Mapu sobre Montoneros [...] es el último acto de masas partidario donde la euforia, la alegría y el entusiasmo reinante, registraron decibeles récord [...] lamento no haber tenido en esos instantes una cámara fotográfica que pudiera reflejar para la posteridad todas esas caras luminosas, plenas, convencidas en el triunfo final” (Smerling y Zak, 2014: 12-13).

Consideraciones finales

El mundo musical compartido por quienes integraron Montoneros, excede a las dos producciones discográficas aquí analizadas. En efecto, gran parte de las canciones cantadas por la militancia montonera fueron compuestas o interpretadas por artistas provenientes del folklore nacional argentino, de la Nueva Canción Latinoamericana de protesta y, en menor medida, del rock nacional contestatario de los años '70. A este universo musical de la militancia también lo compusieron himnos, marchas, breves cánticos, un conjunto de producciones anónimas de militantes también anónimos, y poesías adaptadas a músicas populares o comerciales de enorme difusión en aquellos tiempos (Trucco, 2015: 52-103). Hacia 1973, entre este conjunto heterogéneo de objetos musicales, fueron incorporándose dos producciones discográficas: el *Cancionero de la Liberación* y la *Cantata Montonera*, dato nada menor en una época marcada por el boom de la industria discográfica, que convirtió al *disco* en un objeto cultural de enorme valor para los sectores juveniles y/o politizadas de aquellos años (Manzano, 2017: 154-155). En el presente trabajo, ambos discos fueron restituidos en su tiempo y espacio con el objeto de vislumbrar los distintos *usos* que se les dieron, las *funciones* que cumplieron y los *significados* que adquirieron en un tiempo en donde diferentes sectores sociales actuaron como estando en la inminencia de una revolución. En esta labor, arribamos a la certeza de que cantar canciones colectivamente, recurrir a ellas en distintos momentos y utilizarlas como parte de la práctica militante y de sus formas cotidianas (las manifestaciones, el plenario, las festivales, las reuniones, las barricadas, los debates públicos, los mitines, etc.), fue –sin dudas– un fenómeno que no solo acompañó los procesos de radicalización política sino que ayudó, también, a consolidarlos. A lo largo del trabajo tratamos de analizar las distintas formas en que la difusión de cierto grupo de canciones pudo asegurar la colectivización de un ideario político y, paralelamente, producir un arraigo sentimental y profundamente subjetivo en relación al mismo. Es indudable que las canciones

funcionaron como vehículo a partir del cual viajaron debates e ideas, representaciones y figuras, interpretaciones sobre la realidad socio-política y sobre la historia en un registro oral, musical y poético. En este sentido vimos cómo, a partir de las canciones, se difundieron imágenes de un futuro revolucionario y de un presente ritmado por el combate armado. Simultáneo a ello, mostramos de qué forma la poesía de las canciones aquí abordadas pueden analizarse como parte de un largo proceso interpretativo y de disputa por definir al movimiento peronista como potencialmente revolucionario y socialista (proceso que había comenzado dos décadas antes de la grabación de ambos discos). En este sentido, las canciones constituyeron, también, herramientas discursivas de debates entre diferentes sectores del movimiento peronista, herramientas que apelaron a la forma poético-musical para dirimir posiciones en la esfera de lo político. Finalmente, las canciones referenciaron y reforzaron situaciones festivas y esperanzadoras, operaron como significantes de rupturas y –sujeto a ellas– se intentó fundar nuevas tradiciones políticas.

Como se observa, un análisis que fije la mirada en las intersecciones de la dimensión cultural y política puede devolvernos un complejo panorama sobre los procesos de significación política de la cultura.

Coda

En el año 1977, La Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE) elaboró un documento titulado *Antecedentes Ideológicos de Artistas Nacionales y Extranjeros que Desarrollan Actividades en la República Argentina (reg. 17.470)* (Marchini, 2008). Consistía en una colección de fichas de actores, cineastas y músicos populares. A través de sus diferentes incisos, se advertía la importancia que tenía la canción cantada en la formación de comunidades radicalizadas y señalaba la necesidad imperiosa de destruir los universos culturales de la militancia armada:

“Cabe señalar que hacia los años 66 [sic] se produjo una renovación en la música. Es así que el mundo empezó a poblar de discotecas, en las que la música, amplificada y controlada electrónicamente, creaba un ambiente psicológico nuevo: *fundaban una experiencia colectiva de alta intensidad emocional*. [...] Cabe agregar que la incidencia psicosocial que provocan en dicho estrato [se refiere a los jóvenes] los estímulos procedentes de canciones grabadas en discos, se basa en que *la fusión de la música y de la poesía logra una mayor receptividad en el receptor* y un incremento en el poder de penetración del mensaje que se desea difundir [...] Considerando que uno de los blancos fundamentales de la subversión es lograr la ‘concientización’ ideológica de apreciables sectores de los públicos juveniles de

nuestro país y, conocedor de las características psicosociales de dicho estrato poblacional, surge como consecuencia que le hayan dedicado al medio discográfico una especial atención y, de esta forma, *la música cantada pasó a convertirse en una eficaz herramienta de la guerra psicológica marxista* [...] De no adoptarse medidas que tiendan a impedir la producción y/o distribución de lo que bien puede denominarse 'DISCO GUERRILLA' se aprecia que este medio de comunicación masivo continuará siendo utilizado por la subversión para lograr sus objetivos en el área psicosocial"

Durante aquellos años de intensas convulsiones políticas y sociales ¿Fue la *canción cantada* una "experiencia colectiva de alta intensidad emocional"? ¿Permitió la difusión de ideas y de presentaciones ligadas a prácticas y a universos culturales y políticos? ¿Estamos ante una intuición sociológica – de relativo acierto– puesta al servicio del terrorismo de Estado? Esperamos que nuestro trabajo haya despejado, al menos, algunos de estos interrogantes.

Buenos Aires, 10 de junio de 2019

Bibliografía citada

- Altamirano, Carlos (2001). *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires: Biblioteca del Pensamiento Argentino, Ariel.
- Altamirano, Carlos (2011). *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baschetti, Roberto (comp.) (2000). *Campana de Palo. Antología de poemas, relatos y canciones de 35 años de lucha. 1955-1990*, Buenos Aires: De la Campana.
- Berstein, Serge (1997). "La cultura política", en Sirinelli, Jean-François y Roix, Jean-Pierre (dir.) *Para una historia cultural*, Madrid: Taurus.
- Bozza, Juan (2001). "El peronismo revolucionario. Itinerario y vertientes de la radicalización, 1959-1969", en *Revista Sociohistórica*, La Plata, núm. 9-10, p. 135-169.
- Buch, Esteban (2016). "La marcha peronista", en Adamovsky, Ezequiel y Buch, Esteban *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo de Perón a Cristina Kirchner*, Buenos Aires: Planeta, pp. 75-233.
- Buch, Esteban (2017). "L'écoute musicale", en Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques y Vigarello, George (comp.) *Histoire des émotions. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, París: Editions du Seuil.
- Clarke, Eric (2005). *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of*

Musical Meaning, Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas (2001). "Theorizing musical meaning", en *Music Theory Spectrum*, Oxford, núm. 23/2, p. 170-195.

De Candé, Roland (2001). *Nuevo diccionario de la música (I) Términos musicales. Conceptos, nociones técnicas y términos clave del universo de la música y los instrumentos*, Barcelona: Ediciones Robinson.

Devoto, Fernando y Pagano, Nora (2008). *Historiografía oficial e historiografía militante*, Buenos Aires: Biblos.

Gillespie, Richard (1987). *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los montoneros*, Buenos Aires: Grijalbo.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (1983). *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica.

Huerque Mapu (1974). *Montoneros (La cantata montonera)*, Buenos Aires: Discos por la Liberación.

Lanusse, Lucas (2010). *Montoneros. El mito de sus doce fundadores*, Buenos Aires: No ficción- Zeta

Lotersztain, Israel y Bufano, Sergio (2010). *La Marcha. Los muchachos peronistas*, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria.

Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Marchini, Darío (2008). *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*, Buenos Aires: Catálogos.

Molinero, Carlos (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*, Buenos Aires: Editorial Ross.

Rosanvallon, Pierre (2002). *Por una historia conceptual de lo político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sessa, Martín (2010). "La Cantata Montoneros. Folklore, vanguardias y militancia", en *Aletheia*, La Plata, núm. 1.

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo (1986). *Perón o muerte Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires: Legasa.

Smerling, Tamara y Zak, Ariel (2014). *Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*, Buenos Aires: Planeta.

Terán, Oscar (2013). "Intelectuales y antiintelectualismo", en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 199-211.

Trucco, Ana (2015). *El canto en tiempos de revolución. Los cancioneros de la guerrilla argentina, 1969-1976*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. En línea: http://catalogo.cedinci.org/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=76890&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20trucco.

Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Vila, Pablo y Molinero, Carlos (2017). *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico*, Buenos Aires: Academia Nacional del Folklore.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península.

Williams, Raymond (1982). *Cultura*, Barcelona: Paidós.