

**¿QUIEN MATO A
CAFRUNE?**

¿QUIÉN MATÓ A CAFRUNE?
Crónica de la muerte
de la canción militante

Jimena Néspolo

tinta limón
INCURSIONES

ÍNDICE

Néspolo, Jimena
¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción
militante / Jimena Néspolo - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
166 p. ; 20 x 12 cm.

ISBN 978-987-3687-44-0

1. Sociología. 2. Ensayo 3. Cultura
I. Título.
CDD 301

Colección *IncurSIONes*

Diseño de cubierta: Diego Maxi Posadas
Corrección: Graciela Daleo



© del texto, Jimena Néspolo.

© 2018, de la edición, Tinta Limón.

www.tintalimon.com.ar

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Prólogo	9
1. Caballos árabes	13
2. La Harley Davidson del gaucho	19
3. Una barba peligrosa	31
4. Entrar en Cosquín silbando	41
5. De regionalismos, caudillos, sueños y falsías	49
6. Una voz para Yupanqui y una guitarra para la Revolución	69
7. Volver con San Martín	87
8. ¿Quién mató a Cafrune?	95
9. Epílogo	103
10. Anexo	105
a. Discografía oficial de Jorge Cafrune editada en Argentina	105
b. Últimas grabaciones en vivo	106
c. Discografía completa y desglosada	127
d. Filmografía	144
e. Testimonios de Teresa Celia Meschiati	144
f. Bibliografía	157

*Y aunque me quiten la vida
o engrillen mi libertad
y aunque chamusquen quizá
mi guitarra en los fogones,
han de vivir mis canciones
en l'alma de los demás.*

PRÓLOGO

No tuve una infancia musical. En la casa de mis padres había un tocadiscos que funcionaba a su antojo dejando muda su escueta colección. Para suplir esa falta a fines de los 70 llegó un pasacasete y las cintas de Jorge Cafrune comenzaron a multiplicarse. Por sobre los compilados de música clásica o infantil, El Turco imponía la diferencia ya antes de la llegada de la democracia. A espaldas de una década que moría, nosotros escuchábamos el repertorio de Cafrune sin cansarnos, solo a condición de no mencionar en la escuela nada de lo que oíamos en casa. Una de las cosas que no podíamos decir era, por ejemplo, que al cantor lo habían matado los militares. Si escuchábamos “el cuento del accidente” debíamos mantenernos silentes porque el peligro podía acechar incluso en ese pueblito de provincia. No fuimos los únicos, claro. Miles y miles de seguidores tampoco creyeron jamás la versión oficial que se dio sobre su muerte. Esto es: que un joven en estado de ebriedad lo había atropellado en Benavídez sin saber siquiera qué o a quién embestía. Quizá porque toda muerte es absurda y es empresa humana llenarla de sentido, el mito del cantor del pueblo creció junto a la certeza de que su muerte había sido decretada por los militares porque su voz entonaba verdades que precisaban con toda furia acallar.

Esta investigación que comienza con una pregunta retórica –una *boutade*, si se quiere– intenta horadar más que en los hechos en sí, no del todo dilucidados

en el proceso al joven Héctor Emilio Díaz, en ese magma de significaciones que acompañan la leyenda de una muerte y que encuentran en la canción militante de una década radicalizada el rico manantial donde abreviar.

En el Festival Nacional de Cosquín de enero de 2018 se realizó un homenaje a Jorge Cafrune, conmemorando el cuarenta aniversario de su fallecimiento. Cantidad de folkloristas y cantores se dieron cita sobre el escenario para recordar su figura. De todos los testimonios recogidos sorprende el de León Gieco. Lo transcribo: “Es una alegría participar de este homenaje. Voy a relatar una anécdota que hasta el momento nunca conté. Conocí a Cafrune de chico, cuando vino a tocar a mi pueblo, Cañada Rosquín, en Santa Fe. Al terminar el show alguien me llevó a conocerlo y me presentó ante él como ‘el Cafrune de Cañada Rosquín’. Cafrune me puso una mano en la cabeza y me dijo: ‘Por algo se dicen las cosas, pibe’. Años después me entero de que Mercedes Sosa llegó a Cosquín gracias a Cafrune, que fue él quien la presentó. Yo llegué a Cosquín mucho después, gracias a La Negra, que fue quien me llevó. Así que ahí se cierra el círculo”.

Más que una posta de relevos y bendiciones, el testimonio de León Gieco manifiesta en la narración retrospectiva el deseo de entrar en el círculo de los ungidos y formar parte del panteón selecto de artistas comprometidos hasta el tuétano con la causa del pueblo: un Cristo que en vez de tomar el fusil alza la guitarra y hace lo suyo. En esa necesidad de orquestar un linaje que comienza en Cafrune y se continúa en Mercedes Sosa se reconoce la fuerza y la eficacia del mito.

En rigor, hay que decir que el gran mérito de Cafrune es haber logrado *poner en voz* el cancionero de Atahualpa Yupanqui, de Jaime Dávalos y tantos compositores de la Argentina profunda, desplegando eficazmente una ritualidad anclada en la tradición patriarcal gauchesca. Su figura pública y privada se ofreció compacta y sin fisuras: la performance del gaucho *retobao* encarnó a destiempo, en un siglo que supo hacer de la payada una gran orgía de sangre.

Es que lejos de interpretar los pocos temas que alguna vez compuso, Cafrune proyectó su carrera y alcanzó la fama a través de la recolección y el armado de potentes repertorios, seleccionando autores provenientes de los rincones más dispares del territorio nacional e incluso latinoamericano. La veneración por Yupanqui fue su pilar; mientras que el Nuevo Folklore de mediados de los 60 aportó la mecha del *boom*. La academia, por su parte, ya había preparado el fértil terreno para que el Movimiento de la Nueva Canción germinara. Su estilo no fue el de Guarany: líder de la tribuna. Más bien actualizó la estampa del paisano de a pie que dialoga de igual a igual con su gente, sentado y sereno, sin gestos ampulosos ni griterío. No fue Guarany, no. Tampoco fue el prolijo Antonio Tormo. Desde las primeras presentaciones marcó su estilo: sombrero amplio, bombachas, pañuelo y camisa, a veces el típico guardamontes, y esa barba que al poco de andar se volvió desprolija como la de los revolucionarios o los guerrilleros. Cuando se presentó a comienzos de la década de 1970 en la televisión española, la cantante pop Rafaela Carrá le preguntó por qué vestía así, de dónde sacaba esos trajes tan exóticos. El cantor respondió impávido que se los hacía

traer de su tierra, que así vestía su gente. Su estampa refleja, en efecto, la rebeldía férrea, paciente y austera de los de abajo, esa que busca hacerse escuchar a fuerza de persistencia y coraje.

La figura de Jorge Cafrune anida hondo en mi infancia, amalgamando quizá demasiados recuerdos: solo hace falta que su voz gruesa desoville cualquier cinta interpretando *Luna cautiva* o *La rubia moreno* y ya siento que en mí se dispara el sueño campero de mi padre, el sabor a pastizales, el olor a caballo sudado después de galopar toda la tarde por la tosquera junto a mis hermanos y aquella pandilla de amigos que teníamos en la zona. Ojalá estas páginas lleguen a ellos y a tantos otros que alguna vez se preguntaron, o quizá todavía se pregunten: ¿quién mató a Cafrune?

1. CABALLOS ÁRABES

El verano prolonga los días en sequía. La tierra se agrieta como si quisiera mostrar las entrañas con impudor y desdicha. Al interior de la pampa se suceden los incendios: aquí o allá una colilla de cigarro revoleada al descuido podría desencadenar el fuego. Pepe tiene los dedos amarillos por el tabaco. No es asmático pero a diario se mete un puf de corticoide y otro de broncodilatador no solo para respirar sino también para poder seguir fumando.

Llego a la granja de mis padres buscando alguna pista de Cafrune. Unos años antes de que Pepe y Alicia se mudaran, El Turco se hizo de unas hectáreas a veinte kilómetros de acá. He venido caminando, así que trepo la tranquera y salto sin anunciarme. Los perros salen a recibirme: los dos border collies, la shar pei y la pléyade de salchichas que han quedado sin vender del viejo criadero. Veo que la shar pei tuerta y retacona está más fiera que nunca: le falta una de las orejas y tiene media cabeza rociada con el spray plateado del curabicheras. “Qué hacés, nena. ¿Venís a ver a tu madre?” Hace dos años, desde que se jubiló en el colegio, que Alicia apenas si se levanta de la cama. Le digo que sí y me siento en la galería, a conversar un rato. Pregunto por los animales. La perra de mi madre siempre anda con algún problema. Mi padre se burla de los míos que son raza calle. Filtro algo sobre el campo de Cafrune que no llega a ningún puerto. A Pepe le preocupa la yegua que ha dejado hace semanas en un haras de

Capilla del Señor para que algún pura sangre árabe la sirva. “Hay que ir a buscarla, ya venció el plazo”, dice. “A ver si tengo suerte y me salvo con este potrillo”. Siempre ha tenido esa fantasía, Pepe, la de pegarla con algo grande: el prode, la quiniela, los fondos de inversión. Ahora espera que alguna de sus yeguas mestizas dé a luz un buen potro y que los petiseros que venden caballos de polo a los jeques saudíes se lo coloquen a buen precio. Pepe fabula y yo encuentro una novela en cada uno de sus delirios. Me ofrezco a llevarlo. “No, no hace falta, después le pido a tu hermano y si no puede, arreglo directamente con algún flete”.

Jorge Antonio Cafrune nació el 8 de agosto de 1937 en El Sunchal, provincia de Jujuy, departamento de Perico del Carmen, a veintisiete kilómetros de la capital San Salvador de Jujuy. La partera que lo trajo al mundo fue la misma que ayudó a nacer a su padre, José Cafrune, cantor de bagualas y domador, bravo personaje que supo trenzarse en peleas de facón y cuchillo en el territorio. Cristina se llamaba la doña que asistió el parto de Matilde Argentina Herrera en la finca que llevaba su nombre, *La Matilde*: treinta hectáreas dedicadas mayormente al cultivo del tabaco, y algo, muy poco, de maíz. José y Matilde eran descendientes de familias árabes, hijos de sirio-libaneses más específicamente. El abuelo Jorge Cafrune había llegado a la Argentina en la oleada inmigratoria de la segunda mitad del siglo XIX; fue uno de los primeros pobladores de San Pedro de Jujuy y llegó a amasar algo de fortuna comerciando prendas de vestir y comestibles entre los gauchos.

Todo esto lo relata el hermano del cantor, que se llama José Demetrio y vive en Salta. La infancia de ambos se desarrolló en esa finca. En *La Matilde* estaba también

el colegio al que asistían, una escuelita rural, muy pequeña, levantada por su padre. Jorge hizo allí hasta tercer grado, luego pasó a estudiar en la escuela Doctor Joaquín Carrillo, en El Carmen. En la finca, además, tomó contacto con gauchos y paisanos diversos, con quienes aprendió a montar a caballo y todos los trabajos de la vida de campo. De entre ellos, recuerda en particular al capataz que trabajaba para su padre, Pío Zambrano.

En alguna entrevista el cantor cuenta que su primera guitarra se la compran de chico, por correo a 25 pesos. A los diez años visita Buenos Aires por primera vez; y a los doce, al terminar sexto grado, sus padres lo envían a estudiar a la ciudad. Se instala en una pensión, luego en la casa de una familia amiga. El tercer año de la secundaria lo hace en el colegio del Salvador y los restantes en el Nacional Teodoro Sánchez de Bustamante. El joven Cafrune se destaca en deporte: practica fútbol, básquet, natación, atletismo; al punto que es seleccionado para representar a su provincia en un campeonato de atletismo, disco y jabalina. No obstante dice que su deporte favorito era el pato. ¿Por qué? No es difícil suponerlo. Para jugar al pato hace falta ser buen jinete. Saber montar, mantener el equilibrio, animarse al balanceo colgándose del caballo para poder agarrar la bolsa de cuero del piso y luego revolearla. Es un juego brusco y peligroso, para machos.

El pato es un juego originario de Argentina. Practicado desde la época de la colonia, muy popular entre el gauchaje en los campos de Buenos Aires y alrededores, llegó a estar prohibido durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas por las rencillas violentas que desencadenaba. En 1938 se lo reglamenta, en la década de 1950 Juan Domingo Perón lo propulsa y finalmente,

en mayo de 2017, a través de la Ley 27368 se lo declara deporte nacional y al partido de General Las Heras, como sede capital del juego.

Son años de deporte y algarabía. “Entrábamos a la cancha como tigres”, recuerda. Lo imagino ingresando a todo galope sobre un caballo árabe, con la presencia y la dignidad que solo esos animales saben ostentar: la cabeza y la cola en alza, el paso firme.

De hecho su primer caballo, llamado El Indio, era una mezcla de árabe y criollo, y supo hacerle ganar a su padre varias carreras de sortijas. Tal era la adoración que los Cafrune tenían por ese animal que cuando se arrimaban a los boliches el caballo entraba con ellos, hasta la barra. ¡Solo faltaba que pidiera una grapa o se pusiera a jugar al truco!

Me gustaría tener un campo para tener caballos solamente –decía en una entrevista realizada por la revista *Folklore* a comienzos de la década del 60–. Me da mucha indignación cuando ahora matan tropas de caballos para frigoríficos, en especial en la provincia de Buenos Aires. Hasta burros y mulas traen de Catamarca y La Rioja para carnear. Es una pena... Para mí no había espectáculo más lindo, cuando llegué por primera vez a Buenos Aires a visitar a mis abuelos, a los ocho o diez años de edad, que pararme a ver esas chatas tiradas por percherones, esos furibundos caballos poderosos. Horas enteras en las esquinas me quedaba viéndolos, lleno de emoción. Hasta el olor a caballo me encantaba. Yo tuve a los dos años mi primer golpe a caballo. Mi padre me puso arriba de una yegua, en

la montura. El animal era manso y lo seguía a mi padre. Él iba a distancia, a cinco metros, con una pala y un pico. Por ahí se paró la yegua, que lo seguía a papá, que iba a pie, y el animal se sacudió un poco sin quererme voltear. (...) Caí al suelo pero sin soltar la rienda, así amortigué el golpe de la caída. Tengo golpes de caballos por todas partes. Una vez me pateó una yegua, yo tenía doce años. La yegua había parido y yo le llevé un pan de sal al hombro, como doscientos metros, para que lamiera. Se enojó la yegua y me pegó un manotazo...¹

A los diecisiete años su padre le compra a un italiano una buena guitarra, esta vez con estuche y todo, y empieza a tomar clases. Primero con la señorita Facio, luego con Nicolás Lamadrid. En los últimos años del colegio nacional se dan sus primeras actuaciones, su fuerte es la chacarera *Chakay Manta* de Los Hermanos Ábalos.

Antes de hacer el servicio militar en el Regimiento 2 de Montaña, forma un grupo: un trío desperejo integrado por Carlos Chumacero en voz y el changuito David Bustamante en guitarra, con quienes se presenta en varios corsos y carnavales de 1955 y 1956. La economía de su casa no anda bien, así que Jorgito trabaja clavando cajones en un aserradero mientras termina de recibirse de bachiller. ¿Jorgito? Sí, era un pibe apenas, me animo a especular que su madre lo llamaría así: Jorgito. ¿Cómo si no?

1. Revista *Folklore*, *Suplemento especial: Adiós al ídolo Jorge Cafrune*, publicado pocos días después de su fallecimiento, en Buenos Aires, en 1978, rescatando distintas entrevistas realizadas al cantante en números anteriores de la revista, y plurales testimonios de artistas y amigos.

Yamila no se cansa de referirse a Cafrune, una y otra vez, como “El Papi”. Importa poco que sea una conversación informal, entre amigos, en un show o una entrevista pública. Ella lo llama así: “El Papi”. Hay orgullo y ostentación en esa manera de nombrar a un artista conocidísimo, que a solo cinco años de lanzarse profesionalmente en el folklore, ya vendía un millón de copias y ganaba un Disco de Oro. Al decir “El Papi” dice muchas cosas. Dice: este hombre fue y es mi padre, y ese vínculo es irrompible. Al decir “El Papi” dice también que la veneración y el amor de niña aún se mantiene en estado de infancia. Al decir “El Papi” se dice a sí misma chiquita.

Yo no recuerdo si alguna vez llamé a Pepe, “Papi”. Calculo que sí, pero no puedo recordarlo. Sí recuerdo el momento de fin de la infancia en que empecé a sentir que nosotros, los hijos de Pepe y Alicia, más que hijos funcionábamos como padres.

La Matilde, las diez hectáreas que Cafrune compró en julio de 1965 a Ernesto Cabezas (integrante de Los Chalchaleros) en Los Cardales, partido de Exaltación de la Cruz, se encuentra a pocos kilómetros de *La Esperanza*, la granja donde me crié. Para llegar a ese campito que el cantor decidió bautizar con el nombre de su madre y de la finca de su infancia, hay que tomar la Panamericana, salir por la ruta que va a Baradero y Campana, y antes de llegar a Los Cardales, agarrar por un camino que entonces era de tierra y que ahora lleva a un country club, y meterle derecho ocho kilómetros, ahí... “en el fondo hay un ranchito/ que han levantado estas manos./ Esa es su casa paisano./ Ahí puede pegar el grito”.

2. LA HARLEY DAVIDSON DEL GAUCHO

Tenía diecinueve años cuando entré por primera vez a la Biblioteca Central de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Estaba localizada en el primer piso de una antigua fábrica de tabaco, frente al patio que inauguraba la escalera de vidriado circular. Hacía poco tiempo que la Facultad estrenaba edificio en el bohemio barrio de Caballito, en la calle Puán, alejándose del hollín y el ajetreo de la antigua sede de Marcelo T. de Alvear. Había grandes mesas de madera añeja en la sala de lectura bañada por el sol; un sol que luego olvidaría al ser trasladada a la ampliación del subsuelo. Mi condición de alumna pobre me alejó con premura de los bares y me hizo voluntaria habitué de esa biblioteca. Es curioso que recién después de mucho tiempo de frecuentarla haya descubierto quién es “Augusto Raúl Cortazar”, el tipo a quien la biblioteca le debe el nombre. Sin embargo, solo hace falta teclear su nombre en el catálogo colectivo para comprobar la talla de este académico durante al menos tres décadas de cultura argentina.

Las grandes omisiones o los estridentes silencios tarde o temprano terminan haciéndose oír con la bravura de esos motores que, a fuerza de aceleraciones y jactancias, saben inventarse las pistas. Ahí está la Harley Davidson de Augusto Raúl Cortazar, un profesor que –segura estoy– jamás ha tenido moto, pero... Cafrune, sí.

Aunque cultivó un perfil de “hombre de a caballo”, refiere Héctor Ramos en su breviarío de anécdotas que

Jorge Cafrune era “un amante de los fierros”, que siempre condujo a altas velocidades y que cuando partió de Salta, en su juventud, lo hizo montando una Harley Davidson. En efecto, hoy parece increíble observar que en los años en que Cafrune comienza su carrera artística los estudios folklóricos gozaban de excelente salud en la academia argentina. A solo ejemplo veamos cómo arranca el volumen del estudioso salteño emigrado a Buenos Aires, *Indios y gauchos en la literatura argentina* (Instituto Amigos del Libro Argentino, 1956):

Este libro es fruto de la labor en la cátedra universitaria. Abordé el tema en el curso que como profesor adjunto de Literatura Argentina desarrollé en la Facultad de Filosofía y Letras en 1951. El pedido de una editorial me impulsó a revisar los materiales y las acotaciones reunidos, ampliar algunas lecturas y emprender la etapa de la redacción definitiva (...). En esos momentos reverdeció la ilusión de publicar, con el tiempo, los varios libros concienzudamente documentados que sobre temas diversos, pero conexos, expuse en sucesivos cursos ceñidos a planes minuciosos de desarrollo interno y afianzados sobre la más amplia bibliografía que me fue dado conocer y consultar.

Según mi propósito, cada uno de ellos completa un cuadro autónomo, pero armónicamente eslabonado con otros que, en conjunto constituirán, Dios mediante, una especie de friso cuyo título general podría ser *La realidad argentina en la literatura*.

El guiño del joven parricida David Viñas, pergeñado pocos años después (*Literatura argentina y realidad política*, 1964), es más que evidente. Apuntemos que, a la gravitación intelectual de este académico a quien Rafael Alberto Arrieta le encomendó nada menos que el quinto tomo su *Historia de la literatura argentina* (1956) para canibalizar a la folklórica de su presente, debe sumársele el hecho nada menor de que ya el programa de Literatura Argentina II dictado por Cortazar en la misma casa de estudio en el año 1953 se estructura en torno al gran tema articulador de “La Frontera”.

Encendamos motores, pues. Augusto Raúl Cortazar concibe al “folklore” como el cúmulo de fenómenos que cumple un lento proceso de asimilación en el seno de ciertos sectores sociales (que llama “pueblo”); se trata de un complejo cultural que encuentra su manifestación más acabada en plurales aspectos de la vida popular, adquiridos y difundidos a través de la experiencia, y que se colectivizan y logran vigencia de presente a condición de satisfacer funcionalmente las necesidades biológicas y espirituales de una comunidad dada. Ese estatuto de presente se plantea a través de un proceso de supervivencia o “transculturación” que permite que determinadas manifestaciones culturales adquieran plenitud de sentido; se trata de un proceso que se da con sosegado ritmo secular a lo largo de las generaciones, y aparece típicamente localizado y naturalizado en prácticas de la vida conjunta.

Cortazar plantea la existencia de una “ecología folklórica”; en lo popular va decantando solo aquello que, respondiendo a profundas apetencias colectivas y a imposiciones del medio, puede incorporarse de manera funcional a la vida común. Leyendas locales, cantos, mitos populares fusionados con el paisaje, las

plantas y animales autóctonos dan sustento al análisis fisiográfico de cada región y delimitación disciplinar al denominado “folklore ecológico”.¹

A contrapelo de los abordajes tradicionalistas o reaccionarios, Augusto Raúl Cortazar concibe el folklore como un proceso para nada estático o pasivo, es una síntesis activa en la que intervienen los aportes de la cultura tradicional, sí, pero además los “modelamientos del ambiente” capaces de absorber, asimilar e incorporar en un patrimonio común a través del interestrato del tiempo, elementos culturales de procedencia diversa. Así, en el “remanso de lo popular va decantando en folklore solo aquello que, respondiendo a profundas apetencias colectivas e imposiciones del medio, puede incorporarse funcionalmente a la vida colectiva”. “Lo nuestro” –dice– no quiere decir lo exclusivo y único, pretensión que así como alimenta un “patriotismo ingenuo” acarrea además, “algunas desdichadas consecuencias”. Muy por el contrario, “lo nuestro” es aquello que expresa en distintos grados los procesos de asimilación de elementos heredados de otras culturas. “Esto o aquello es considerado *nuestro* porque lo hemos asimilado, porque con ello hemos integrado un complejo que, aun constituido por elementos extraños y antiquísimos, representa en cierto modo nuestra propia re-creación colectiva y anónima, refleja nuestra alma, sustentada por la tierra madre y depurada en las cribas del tiempo incontable”.²

1. Cortazar, Augusto Raúl, “Ecología folklórica” *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos*, Tomo VIII, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora Coni, 1947, p. 137.

2. Cortazar, Augusto Raúl. “Folklore y literatura”. *Miscelánea de Estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos*. Tomo I, La Habana.

No demasiado alejado de la reflexión del Borges de “El escritor argentino y la tradición” (1932), pero en una escena áulica un tanto más opaca que las tablas de la revista *Sur*, Cortazar despliega un andamiaje conceptual de aliento universalista; no concibe el folklore como búsqueda de lo originario, sino como la observación de lo que ha sido asimilado, “transculturado” –dice– de y por la experiencia comunitaria, lo que se ha “fundido en la unidad del paisaje forjador de la experiencia lugareña”. En una era que ha planteado la liquidez de lo global bajo el imperio de lo mismo, me interesa hoy la perspectiva ecológica de este abordaje capaz de observar lo distintivo de cada cultura, a partir de las contingencias situacionales dadas en y por la naturaleza, el paisaje y lo humano, sin caer en chauvinismos patrioterros. Pensado así, el folklore expresará en todos los rincones de la tierra donde ofrezca el producto de su “fruto sabroso”, en perfecta armonía con las presiones de la naturaleza y los adecuados imperativos de la cultura tradicional, lo netamente singular.

En lo concerniente al “investigador folklorista”, ¿cuál sería entonces su función, su tarea? La labor del folklorista verdadero, apunta en un opúsculo publicado en La Habana en 1955, dentro de *Miscelánea de estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz* –sí, el mismo, el autor de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940)– es no solo constatar documentadamente lo lugareño, lo típico, sino luego analizarlo y compararlo. “De este sucesivo ahondamiento, pueden bien resultar que las mismas supervivencias indígenas, tan propias y auténticas, no sean tampoco americanas en absoluto. Las correlaciones y búsquedas de orígenes nos llevarán a entroncar con civilizaciones de Asia, África, Oceanía. Migraciones

y contactos de culturas antiquísimos complican el problema”. A caballo entre la mitología y el buceo antropológico, el folklorista Cortazar cree que la “pasmosa vitalidad del espíritu humano” alcanza la universalidad cultural en lo lugareño y la eternidad en las manifestaciones tradicionales que, a través del “repetido tamiz de tantos siglos y de la selección de tantos pueblos” subsisten en la excelencia de “lo más puro y valioso”.

Que en sus teorizaciones resuenen conceptos como “alma” y “pueblo” junto a la “majestad insondable de Dios”, términos que para la ratio secular de nuestra época puedan causar tirria, importa poco. Lo que interpela de su proyecto es su clara apuesta soberana. Esto es, la búsqueda de una “suprema lección para nuestra soberbia”: aprender a “venerar lo nuestro sin menospreciar lo ajeno”³. En esta búsqueda, lo antro-po-geo-gráfico podrá coincidir con la investigación folklórica en tanto el cruce de disciplinas sea capaz de detenerse en las relaciones de la cultura con el medio.

En una de mis escaramuzas a la biblioteca del Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, doy por casualidad con el ejemplar original de la tesis de doctorado presentada por Cortazar ante las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires a mediados de 1950. Cuatrocientas páginas tamaño oficio, mecanografiadas y cosidas a mano, durmiendo un sueño injusto y empolvado junto a otros miles de ejemplares. ¿Cuándo volveremos a desplegar una verdadera política bibliotecológica y archivística que haga posible el cuidado de eso que Augusto Raúl Cortazar llamó “lo nuestro”?

3. *Ibid*, p. 408.

La fascinación por lo folklórico que el romanticismo fomentó se robustece a principios del siglo XX con la aparición de la radiofonía y la proliferación de medios gráficos marcando la agenda en la comunicación de masas. Hacia 1920, cuando –por ejemplo– Andrés Chazarreta y su compañía de músicos y bailarines deslumbraban al público porteño, los intelectuales del Centenario desplegaban un ideario nacionalista que, si bien en la versión de la Liga Patriótica se volvía extremo, oficiaba también como válvula a través de la cual las demandas de reconocimiento de las culturas regionales encontraban escape. El folklore criollo se volvió entonces cifra de autenticidad, y las composiciones de Chazarreta, que adaptaban al formato del escenario teatral y luego del disco letras pertenecientes a la tradición oral o formas musicales recolectadas del noroeste argentino, contribuyeron decididamente a la creación del folklore criollo como género musical de entretenimiento masivo. Junto a él, la labor de Manuel Gómez Carrillo, encomendado por la Universidad Nacional de Tucumán para llevar a cabo una tarea de notación y transcripción de ritmos tradicionales del Noroeste, apuntaló un trabajo de campo signado por el perfil bifronte del investigador/músico que –en la opinión del especialista Oscar Chamosa⁴– habría de continuarse luego en figuras como las de Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna o incluso Ariel Ramírez.

Con todo, además del contexto ideológico político, la conversión de la zamba y otros ritmos norteros de cultura local a música popular nacional estuvo también

4. Cfr. Chamosa, Oscar, “El folklore criollo en la escena nacional” en: *Breve historia del folklore argentino (1920-1970)*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, pp. 105-141.

ligada al desarrollo tecnológico y económico de los medios. Es que a partir del año 1935, algunas emisoras argentinas (Belgrano, Splendid, y El Mundo, principalmente) empiezan a capitalizarse, adquiriendo equipos capaces de alcanzar todo el territorio nacional; gracias a las transmisiones en cadena en las que emisoras provinciales se conectaban por espacio de algunas horas al día con la onda transmitida desde Buenos Aires. La expansión de la radiofonía porteña, en su intento por llegar a asimilar e integrar la escucha de las provincias, comienza a sumar en su programación a un buen número de artistas de origen provinciano que interpretan versiones estilizadas de la música criolla del interior. Es así como progresivamente se va construyendo una cultura popular y nacional, en la que el tango tenía un lugar de preeminencia seguido en orden de prioridad por el criollismo bonaerense y el folklore del interior rural.

Para que Cafrune cosechara en el primer lustro de la década de 1960 tan velozmente la fama, hizo falta una confluencia importante de factores que venían desde hacía tiempo gravitando en la vida cultural argentina. Según varios autores que han analizado la música en términos de “uso”⁵ al constituirse en el soporte identitario de una comunidad determinada, así como el tango de los 30 y 40 fue el espacio articulador de una población atravesada por el fenómeno inmigratorio de la ciudad babélica, el folklore de los 50 y su proyección en los 60 encontró en los “cabecitas negras” y las migraciones internas que generó el proyecto desarrollista en la constitución de la clase media argentina un actor social clave.

5. Ver los estudios de Semán, Vila, Molinero et al. referenciados en la bibliografía.

Con todo, el hallazgo de Cafrune, su gran capacidad gestora para recolectar de distintas zonas del país un cancionero diverso, hizo pie en su amplitud fónica interpretativa capaz de recrear el universo de la gauchesca y el habla de las provincias de un modo vívido. Así, pergeñados con las más altas tecnologías de los estudios de la época, sus álbumes impusieron una marca distintiva en los personajes a los cuales su repertorio dio voz: seres marginales ya en la economía de su presente, peones traicionados por los dueños de los campos, domadores devenidos en desgracia, criollos regidos por la ley del coraje, jinetes que abandonan a sus chinas y se largan a los caminos para hacer fortuna. Un mundo desvanecido o cuyo desvanecimiento y olvido definitivo era más que inminente, y que Cafrune se obstina en recrear desplegando en el nivel fonético de sus interpretaciones una paleta variadísima de recursos, al hacer que cada palabra suene como suena pero más y distinta. Allí, por ejemplo encontramos:

- Velarización de la fricativa labiodental (*jue, jue-ra, juerte*).
- Mantenimiento de la aspiración inicial en palabras que históricamente la tuvieron pero que en el español moderno se han perdido (*jiede*).
- Elisión de la *d* intervocálica no solo al final de la palabra (*acostumbrao, lao*, etc.) sino también en otras posiciones dentro de las palabras (*toavía*).
- Elisión de la *d* final de la palabra (*usté, juventú*).
- Contracción entre dos o más palabras por encuentro de dos vocales (*pa'l rancho, me'olvidao, pa' hacer*).
- Presencia de aféresis (*ta bien*).

- Sinéresis y desplazamiento acentual al concurrir una vocal abierta átona y una vocal cerrada tónica (*áura* [ahora], *cáida*).
- Confusión entre el fonema vibrante /r/ y el lateral /l/ (*albitro*).
- Pérdida de la sibilante ante la fricativa labiodental (*difrasao*).
- Elisión de vocales dentro de una palabra o entre varias palabras (*a'nque, pa' qué*).
- Metátesis (*vedera, naidés*).
- Epéntesis al inicio de la palabra (*dentre, arrempuje*).
- Epéntesis con refuerzo consonántico en un punto articulario (*lamber, trompezar*).
- Consonantización velar ante el diptongo *ue* (*güena, güérfanos, güele*).

Estén o no en el repertorio elegido, Cafrune subraya en sus interpretaciones la diferencia de su dicción campechana. Y es ahí donde pone en evidencia un plus interpretativo invalorable, las particularidades fónicas de una lengua mítica, la gauchesca, nacida de un universo letrado en el intento por dar voz a la oralidad de la campaña, la de los gauchos semiletrados o analfabetos.

Si bien es cierto que el fonógrafo marca el cambio del siglo XIX al XX tendrá que llegar la década de 1920 para que, perfeccionadas las técnicas de transmisión de la voz, la aparición de la radio y el cine sonoro se introduzcan como formas usuales de comunicación a distancia. Cafrune nace en la década de 1930, cuando la cultura de radio está en pleno florecimiento, y crece con ella. No es menor observar que es en la radiofonía donde encontraron albergue desde el culto al coraje gaucho hasta toda una cultura del sentimien-

to, esa que hace eclosión en el folletín. Junto a éstos, una industria floreciente acomodaba sus productos, orquestando una lógica de consumo acorde al tenor ideológico de la apuesta: mientras que Florencio Molina Campos conchababa sus caricaturas en los populares almanaques de la marca Alpargatas, la industria azucarera, la yerbatera y la tabacalera pujaban por oficiar de anunciantes en sendos programas de radio, sin obliterar la presión ejercida por multinacionales como Quaker Oats Brands o Nestlé por ganar allí segmentos de mercado. Simultáneamente, las revistas de radio y cine como *Radiolandia* o *Sintonía* celebraban este criollismo radiofónico que, a partir de la década del treinta empezó a demandar una mejora en la calidad de la música –bajo el infalible criterio romántico de la “autenticidad”–: Atahualpa, claro, pero también Martha de los Ríos, Manuel Acosta Villafañe, Los Hermanos Ábalos, o incluso Eduardo Falú, rubricaban la calidad de sus interpretaciones con la cadencia y el acento propio de sus provincias aunque no necesariamente provinieran, por cuna, del ambiente rural.

Con todo, lejos de ser impostada, la apuesta de Cafrune y de otros folkloristas de su época es pensada por Augusto Raúl Cortazar en términos de “proyección folklórica”. Así, mientras que los procesos que han sido folklorizados resultan ser populares (propios de la cultura tradicional folk), colectivos (socialmente evidentes en la comunidad), empíricos, funcionales, tradicionales, anónimos, regionales (geográficamente localizados) y transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados, las “proyecciones folklóricas” resultan de aquellas “obras de autores determinados o determinables, que procuran imitar, reproducir, interpretar,

evocar o estilizar las manifestaciones tradicionales del pueblo (...) *proyectados* en otros sectores, distintos y hasta antagónicos con respecto de la sociedad folk originaria, y en los más diversos campos”: desde el artístico (literatura, música, danzas, plástica) hasta el arte culinario, la moda, la pedagogía o la política⁶.

En los años de la década del 60 en que Cafrune lanza su carrera artística, la cultura radiofónica ya estaba ampliamente instalada como eje articulador y difusor de la industria cultural. Recordemos que en diciembre de 1952 el gobierno de Juan Domingo Perón sancionaba el decreto N° 13921 que establecía pautas obligatorias para la difusión de la música nacional en las radios argentinas, potenciando con esto su visibilidad, audiencia y legitimidad. Ya las empresas discográficas habían servido para fijar y exportar el universo del tango; era el turno entonces del folklore. Esa polarización entre alta y baja cultura, una propia de élite y otra nacida del “imperio de los sentimientos”, es la que soterradamente Augusto Raúl Cortazar intenta desestabilizar con la asunción de lo folklórico como ámbito académico y disciplinar. Su denodado esfuerzo por comprender la cultura popular de una época que proyectó en la canción una “esencia desplazada” de lo folklórico, que en la década siguiente encontraría visos de radicalización, justifica por sí solo el recuerdo de su legado.

6. Cortazar, Augusto Raúl, *Folklore y literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, p. 12.

3. UNA BARBA PELIGROSA

El Orejano es quizá uno de los temas más emblemáticos que interpretó Jorge Cafrune. En él se cifra el tenor de su rebeldíaazonada por la leyenda en una parábola que va de la comedia a la tragedia. Las razones que abonan esa popularidad hay que buscarlas no solo en la cantera folklórica, sino también en una paleta más extensa: la de la cultura de masas. En el año 1967 se estrena la película *Ya tiene comisario el pueblo*, dirigida por Enrique Carrera y protagonizada por Niní Marshall y Ubaldo Martínez. Una tríada condenada al éxito que, por si fuera poco, contaba con Augusto Roa Bastos como guionista adaptador de la obra teatral de Claudio Martínez Paiva en el equipo. El film explota en clave de comedia musical todos los gags de la escena gaucha exasperando de un modo grotesco los modos del hablar campero. En rigor, el sainete de Paiva ya había tenido en 1936 una versión cinematográfica, dirigida por Eduardo Morera. En el remake la clave kitsch se impone: los escenarios y los trajes exageran los colores desnaturalizando la representación de una Argentina histórica, con una trama orquestada en un pequeño pueblo de provincia donde los estancieros terratenientes son los absolutos patrones, que cuando no se inmiscuyen en el secuestro de mujeres y el tráfico prostibulario –de soslayo se alude en el film a un caso de femicidio y a la desaparición de otra joven– manejan la demagogia del voto cantado que articula el poder de los caudillos centrales. En ese ambiente de doble moral y

declarada corrupción oligárquica, el comisario, Lorenzo Paniagua (Ubaldo Martínez), se vuelve un personaje simpático, un pillo que intenta sacar ventaja a costa de obsecuencia y complicidad con el poder y que solo debe los aciertos de sus fallos al carácter de su mujer, Doña Sofocación (Niní Marshall), y su don de ubicuidad. El papel de justiciero habrá de caberle –como no puede ser de otro modo– a Jorge Cafrune, al que llaman El Negro, especie de Robin Hood con guardamontes que entra a los tiros en el pueblo solo para llevarse aquello que le pertenece o para devolvérselo a sus legítimos dueños: aquellos que han sido expoliados por el orden reinante. Es en una pulpería y con la pueblada de público, luego de sacar por la fuerza al comisario y su tropa de blandengues, donde Cafrune –o mejor: El Degollador, como también lo llaman– se larga a cantar *El Orejano*, él solo con su voz y la guitarra. La cámara que registra esa escena juega en tres planos: uno general, que toma el espacio y el público, otro de Cafrune cantando, y otro que hace foco en un *gurisito* que contempla arrobado lo que está sucediendo. “Gente como El Negro –dicen unos paisanos en una escena sucedida pocos minutos más tarde– devuelve la fe en la Patria”. Que la justicia al fin se imponga se deberá tanto a la presencia de este personaje como al protagonismo de las mujeres, de donde habrá de salir ungida “la nueva comisaria del pueblo”. Repasemos pues la letra:

El Orejano

Letra: Serafín J. García

Yo sé que en el pago me tienen idea
porque a los que mandan no les cabestreo

porque desafiando las güeyas ajenas
sé abrirme camino pa’ dir donde quiera.
Porque no me han visto lamber la coyunda
ni andar hocicando pa’ hacerme de un peso
y saben de sobra que soy duro ’e boca
y no me asujeta ni un freno mulero.
Porque cuando tengo que cantar verdades
las canto derecho nomás a lo macho
aunq’ esas verdades amuestren bicheras
donde nadie creiba que hubiera gusanos.
Porque al copetudo de riñón cubierto
–pa’ quien n’usa leyes ningún comisario–
lo trato lo mesmo que al que solo tiene
chripá de bolsa pa’ taparse el rabo.
Porque no m’enyenan con cuatro mentiras
los maracanases que vienen del pueblo,
a elogiar divisas ya desmerecidas
y hacernos promesas que nunca cumplieron.
Porque cuando traje mi china pa’l rancho,
me’ olvidao que hay jueces pa’ hacer casamiento
y que nada vale la mujer más güena,
si su hombre por eya no ha pagao derecho.
Porque a mis gurises los he criado infieles
aunqu’el cura diga que irán al infierno
y digo al que cuadre que de nada sirven
los que solo viven pirinchando al cielo.
Porque aunque no tengo ni en qué caerme muerto,
soy más rico que esos que agrandan sus campos
pagando con tumbas reseca, al pobre peón
que echa sus bofes cinchando.
¡Por eso en el pago me tienen idea!
¡Porqu’entre los ceibos estorba un quebracho!
¡Porque a tuitos ellos le han puesto la marca

y tienen envidia de verme orejano!
¿Y a mí qué m'importa? ¡Soy chúcaro y libre!
¡No sigo a caudiyos ni en leyes me atraco!
¡Y voy por los rumbos clariados de mi antojo,
y a naides preciso para ser mi baquiano!

¿Qué es un “orejano”? Es un caballo al que no le han puesto la marca. Un animal chúcaro y montaraz, que no tiene dueño, y en esa extrema libertad clava la diferencia. “No sigo a caudillos ni en leyes me atraco...” Hay que dejar que cada palabra suene y gravite más allá de las coordenadas pampeanas para comprender el porqué de la proscripción de este tema cuando la canción de protesta a mediados de la década de 1970 se radicaliza. ¿Un antisistema? ¿Un anarquista radical? Sí y no. En el mejor de los casos el orejano encarna la singladura cimarrona, esa que sin pretender oponer otro orden al reinante, en medio del caos o la fuga se vuelve *baquiana* de su presente. Precisamente con esa apuesta es como finaliza el poema de Serafín J. García: “a naides preciso para ser mi baquiano”.

Fue Domingo Faustino Sarmiento quien primero calibró la importancia de estas figuras en la campaña. Según él hay cuatro tipos de gauchos: el gaucho malo, el cantor, el rastreador, y el baqueano. Dice en el capítulo II del *Facundo* (1845):

El Baqueano es un gaucho grave y reservado que conoce a palmos veinte mil leguas cuadradas de llanuras, bosques y montañas. Es el topógrafo más completo, es el único mapa que lleva un general para dirigir los movimientos de su campaña. El Baqueano va siempre a su lado. Modes-

to y reservado como una tapia, está en todos los secretos de la campaña; la suerte del ejército, el éxito de una batalla, la conquista de una provincia, todo depende de él.

El Baqueano es casi siempre fiel a su deber, pero no siempre el general tiene en él plena confianza. Imaginaos la posición de un jefe condenado a llevar un traidor a su lado y a pedirle los conocimientos indispensables para triunfar. (...)

En lo más oscuro de la noche, en medio de los bosques o en las llanuras sin límites, perdidos sus compañeros, extraviados, da una vuelta en círculo de ellos, observa los árboles; si no los hay, se desmonta, se inclina a tierra, examina algunos matorrales y se orienta de la altura en que se halla; monta en seguida, y les dice para asegurarlos: “Estamos en dereceras de tal lugar, a tantas leguas de las habitaciones; el camino ha de ir al sud”; y se dirige hacia el rumbo que señala, tranquilo, sin prisa de encontrarlo, y sin responder a las objeciones que el temor o la fascinación sugiere a los otros.

Si aún esto no basta, o si se encuentra en la Pampa y la oscuridad es impenetrable, entonces arranca pastos de varios puntos, huele la raíz y la tierra, las masca, y después de repetir este procedimiento varias veces, se cerciora de la proximidad de algún arroyo salado o de agua dulce, y sale en su busca para orientarse fijamente. (...)

Si el Baqueano lo es de la Pampa, donde no hay caminos para atravesarla, y un pasajero le pide que lo lleve directamente a un paraje distante cincuenta leguas, el Baqueano se para un

momento, reconoce el horizonte, examina el suelo, clava la vista en un punto y se echa a galopar con la rectitud de una flecha, hasta que cambia de rumbo por motivos que solo él sabe, y galopando día y noche llega al lugar designado. El baqueano anuncia también la proximidad del enemigo; esto es, diez leguas, y el rumbo por donde se acerca, por medio del movimiento de los avestruces, de los gamos y guanacos que huyen en cierta dirección. Cuando se aproxima, observa lo polvos; y por su espesor cuenta la fuerza: “Son dos mil hombres” –dice–, “quinientos”, “doscientos”, y el jefe obra bajo este dato, que casi siempre es infalible. Si los cóndores y cuervos revolotean en un círculo del cielo, él sabrá decir si hay gente escondida, o es un campamento recién abandonado, o un simple animal muerto.

Un baqueano es un GPS, un radar, un dron. Se dirá también que un baqueano es un lector experto en la línea de avanzada: lee los signos como nadie puede hacerlo y calibra las opciones del sentido en la guerra de la cultura; conoce las ondulaciones y depresiones del terreno como la palma de su mano, en un espacio de cien leguas o de mil; identifica cuál senda conduce al paradero buscado y cuál se pierde por ahí sin mayores explicaciones; sabe de qué río remoto procede un hilito de agua, ausculta el vado oculto y registra allí donde el cauce se ahonda y hace peligrar las cabalgaduras; valora los peligros de las ciénagas, los pasos ordinarios y aquellos extremos que habilitan una embestida por sorpresa. El temor del general de ser traicionado por

el baqueano es explicable: en su palabra y su juicio se cifra el éxito de su empresa.

El poema de Serafín J. García alcanza inmediata popularidad apenas aparece publicado en su libro *Tacuruses*, en 1936. La poesía actualiza la figura del gaucho en su patrón canónico –ése labrado por Ascasubi y Hernández– que se presenta como bravío, orgulloso y pendenciero, pero le adiciona una fuerte impronta revolucionaria. El gaucho de *Tacuruses* es un espíritu cazurro, desengañado de los políticos y de las farsas electorales busca desbaratar el corrupto orden latifundista para hacerse eco de un ideario de avanzada que involucra la suspensión de los prejuicios sociales y religiosos de su época. El poema “Justicia”, por ejemplo, representa el castigo sufrido por un paisano que, despedido por su patrón “por cuestiones de pelos”, luego de andar de estancia en estancia en busca de trabajo, termina robando una oveja para alimentar a sus hijos. El mensaje es elocuente: la justicia es cruel e implacable con los pobres, pero blanda y acomodaticia con los poderosos.

El Orejano es quizá el tema que mejor delinea el ideal de libertad, embrión latente de lo que luego cuajaría en tenor de reclamo y de canción de protesta. Frente al orden impuesto por los poderosos, frente a la farsa trasnochada de una justicia obscena, el gaucho de Serafín J. García encarna un espíritu de rebeldía rotundamente radical.

Jorge Cafrune trabó amistad, en el inicio de su carrera, con folkloristas uruguayos a través de los cuales es muy probable que haya llegado al conocimiento de la obra de Serafín J. García. Entre ellos se destacan Osiris Rodríguez Castillo, Aníbal Sampayo, Santiago Chalar y, en especial, el dúo de Los Olimareños (José

Luis Guerra y Braulio López), con quienes compartió diversas vivencias; juntos recorrieron Argentina de sur a norte e hicieron una gira por las diecinueve capitales departamentales uruguayas a comienzos de los 60. En su libro autobiográfico, Braulio López registra algunas anécdotas surgidas de estas vivencias junto a El Turco; muchas versan sobre la admiración de Cafrune hacia Yupanqui, otras sobre sus llegadas histriónicas a los pueblos del interior, al contacto con sus paisanos sirio-libaneses, pero acaso la más interesante es la que relata cuando los detienen los militares en la frontera uruguayo-brasileña ya que ofrece más rasgos sobre su personalidad, para finalmente asegurar: “era un buen intérprete, no tenía cosas propias (...) interpretaba con un estilo muy personal, y a la gente le gustaba lo que hacía (...) era un tipo muy bien, muy solidario, de un gran corazón, no tengo más que agradecerle hacia Cafrune”.¹

En un reportaje ofrecido a la revista *Folklore*, el cantor comentaba detalles sobre la aventura vivida en la frontera uruguayo-brasileña:

Hace poco hice una gira por el interior de Uruguay, con Los Olimareños... Me tomaron preso durante tres horas, me revisaron valija y todo... No encontraron nada... En esa gira, el camino a Artigas y Rivera hay que hacerlo por el Brasil. Mi pasaporte estaba vencido, porque ignoraba que había que hacer ese camino... me detuvieron, pues, y también a Los Olimareños, que estaban conmigo. Después de la minuciosa revi-

sión, le dije al oficial: “¿Ha visto que no había nada?” “Sí –me contestó– pero ¡vosé tem barba moito peligrosa!”.²

Corría el año 1961, el presidente Janio Quadros, ese que veneraba a Ernesto Che Guevara, acababa de caer. En Brasil se vivía un clima tenso, poco tiempo después se desencadenaría el golpe al presidente de inclinación socialista João Goulart. Cafrune y Los Olimareños habían actuado en Artigas, y para trasladarse a Rivera pretendían hacer el recorrido en ómnibus vía Brasil, desde Cuará a Santana do Livramento. Fue cuando los detuvieron en un puesto militar y el ómnibus continuó su marcha, los músicos sufrieron el interrogatorio y la requisita. Por el aspecto desprolijo y barbado creyeron que Cafrune era un guerrillero; solo cuando se puso a cantar y entregó a los soldados postales con su foto, *merchandising* que llevaba para regalar, los liberaron. La barba, que se había dejado por sugerencia del pianista Ariel Ramírez, lo acompañó desde entonces.

La carrera de folklorista de Cafrune comenzó en el bar de su tío Ramsy Cafrune en 1957. Allí, en el bar Madrid en la ciudad de Salta, mientras trabajaba como mozo fue que tras una guitarreada tramada espontáneamente en la fiesta de cumpleaños de un amigo se conformó el grupo Las Voces del Huayra. Ese nombre significa en quechua “las voces del viento de la quebrada” y habría sido sugerido por su tía Amelia Murillo, esposa de Ramsy. Apenas formado el grupo (por Luis Alberto Valdéz, Tomás Alberto Campos, Gilberto Vaca y Jorge Cafrune) se suceden las

1. López, Braulio, *Entre andanzas y recuerdos*, Montevideo, Planeta, 2011, p. 77.

2. Cfr. *Folklore*, N° 82, diciembre 1964, p. 31.

presentaciones de las que resulta la grabación de un acetato en la discográfica de Salta H. y R., y la incorporación por parte de la emisora LV2 de Córdoba a su programación. Gracias a ese disco, Ariel Ramírez los escucha y contrata para actuar en el Salón Dorado de Mar del Plata en 1958. Luego de esa presentación, Cafrune vuelve a Salta para hacer el servicio militar, que al fin cumplimenta en Jujuy. A raíz de una nueva convocatoria de Ariel Ramírez, más tarde forma Los Cantores del Alba (integrado además por Tomás Campos, Gilberto Vaca y Javier Pantaleón), tan efímero en el tiempo como el anterior. La personalidad de Jorge Cafrune se imponía: su debut como solista fue en el Centro Argentino de la ciudad de Salta. Luego inicia una gira por las provincias de Chaco, Corrientes y Entre Ríos, e intenta probar suerte en Buenos Aires, pero no logra despertar interés ni en radio ni en televisión. Es entonces cuando se dirige al país vecino, Uruguay, donde realiza su primera actuación televisiva en el Canal 4 cantando *India madre*: “India, madre/ la pachamama bendiga las quenás que han de llorarte, las quenás que han de llorarte.../ Yo me persigno en silencio por la señal de tu sangre, por la señal de tu sangre.../ Un hombre quedó en la arena y tu presencia en el aire/ y tu presencia en el aire”. El éxito obtenido lo alienta a realizar esa gira por Uruguay y Brasil.

4. ENTRAR EN COSQUÍN SILBANDO

Pero la barba de Jorge Cafrune también es un elemento clave de su estampa seductora. Así lo expresa el personaje que representa Elsa Daniel en la película *Cosquín, amor y folklore* (Delfor María Beccaglia, 1965), cuando le pide a su enamorado que se deje la barba “como Cafrune”, luego de escucharlo cantar y sonrojarse con sus encantos. En rigor, El Turco y Atahualpa Yupanqui son los únicos artistas –entre los que se cuentan nada menos que Ariel Ramírez, Juan Falú, Ramona Galarza, Los Arribeños, el Chúcaro, y una larga cola de etcéteras– que dialogan con los protagonistas: Jorge Cafrune para tirarse un lance con la recién casada y Atahualpa para aconsejar al joven marido aquejado por penas de amor. “La soledad y el dolor nos ayudan a crecer, nos acercan a la gente” afirma, antes de entonar coplas con su guitarra, frente a un monumental paisaje.

Es enero de 1962 y Cafrune está en Buenos Aires. Viene de trajinar los caminos de Uruguay y Brasil y ahora quiere probar fortuna en su propia tierra. Jaime Dávalos tiene un programa televisivo y se decide: no tiene nada para perder, así que se acerca a conocerlo. Dávalos es quien primero le comenta sobre el II Festival Folklórico de Cosquín y lo alienta a ir a Córdoba con la promesa de presentarle gente. Y va, claro. Es en la confitería Europea, la primera noche de llegar y sucedida ya la función de apertura, que El Turco se encuentra con los hermanos Albarracín (a los que había conocido en su gira por La Rioja) y se pone a tocar con

ellos. Lo escuchan algunos miembros de la comisión organizadora y le ofrecen presentarse en el escenario del Festival, fuera de programa. Lo hace: interpreta *Zamba de mi esperanza*, *El Orejano*, *El silbidito*. Alguna vez le preguntaron cuánto le había costado ganarse al público de Cosquín, y Cafrune respondió: “Lo que dura un silbidito”.

El tema es altamente provocador, y más aún ahora si lo observamos desde la lente extrañada que ofrece la perspectiva de género: hoy nos sorprende que el hombre le silbe a la mujer, como si fuera parte de su hacienda; pero en el momento en que el cantor lo interpreta, lo que interpeló a su público y lo empujó a aplaudir su osadía, fue que en medio del amorío que se menta está metido nada menos que el clero, con quien compite el protagonista para ganarse los favores de esta “china” marcada por el fierro.

El silbidito

Autor: Anónimo

La china que a mí me quiera
ha de ser del gusto mío
ha de salir a la puerta
cuando yo le haga... (silbido)

Si no paso por tu casa
no me llames chuquitillo
pues tu tata me pilló
cuando te hacía... (silbido)

El cura del lugar supo
y se me metió en el lío

el cura la iba siguiendo
y yo le iba haciendo... (silbido)

Así termina la historia
de los amores míos
el cura se la llevó
y yo quedé haciendo... (silbido)

El canto de las sirenas del éxito lo seduce y lo baña como caramelo a punto hilo. Filamentoso y chirle se adhiere a su figura para ya no abandonarlo nunca. Parte hacia Mar del Plata, actúa en el Festival de la Canción Folklórica, y después marcha a Salta para grabar su primer disco LP con el sello H. y R. Los primeros meses de 1962 es contratado en Buenos Aires por Ideas Publicidad y debuta en el programa de Radio Belgrano “Aquí está el folklore”; después actúa durante tres meses en el programa de televisión “La Pulpería de Mandinga”, emitido por Canal 9 de Buenos Aires, y también en “Guitarreadas”, “Escala Musical” y “Sábados circulares”, todos en Canal 13. A fines de ese mismo año realiza cantidad de presentaciones en radio y televisión. No tarda en encontrar representantes: entre ellos se destacará José Dip (también de origen árabe), que le programará actuaciones en la provincia de Buenos Aires, La Pampa, Río Negro, para después sumar otras en las provincias de Córdoba, Santa Fe, La Rioja hasta llegar incluso a Tierra del Fuego. Entre ellos no hay contrato alguno, se arreglan de palabra. El dinero llueve.

Es en 1964, en Santa Fe, durante una gira que realizaba junto a Los Olimareños, que Cafrune formaliza su noviazgo con Marcela, la futura madre de sus hijas. Otro acontecimiento relevante de ese año, es que en

diciembre gana el II Festival Odol de la Canción, interpretando un tema de Marta Mendicute, *Que seas vos*. El concurso, organizado por Radio Mitre y difundido por Canal 13, era producido y dirigido por Blackie, y tenía como objetivo dar repercusión a temas inéditos. Las veladas eliminatorias se televisaban los jueves a las 22 horas, con un jurado compuesto por Ariel Ramírez, Carlos García y León Benarós. La zamba de Mendicute se impone por sobre la cueca *Uvitas negras* (de Abelardo Veiga) defendida por Los Cantores de Quilla Huasi, la canción *La telera* (de Luis Sánchez Vera y Luis Gentilini) interpretada por Claudio Monterrío, y *Tambora de los morenos* (de Aizemberg y Luis Ferreira), cantada por Los Trovadores del Norte. Todo el concurso resulta ampliamente cubierto por la revista *Folklore* (N° 81, 10/11/1964 y N° 82, 1/12/1964).

En enero de 1965 vuelve Cosquín y Cafrune redobla apuestas. Hace entrar al escenario, por fuera de programa y a contramano de los organizadores, a una tucumana que se lanza con su voz potente a cantar. Esa anécdota que tiene como protagonista a Mercedes Sosa forma parte ya de la mitología del folklore nacional. El Turco también presentó en Cosquín a José Larralde, y quiso hacer otro tanto con Marito; pero al hacer ingresar a La Negra selló nada menos que una potente alianza con el movimiento que luego se conocería como Nuevo Cancionero. Mercedes Sosa recuerda aquella presentación así:

Hasta ahí no me conocía nadie (...). Quien me dio la gran oportunidad fue Jorge Cafrune. Él puso la fama que ya tenía y el cuerpo también. Subí, presentó y se quedó ahí, a un costado del

escenario. Lo que estaba pasando es que la gente de la comisión folklórica no me dejada cantar por comunista. Cafrune se enteró y dijo: 'Esto no puede ser. Vos venís y cantás. Yo me quedo al lado'. Subí sola con mi bombito, y canté la canción *El derrumbe indio*, del tucumano Figueroa Iramain. Cafrune me dio el tono y yo con el bombito hacía algo como una baguala. Lo de Cafrune era apoyo en todo sentido: estaba ahí, en boca del escenario, custodiando que nadie de la comisión subiera y me sacara a patadas. Se portó muy bien Cafrune. No solo hizo eso; nos dio la plata para que pagáramos nuestro hospedaje.¹

Pero, ¿qué era eso del Nuevo Cancionero? Un movimiento que había nacido en Mendoza y que llegó a propagarse en toda América Latina, y cuyos principales referentes eran Tito Francia, Oscar Matus, Armando Tejada Gómez y la misma Mercedes Sosa, y que bregaba desde su Manifiesto del año 1963 por la desregionalización de la música, por la toma de conciencia de la realidad del país y del continente, y la concreción de un repertorio musical capaz de luchar junto al pueblo denunciando la falsía de los malos artistas. El Turco le habilita la entrada a la "mujer purísima" –como la presenta al público– pero, ni lerdo ni perezoso, se acomoda así en la frágil y peligrosa línea de avanzada que muy pocos podían por entonces avizorar. La novedad que aporta el Movimiento del Nuevo Cancionero –que recién mucho tiempo después se habría de observar con claridad– es la pertenencia a un sujeto colectivo:

1. Braceli, Rodolfo, *Mercedes Sosa. La Negra*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 173.

ya no se trata de un héroe en solitario, un artista en soledad a lo Yupanqui o a lo Guarany. Ahora es un colectivo que genera acciones, espectáculos, obras... y que demanda no solo aplausos.

Pero estábamos en 1965: el año se encapricha y avanza retobado. Cafrune se suma al espectáculo “Esto es folklore”, organizado por Ariel Ramírez, y sale de gira por todo el país. Junto a él, se enrolan los Huanca Huá, el arpista Jorge Gurascier y Jaime Torres, entre otros. Completa el show, que finaliza con la interpretación conjunta de *Zamba de mi esperanza*, un cuerpo de treinta bailarines en escena. El espectáculo llega a Uruguay y a Colombia.

Entre su primera presentación en Cosquín y el enero en que recibe en ese mismo escenario su primer Disco de Oro por haber vendido un millón de discos, solo pasan cinco años: en 1967 Jorge Cafrune cuenta con doce discos en su haber y una sólida carrera artística perfilada.

Una sola vez fui a Cosquín. A los veinte años, junto a un amigo y una amiga recorrimos Córdoba durante dos semanas de carpa y escasísimo dinero. Después de la crisis de 2001, mi amiga se instaló en Francia y metió su cabeza en un tupper europeo: ese que sella sus fronteras ante la inminente invasión de las hordas bárbaras del sur y es capaz de condenar a un joven a un largo proceso judicial que termina con su encarcelamiento por el solo hecho de rapear contra la monarquía. Mi amigo, que entonces era militante de la juventud radical de Franja Morada, se subió al bote de la política: fue funcionario del gobierno de la Alianza, progresó en la década kirchnerista y coqueteó con el Frente Renovador. Ahora se acomoda bajo el ala Pro de

la gobernadora Vidal en un cargo que podría codiciar más de un científico caído del mapa.

Ayer y hoy, el escenario de Cosquín da para todo. ¡Aaaquiiiií Coooosquiiiiín! ¡Dale que va! Quisiera ser La Sole, florecer en sonrisas demagógicas y seducir al público con un simple revoleo de poncho. Pero no: mi boca me condena.

Poca gente recuerda hoy que Julio Márbiz, el mítico presentador del Festival de Cosquín desde sus inicios hasta el año 2001, fue –además de director del INCAA e interventor del canal de televisión ATC durante el gobierno menemista– director de la revista *Folklore* en los comienzos de su carrera.

En efecto, Márbiz funciona como enlace entre el festival y la revista que nacen el mismo año, 1961, y bajo un mismo aliento revitalizador. Si bien el primer número de *Folklore* (que lleva la foto de Waldo de los Ríos en la tapa) se edita como suplemento de la *Revista Tanguera*, ya encumbra a Márbiz como director, rol que mantendrá cuando empiece a aparecer quincenalmente como revista independiente (a partir del N° 5), y que habrá de abandonar entre 1965 y 1969, año este en que vuelve a tomar el timón de la publicación, desplazando al joven Félix Luna.

En las páginas de *Folklore* convivían columnas de académicos como Carlos Vega, Juan Draghi Luce-ro, Félix Coluccio, Juan Alfonso Carrizo o el mismo Cortazar, con entrevistas y notas de color ligadas a los eventos o a los artistas del momento. Aunque muchos de los académicos intentaran ejercer una fuerte influencia sobre el movimiento folklórico, e insistieran a través de sus publicaciones y conferencias en que la música llamada folklórica no debía llamarse así, sino

de “raíz folklórica”, fue sin duda esta fricción entre la academia y el hacer artístico lo que acicateó el debate y delineó el éxito del *boom*.

Eduardo Falú (tapa del N° 2), Los Chalchaleros (N° 3), Antonio Tormo (N° 4), Athualpa Yupanqui (tapa del N° 5), los artistas consagrados o florecientes nuevos valores de la década de 1960 ligados al folklore, en su vertiente más tradicionalista o más contestataria, serán progresivamente iluminados por los reflectores de la revista. Jorge Cafrune tendrá en total quince tapas; más que Horacio Guaraní, Ariel Ramírez, Mercedes Sosa, Suma Paz, Ramona Galarza, Jovita Díaz, Jaime Dávalos, José Larralde, Jaime Torres y tantos otros artistas que circularon por las portadas. Hasta Leda Valladares y María Elena Walsh tendrán su ventana a la gloria en esa revista que auguraba también un lugar en el escenario coscoíno, y un movimiento ascendente hacia la fama y el reconocimiento del público, antes de que... “Tope, tope, tope.../ Tópemelo al aguacero./ Todas las penas sin dueño,/ siempre las topa el puestero./ Cuando va rastreando un tigre,/ de golpe se queda quieto,/ y el corazón le retumba,/ como bombo en su colete./ Terrón de sangre morena,/ domador sobre su apero,/ y entre sus barbas gotea,/ su llanto azul el luce-ro./ Tope, tope, tope.../ Tópemelo al aguacero./ Todas las penas sin dueño,/ siempre las topa el puestero”.

5. DE REGIONALISMOS, BANDOLEROS, CAUDILLOS Y FALSÍAS

Me encuentro con Cristina Iglesia en un bar. Me interesa su testimonio de época. No solo por su inserción como profesora de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos a penas llegada la democracia, sino también porque en los tempranos 60 andaba de peña en peña por los pagos de Corrientes, cantando junto a su prima, la conocida folklorista Teresa Parodi. Una hizo carrera en la música, otra en la academia. Las primas espigan la dupla música/literatura con la misma adusta honestidad con que Daniel Moyano acuñó el libro de cuentos *Mi música es para esta gente* (1970).

Es en “Música lenta” donde Iglesia mejor expresa la dimensión íntima y emotiva del folklore. “El chamamé es un vaivén difícil de soportar con indiferencia” –leemos en el relato–, “un chamamé es una pulseada, una emoción que se balancea, una nostalgia sin pasado, una tristeza del ahora”. Se trata, con todo, de una música difícil de cavilar para quien no la haya buceado como el líquido amniótico de su formación temprana. “El chamamé no es una música sencilla. Es un poco más turbio que una danza y solo un poco menos simple que un resentimiento”.¹ ¿Cómo explicar a un europeo o a un extraterrestre qué es un sapucay? Un remate que explota en grito. Un alarido que se prolonga

1. Iglesia, Cristina, *Justo entonces*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2014, pp. 57-58.

hasta donde las cuerdas y los pulmones quieran llegar, que es música y no. Que más bien es desgarró.

Yo le canto al Litoral (1976) es el último disco de Jorge Cafrune grabado en estudio antes de su muerte. En él desangra el espíritu chamamecero y vuelve a interpretar *El último sapucay*, ese tema compuesto por Oscar Valles en homenaje al bandolero Isidro Velázquez,² que Cafrune ya había sumado a su repertorio en *Labrador del canto* (1971).

El último sapucay

Letra y música: Oscar Valles

La muerte apagó la risa
del sol que duerme ardiendo en el Chaco
porque Machagai se ha vuelto
un llanto triste de sangre y barro.
Ya no está Isidro Velázquez
la brigada lo ha alcanzado
y junto a Vicente Gauna
ay, dos sueños sepultados.

2. Se trata del mítico bandolero que durante la década de 1960 cometió una serie de delitos junto a su hermano Claudio, hasta que fue abatido por la policía. Sobre esta figura se centra el ensayo titulado *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968), del sociólogo Roberto Carri. De formación trotskista, y posterior militancia montonera, su análisis plantea que el accionar del bandolero constituye una forma de acción política. En 1972, inspirado en este ensayo, Pablo Szir escribió un guion (en colaboración con Lita Stantic y Guillermo Shetzke) y dirigió el documental *Los Velázquez*. El film nunca fue estrenado comercialmente, ya que el positivo se extravió junto al cineasta cuando éste fue secuestrado y desaparecido. El documental que Camilo José Gómez estrenó en 2010, *Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay*, cuenta con la participación de Yamila Cafrune, quien interpreta el mismo tema de Oscar Valles que cantó su padre. También Albertina Carri vuelve sobre la obra de su progenitor y la figura del mítico bandolero en el documental *Cuatrerros* (2016).

Camino de Pampa Bandera
lo esperan en una emboscada
y en una descarga certera
ruge en la noche la metrallada.
Isidro Velázquez ha muerto
enanco en un sapucay
pidiéndole rescate al viento
que lo vino a delatar,
pidiéndole rescate al viento
que lo vino a delatar.

La muerte apagó la risa
de los machetes en los quebrachos
la pólvora entre los huesos
se hizo ceniza en dos pechos bravos.
Sin una vela encendida
sin una flor a su lado,
sin una cruz en la tierra
ay, dos sueños sepultados.

Le pregunto a Iglesia si alguna vez asistió a una guitarra de Cafrune en su paso por las provincias y me contesta que no. “Siempre me pareció muy fatuo. Su forma de vestir, de interpretar... no lo soportaba. Aunque hubiera tocado por ahí no lo hubiera ido a ver”. Trato de indagar en el rechazo, de morigerarlo, pero Cristina lo refuerza: su folklore eminentemente performático causaba tirria a los jóvenes provincianos en busca de renovación cosmopolita.

El testimonio me recuerda al esfuerzo de los escritores que empiezan a publicar en los años 60 y que, muy situados en sus respectivas provincias, intentan denodadamente desmarcarse del folklorismo clásico.

Daniel Moyano, Héctor Tizón, y hasta Juan José Saer construyen su *ars poetica* a partir de su “zona” de anclaje, proyectando los elementos propios del paisaje hacia un arco estético que se quiso moderno y de vanguardia. La crítica literaria argentina ha reforzado esta línea de lectura, sumando incluso a Antonio Di Benedetto –que comienza a publicar en la década anterior–, pero se le ha pasado por alto que fue el mismo Di Benedetto quien publicó y dio difusión, en el diario *Los Andes*, al Manifiesto del Nuevo Cancionero en 1963, cuando la renovación del folklore era apenas un sueño. El episodio lo recuerda la cantante en el libro *Mercedes Sosa. La Negra* (2003), de Rodolfo Braceli:

Y llegó el día de lanzar el Nuevo Cancionero. Entre los pocos recuerdos que guardo, aquí tengo el de la crónica que salió en el diario *Los Andes*. Y me ayuda a recordar. La presentación fue el 11 de febrero de 1963, en el salón del Círculo de Periodistas, en la calle Godoy Cruz 166. El día anterior fuimos de visita al diario *Los Andes*, nos recibió Antonio Di Benedetto, que era el jefe de Artes y Espectáculos. Nos entrevistaron y nos hicieron la foto en una sala con sillón. El fotógrafo era un tal Pedro Suzarte, un tipo que contaba chistes todo el tiempo y nos hacía retorcer de la risa. Pero salí muy seria en esa foto. Todos los varones sonreían. Única mujer del grupo, a mi alrededor, sentados y parados estaban Matus, Tejada Gómez, Juan Carlos Sederó, Tito Francia, Horacio Tusoli y Víctor Nieto. Leo algunos párrafos de aquella crónica porque me parece algo de valor histórico. Como siempre sucedía,

quien habló por todos fue Tejada, que tenía una voz hermosa: *La búsqueda de una música nacional de contenido popular ha sido y es de uno de los más caros objetivos del pueblo argentino. Desgraciadamente se ha perpetrado una canción artificial y asfixiante entre el cancionero popular ciudadano y el cancionero popular nativo de raíz folklórica. Oscuros intereses han alimentado hasta la hostilidad esta división que se hace más acentuada en nuestros días. División que ha llevado a autores, intérpretes y público a un antagonismo estéril, creando un falso dilema y escamoteando la cuestión principal que ahora está planteada con más fuerza que nunca: la búsqueda de una música nacional de raíz popular que exprese al país en su totalidad humana y regional, no por vías de un género único, que sería absurdo, sino por la concurrencia de sus variadas manifestaciones. El actual resurgimiento del folklore, por otra parte, 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. Es con Buenaventura Luna en lo literario y Atahualpa Yupanqui en lo literario-musical que se inicia un empuje renovador que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona. A este hallazgo se sumará luego el aporte de músicos, poetas e intérpretes de las nuevas generaciones que, urgidos por desarrollar esa veta de la sensibilidad popular, han protagonizado el resurgimiento actual. El Nuevo Cancionero intenta buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país. Es*

así que se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas, el patrimonio musical tanto de origen folklórico como típico popular. (94-95)

A la distancia es fácil observar que la tensión instalada por los jóvenes defensores de un folklore capaz de horadar “en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos” a fin de depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas la canción folklórica popular no se alejaba del proyecto estético de aquellos autores. Pero la masividad del éxito sumaba confusión al presente y la estrategia de la distinción condenatoria a algunos le pareció la más efectiva. Al respecto, dice Daniel Moyano –escritor nacido en Córdoba, afincado durante diecisiete años en La Rioja y luego exiliado en España a partir de 1976–:

En nuestras provincias teníamos dos horizontes visibles: por un lado, casi encima de nosotros, un folklorismo mentiroso que no compartíamos, apoyado más en el paisaje que en el hombre; por el otro, una cultura ciudadana que venía de Buenos Aires, vía radial, a la que, lo sabíamos muy bien, no pertenecíamos. (...) ¿Cómo hacer para meter nuestra propia voz en la literatura nacional sin parecernos a nadie y fieles a nuestras circunstancias? (...) Creo que esas circunstancias de desarraigo nos ayudaron a saber que no éramos ni de la Buenos Aires cosmopolita intuida por Rubén Darío, ni el rico estanciero Patoruzú diciendo *ahijuna*.³

3. Moyano, Daniel, “Los exilios de Juan José Hernández” en: Juan José Hernández, *La señorita estrella y otros cuentos*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

La distancia que señala Moyano, obrero, músico y escritor, es en primera instancia de clase frente a un folklorismo artificial, de carácter conservador, que hace pie en los valores de una Argentina machirula caracterizada por reforzar las pautas paternalistas, cargar las tintas sobre el primitivismo y la irracionalidad del poblador rural, exaltar la naturaleza como una fuerza sustancial previa a lo histórico; y que en cuanto a política de género, promovía en la mujer la castidad beata y en el varón una sexualidad de conquista –suponiendo que la posesión de la tierra habilitaba a la expoliación de todo lo viviente que en ella circundaba.

Se trata, sin duda, de un folklorismo no-transculturador –para usar una expresión próxima a los estudios realizados por Augusto Raúl Cortazar– que en rigor es otra de las aristas del nacionalismo literario. En nuestro país el regionalismo comenzó a tomar cuerpo a partir de los festejos del Centenario, como un aspecto de la reacción general contra cierto espíritu extranjerizante, que tuvo vigencia en algunos núcleos intelectuales y que nació al producirse el agotamiento del modernismo; frente a una literatura cosmopolita, que huía en brazos de lo exótico, ciertos escritores sintieron la necesidad de volver los ojos a la tierra y las tradiciones locales. Este gesto fue promovido por hombres de letras que habían militado en las filas modernistas, con Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas como máximos paladines.

Como se recordará, para Rojas hablar de “nacionalismo” significa necesariamente hablar de “regionalismo”: los grandes dictados del romanticismo resurgen así en su obra en la percepción de un hombre nacido de la conjunción del espacio y el tiempo, frente a los cuales lucha con libertad creadora. La postulación del

espacio lo lleva a defender así la “regionalización” de todas las fuerzas con las cuales puede contar el hombre en la tarea de crear su cultura. Ese lugar en que se asienta el hombre no es un elemento pasivo, como tampoco lo es el hombre mismo; existe un “numen” de la tierra, que es la fuerza propia de lo telúrico que da el tono regional al hombre de las montañas o de las pampas. El tiempo, por su parte, se presenta como “tradicción”, pero esta “memoria colectiva” del pueblo tampoco es homogénea. Una nacionalidad está integrada por distintas tradiciones, así como está formada por lugares diversos (federalismo, indigenismo, cuyanismo, porteñismo, son distintas formas de la tradición). Así, tiempo y lugar, en tanto “tradicción” y “comarca nativa”, respectivamente, dan nacimiento a la “población local”, con una psicología propia, fruto de una doble experiencia histórica y telúrica.

En *La restauración nacionalista. Informe sobre educación* (1909) aparecen condensadas las ideas de Rojas en torno a valores de raíz historicista para cuajar en una serie de propuestas para la enseñanza en vías de construcción de una “nueva nación”, donde la escuela será el instrumento más potente y eficaz de nacionalización (esto es: disciplinamiento y homogeneización) de una población altamente heterogénea a raíz de los flujos migratorios. Rojas, más que un regionalismo conservador, postulaba un regionalismo de corte reformista-pedagógico, porque pensaba que a través de la educación Argentina encontraría la solución de los males que la aquejaban. Prolífico y polémico, su devenir político le aseguró odios y amores, agudos y dispares. Si en los años 30 sufrió un largo presidio en Ushuaia, y hacia 1955 Arturo Jauretche condenó su an-

tiperonismo y su apoyo a la autodenominada “Revolución Libertadora”, en 1971, en ocasión de reeditar esta obra, Fermín Chávez lo ubicará en el panteón de los “malditos”, “precursores del revisionismo nacional-popular”.

Imposible pensar la labor de Rafael Arrieta o incluso de Augusto Cortazar, sin la vocación archivística pionera de Rojas, que tempranamente orquestó un Catálogo de la Colección de Folklore en seis volúmenes (Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1925). Luego de décadas de pauperización educativa, en las que la escuela pública ha dejado de ser la gran maquinaria normalizadora capaz de ofrecer una ficción de identidad y, más que nada, una base común de saberes y oportunidades para todxs lxs niñxs argentinxs, quizá sea el momento de volver sobre la compleja y poliédrica figura de Rojas.

La labor archivística y bibliotecológica realizada en aquellas décadas fue más que notable, monumental. Guiados por esta tutela, en las provincias florecieron las obras de “inspiración folklórica”, entre las que podríamos –por ejemplo– mencionar la de Alfredo Bufano, *Tierra de huarpes* (1926), *Poemas de la nieve* (1928), *Ditirambos y romances* (1937), *Presencia de Cuyo* (1940); y la de Miguel Martos *Cuentos andinos* (1928), continuada exitosamente por Draghi Lucero en *Cancionero popular cuyano* (1938) y *Las mil y una noches argentinas* (1940). En el caso de la región cuyana –para centrarme en una zona que he ampliamente trabajado⁴– el regionalismo cultural abarcó las más diversas dimensiones: desde plástica, música, folklore, educación, e incluso en lo jurídico y político; para encontrar su máxima ex-

4. Ver Néspolo, Jimena, *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

presión en la concreción simultánea de la Fiesta de la Vendimia a partir de 1933, los Congresos de Escritores de Cuyo de 1937 y 1938, el Primer Congreso de Historia de Cuyo de 1938, la Academia Cuyana de Cultura del mismo año, los sucesivos Salones de Artes Plásticas a partir de 1918, la Academia Provincial de Bellas Artes creada en 1933, y finalmente, la Universidad Nacional de Cuyo, en 1939.

Paralelamente, la aparición de nuevos estudios sobre el folklore revitalizó a nivel nacional el modo de analizar este rico acervo. Entre ellos se destaca la labor de Carlos Vega, creador en 1931 del Gabinete de Musicología Indígena en el Museo Argentino de Ciencias Naturales de Buenos Aires, que en 1948 adquirirá entidad autónoma como Instituto de Musicología. Allí, Vega identificó, relevó y catalogó instrumentos nativos, ritmos y danzas folklóricas fundamentales de Argentina, difundiendo sus hallazgos en obras como: *Danzas y canciones argentinas* (1936), *La música popular argentina* (1944), *Música sudamericana* (1946), *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de Argentina* (1946), *Las canciones folklóricas argentinas* (1963), entre otras publicaciones.

Como se sabe, durante los dos gobiernos de Juan Domingo Perón la promoción de lo folklórico se convirtió en una verdadera y eficaz política de Estado. El Instituto de Investigaciones Folklóricas y Filológicas, fundado por Juan Alfonso Carrizo en 1944, fue uno de los principales organismos ligados a la promoción y difusión de “lo nuestro”, pensado como defensa frente al avance de la industria cultural extranjera. En continuidad, entonces, con el proceso iniciado en la década de 1930, durante el primer peronismo se propiciará la

institucionalización académica de los estudios relacionados con el folklore y la cultura popular, a partir de la promoción de cátedras, la realización de congresos y jornadas de estudio y la fundación de instituciones específicamente relacionadas con esta rama de estudios. En este marco es que Juan Alfonso Carrizo desarrolla su *Historia del folklore argentino* (1953), y las dos gruesas entregas de la *Revista del Instituto Nacional de la Tradición*, de corte católico e hispanizante que decididamente se proponían como crítica a la tradición liberal y al nacionalismo “gauchófilo” que Carrizo y su grupo de estudio (Julián Cáceres Freyre, Bruno Jacovella, entre otros) veían encarnado en Ricardo Rojas y su equipo.⁵

Como señalábamos anteriormente, varios factores confluyen en los años sesenta para que el fenómeno adquiera la fisonomía conocida como “boom del folklore”. Ni Rojas ni Carrizo (fallecidos ambos el mismo año, 1957), ni los industriales azucareros que habían apoyado la formación del movimiento folklórico, llegaron a ser testigos de la extraordinaria difusión que la cultura criolla alcanzó en esa década. Augusto Raúl Cortazar, en cambio, se convirtió en uno de los intelectuales de referencia y máxima autoridad en la materia. De hecho Cortazar fue el impulsor y presidente del Congreso Internacional de Folklore que se realiza en Buenos Aires en los primeros días de diciembre de 1960, con el apoyo de la Dirección General de Cultura de la Nación. La organización de este evento significó un importante esfuerzo financiero ya que Argentina solventó los gastos de transporte y alojamiento de más de una veintena de prestigiosos invitados de todo el mundo. Según

5. Ver al respecto los estudios de Diego Bentivegna, Oscar Chamosa y Martha Blache.

el investigador Oscar Chamosa, “el éxito del Congreso marcó el momento cumbre en los estudios folklóricos argentinos, representando una suerte de versión académica del *boom* que el folklore estaba experimentando en el ámbito del entretenimiento”. En los años sucesivos, desde el Consejo Directivo del Fondo Nacional de las Artes, Cortazar continuaría propiciando acciones de resguardo y promoción del folklore nacional: desarrolló una intensa labor bibliográfica que dio como fruto la *Bibliografía Argentina de Artes y Letras* (BADAL, 1959-1972), mantenida durante tres lustros, que llegó a ser de referencia a nivel mundial.

Recapitemos, entonces. A todos estos factores que propiciaron el *boom* debe sumársele la eficacia y masividad de la convocatoria de público que lograron festivales como el de Cosquín, creado en 1961, y el de Jesús María, de 1966. Así es que en marzo de 1966, en Mar del Plata, en el V Festival Internacional del Disco, Jorge Cafrune resulta galardonado con el Primer Premio de Folklore y el Primer Premio Absoluto del Festival, por su disco *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo* (CBS, 1965). El festival gozó de amplia repercusión, que reforzó la buena acogida de la obra en el público. Si en Cosquín recibió el espaldarazo que lo proyectó a la fama, haciendo que en todas las radios del país sonara su versión de *Zamba de mi esperanza*, es gracias a este premio que llega a realizar a lo largo del país la gira “De a caballo por mi Patria”, que duró dos años (1967 a fines de 1969) y que fue ideada originalmente como un homenaje a Ángel Vicente Peñalosa. Podría pensarse, incluso, que es la misma “Revolución Argentina” –nombre con que se autodenominó la dictadura cívico-militar que derrocó a Arturo Illia

en junio de 1966 para encumbrar en el poder a Juan Carlos Onganía (entre 1966 y 1970), luego a Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y finalmente a Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973)– la que promueve este insilio, que da como resultado una fuerte e intensa conexión del artista con el público más recóndito de los parajes argentinos. Algo similar a la gira que años después, en otra coyuntura, emprendería León Gieco al unir los puntos más distantes de Argentina en *De Ushuaia a La Quiaca* (1985), solo que entonces en vez de kombi con estudio móvil y equipos de grabación, llevaban caballos y carrromatos, una vaca lechera, un tanque de agua, y una comitiva de artistas díscolos con quienes Cafrune se presentaba en los más remotos escenarios. Por YouTube circula una entrevista a su compañera Marcela, en la que comenta variadas anécdotas de esa aventura. Al parecer, no siempre llegaban a recaudar dinero suficiente para cubrir los gastos de las presentaciones, así que en más de una oportunidad debían salir a cazar para poder sobrevivir.

En rigor, el disco a partir del cual se orquesta esta gira, *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*, empezó a gestarse en enero de 1965 –según cuenta León Benarós– en el “enfervorizado ambiente del V Festival Nacional de Cosquín”, a partir de una idea que encontró “amplio apoyo en los ejecutivos de la Empresa Columbia”. Todos los temas del disco son inéditos, y fueron escritos por Benarós y musicalizados por Adolfo Ábalos, Ramón Navarro y Eduardo Falú. “Como un vasto friso, las canciones incluidas ofrecen imágenes que van desde el nacimiento a la muerte del caudillo –explica Benarós en el texto que acompaña al mismo *long play* de 1965–. La muy heroica decisión de oponerse

al avasallamientos de la provincia de La Rioja; la viril determinación de ser libres, el presentimiento de un destino del caudillo que, por fin, se cumple con trágico aire de fatalidad...”. El texto finaliza con una exhortación a la unión de los argentinos: “La gran lección de la muerte del Chacho es que cada uno de los argentinos debe asumir la totalidad de la experiencia política del país, sin caprichosa y tajante discriminación entre elegidos y réprobos. El día que todos acepten y distribuyan la culpa, la sombra sangrante del Chacho podrá unirnos, como admonitoria advertencia”.

En 1967 aparece publicado el ensayo *Folklore Argentino y Revisionismo histórico*, con fuertes críticas a la “izquierda musical”, camarada de pentagrama, que canta al sufrimiento y la enajenación como situaciones abstractas para ser consumidas por un selecto público porteño, “que se regocija descargando sus culpas sociales al escuchar” esta música.

Las peñas y las “letras del sufrimiento” son acompañadas eficazmente por las revistas de folklore, que semana a semana cumplen su función de presentar las más absurdas e insignificantes intimidaciones de los cantores solistas o conjuntos, junto a cartas de lectores inventadas o reproducción de letras de las que hemos hecho mención.

Pero de esa manera el sistema descansa confortablemente. Tiene música izquierdista –inclusivo– y cantos universales. Matus o Petrocelli dirán de las desgracias humanas, Mercedes Sosa recomendará “¡dale la mano al indio, dale que te hará bien!” en una suerte de pepsi-cola indi-

genista, Tejada Gómez tras cantar a la concreta entrega petrolífera del desarrollismo frondicista, compondrá poemas a entelequias abstractas, con olvido completo de lo que Hegel enseñó con gran claridad: lo universal es *en* lo concreto y no en la abstracción parcializada. La Verdad es el todo, pero el todo, claro está, obliga a racionalizar esas letras y esas músicas: obliga a hablar de las heroicas luchas federales del pasado y del peronismo en el presente. Y por supuesto que el aparato cultural del Sistema nada quiere saber de cantares realmente populares. Por eso admite a la “izquierda musical” tan pequeña y contingente como los retrógrados de *La Prensa* o *La Nación*, pero se eriza ante la “Federala” y el “cuchillo que busca la vida del Manco Paz”.⁶

Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde vienen a señalar la contradicción que trasunta el pensamiento de la “izquierda musical” de la década del 60, y que en la década siguiente dividiría aguas entre un folklorismo de proscripción, pensado aquí como “canción militante”, y un folklorismo conservador, cómplice obsecuente de la dictadura cívico-militar. Que en su afán denunciante equivoquen el blanco no importa tanto como lo que evidencia el gesto: el inequívoco éxito del *boom* folklórico tramado desde todas las esferas de la industria cultural (radio, cine, televisión, medios gráficos). Pero veamos qué dicen sobre el furor por el caudillismo redivivo, en el apartado “Los caudillos desarrollistas”:

6. Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde, *Folklore Argentino y Revisionismo histórico*, Buenos Aires, Sudestada, 1967, pp. 72-73.

Cual una inaudita opereta musical, insoportable caricatura de “South Pacific” y “West Side Story” Ariel Ramírez, con la complicidad de Félix Luna presentaron el long-play “Los Caudillos” tan publicitado como fracasado.

A pesar de las furias del comentarista de *La Nación* (Nicolás Cocco), *La Prensa* analizó satisfecha a estos caudillos norteamericanizados, que surgen derrotados del disco, víctimas de la piedad menesterosa, como seres “de alguna manera aceptables”, aunque sea folklóricamente, a pesar del “anacronismo” de sus luchas.

Lo que antecede corresponde lógicamente a la concepción desarrollista e integracionista de la historia argentina, de la cual Luna es conocido e importante expositor.

Ariel Ramírez, responsable del bodrio musical, hace suya la interpretación al manifestar, en reportaje en una revista “especializada”:

“A los que tengan dudas solo pido que escuchen ‘Los Caudillos’. Hemos revisado con Félix Luna decenas de veces para evitar que ningún compatriota se sienta agraviado en sus legítimos sentimientos por el respeto que merecen todas las figuras de nuestra historia”.⁷

No es solo el rédito económico que produce este “integracionismo musical” lo que exaspera a los ensayistas. Es la visión romantizada, y depotenciada que este *long play* ofrece de “un Artigas y un Güemes híbridos”, “un Facundo vencido” o “un Rosas avejentado”,

7. *Ibid*, pp. 75-76.

todos bien dispuestos en el anaquel del consumo de “coloniales argentinos o sofisticados críticos musicales de Boston”.

Guillermo Korn, quien me presta el polémico ensayo, me recuerda el curioso destino que tendrían los autores: Rodolfo Ortega Peña sería el primer muerto de la Triple A y Eduardo Luis Duhalde acabaría sus días como secretario de Derechos Humanos de la Nación, cargo que ocupó con sobrados méritos durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner.

El libro de Leonardo Paso *Los caudillos: historia o folklore* (1969) viene a sumarse al pogo, para poner paños fríos en las magulladuras cuando no a multiplicarlas. Sin quitarle estatuto científico al folklore –y acá valoriza especialmente la obra de Augusto Raúl Cortazar– diferencia el carácter distintivo de ambas disciplinas para afirmar “Félix Luna confunde todo cuando dice, al intentar una semblanza de los caudillos que tanto da si se trata o no de verdad”, porque “la historia tiene una exigencia científica y ética que el folklore no se ve obligado a respetar”.⁸ Desde la perspectiva marxista, la identificación del problema resulta fácil: esos escarceos por el pasado, que hacen pie en las figuras de los caudillos, lejos de llevar a una lectura revolucionaria de la historia sirven al fin para “sostener ciertas experiencias de la organización capitalista”.

No obstante, si bien la posición de Paso parece próxima a las afirmaciones tramadas unos pocos años antes por el Manifiesto del Nuevo Cancionero –el surgimiento del *boom* del folklore obedecería a un “momento nuevo en la conciencia de nuestro pueblo”,

8. Paso, Leonardo, *Los caudillos: historia o folklore*, Buenos Aires, Ediciones Sílaba, 1969, p.191.

puesto que el desarrollo de un sentimiento antiimperialista y de liberación nacional y social “aletea en muchas de nuestras canciones, se expresa en bailes y en otras manifestaciones”– su perspectiva al fin rubrica la ortodoxia comunista: una canción puede tener un anclaje en las masas, fomentado desde la emotividad, pero estar “equivocada” desde la verdad científica que proclama el partido.

Es cómodo explicar la vuelta de Perón en 1973, el modo en que las juventudes militantes colaboraron en ese regreso, a la luz de estos caudillos amigables y bien peinados para actuar en el escenario, pero no es el punto. La década se debatía entre un nacionalismo que actuaba a título de autodefensa y que acicateaba la línea militarista, la fluencia comunista que corroía fronteras y un cosmopolitismo cultural fomentado desde la poderosa matriz económico-política capitalista que, lejos de arredrarse, permeaba también las formas folklóricas azorando a los cultores del purismo. Al año de aparecer *El Chacho*, Cafrune da a conocer el disco *La Independencia* (1966), con letras de León Benarós y similar formación de músicos; entre medio aparecen las versiones de *Romance para la muerte de Juan Lavalle* (1965, de Ernesto Sabato y Eduardo Falú), el disco *Los Caudillos* (1966, de Félix una y Ariel Ramírez), seguido por *Mujeres Argentinas* (1969, también de Luna y Ramírez, junto a Mercedes Sosa), a las cuales debe sumársele las obras de Carlos Di Fulvio *Canto Monumento al General Paz* (1967) completado luego por *La Conquista del Desierto* (1970), censurada ésta por el Onganiato.

En medio de esta puja entre lo propio y lo ajeno, entre el “cipayismo-imperialista”, el nacionalismo de barricada y el científicismo de los comunistas de sa-

lón, Cafrune le canta al Chacho y recoge aplausos. Lo que está puesto en discusión no es el estatuto literario o artístico de estas obras, porque –desde luego– el arte también es un medio de tomar posición frente a los valores de la sociedad y por tanto es también ideología –toda literatura ha sido siempre ambos, arte e ideología–, sino más bien los peligros del canto. Como nos recuerda Vladimir Jankélevitch, ya desde Platón se promueve la necesidad de que el Estado reglamente, “en el marco de una sana ortopedia, el uso de la influencia musical”: es el canto de Orfeo (en oposición a la voz sirenaica) y la vigilancia estatal que recomienda su gesta lo que acerca posiciones entre la extrema derecha y la extrema izquierda.

“Un niño nace en La Rioja, ¿qué destino ha de tener?/ Para defender su provincia, Montonero habrá de ser” dice la *Canción de cuna del Chacho*. Y sigue: “El Chacho sombra ardiente, otra vez nos quiere convocar/... desde la sombra nos empuja a resistir para defender la criolla dignidad”. El caudillo de Cafrune encuentra su voz en el presente, en la encrucijada tramada desde la cultura política, y entre la liberación y la dependencia se levanta: “La provincia no han de avasallar./ Sepa que cada pecho una muralla habrá de ser,/ firme hasta morir por nuestra libertad”. La voz se desparrama en caravana, por todos los rincones de la Argentina. Canta, un poco por el canto mismo, y también porque su momento histórico se lo demanda: “Bravos riojanos prepárense a pelear.../ Ya se acabó Peñaloza, ya lo pudieron matar/ tengan cuidado señores, no vaya a resucitar!” (*La muerte del Chacho*).

6. UNA VOZ PARA YUPANQUI Y UNA GUITARRA PARA LA REVOLUCIÓN

Si es cierto que Héctor Roberto Chavero Haram, conocido popularmente como Athualpa Yupanqui, se constituyó en emblema del cambio de la canción criolla, y en bandera, impulso y ancla de esa radicalización del canto de protesta –que Carlos Molinero llama “canción militante” (*Militancia de la canción*, 2011)–, no es menos cierto que Jorge Cafrune fue la figura que más ejemplarmente llegó a levantar la voz interpretando ese repertorio para encarnar el mito del cantor revolucionario. Un mito coronado por la leyenda improbable de su muerte, sí, pero que se retroalimenta al indagar sobre su legado, en la fuerte impronta autoral con la que armaba sus repertorios y, además, en su capacidad performática, capaz de ajustar e improvisar nuevas letras de acuerdo al público que tenía delante. El disco grabado en vivo *Cafrune en las Naciones Unidas* (1976), cuya transcripción completa se ofrece en el Anexo de esta crónica, el modo en que agrega, cambia y ajusta la letra de Jaime Dávalos *Canto a Sudamérica*, subrayando la dimensión política y situada del canto, es un buen ejemplo de la “autoría desplazada” o de segundo grado –diríamos– que ejerce Cafrune sobre su repertorio. El primero en llamar la atención sobre lo que hacía Cafrune fue nada menos que Yupanqui, quien no solo llegó a hacérselo notar sino incluso a ofenderse por la travesura de “cambiarle las letras”. El disgusto llegó a tomar la forma de un conflicto, que solo El

Turco pudo suturar reafirmando en cada oportunidad que tenía su adoración por el maestro.

¿Todos los intérpretes ejercen una “autoría desplazada” sobre el repertorio que eligen cantar? Desde luego que no. Tampoco se trata de confirmar si el cantor era consciente o no de lo que hacía. Observar el estilo, afinar el oído para captar lo absolutamente singular se trata de eso: capturar aquello que sucede en el linde entre el prodigio y el error, entre la genialidad y la picardía. Se trata, además, de explicar algunas de las tantas causas que arroparon el éxito en cada una de sus presentaciones.

“Siempre he sido así, un galopiadador contra el viento” decía Cafrune de sí mismo –canibalizando los versos de Atahualpa de *Coplas del payador perseguido*, y volviéndolos propios– en el escenario de Cosquín, a mediados de la década de 1960, cuando hizo subir al escenario a Mercedes Sosa, sin aviso ni permiso alguno, definiendo el talante de su apuesta. En el ejercicio de una autoría performativa, desplazada, sobre versos ajenos, postula pues desde sus inicios su perfil de intérprete con una voz omnívora y total, cuyo principal referente sería Atahualpa Yupanqui, emblema de la “canción criolla”, pero también una larga cantidad de artistas hispanoamericanos. La aparición de Cafrune viene a reforzar los tres pilares sobre los que se apuntaló el prestigio del creador de *Yo quiero un caballo negro*, enriqueciendo el repertorio con obras de otros autores, y potenciando la popularidad de éstos a escala internacional. Así puede observarse en los discos *De lejanas tierras*. Jorge Cafrune le canta a Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui (1972), *Jorge Cafrune canta a Falú, Yupanqui y Dávalos*, este último del mismo año pero editado en España, o más específicamente en la sin-

gular selección del disco *Jorge Cafrune en las Naciones Unidas* (1976), en donde con claridad se manifiesta que el bagaje conceptual de su apuesta es el mismo que el de Atahualpa. En primera instancia, se rescata la herencia indocriolla (allí está *India Madre*) para reivindicar al subalterno del subalterno, esa sangre india olvidada que se hace presente como experiencia sabia. En segunda instancia, se denota la ruptura con el regionalismo de carácter conservador que identificaba a creadores por zonas distintivas para postular, en cambio, una sola voz capaz de oponer una paleta de registro tal que recorra todas las modalidades de la expresión argentina. Y por último, una tercera característica, es la dimensión crítica de la canción que progresivamente se había encargado de subrayar.

Se dirá que la autoría desplazada de Cafrune se recuesta también, o principalmente, sobre una labor que es propia del editor: selecciona, recorta, corrige y presenta determinados materiales y no otros. Solo hace falta contrastar las versiones grabadas de *El payador perseguido*: curiosamente la versión más popular y difundida es la de Cafrune, que opta por elidir estrofas enteras del poema de Atahualpa a fin de optimizar tiempos y atención de escucha; asimismo, logra apuntalar la versomilitud de un canto distintivo ya que las estrofas que se excluyen no refieren a la experiencia vivida por el intérprete y, en cambio, se mantienen aquellas con las que puede netamente identificarse; también opera pequeños cambios de lexemas que entiendo como más apropiados (ejemplo: el poema dice “he vivido” y Cafrune dice “he traqueteado”, seguramente haciendo alusión a otro tema canónico de Atahualpa, *Los ejes de mi carreta*). Aquí la versión de Cafrune:

El payador perseguido

(adaptación de Cafrune)

Letra y música: Atahualpa Yupanqui

Con permiso via a dentrar
aunque no soy convidao,
pero en mi pago, un asao
no es de naides y es de todos.
Yo via cantar a mi modo
después que haiga churrasquiao.

Yo sé que muchos dirán
que peco de atrevimiento
si largo mi pensamiento
pal rumbo que ya elegí,
pero siempre he sido así:
galopiador contra el viento.

La sangre tiene razones
que hacen engordar las venas.
Pena sobre pena y pena
hacen que uno pegue el grito.
La arena es un puñadito
pero hay montañas de arena.

No sé si mi canto es lindo
o si saldrá medio triste;
nunca fui zorzal, ni existe
plumaje más ordinario.
Yo soy pájaro corsario
que no conoce el alpiste.

Vuelo porque no me arrastro,

que el arrastrarse es la ruina;
anido en árbol de espinas
lo mesmo que en cordilleras
sin escuchar las zonzeras
del que vuela a lo gallina.

No me arrimo así nomás
a los jardines floridos.
Sin querer vivo alvertido
pa' no pisar el palito.
Hay pájaros que solitos
se entrampan por presumidos.

Aunque mucho he traqueteado
no me engrilla la prudencia.
Es una falsa experiencia
vivir temblándole a todo.
Cada cual tiene su modo;
la rebelión es mi ciencia.

Yo soy de los del montón,
no soy flor de invernadero.
Soy como el trébol pampero,
crezco sin hacer barullo,
me aprieto contra los yuyos
y así yo aguanto al pampero.

Acostumbrao a las sierras
yo nunca me sé marear,
y si me siento alabar
me voy yendo despacito.
Pero aquel que es compadrito
paga pa' hacerse nombrar.

Si me dice señor,
agradezco el homenaje;
mas soy gaucho entre el gauchaje
y soy nada entre los sabios.
Y son pa' mí los agravios
que le hagan al paisanaje.

La vanidá es yuyo malo
que envenena toda huerta.
Es preciso estar alerta
manejando el azadón,
pero no falta el varón
que la riega hasta en su puerta.

El trabajo es cosa buena,
es lo mejor de la vida;
pero la vida es perdida
trabajando en campo ajeno.
Unos trabajan de trueno
y es pa' otros la llovida.

Si uno pulsa la guitarra
pa' cantar coplas de amor,
de potros, de domador,
del cielo y las estrellas,
dicen: ¡qué cosa más bella!
¡si canta que es un primor!

Pero si uno, como Fierro,
por ahí se larga opinando,
el pobre se va acercando
con las orejas alertas,
y el rico vicha la puerta
y se aleja reculando.

Yo vengo de muy abajo,
y muy arriba no estoy.
Al pobre mi canto doy
y así lo paso contento,
porque estoy en mi elemento
y ahí valgo por lo que soy.

Cantor que cante a los pobres
ni muerto se ha de callar.
Pues ande vaya a parar
el canto de ese cristiano,
no ha de faltar el paisano
que lo haga resucitar.

El estanciero presume
de gauchismo y arrogancia.
Él cree que es estravagancia
que su peón viva mejor,
mas no sabe ese señor
que por su peón tiene estancia.

Aquel que tenga sus reales
hace muy bien en cuidarlos;
pero si quiere aumentarlos
que a la ley no se haga el sordo,
que en todo puchero gordo
los choclos se vuelven marlos.

Nadie podrá señalarme
que canto por amargao,
si he pasao lo que he pasao
quiero servir de alvertencia,
el rodar no será cencia
pero tampoco es pecao.

Amigos, voy a dejarlos,
está mi parte cumplida.
En la forma preferida
de una milonga pampeana,
canté de manera llana
ciertas cosas de mi vida.

Ahura me voy, no sé a dónde,
pa' mí todo rumbo es güeno,
los campos, con ser ajenos
los cruzo de un galopito,
guarida no necesito
yo sé dormir al sereno.

Y aunque me quiten la vida
o engrillen mi libertá
y aunque chamusquen quizá
mi guitarra en los fogones,
han de vivir mis canciones
en l'alma de los demás.

No me nuembren qu'es pecao
y no comenten mis trinos,
yo me voy con mi destino
pal lao donde el sol se pierde;
tal vez alguno se acuerde
que aquí cantó un argentino.

Cafrune graba su versión de *Coplas del payador perseguido* en 1965 (*Ando cantándole al viento y no solo por cantar*) y lo reedita en su disco *Lo mejor de Jorge Cafrune*, de 1968. Al año siguiente Rodolfo Walsh publica *¿Quién mató a Rosendo?*, una investigación

articulada a partir de una serie de notas publicadas en el semanario *CGT* que desmontaban la mafia sindicalista del vandorismo.¹ Son años intensos en que la palabra toma el protagonismo para augurar la acción, años de quiebre y de clivaje en la historia político-cultural argentina. Beatriz Sarlo enfoca en el secuestro y asesinato del dictador Pedro Eugenio Aramburu, perpetrado en 1970 por parte de Montoneros, el momento de distinción de órdenes que inauguraría el tenor sangriento de la década (*La pasión y la excepción*, 2004). Pero es en 1969 que se produce el Cordobazo y se genera ese clima insurreccional que –según César Isella– inspiró a Armando Tejada Gómez a componer *Canción con todos*. Ariel Gravano, incluso, hace referencia a ese año como el “Cancionazo”, por el “auge pleno –aunque no sin contradicciones– del canto político” (*El silencio y la porfía*, 1985). Es, por cierto, el año en que se comienza a emitir “Argentinísima”, un programa radial primero, y televisivo después (con dos versiones filmicas), conducido por el ubicuo Julio Márbiz, que habría de durar más de cuatro décadas. Pero también es un año bisagra porque habría de augurar posiciones más radicalizadas que, en vez de propiciar la espera cantando *Zamba de mi esperanza* –todo un himno de la época–, señalaban la necesidad de un cambio urgente.

1. No es menor la mención a la “enseñanza” de Perón en la crónica: “Detrás de todo eso había una carta. Dirigida a José Alonso el 27 de enero, señalaba a Vandor como el ‘enemigo principal’ y agregaba: ‘En política no se puede herir, hay que matar, porque un tipo con una pata rota hay que ver el daño que puede hacer’. Firmaba Juan Domingo Perón”. Walsh, Rodolfo, *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994 [1969], p. 41.

Sería erróneo desconocer el protagonismo del canto de Atahualpa Yupanqui en ese cambio de época. Justamente porque en 1970, después de una ausencia de casi cinco años y de realizar conciertos y giras por las principales capitales europeas, Yupanqui retorna por un período muy breve al país y la prensa argentina celebra la llegada del “Payador perseguido” (sic). La crítica especializada y la intelectualidad saluda por fin su talento y el artista con ironía responde: “Más de uno habrá pensado que había muerto, ¡y lo habrá festejado!”.² Atahualpa recibe ese año el Premio al Folklore que le concede la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música y el premio Martín Fierro de parte de los cronistas de la televisión argentina.

Es que la obra de Yupanqui, *Coplas del payador perseguido*, devuelve a la figura identitaria del “argentino cantor” el caudal revolucionario y transgresivo que posiciones conciliadoras del folklorismo conservador habían neutralizado, haciendo evidente esa fisura sacrificial que la gesta de “la Grande Argentina” había querido a todas luces maquillar con sobreabundancia de paisajes clásicos, bronces y afirmaciones tozudas de la nacionalidad. Como se recordará fue Leopoldo Lugones quien en la serie de conferencias dictadas en 1913 en el teatro Odeón, y publicada en el año de los festejos del centenario independentista, quien con su pluma flamígera elevó la figura del gaucho payador a una dimensión identitaria prototípica. Barroquizante y desmesurada, su apuesta se recostaba sobre la certeza de que toda raza o pueblo necesitaba de un gran poema épico que vectorizara su identidad y que era el *Martín*

2. Urtizberea, Manuel, *Don Ata. La voz de un continente*, Buenos Aires, Marea Editorial, 2017, pp. 132-134.

Fierro ese gran poema nacional de la cultura argentina. Como señala Noé Jitrik, hay en *El Payador* (2016) de Lugones un caudal extraordinario de analogías e imágenes casi cinematográficas para abordar el idioma, la música, los vestidos y caracteres de una Argentina que se quiere gaucha, al punto que parece imposible que todo ello resida en la cabeza de un solo hombre³. Así, mientras que para Echeverría y Sarmiento la pampa era pura extensión en la que la mirada se perdía, Lugones ve en ese mismo espacio infinitos y significativos detalles que describe con lujosa naturalidad y que concurren todos a una tesis central que transita por tres senderos: la riqueza del mundo gaucho, la perduración del “ser” gaucho en el argentino que es y en el que vendrá después del cruce inmigratorio, y la lamentable pérdida del gaucho, liquidado no solo por las guerras civiles sino por la modernización. Vale la pena recordar el estilo de Lugones, que bien podría emparar con el de José Lezama Lima si no se hubiera esforzado tanto en demonizar la presencia indígena de la cultura hispanocriolla como si ésta fuera un virus o una hierba letal que urgía terminar de aniquilar:

Trotaba al lado suyo, con la acelerada lengua colgándole, el mastín bayo erizado de rocío. Aquí y allá flauteaba un terutero. Y aquel aspaviento del ave, aquella lealtad del caballo y del perro, aquella brisa perfumada en el trebolar como una pastorcilla, aquella laguna que aún conservaba el nácar de la aurora, llenaban su alma de

3. Ver Noé Jitrik, “Un mito del argentino cantor” en: Lugones, Leopoldo, *El Payador*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009 [1916].

poesía y de música. Raro el gaucho que no fuese guitarrero, y abundaban los cantores. El payador constituyó un tipo nacional. Respetado por doquier, agasajado con la mejor voluntad, vivía de su guitarra y de sus versos; y al clavijero de aquélla, el manojo de favores rosas y azules, recordaba, supremo bien, las muchachas que para obsequiarle habían desprendido las cintas de sus cabellos. (...)

La eficacia del gaucho consistía, pues, en ser, como el indio, un elemento genuino de la pampa, aunque más opuesto a él por igual razón, del propio modo que en el mismo suelo brotan la hierba letal y el simple que suministra su antídoto. Su sensibilidad resultaba simpática al bien de la música que el alma salvaje desconocía. Su pundonor era una prenda caballeresca. Su rapacidad, desprecio de paladín a la riqueza que avasalla; pues lo cierto es que nunca robaba para guardar. Su apropiación indebida, era para satisfacer una necesidad, con frecuencia urgente. Y también un acto de justicia por mano propia contra el rico. De aquí la tácita conjuración con que los campesinos resistían a la autoridad, agente de aquél.

Si se recapitula los elementos de este estudio, fácil será hallar en el gaucho el prototipo del argentino actual. Nuestras mejores prendas familiares, como ser el extremado amor al hijo; el fondo contradictorio y romántico de nuestro carácter; la sensibilidad musical, tan curiosa a primera vista en un país donde la estética suele pasar por elemento despreciable; la fidelidad de nuestras

mujeres; la importancia que damos al valor; la jactancia, la inconstancia, la falta de escrúpulos para adquirir, la prodigalidad, constituyen rasgos peculiares del tipo gaucho. No somos gauchos, sin duda; pero ese producto del ambiente contenía en potencia al argentino de hoy⁴

Las *Coplas del payador perseguido* de Athualpa Yupanqui vienen a devolverle así a la figura del “argentino cantor” su voz gruesa, campera, sufrida y mixturada de sangre india, poniendo en primer plano el conflicto de clase, esa grieta primigenia de la que surge la gauchesca.

Indigenismo, desigualdad, futuro incierto... Los temas del repertorio yupanquiano de los años 40 y 50 logran en las décadas siguientes verdadera popularidad en un tipo de canción militante, gracias a la voz y la estampa altamente performática de Jorge Cafrune. Como afirma Carlos Molinero, Cafrune representa la figura del gaucho patriarcal, que combina dosis justas de dignidad, rebeldía y defensa social, actualizando el arsenal de potentes creadores latinoamericanos. Desde los inicios de su carrera, al alinearse con el Movimiento del Nuevo Cancionero, irá trazando progresivamente un perfil cuya muerte habrá al fin de rubricar. “Es Cafrune –dice Molinero– quien popularizó y extendió la canción política de nuevo cuño al ámbito popular y festivalero, bajo su protector manto de tradicionalidad expresiva. Es por ello uno de los padres de la década militante. Sus características de intérprete, que no de autor, lo potencian más que limitarlo en ese

4. Lugones, Leopoldo, *El Payador*, ob. cit., pp. 65-66.

sentido”.⁵ La tensión con Yupanqui, la incomodidad ante el recorte y la edición de sus letras, puede explicar por qué en vez de interpretar *El payador perseguido* en su presentación ante las Naciones Unidas, haya optado por la selección de versos propios de *Martín Fierro*. En ambos casos, se trata de una misma apuesta que su estampa actualiza mejor que nadie.

Las actuaciones y giras se multiplican en los años previos a su muerte. Su popularidad traspasa fronteras con una rapidez inusitada. A finales de 1970 actúa en Estados Unidos, junto a Salgán y Hugo del Carril; y en 1971 realiza su primera presentación en España –formando parte de la delegación cultural argentina, junto a José Larralde, Eduardo Falú y Los Chalchaleros–. Al año siguiente, se suceden shows en toda España: Madrid, Galicia, Barcelona, Vigo, Canarias... Donde Cafrune va llena teatros, plazas, universidades. Frecuenta programas de televisión y de radio.

En octubre de 1972 se presenta en el Lincoln Center de Nueva York, invitado por el diario *ABC* de Madrid, para la inauguración del *ABC de las Américas*, un nuevo diario en español que se empieza a editar en la ciudad de Nueva York. Al año, en mayo de 1973, ya está estrenando recital en el Carnegie Hall, gracias a las gestiones de su amigo Adolfo Feroselle. Entre una y otra actuación, vuelve a España y Argentina: actúa en la película *Argentinísima* y en el Teatro López Ayala de Badajoz canta con el niño Marito. A partir de allí, empieza una larga gira por Francia, Alemania, Suiza, Austria, Nigeria, Senegal, Venezuela, Siria, y un largo etcétera.

5. Molinero, Carlos, *Militancia de la canción: Política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*, Buenos Aires, De Aquí a la Vuelta, 2011, p. 222.

Pero detengámonos en 1973, año clave si los hay en Argentina: como si acompañara el viaje del General, y la fórmula “Cámpora al Gobierno – Perón al Poder” que propicia su regreso, Cafrune da a conocer en España su disco *La vuelta del Montonero*. Allí están los temas *Canción del peón recorredor*, *Quién me enseñó*, *Subo, subo* y *El pájaro revolucionario* que termina con la exhortación: “¡Si hasta los pájaros en América Latina se hacen revolucionarios!”. El último tema del *long play*, que da nombre a la serie, es otra acaba muestra de la “autoría desplazada” ejercida por Cafrune sobre su repertorio:

La vuelta del Montonero

(Adaptación de Jorge Cafrune)

Letra y música: Caudío Martínez Paiva –
Antonio Benítez

Lucilo Ramón Argüello,
prisionero echao de lomo,
a juerza de ni sé cómo,
no me pasan a degüello.

Di un galope, y sin resuello,
me trujo mi doradillo,
soy soldado de mi caudillo,
y como buen entrerriano,
pa’ los amigos la mano,
pa’ los otros, el cuchillo.

Estando entre hombres cavilo:
no ha de ser pa’ que se asusten,
he traído, pa’ lo que gusten,
recién asentao el filo.

En sangre de rejusilo,
tengo el pecho envenenao,
y aunque ando solo,
cortao, y desconozco la cancha,
el que quiera hacer pata ancha,
que se vaya haciendo a un lao.

No crean que los provoca
un zafao de nacimiento,
es que amor y sufrimiento,
me han puesto hiel en la boca.
Al que le toca, le toca,
si hay quintadas en el quinto,
soy pintor, y cuando pinto,
pinto flor en pinta brava,
y el que me pise la taba,
tendrá que tantearse el cinto.

Le juro, no es de Entre Ríos
quien considere que abuso.
Dios o Mandinga me puso
como un tapial pa' los míos.
Ranchos y campos vacíos,
va dejando el invasor.

Y envenenao de dolor,
sangre pido pa' mi lanza:
con uno que haiga, me alcanza,
pero si son más mejor.
Se ha de quebrar mi tacuara,
antes que mi empeño ceje,
Pancho Ramírez, el jefe,
mi palabra lo declara.

Quien tenga sangre en la cara
sabrá qué cosas le obligan.
Aquí estoy pa' que me digan,
cuántos son, y los que jueren,
los ausustaos que se queden,
y los otros que me sigan.

No es pa' cantar la milonga,
que los convido a la fiesta.
En las patriadas como éstas,
el baile es de meta y ponga.
Si la bala no rezonga,
duebla el valiente sus bríos,
naides sienta escalofríos,
cuando chifle La Coruja,
frente al clarín que rempuja,
gitemos: ¡Viva Entre Ríos!

Si bien este disco no circuló en Argentina, es difícil desconocer la inclinación política que evidencia en un año clave para las fuerzas políticas del país. A contrapelo del motor de la historia, aquí el movimiento parece ir de la comedia a la tragedia. ¿Acaso Cafrune lo sabía? El autor de este poema publicado originalmente en el libro *Lluvia de cardos* (1954) es nada menos que Claudio Martínez Paiva –sí, el autor de la obra *Ya tiene comisario el pueblo*, película en la que actuara Cafrune unos años antes–; y el responsable de ponerle música fue Antonio Benítez, integrante del legendario dúo Benítez-Pacheco. Al igual que en el caso de Yupanqui, a Cafrune no le tiembla el bisturí a la hora de editar la letra: le pone nombre al personaje y apura en apenas cuatro versos su presentación, descarta las estrofas

que amortiguan la estocada en pos de una mayor intensidad poética y acelera el tempo de la milonga como si quisiera colarle un sapucay al cierre. Y el tema gana, sin duda. Que muchos años después hayan reeditado casi todos los temas reunidos en esa compilación bajo el nombre *Cafrune revolucionario* (1997), dice mucho del tenor de toda la apuesta.

A esta altura El Turco tiene demasiadas ofertas y puede elegir dónde y con quién cantar. Pero no pierde referencia, y vuelve regularmente a Argentina: en enero de 1974 ofrece una serie de recitales en el Auditorium de Mar del Plata y en febrero de ese mismo año se presenta en el Festival Folklórico de Balcarce, junto a Eduardo Falú. A fines de ese año ya está nuevamente en Nueva York para realizar varias actuaciones. En marzo de 1975 canta en el Festival de Jesús María de Córdoba, y al mes siguiente en otro festival en la provincia del Chaco.

Cafrune salta de un hemisferio a otro: pesa más de cien kilos pero tiene la destreza de un acróbata, de un saltimbanqui, de un colibrí. Y cuando recita el poema *A Roosevelt* parece que fuera el mismo Rubén Darío que con su voz de fuego hablara solo para mí.

7. VOLVER CON SAN MARTÍN

Son las 23.45 horas y suena el teléfono. Es Pepe. Me pide, con voz pastosa y demorada, que vaya a ayudarlo a levantar a mi madre que se cayó. Otra vez. Llueve a sablazos, con furia, con rabia. Les mando un mensaje a mis hermanos: no aceptan que nadie se quede a cuidarlos y después pasa esto.

No quiero ir pero voy. Encuentro a Alicia acomodada en el piso, entre mantas y almohadas dispuesta a pasar allí la noche hasta que venga la señora que limpia a la mañana siguiente. Hay un par de vasos vacíos, ambos se han preocupado por esconder la botella de whisky. El problema, me dice, es que quiere hacer pis. La levanto y la siento en la sillita-inodoro que le compró una de mis hermanas.

Hace poco más de diez años que me mudé cerca. He tenido que salir corriendo muchas noches y no quiero más. Una vez que se pelearon, Alicia salió a la ruta en camión con la firme idea de que la pisara un auto, un camión, lo que fuera. La encontré tirada en la galería, desnuda casi, y a Pepe vociferando. Antes eran los celos, ahora cuando se pelean siguen tirándose los mismos reclamos pero todo se ha vuelto más denso, más obsceno, más despiadado. Temo no recordar cómo eran antes de que la locura comenzara a instalarse entre nosotros.

Los viejos muestran el culo con impudor. Hay provocación y desquite ahí. Alicia termina de mear. Le subo la bombacha y la llevo a la cama. Tiene la concha

pelada. Veo mi futuro en ese espejo nacarado: la concha de mi madre. No hay heroísmo en la vejez. Solo desesperación e intensidad. La horrorosa belleza de las ruinas.

Fue al enterarse de que su padre estaba gravemente enfermo, que Cafrune decidió adelantar su viaje a la Argentina, previsto para fines de 1977. Arribó a Buenos Aires los primeros días de septiembre, junto a Lourdes, su nueva pareja, y su hijo Facundo de un año y medio. El día 15 su padre fallece. Los meses siguientes se instala en Salta, junto a su madre. Visita amigos y pergeña un nuevo proyecto ciertamente suicida: realizar una marcha en homenaje al General José de San Martín. ¿Por qué de todos los proyectos y giras que tenía planteados se prende de uno? La muerte del padre instala la pregunta liminar. ¿Cómo morir? ¿Es posible domar la muerte, clavarle las espuelas, direccionar el sentido? Mi muerte mía.

Ya desde el año 1973, en que realiza una larga gira por Europa y varios países de América, Cafrune tiene desplegada una carrera a nivel internacional. En pareja con la joven española Lourdes Garzón e instalado en Madrid, en la localidad de Loeches, organiza desde allí los viajes: en noviembre de 1974 ofrece una serie de recitales en el Town Hall de Nueva York, luego se desplaza a Toronto (Canadá), después recorre el Norte de África, le sigue el Cercano y Medio Oriente. Su actividad es incesante, e incluso rechaza ofertas por falta de tiempo o agenda. Las visitas a Argentina son cada vez más esporádicas, pero con la enfermedad del padre decide la vuelta.

Pasa Navidad y Año Nuevo de 1978 en su tierra natal, junto a su madre, su mujer y su hijo en casa de una

familia amiga, los Alcovedo, y luego se instalan durante enero en la quinta de Los Cardales. En la presentación del Festival de Cosquín, además de tocar algunos temas de un nuevo álbum que planea editar de manera independiente, anuncia su marcha a Yapeyú.

En una de las últimas entrevistas concedidas en enero de 1978 a Radio Argentina, al programa “Un alto en la huella”, el periodista Miguel Franco le pregunta por qué va a realizar esta marcha en homenaje al Libertador, y Jorge Cafrune responde:

– Bueno Miguel, tú sabes muy bien que yo soy un enamorado de todo lo que sea el hombre de campo, el caballo, yo solía responderle al periodismo español “nuestro canto nace de a caballo, nuestro hacer americano nace de a caballo”, aún se le está debiendo el monumento a ese gran amigo del hombre que es el caballo. Y tú sabes que en el año 67 inicié una gira, que luego dejé trunca cuando fui con Hugo del Carril a Estados Unidos, uniendo las capitales de provincia de a caballo y poder unir así como corresponde a cada población, a cada gente, de esa gente callada y humilde que tenemos nosotros en el interior del país. La significación de este homenaje al Libertador nace cuando yo me entero que van a reunirse en Yapeyú ocho o diez mil hombres de a caballo: va a venir gente de a caballo de todo el país, llevarán sus caballos en camiones, y entonces yo inmediatamente me dije “pues yo voy a ir a caballo, ya que tengo el tiempo para hacerlo y el tremendo gusto”. (...)

–Es una forma de rescatar entonces, del olvido, no solamente al caballo, sino también al hombre de a caballo.

–Es lo que yo siempre converso contigo, tendríamos que hacer esas tremendas fiestas gauchas que hacemos, con más intervención del hombre de a caballo, no solamente del jinete.

La elección de los caballos con los que haría la travesía no fue librada al azar. Iba a llevar monta y parejero, el peruano llamado El Moro y un pardillo de pura raza que le regalaron en Concordia, El Resero: quince kilómetros sobre cada uno, a fin de no agotar las cabalgaduras y llegar a Yapeyú enteros. Tenía previsto también realizar algunas actuaciones en el camino, igual que había hecho en la gira “De a caballo por mi Patria”. Lourdes lo iba a acompañar unos días, en la furgoneta que les habría de seguir de cerca el paso, y luego se volvería a España junto a su madre a fin de esperar la llegada de su nueva hija. También Marito iba a formar parte del séquito, junto a un joven español que oficiaba de secretario. Como la primera parada estaba establecida en la finca de su amigo Pedro Vallier en Escobar, esa noche los acompañantes se fueron a dormir a Los Cardales, con la idea de reunirse con Jorge Cafrune y Chiquito Gutiérrez al día siguiente.

Unos años antes de esta marcha, en las salas argentinas se estrenaba con gran éxito de taquilla la película *El santo de la espada* (1970), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, y guionada por Beatriz Guido y Luis Pico Estrada. Protagonizada por Alfredo Alcón en el papel del general San Martín, se presentaba como una adaptación de la novela homónima de Ricardo Rojas y actua-

lizaba en la escena setentista todos los tópicos escolares dispuestos sobre la figura mítica y heroica sanmartiniana como “Padre de la Patria”. A partir del análisis del bosquejo biográfico de Juan María Gutiérrez, de artículos dispersos de Domingo Faustino Sarmiento, de *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1869) de Bartolomé Mitre, y de esta misma novela –*El santo de la espada* (1933) de Ricardo Rojas–, Martín Kohan concluye que en la figura de San Martín se congregan los dispositivos de una construcción identitaria plena: “San Martín en Argentina es el afuera de la discusión, el afuera de todas las discusiones, es el espacio asegurado de reconciliación y suspensión de conflictos, la zona liberada de todo campo de lucha”.¹

Así, desde la primera biografía dedicada a San Martín después de su muerte –escrita por Juan María Gutiérrez en 1863– hasta la *Historia* mitrista o la novela de Rojas publicadas veinte y cincuenta años más tarde, puede observarse un proceso largo y cambiante de canonización orquestado sobre un abanico de materiales diversos capaz de ser recuperado luego por los sectores más antagónicos de la sociedad. Tanto por la Generación de 1837 –la de Echeverría, Alberdi, Sarmiento–, cuyo movimiento principal fue romper cultural e ideológicamente con España luego de la Revolución de Mayo; como por la generación que hacia 1910 acude a su figura, de neta formación hispánica, para homogeneizar el tenor identitario patrio frente a una población mixturada de inmigrantes. Desde la perspectiva de Kohan, en la figura de San Martín coinciden y disuelven sus contrastes “en

1. Kohan, Martín, *Narrar a San Martín*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 47.

un plano ideológico, la extrema izquierda y la extrema derecha”.²

Indagando en la densidad narrativa del discurso de la historia, pero sin relativizar su espesor político de contundente realidad, en los festejos del Bicentenario se estrena otra película, *Revolución: el cruce de los Andes*, dirigida por Leandro Ipiña y protagonizada por Rodrigo de la Serna. Esta vez la gesta es narrada desde la perspectiva de un joven a quien, tras alistarse en las tropas del ejército libertador, se le encomienda la redacción de las cartas del general. Algo de la moral de las nuevas generaciones militantes devenidas al voto con dieciséis años a partir de la reforma constitucional kirchnerista se cifra en la elección de ese punto de vista.

Es también en esta misma clave simbólica que debe entenderse la ceremonia protocolar con que la presidenta Cristina Fernández de Kirchner depositó en el Museo Histórico Nacional el sable corvo del Libertador José de San Martín previo decreto 843/2015 publicado en el Boletín Oficial. El traslado definitivo del arma, televisado por cadena nacional durante los festejos de la Semana de Mayo de 2015, fue acompañado por un desfile patrio del Regimiento de Granaderos a Caballo, y musicalizado por el sonido de metales y fanfarrias interpretando la Marcha de San Lorenzo.

2. “Un dato que refuerza esto, es que en el juicio a las Juntas Militares en 1985, Jorge Rafael Videla como cualquier militar argentino, tenía a San Martín como modelo. Pero en el alegato de Moreno Ocampo –que estaba con el fiscal Strassera–, plantea que los militares ‘no habían sido suficientemente sanmartinianos’. Había una disputa para ver quién tenía el derecho de invocar a San Martín, y en una situación de confrontación máxima, no dejaba de ser un punto en común”. Entrevista a Martín Kohan, en: *Derrocando a Roca*, Buenos Aires, 15 de agosto de 2015.

¿Qué simbolizaciones se cifran en esa ceremonia, tan milimétricamente televisada y acompañada por tanta escolta femenina? ¿Por qué tanto demorado gesto en depositar un sable desenvainado tras la vitrina de un museo donde todos los argentinos desde entonces podemos observarlo, junto a los sables de otros próceres de nuestra historia como Manuel Belgrano, Manuel Dorrego o Juan Manuel de Rosas? En una cultura falocéntrica como la nuestra, ¿qué se juega en la posesión del “sable” del Padre de la Patria? No hace falta que la conchuda de mi madre me lo recuerde: entre otros nombres innombrables a la vagina también se la supo llamar “vaina”. La vaina del guerrero.³

Pero antes de llegar al sable corvo de Cristina, hubo una marcha, o un intento de marcha en 1978 que tampoco neutralizó conflicto alguno, mal que le pese a Martín Kohan.

El dramático episodio de la Marcha de Homenaje para honrar sus restos, una marcha irrealizada que a Cafrune le costó la vida, puso en evidencia la

3. “Además de su traducción literal como ‘vaina’, ‘vagina’ es la denominación más habitual y más aceptada del genital femenino en alemán. Como se ha dicho ya, sin embargo, ‘vagina’ se refiere únicamente a la abertura corporal que une la vulva con los órganos genitales internos. De esa forma, toda la parte visible del genital femenino no solo se hace invisible a través del idioma, sino que también pierde un significado independiente, es solo un agujero en el que el hombre puede introducir su genital o, para continuar con la imagen, una vaina para su espada. Y precisamente de ahí proviene el término, ya que en anatomía era habitual utilizar analogías para dar nombres. El cirujano y anatomista italiano Matteo Realdo Colombo, que introdujo la palabra ‘vagina’ en la medicina en 1599, justificó su elección en el tratado *De re anatomica* con la descripción del órgano sexual femenino como ‘aquella parte en la que la pica es introducida como en una vaina.’” Sanyal, Mithu, *Vulva. La revelación del sexo invisible*, Barcelona, Anagrama, 2012, pp.16-17.

visceralidad de un conflicto que al día de hoy se mantiene vivo y que lejos de suspender antagonismos da cuenta del calibre dramático del horror cuando se amordaza a la Justicia y se amilana a la Verdad en la patena servil del todo vale.

8. ¿QUIÉN MATÓ A CAFRUNE?

Es apenas un alisado de tosca que no merece llamarse ruta. Cada tanto cruza por allí algún animal del caserío que atraviesa la 27 en Benavídez, a cuarenta kilómetros de la Capital Federal. No tiene iluminación, tampoco banquina: allí la noche cerrada parece confabularse en emboscada.

Hace unas horas que han salido de Buenos Aires iniciando la marcha. Cafrune monta un caballo de pelaje blanquecino llamado Resero –El Reserito lo llaman sus hijas, cantando de inmediato la publicidad de la popular marca de vino: “Resero blanco sanjuanino”–. Lleva en las alforjas la urna con tierra de Boulogne-sur-Mer, aquella ciudad francesa recostada sobre el Canal de la Mancha que guardó los huesos del General José de San Martín: el gesto es pequeño y a la vez gigante, justo en el año en que se celebra el bicentenario del nacimiento del Libertador. La noticia se desparrama en todas las bocas de radio como jarilla seca incendiándose. El calor de enero no afloja y los ocho mil hombres de a caballo provenientes de todo el país que planean congregarse en Yapeyú ya aprietan el paso o ultiman los detalles de la travesía ante la perspectiva de reunirse con el cantor que ha venido de Europa traído por esta idea. Un hálito de dignidad refresca el páramo.

En la última fotografía tomada lo vemos vestido de jinete, con el sombrero norteño de ala levantada ensanchándole la frente y su pequeño hijo entre los brazos,

ambos sobre el lomo del caballo. La marcha comienza y el semblante de Jorge Cafrune se muestra confiado. No obstante, él, que ha festejado el regreso del general Perón a la Argentina y se ha dejado unguir por las palabras halagüeñas de López Rega –que ha dicho: “Cafrune es más peligroso con una guitarra que un ejército con armas”–, sabe de sobra que lo acorrala el peligro.

Pero la marcha ha comenzado, ya no puede ni podría detenerla. Todos estos años se ha dedicado a cantar al hombre que solo le teme a Dios y arremete con su guitarra desafiando las injusticias del mundo. ¿Puede su voz quebrarse ahora? Sabe que no. Así que se larga al camino. Pero esta vez no lleva ni a su mujer ni a sus hijas, como solía hacerlo hace unos años cuando recorrían los pueblitos en caravana. Ahora solo va con su compadre Chiquito Gutiérrez, secundados por una camioneta que a poco de andar decide averiarse. Sobre la ruta 27 cae la noche y Cafrune se pregunta, de pronto, quién lo recordará si hoy la muerte al fin viene a buscarlo.

“Apriete que va la marcha/ y ya ha de brotar el humito/ suena lindo el pajarito/ y yooo... me he quedao en patas.” Canturrea un tema que ha interpretado centenares de veces. Pero esta vez la canción no quiere anidar, se le escapa. La actuación en Cosquín, sucedida unos pocos días atrás le ha dejado entre los dientes un sabor metálico, infamante, que se obstina en persistir. Siempre se ha creído un “galopador contra el viento”: ha provocado, ha ido al límite, así que no es eso lo que lo asusta. No. Más bien es como si una nota distintiva hubiera saltado de la canción, fuera de la armonía establecida, y amenazara con desestabilizar todo el repertorio.

Ya antes de subir al escenario le habían dicho que existía una lista de temas prohibidos, que en la misma Radio Nacional de Córdoba estaba el disco que contenía los temas que no podía cantar tachados con birome en la tapa, que el disco había sido deliberadamente rayado con un clavo, cuestión de que tampoco se pudiera reproducir. Puede suponer qué temas son los prohibidos: *El Orejano* –claro está– ha de encabezar la lista; seguro lo sigue *Milonga del fusilado*, que ha sumado a su repertorio estando en España. Pero ante su sorpresa le comentan que también *Zamba de mi esperanza* está prohibida. Tal grado de estupidez sobrepasa toda expectativa, así que Cafrune decide no darse por enterado. Después de todo, no ha recibido ninguna comunicación oficial.

Tiene armada una selección de temas nuevos que ha estado ensayando para el disco que planea sacar en breve de manera independiente, fuera del arbitrio de la compañía CBS que es quien ha estado editándolo durante los últimos trece años; así que decide tocar esos temas, entre los que está el valsecito *Hombre con H*. Sabe, no obstante, que se debe a su público, y que llegado el momento interpretará todo lo que su público le pida. Y eso es precisamente lo que ha hecho. Pero al segundo tema solicitado ha debido abandonar presuroso el escenario ante la llegada imprevista de los uniformados. El recuerdo de esa huida humillante, deliberada, entre apuros y bambalinas le atenaza la garganta y le deja en el paladar el sabor amargo de la cobardía o la derrota. Después de esa noche le llueven las amenazas: si emprende la marcha, morirá. Así se lo cuenta a su amigo Héctor Ramos: “Me amenazan diciéndome que si hago el viaje moriré. Dicen que un zurdo no

puede mancillar la tierra de San Martín. Siempre dije que no soy comunista, que soy nacionalista con ‘c’ y no con ‘z’. Yo le canto al pueblo”.

No obstante, Cafrune monta su caballo blanco y comienza la marcha.

“Vieja soledá/ hoy me iré de ti/ buscando la luz/ de un amanecer./ Cuando llegue el alba/ viviré, viviré” canturrea ahora en medio del atardecer. El compás rítmico de las herraduras golpeando el camino de tosca y grava se apaga sin parsimonia. Nadie se asoma de las casas a su paso. “¿No seremos fantasmas?”, bromea Gutiérrez como queriendo alejar un mal presentimiento.

Es la hora en que la noche se cierra en una oscuridad fiera, así que deciden prender un candil que llevan de guía. Cuando apenas faltan trescientos metros para llegar al cruce de la ruta mayor, un ruido artero irrumpe por atrás volteando caballos, jinetes y atavíos. El ruido del motor se aleja. La noche es una trampa infame que desmerece su manto de estrellas. Suena el silencio, el canto de las chicharras, algún que otro sapo.

“Tengo rota la espalda, me estoy desangrando” le dice Cafrune a Gutiérrez cuando éste, que ha logrado ya levantarse del suelo, se acerca a socorrerlo. Su amigo lo revisa, quiere encontrar la herida: puede hacer un torniquete, detener el sangrado. Recorre el cuerpo, una y otra vez en la oscuridad pero no encuentra nada. “Me estoy desangrando por dentro”, dice el cantor.

Se suceden horas de impericia en una salita de primeros auxilios cercana: tiene rotas diez costillas y politraumatismo de cráneo. Lo trasladan al Hospital Municipal de Tigre y luego, en el intento por llevarlo al Instituto del Tórax de Vicente López, Cafrune muere.

Su caballo sobrevive. El dolor es extremo. Familiares y amigos deciden velarlo en la Federación Argentina de Box: algo de púgil que ha sabido soportar las embestidas de la historia arropa su cuerpo inerte. Un Ringo Bonavena del canto. Antes de la cremación en el cementerio de la Chacarita, la noticia de su muerte acaecida el 1° de febrero de 1978 ya ha ganado la calle. Cantidad de diarios y revistas, del país y del exterior, la ventean; el diario *El País*, de España, por ejemplo publica la información así:

El folklorista argentino Jorge Cafrune murió arrollado por un automóvil cuando transitaba a caballo por una carretera a 35 kilómetros de Buenos Aires. A sus 39 años, Cafrune era uno de los artistas más populares en su género.

Cafrune había iniciado el pasado martes una marcha a caballo hacia Yapeyú, lugar de nacimiento de José de San Martín, a 750 kilómetros al norte de la capital argentina, llevando en un cofre tierra de Boulogne-sur-Mer, la ciudad francesa donde murió el héroe argentino. Pensaba llegar a Yapeyú el 25 de febrero, a una media de treinta kilómetros diarios. Cuando no había terminado su primera etapa, un automóvil arrolló al caballo y despidió a Cafrune a unos veinte metros de distancia. Antes de partir, vestido con bombacha gaucha, sombrero ancho y poncho multicolor, Cafrune recibió la bendición del rector de la catedral de Buenos Aires al pie del mausoleo donde reposan los restos de San Martín. (*El País*, 2/2/1978)

La versión oficial del caso indica que Héctor Emilio Díaz, el muchacho de diecinueve años que lo atropelló, venía sin luces y borracho. Que la ruta estaba oscura y que embistió sin saber qué ni a quién y que siguió sin más su camino. La versión oficial indica también que al día siguiente, al escuchar por radio la noticia de la muerte, decide entregarse y que su padre lo acompaña, porque es menor. El proceso es veloz y Díaz rápidamente es absuelto. Hace apenas semanas ha cambiado la ley de tránsito: los jinetes debían ir por la banquina y como el inculcado aduce que los jinetes iban por la ruta queda libre.

Sin embargo... hay otra historia que crece en las bocas anónimas. Al poco tiempo de sucedido el “accidente”, el joven y su familia se van de Benavídez. O mejor dicho: desaparecen, porque nadie vuelve a saber de ellos.

En el polémico libro de Horacio Paino, *Historia de la Triple A* (1984), hay una referencia explícita a la muerte de Jorge Cafrune en la que hasta el momento nadie se ha detenido. Guiado por el deseo de expiar culpas, el autor explica y ofrece pruebas de cómo organizó el comando de operaciones paraestatal conocido como la Triple A, desde el Ministerio de Bienestar Social y a pedido de José López Rega, para aniquilar –básicamente– al Movimiento Peronista Montoneros y al Ejército Revolucionario del Pueblo: da nombres, describe los atentados y el modo en que los presentaban para responsabilizar a las distintas agrupaciones militantes, apunta quiénes y cómo eran sus informantes en la sociedad civil, y otros tantos que operaban desde la prensa. Una radiografía del horror mostrada desde las mismas vísceras. “Con respecto a la muerte

de Cafrune –dice Paino–, pese a todos los desmentidos que se han formulado, tengo la absoluta certeza de que fue obra de López Rega”. Como se recordará, en 1978 López Rega estaba lejos del gobierno pero no del poder; lo que advierte Paino es que para entonces el modo de operar de la Triple A ya se había naturalizado y extendido al total de las Fuerzas Armadas. Más adelante afirma: “La muerte de Jorge Cafrune no fue una muerte accidental. Por más que en ese entonces no tuviesen nada que ver o no figurasen en el personal, tanto el vehículo que se utilizó como así también la persona que lo manejaba, visitaron muchas veces el Ministerio de Bienestar Social”.¹

Habrá que esperar a que Celia Teresa Meschiati envíe, a mediados de la década de 1980, desde Ginebra en valija diplomática su testimonio como detenida-desaparecida del centro La Perla, en Córdoba, para conocer otra arista del espanto. Su testimonio se suma al *Informe de la CONADEP Nunca más* (1984) y resulta definitivo para los que nunca creímos en la versión oficial de esa Argentina agonizante regida por el orden castrense.

“Entiendo que la familia no quiera creer en nuestro testimonio”, me dice cuando la entrevisto, en referencia a su declaración y la de Graciela Geuna, la otra mujer que asegura también haber escuchado a los militares adjudicarse la muerte de Jorge Cafrune. “No es lo mismo leer lo que alguien dice, que haber vivido lo que nosotros vivimos, y saber de lo que esa gente era capaz de hacer. Es que, ¿sabés? Así como trataron de colonizar nuestra cabeza, y no pudieron, nosotros tam-

1. Paino, Horacio, *Historia de la Triple A*, Montevideo, Editorial Platenense, 1984, p. 161.

9. EPÍLOGO

bién llegamos a conocerlos. ¿Tengo la certeza de que lo hayan hecho? Sí y no. Hay un 95% de posibilidades de que sean los responsables. Tampoco los vi nunca fusilar a alguien, sin embargo en los dos años que estuve allí llegaron a pasar por esa cuadra más de dos mil quinientas personas que ahora están desaparecidas”.

Desde que logró salir del centro de detención, Teresa no ha cesado de denunciar las vejaciones y torturas allí sufridas. Desde 2008 hasta la fecha ya ha declarado en varias causas, por las que se ha logrado encarcelar a varios genocidas.

La tarde en que nos encontramos, Teresa ametralla el tiempo con borbotones de palabras, con la urgencia de quien tiene mucho que contar y poco tiempo. Trabajo con palabras así que cuando no me toman por asalto, suelo mantener con ellas una distancia prudente y respetuosa. Las palabras pueden informar, mentir, seducir, acariciar, confundir... Pueden todo y no pueden nada, al fin, si atrás de ellas no hay algo. No conozco a esta mujer, no tengo por qué creerle. Y sin embargo creo de principio a fin en todo lo que me cuenta. Habla con rapidez, con soltura, como quien ha contado lo que le pasó muchas veces, y no le importa ya si le creen o no, porque lo que en verdad necesita es contarlo. Una y otra vez, hasta que llegue la muerte.

“¿Que por qué estoy viva? ¿Que por qué no me mataron en La Perla?, me preguntan. ¡Qué sé yo! Porque no era mi momento, nadie sabe cuándo es el momento”, dice Teresa entre risas. No es una risa nerviosa, más bien es alegre, largada sin cálculo ni promesa de revancha. Y yo la sigo, también me río, intentando detener las lágrimas.

La luz de agosto entra visceral por la ventana de la clínica. Estos días viene helando feo, pero con el levante, el sol promete cada mañana una tregua distinta. Hace tres semanas que mi madre está internada y baila en el borde del abismo. Ahora está tranquila, las piernas extendidas sobre la cama han abandonado la rigidez de otros días y esa posición de ovillo que parecía augurar lo peor. La noche ha sucedido con cierta calma, esta vez no me ha confundido con su madre ni me ha dicho que se quiere morir. Con mis hermanos realizamos turnos rotativos de entre cuatro y doce horas, de modo que nunca esté sola. La sonda sigue hidratándola, gota a gota, y ésa es nuestra humilde victoria, junto a los dos o tres bocados que logramos que día a día coma.

Mi padre está sentado a los pies de la cama. La luz le pega de frente y certifica que es absolutamente fortuito el hecho de que no sea él el que esté postrado en lugar de ella. He logrado que serene el temblor de sus manos, el ansia y la sed, y que nos acompañe un momento. Tengo descargado en el celular algunos temas de Jorge Cafrune, así que se los hago escuchar. Les cuento que en estos días me he encontrado con su hija Yamila, y que me ha dicho que ha pedido la desclasificación del expediente de la muerte de su padre a fin de evaluar si es pertinente o no abrir la causa. En el cuarto suena *Pa' qué, Balderrama, La Atardecida, El payador perseguido, Vidala para mi sombra*. Veo en el

10. ANEXO

rostro de mis padres la cantidad de recuerdos que la música dispara.

–¿Vos sabés lo que es un caballo nochero? –dice de pronto Pepe.

La pregunta me toma por sorpresa. Hace rato que no hablamos más que para discutir sobre el cuidado de mi madre y por la salud de ambos. Digo “no”, por decir algo o para que apure lo que quiere contar.

–Es el caballo que dejás ensillado toda la noche, por si lo necesitás.

–¿Junto al parejero? –pregunto.

–No. Bah, sí. Es uno de los caballos de la cabalgadura, el que se queda de guardia, digamos, mientras los otros descansan o pastan junto al ganado.

–¿Y para qué lo podés necesitar?

–Por si se te dispara la tropilla y tenés que ir por ella, o aparece un gato montés, no sé. Debe ser el más confiable que tengas...

–¿Por?

–Porque quizá te lo tengas que atar a las patas. Como le pasó a mi viejo, allá en San Juan, donde no hay ni un arbolito pelado donde atar nada. Salió de caería y lo agarró la noche, así que se tiró a dormir por ahí y se ató al mejor caballo en medio del desierto.

a. Discografía oficial de Jorge Cafrune editada en Argentina

- Las voces de Huayra* (1957), Columbia.
Folklore (1962), H. y R.
Tope puestero (1962), H. y R.
Cafrune (1962), H. y R.
Jorge Cafrune (1962), H. y R.
Emoción, canto y guitarra (1964), CBS.
Cuando llegue el alba (1964), CBS.
Que seas vos (1964), CBS.
Ando cantándole al viento y no solo por cantar (1965), CBS.
El Chacho. Vida y muerte de un caudillo (1965), CBS.
La Independencia (1966), CBS.
Yo digo lo que siento (1966), CBS.
Jorge Cafrune (1967), CBS.
Yo he visto cantar al viento (1968), CBS.
Este destino cantor (1969), CBS.
Zamba por vos (1969), CBS.
Jorge Cafrune interpreta a José Pedroni (1970), CBS.
Lindo haberlo vivido para poderlo contar (1971), CBS.
Labrador del canto (1971), CBS.
Yo le canto al Paraguay (1971), CBS.
Virgen india (con Marito) (1972), CBS.
Aquí me pongo a contar... cosas del Martín Fierro (1972), CBS.
De mi madre (con Marito) (1972), CBS.
De lejanas tierras. Jorge Cafrune le canta a Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui (1972), CBS.
Siempre se vuelve (1975), CBS.
Jorge Cafrune en las Naciones Unidas (1976), CBS.
Yo le canto al litoral (1976), CBS.

b. Últimas grabaciones de Jorge Cafrune en vivo

b.1. Disco *Jorge Cafrune en las Naciones Unidas* (1976), CBS

Tabacalera
Maternidad
La cautiva
Yo quiero un caballo negro
Canto a Sudamérica
El Orejano
Caminito Español
El Poeta
India madre
Zamba de mi esperanza
Fragmentos del "Martín Fierro"

[A continuación se reproduce el recital ofrecido frente al auditorio de las Naciones Unidas, en Nueva York, 30/11/1974. Además de los temas, se transcribe la presentación que realiza Cafrune antes de la interpretación. Se consigna el tema según consta en la grabación original, en casi todos hay pequeñas omisiones o cambios que realiza el cantor sobre la letra original, estos cambios los subrayo, para inmediatamente, entre paréntesis, apuntar cómo consta el verso en el tema original. Los cambios, si bien son menores, dan cuenta del carácter autoral de las performances de Jorge Cafrune, que se evidencia no solo en el criterio de selección sino también en la capacidad de ajustar la letra de acuerdo al escenario frente al cual le toca cantar.]

La canción que voy a dejarles pertenece a la zona de mi tierra, el norte argentino, que tiene como actividades principales: la explotación de la caña de azúcar, los tabacales, las minerías. Yo soy nacido de las zonas de los tabacales y esta canción es como un homenaje al hombre del surco tabacalero...

Tabacalera (1960)

Eduardo Falú

Amargo como el sabor de la planta del tabaco
así es mi vida patrón, pero la endulza mi canto,
así es mi vida patrón, pero la endulza mi canto.
Mi canto de labrador, riega la tierra fecunda
sembrando ilusiones voy, en las hoyadas profundas,
sembrando ilusiones voy, en las hoyadas profundas.
Después cosecho gavilla de tabaco de mi flor
la tierra da maravillas y aunque echo yo la semilla
tengo que fumar del peor.

Desde que ha salido el sol, siempre pegao a la tierra
me alegra y me da dolor, mi tierra tabacalera
me alegra y me da dolor, mi tierra tabacalera.
Qué tristes jornadas son las de los pobres labriegos
de cuando en cuando un tizón de amargo tabaco negro,
de cuando en cuando un tizón de amargo tabaco negro.
Y así sembrando esperanzas por los tabacales voy
y en esta eterna labranza otros llevan ganancia
y yo cosecho dolor.

Bueno... Entre medio de las canciones yo suelo arrimar algún poema de nuestra gente que escribe, en la poesía, sin necesidad del acompañamiento musical. Tenemos nosotros gente muy importante en las letras cuya producción ya trae –digamos– la

musicalidad que trae el poema noble, el poema verdadero. Por eso voy a dejar un mensaje de un poeta santafesino, don José Pedroni, que es a mi criterio uno de los más hermosos homenajes que se le hace a la mujer. Vaya entonces dedicado para todas las damas presentes este poema de Pedroni que dice así:

Maternidad

José Pedroni

Mujer: en un silencio que me sabrá a ternura,
durante nueve lunas crecerá tu cintura;
y en el mes de la siega tendrás color de espiga,
vestirás simplemente y andarás con fatiga.

El hueco de tu almohada tendrá un olor a nido,
y a vino derramado nuestro mantel tendido.
Si mi mano te toca,
tu voz, con vergüenza, se romperá en tu boca
lo mismo que una copa.
El cielo de tus ojos será un cielo nublado.
Tu cuerpo todo entero, como un vaso rajado
que pierde un agua limpia. Tu mirada, un rocío.
Tu sonrisa, la sombra de un pájaro en el río...

Y un día, un dulce día, quizá un día de fiesta
para el hombre de pala y la mujer de cesta;
el día que las madres y las recién casadas
vienen por los caminos a la misa cantada;
el día que la moza luce su cara fresca,
y el cargador no carga, y el pescador no pesca...
–tal vez el sol deslumbre; quizá la luna grata
tenga catorce noches y espolvoree plata
sobre la paz del monte; tal vez el villaje llueva
calladamente; quizá yo esté de viaje...–.
Un día, un dulce día con manso sufrimiento,
te romperás cargada como una rama al viento,
y será regocijo

de besarte las manos, y de hallar en el hijo
tu misma frente simple, tu boca, tu mirada,
y un poco de mis ojos, un poco, casi nada...

Una antigua canción, tema popular... Quiere decir que de tan antigua que es, el pueblo es el dueño de estas melodías que tal vez, sin lugar a duda, van de Europa a América y se afincan en las distintas zonas de nuestro territorio: *La cautiva*.

La cautiva

(Autor anónimo)¹

Recliná niña tu frente
sobre mí,
que aquí reina un fresco ambiente
y en las cuchillas se siente
un perfume de alelí.

Recliná bella cautiva,
amorosa y sensitiva,
en brazos de Al Boreví,
quien te ama con ansia ardiente.
Recliná niña tu frente
sobre mí.

1. En efecto, el tema no está registrado, fue recopilado en la década de 1930 por Edmundo Cartos. Según se sabe lo escuchó en una guitarreada en Córdoba, en boca de un muchacho que conoció llegado del litoral o tal vez de Paraguay, quien se lo pasó a su manera y Cartos lo adoptó y arregló en tiempo de serenata. De igual modo, llegó a conocerlo Jorge Cafrune, en boca de un cantor amigo en tierras de Córdoba. También es conocido como *Recliná niña tu frente* o *El romance del cacique y la cautiva*. La letra da cuenta de un habla rica en influencia guaraníca –aparecen palabras como “guaviyú” (un árbol de gran copa, frutal y medicinal), “tuyú” (que en guaraní significa barro blanco o lodo)–, incluso de un castellano antiguo permeado por la lengua árabe, que se expresa por ejemplo en la palabra “aduar” (término árabe que significa aldea, vivienda, casa).

Si tus ojos son ardiente
resplandor
tus pupilas transparentes
como el agua de la fuente
de purísimo color.
Quien al verte no te mira,
y por ti niña suspira
a ti sola quiere amar,
y cautivo uno se siente,
si tus ojos son ardiente
resplandor.

Las cristianas hechiceras
del aduar
van gimiendo plañideras
su infortunio y su pesar.
El cacique no las mira
y por ti niña suspira
y a ti sola quiere amar,
aunque giman plañideras
las cristianas hechiceras
del aduar.

Al ardiente mediodía,
cuando vierta su armonía el tuyú,
estaremos garza mía
en la fresca sombra umbría
bajo un verde guaviyú.
Tú en la hamaca recostada
y en mi pecho reclinada
y junto a mi frente tú,
al ardiente mediodía,
cuando vierta su armonía
el tuyú.

¿Qué más quieres mi cristiana para ti?,
si tu frente se engalana

con la pluma soberana
del cacique Al Boreví.
Tendrás joyas y tesoros,
tendrás perlas y collares
que en la guerra conseguí
entre sangre castellana
¿qué más quieres mi cristiana para ti?

Voy a dejarles una de las últimas composiciones de uno de nuestros más grande músicos y poetas, don Atahualpa Yupanqui. Esta canción la escribe él después de un problema que tuvo al corazón, y él la titula *Yo quiero un caballo negro*.

Yo quiero un caballo negro
Atahualpa Yupanqui

Yo quiero un caballo negro,
y unas espuelas de plata.

Yo quiero un caballo negro,
y unas espuelas de plata,
para alcanzar la vida,
que se me escapa,
que se me escapa.

Yo quiero un lazo trenzado,
mezcla de toro y guanaco.

Yo quiero un lazo trenzado,
mezcla de toro y guanaco,
para enlazar esos sueños,
que se fugaron,
que se fugaron.

Yo quiero un poncho que tenga,
el color de los caminos,
para envolverme en la noche,

de mi destino,
de mi destino.

Caballo, espuelas y lazo,
pienso que no han de servir.
Ya ni el poncho me hace falta.
Voy a dormir,
voy a dormir,
voy a dormir.

De uno de nuestros grandes poetas, don Jaime Dávalos voy a dejarles esto que él considera de Sudamérica o de Hispanoamérica, al hablar don Jaime Dávalos con el verbo que solo le pertenece a los grandes poetas, dice así:

Canto a Sudamérica

Letra: Jaime Dávalos
Música: Eduardo Falú

Nadie la para ya.
No pueden detenerla.
Ni la calumnia, ni el boicot, ni el odio ["ni nada"].
Subyace en la conciencia de los pueblos
que la tierra jamás fue despojada. [agregado que no consta en el tema original]
Éste es un continente de aventura,
que a los aventureros se los traga.
Les sube despacito por la sombra ["Les sube por la sombra, despacito"]
y el ojo codicioso les socava.
Vendrán los desahuciados de la tierra,
buscando sus riquezas legendarias,
hasta que un día, en una misma greda, ["sola"]
se confundan las lenguas y las razas. [agregado]
América, animal de leche verde,
por la gran Cordillera vertebrada,
hunde el hocico austral bajo del Polo ["el"]

y descansa en su fuerza proletaria.
Sube por la luz, lenta y segura, ["Camina hacia la luz"]
con el polen del sol en sus entrañas,
y su destino torrencial,
fijado está en el tiempo por la Vía Láctea.
El hambre, la violencia, la injusticia,
la voluntad del pueblo traicionada,
no harán sino aumentar su rebeldía,
no harán sino apurar en sus entrañas
el hijo de la luz, que viene a unirnos
en una misma espiga esperanzada. ["sola"]
Porque América del Sur, tierra del futuro, [agregado "del Sur", no consta en el original]
igual que la mujer, ¡vence de echada!

Unos versos de uno de los más grandes poetas uruguayos, don Serafín J. García... Suele decir la gente de campo que cuando un animal no tiene señales ni marca le suelen decir "orejano". Don Serafín J. García le llama "orejano" al hombre que al pasar por la vida trata de pasar sin señales ni marca, y escribe esto:

El Orejano [Orejano]

Letra: Serafín J. García

Yo sé qu'en el pago me tienen idea
porque a los que mandan no les cabestreo;
porque despreciando las guéyas ajenas
sé abrirme camino pa'dir donde quiero. [ande]
Porque no me han visto lamber la coyunda
ni andar hociendo p' hacerme de un peso
y saben de sobra que soy duro 'e boca
y no me asujeta ni un freno mulero.
Porque cuando tengo que cantar verdades
las canto derecho nomás, a lo macho,
aunq' esas verdades amuestren bicheras
donde naide creiba que hubiera gusanos. ["nadie"]

Porque al copetudo de riñón cubierto
 –pa quien n’ usa leyes ningún comisario–
 lo trato lo mesmo que al que solo tiene
 chiripá de bolsa pa taparse ‘l rabo.
 Porque no m’eyenan con cuatro mentiras
 los maracanases que vienen del pueblo
 a elogiar divisas ya desmerecidas
 y hacernos promesas que nunca cumplieron.
 Porque cuando traje mi china pal rancho, [“truje”]
me’ olvidao que hay jueces p’ hacer casamiento [“me olvidé”]
 [“casamientos”]
 y que nada vale la mujer más güena
 si su hombre por eya no ha pagao derecho.
 Porque a mis gurises los he criado infieles
 aunqu’el cura grite qu’irán al infierno,
 y digo ande cuadre que pa nada sirven
 los que solo pasan pirinchando al cielo. [“viven”] [“el”]
 Porque aunque no tengo ni ande caerme muerto, [“ni en
 qué cairme”]
 soy más rico qu’esos que agrandan sus campos
 pagando en sancochos de tumbas resecas
 al pobre pión, qu’echa sus bofes cinchando.
 ¡Por eso en el pago me tienen idea!
 ¡Porqu’entre los ceibos estorba un quebracho!
 ¡Porque a tuitos eyos le han puesto la marca [“puesto marca”]
 y tienen envidia de verme orejano!
 ¿Y a mí qué m’ importa? ¡Soy chúcaro y libre!
 ¡No sigo a caudiyos ni en leyes me atraco!
 ¡Y voy por los rumbos clariaos de mi antojo,
 y a naides preciso pa’ hacerme baquiano! [“pa ser mi baquiano”]

Voy a dejarles una milonga que habla... Nosotros los argenti-
 nos, es muy poca la gente que sale con el canto a hacer cono-
 cer... Tal vez sea nuestro canto un poco, medio tristón, no tiene
 el ritmo de países como Brasil o México, o el Paraguay. Y esta
 milonga habla de la relación cuando uno va a Europa, en espe-
 cial a España, del hombre argentino y el caminito español.

Caminito español

Atahualpa Yupanqui

Por un camino de España
 camina mi corazón:
 antes no se conocían,
 hoy son amigos los dos...
 por un camino de España
 camina mi corazón.
 A veces bajo la luna,
 como una conversación,
 entre el mar y los pinares
 va cantando el corazón
 a veces bajo la luna,
 como una conversación.
 Habla de pampas lejanas,
 de unos aromos en flor.
 De algún caballo perdido
 que en esas tierras quedó...
 habla de pampas lejanas
 y unos aromos en flor.
 Como en los Libros Sagrados
 hay un tiempo de sazón
 vivían sin encontrarse
 hoy la vida los juntó
 un corazón argentino
 y un caminito español.

[“El camino nunca es triste:
 lo entristece la canción
 si el caminante le cuenta
 su desvelo o su pasión;
 el camino nunca es triste,
 lo entristece la canción”. Cafrune eli-
 de la interpretación de esta estrofa que
 consta en el tema de Yupanqui.]

El día que se separen
 que no se digan adiós

el camino en su paisaje
y sin rumbo el corazón
el día que se separen
que no se digan adiós.
Hermoso amor sin olvido
es la amistad de los dos
hermoso amor sin olvido
es la amistad de los dos
de un corazón argentino
y un caminito español
de un corazón argentino
y un caminito español.

Desde que se ha organizado, en el mundo, el cobro de los derechos autorales hay en las distintas partes, tanto en América como en Europa, una tremenda proliferación de poetas y músicos. En realidad uno no sabe si es que existen en verdad, verdaderos poetas o movimientos poéticos verdaderos, o es que solamente se quieren arrimar a los cobros de los derechos autorales y a la industria de la protesta, de la pseudo poesía... Yo considero que la forma de dignificar al hombre es hablándole en el lenguaje más digno que es la verdadera poesía, la que queda. Por eso es que al ver este proceso, pseudo poético, me gusta cantar estos versos.

El poeta

Atahualpa Yupanqui

Tú crees que eres distinto
porque te dicen poeta,
y tienes un mundo aparte
más allá de las estrellas.

Tú crees que eres distinto [Estrofa repetida que no consta en el original]
porque te dicen poeta,
y tienes un mundo aparte
más allá de las estrellas.

De tanto mirar la luna,
ya nada sabes mirar;
eres como un pobre ciego
que no sabe a dónde va.

Vete a mirar los mineros,
los hombres en el trigal,
y cántale a los que luchan
por un pedazo de pan.

Poeta de ciertas rimas: [“tiernas”]
vete a vivir a la selva
y aprenderás muchas cosas
del hachero y sus miserias.

Vive junto con el pueblo; [estrofa final del poema, intercalada acá]
no lo mires desde afuera;
que lo primero es el hombre
y lo segundo, poeta.

De tanto mirar la luna,
ya nada sabes mirar;
eres como un pobre ciego
que no sabe a dónde va.

Vete a mirar los mineros,
los hombres en el trigal,
y cántale a los que luchan
por un pedazo de pan.

“¿Quién es el autor de esta canción?” –preguntan desde el público.
Atahualpa Yupanqui. Bueno amigos, muchas gracias. El más grande orgullo que pueda tener un cantor es estar en este escenario, en donde se da cita la gente de todo el mundo. Agradezco la gentileza de la gente que me ha hecho

posible venir aquí, el amigo, la señora, el otro amigo que no lo veo por acá, mi compañero... Me voy a despedir, dejando un homenaje a nuestra raza indiana. Con una canción... Muchísimas gracias por la gentileza de ustedes, y la de la gente que me ha permitido llegar hasta ustedes.

India madre

Letra: César Perdiguero

Música: Eduardo Falú

India madre

la Pachamama bendiga
las quenas que han de llorarte,
las quenas que han de llorarte.

India madre

yo me persino en silencio [“persigno”]
por la señal de tu sangre,
por la señal de tu sangre.

Fuiste la ñusta cautiva [estrofas finales que aquí se intercalan y repiten]

allá en el templo del sol,
la bien amada del inca
que una noche te cantó.

Después brillaron aceros

en tierras de tu señor,
y antes de morir dejaste
morenos hijos del sol.

Y antes de morir dejaste
morenos hijos del sol.

India madre

tu nombre quedó en la arena
y tu presencia en el aire,
y tu presencia en el aire.

India madre

te cantan y te bendicen

los que heredaron tu sangre,
los que heredaron tu sangre.
Fuiste la ñusta cautiva
allá en el templo del sol,
la bien amada del inca
que una noche te cantó.
Después brillaron aceros
en tierras de tu señor,
y antes de morir dejaste
morenos hijos del sol.
Y antes de morir dejaste
morenos hijos del sol.

Zamba de mi esperanza

Letra y música: Luis Morales

Zamba de mi esperanza,
amanecida como un querer.
Sueño, sueño del alma
que, a veces, muere sin florecer.
Sueño, sueño del alma
que, a veces, muere sin florecer.

Zamba, a ti te canto,
porque tu canto derrama amor.
Caricia de tu pañuelo,
que va envolviendo mi corazón.
Caricia de tu pañuelo,
que va envolviendo mi corazón.

¡Estrella: tú que miraste,
tú que escuchaste mi padecer;
estrella, deja que cante;
deja que quiera como yo sé!
¡Estrella, deja que cante;
deja que quiera como yo sé!

El tiempo que va pasando,
como la vida no vuelve más.
El tiempo me va matando
y tu cariño será, será.
El tiempo me va matando
y tu cariño será, será.

Hundido en horizonte,
soy polvareda que al viento va.
Zamba, ya no me dejes.
Yo, sin tu canto, no vivo más.
Zamba, ya no me dejes.
Yo, sin tu canto, no vivo más.

¡Estrella: tú que miraste,
tú que escuchaste mi padecer;
estrella, deja que cante;
deja que quiera como yo sé!
¡Estrella, deja que cante;
deja que quiera como yo sé!

Bueno, amigos, ahora me despido en serio, entonces... Voy a dejarles algunos versos de nuestra obra señera que es el *Martín Fierro*, de don José Hernández. Voy a dejarles en tres pequeñas partes, de algunos versos, la significación del gaucho, que es un hombre... Cuando me preguntan, por ahí, si existen gauchos en la Argentina o en el Uruguay... No existen ya más gauchos. El gaucho es un personaje que responde a un tiempo histórico-social. Quiero dejarles unas coplitas con la significación que hace Hernández del gaucho, su idea, la idea del gaucho en el tiempo en que vive de lo que es la ley y al último, unos consejos que da don José Hernández.

Fragmentos del *Martín Fierro*

Selección de Jorge Cafrune

Soy gaucho, y entiendanlón [el poema de José Hernández dice "entiendaló"]

como mi lengua lo explica
para mí la tierra es chica
y pudiera ser mayor.
Ni la víbora me pica
ni quema mi frente el sol.

Es el pobre en su orfandá
de la riqueza el desecho,
porque naides toma a pecho
el defender a su raza;
debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derecho.

Mas Dios ha de permitir
que esto llegue a mejorar,
pero se ha de recordar
para hacer bien el trabajo
que el fuego pa calentar
debe ir siempre por abajo.

Y dejo correr la bola,
que algún día se ha de parar
—tiene el gaucho que aguantar
hasta que lo trague el hoyo—
o hasta que venga algún criollo
en esta tierra a mandar.

De los males que sufrimos
hablan mucho los puebleros,
pero hacen como los teros
para esconder sus niditos:
en un lao pegan los gritos
y en otro ponen los güevos.

Canta el pueblero... y es pueta,
canta el gaucho y ¡ay Jesús!
lo miran como avestruz,

su inorancia los asombra.
Mas siempre sirven las sombras
para distinguir la luz.

Lo que pinta este pincel
ni el tiempo lo ha de borrar,
naides se ha de animar [“ninguno se ha de animar”]
a corregirme la plana;
no pinta quien tiene ganas
sino quien sabe sabe pintar.

Y no crean los oyentes
que del saber hago alarde
he conocido aunque tarde,
sin haberme arrepentido,
que es pecao cometido [“pecado”]
el decir ciertas verdades.

Dende que elige a su gusto
lo más espinoso elige.
Pero esto poco me affige
y le contesto a mi modo.
La ley se hace para todos
mas tan solo al pobre le rige.

La ley es tela de araña
y a mi inorancia lo esplico, [“en mi inorancia lo esplico”]
no la teme el hombre rico,
jamás la teme el que mande,
pues la ruempe el bicho grande
y solo enrieda a los chicos.

Es la ley como la lluvia
nunca puede ser pareja,
el que la aguanta se queja.
Pero el asunto es sencillo,
la ley es como el cuchillo

no ofiende a quien lo maneja.
Y suelen llamarle espada [“Le suelen llamar espada”]
y el nombre le viene bien.
Los que la manejan ven [“Los que la gobiernan ven”]
a dónde han de dar el tajo.
Le cai al que se halla abajo
y corta sin ver a quién.

Hay muchos que son doctores
y de su cencia no dudo.
Mas yo soy un negro rudo
Y, aunque de esto poco entiendo,
estoy diariamente viendo
que aplican la del embudo.

No andés cambiando de cueva,
hacé las que hace el ratón,
conservate en el rincón
donde nació tu esistencia, [“en que empesó tu esistencia”]
que vaca que cambia querencia
se atrasa en la parición.

A naides tengas envidia,
es muy triste el envidiar.
Si ves a otro ganar
a estorbarlo no te metas
cada lechón en su teta
que es el modo de mamar.

Su esperanza no la cifren
nunca en corazón alguno;
en el mayor infortunio
pongan su confianza en Dios,
de los hombres, solo en uno,
con mucha precaución, en dos. [“gran precaución”]

La cigüeña cuando es vieja
pierde la vista, y procuran

en su edá madura [“cuidarla en su edá madura”]
cuidarla sus hijas pequeñas: [“todas sus hijas pequeñas”]
apriendan de las cigüeñas
este ejemplo de ternura.

Debe trabajar el hombre
para ganarse su pan,
pues la miseria en su afán
de perseguir de mil modos
llama en la puerta de todos
y entra en la del haragán.

Los hermanos sean unidos
porque ésa es la ley primera;
tengan unión verdadera
en cualquier tiempo que sea,
porque si entre ellos
pelean los devoran los de ajuera.

Y si la vida me falta
ténganlo todos por cierto,
que hasta el gaucho en el desierto [“que el gaucho, hasta en
el desierto”]
sentirá en tal ocasión
tristeza en el corazón
al saber que yo estoy muerto.

Es la memoria un gran don,
calidá muy meritoria;
y aquellos que en esta historia
sospechen que les doy palo
sepan que olvidar lo malo
también es tener memoria.

Pero pongan su esperanza
en el Dios que los formó.
Y aquí me despido yo

que he cantao a mi modo
males que conocen todos
pero que naides cantó.

b.2. Último tema del álbum póstumo *Jorge Cafrune inédito* (2004), fruto de una grabación casera de enero de 1978

Hombre con H

Autor: Augusto Polo Campos

Hombre con H de hacer,
dime qué es lo que haces,
¿el viento o el mar?

Hombre con H de herir,
dime a quiénes hieres más:
si a los que admiras envidias,
desde tu inferioridad,
o a los que nada lograron,
porque nada pueden dar...

Hombre con hambre de amor,
porque no sabes amar,
hombre con H de hermano,
que pides y nunca das...

Hombre con H de horror,
di qué te horroriza más:
si el pago por lo que hiciste,
o el premio por lo que harás...
Hombre que vas a la Luna,
sin conocer bien la Tierra,
hombre que buscas la Paz,
asesinando en la Guerra...

Hombre que te vuelves rico,
con lo que al pobre le quitas.

Hombre que crees en Dios,
hombre que crees en Dios,
solo si lo necesitas...

Hombre con H de hermano,
mi voz es la del corazón,
es mi sentimiento humano
que se desborda en canción.

Mi palabra no es protesta,
yo no protesto ante Dios,
tan solo elevo mi voz:
¡Busca tu propia respuesta!

Hombre que vas a la Luna,
sin conocer bien la Tierra,
hombre que buscas la Paz,
asesinando en la Guerra...

Hombre que te vuelves rico,
con lo que al pobre le quitas.
Hombre que crees en Dios,
hombre que crees en Dios,
solo si lo necesitas.

c. Discografía completa y desglosada

1957-Las voces de Huayra

- 1-La Felipe Varela
- 2-Cholos y cholitas
- 3-Noche, noche
- 4-Coquita y alcohol
- 5-Al pie de un cardón
- 6-Vidala de la copla
- 7-La del disimulo
- 8-La estrellera
- 9-Villa de Villares
- 10-La maimareña
- 11-Cueca pa' doña Pepa
- 12-Canción del derrumbe indio



1962-Folklore argentino

- 1-Zamba de tus ojos
- 2-Chacarera de Gualiamá
- 3-Payo Solá
- 4-Corazón alegre
- 5-Milonga del solitario
- 6-Zamba de los mineros
- 7-Zamba de otoño
- 8-Linda mi tierra jujeña
- 9-Minero potosino
- 10-Vamos a la zafra
- 11-Mis changuitos así son
- 12-Noche y camino



1962-Folklore (versión argentina)

- 1-Zamba de un cantor
- 2-La olvidada
- 3-Zamba de abril
- 4-Cuando nada te debía
- 5-La Caspi Corral
- 6-Tata Juancho
- 7-Voy andando
- 8-Volvamos pa' Catamarca



- 9-Zamba correntina
- 10-El cieguito
- 11-La atardecida
- 12-India madre



1962-Jorge Cafrune

- 1-Tierra querida
- 2-Chacarera del pantano
- 3-Ki Chororo
- 4-El llamero
- 5-La añera
- 6-Las golondrinas
- 7-Canción de luna y carnaval
- 8-Río de los pájaros
- 9-El silbidito
- 10-La alhajita
- 11-Pato sirirí
- 12-Niño rhupa



1962-Tope puestero

- 1-Tope puestero
- 2-La yapita
- 3-Camino de los quileros
- 4-Zamba de Orán
- 5-Fule Mandinga
- 6-En mi Valle de Punilla
- 7-Anocheciendo zambas
- 8-Salto Grande
- 9-Canción al regreso
- 10-Chasca había sido
- 11-Atardecer de primavera
- 12-Como yo lo siento



1964-Cuando llegue el alba

- 1-Cuando llegue el alba
- 2-Dudas
- 3-Cueca del guitarrero
- 4-Domingo de agua
- 5-Coplas del pescador

- 6-Hui, jo, jo, jo
- 7-Canción de verano y remo
- 8-Despedida en una zamba
- 9-Albahaca sin carnaval
- 10-Cururú
- 11-Coplas del soltero
- 12-Viento, viento...



1964-Emoción, canto y guitarra

- 1-Zamba de mi esperanza
- 2-Chacarera de Gualiamá
- 3-Vidala del lapacho
- 4-Cancionera
- 5-La niña de los lapachos
- 6-Zamba del riego
- 7-El pescador
- 8-India madre
- 9-Zambita del caminante
- 10-La vi por vez primera
- 11-Tierno nogal
- 12-Sin caballo y en Montiel

1964-Que seas vos

- 1-El Orejano
- 2-El herrero
- 3-Milonga del solitario
- 4-Ashpa sumaj
- 5-Baguala de Amaicha
- 6-Zamba del retorno
- 7-Que seas vos
- 8-La alabanza
- 9-Noche y camino
- 10-Alborada del viento
- 11-Santafesino de veras
- 12-Zambita pa' don Rosendo



**1965-Ando cantándole al viento
y no solo por cantar**

- 1-Coplera del viento
- 2-Añorando
- 3-Peoncito de mandiocal
- 4-La pasto verde
- 5-El payador perseguido
- 6-Zamba adentro
- 7-La Tupungatina
- 8-La Corocortaña
- 9-Cañada Zamora
- 10-No te puedo olvidar



1965-El Chacho.

Vida y muerte de un caudillo

- 1-La pura verdad
- 2-Canción de cuna del Chacho
- 3-La Victoria Romero
- 4-Deje, nomás
- 5-Montonereando
- 6-Triunfo del Chacho
- 7-Zamba para el Chacho
- 8-Visión del Chacho
- 9-La muerte del Chacho
- 10-Llanto por el Chacho



1966-La independencia

- 1-La Patria no se hizo sola
- 2-Adiós general Belgrano
- 3-Quemándose de su fuego
- 4-Cuatro barquitos
- 5-Soldado desconocido
- 6-La Martín Güemes
- 7-Cielito de granaderos
- 8-Le hablo de un 9 de julio
- 9-Niña de Tucumán



1966-Yo digo lo que siento

- 1-La lorohuaseña
- 2-Yo soy el dueño de todo
- 3-Puerto Tirol
- 4-En esta zamba ausente
- 5-Recuerdos de ti
- 6-La rubia moreno
- 7- Pa' qué
- 8-Tabacalera
- 9-La cautiva
- 10-Zamba prometida
- 11-Milonga del peón de campo
- 12-La finadita



1967-Jorge Cafrune

- 1-Volar de tu desamor
- 2-Permiso
- 3-Huaytiquina
- 4-Recordándote
- 5-Pobrecito mi cigarro
- 6-Cautiva del río
- 7-Resolana
- 8-Milonga para una niña
- 9-Garzas viajeras
- 10-Sin pique
- 11-Cuando te fuiste



1968-Lo mejor de Jorge Cafrune

- 1-Zamba de mi esperanza
- 2-La cautiva
- 3-La Martín Güemes
- 4-Coplas del payador perseguido
- 5-Que seas vos
- 6-Milonga del peón de campo
- 7-La tupungatina
- 8-Zambita pa' don Rosendo
- 9-El Orejano
- 10-Cuando llegue el alba



1968-Yo he visto cantar al viento

- 1-Bajo de un sauce llorón
- 2-Llanto de Salavina
- 3-A una rosa
- 4-A mi catamarqueña
- 5-Manea
- 6-Canción del cañaverl
- 7-Fiel compañera
- 8-Cuando se me escape el alma
- 9-Amargura
- 10-El poeta
- 11-La norteña



1970-Jorge Cafrune interpreta a José Pedroni

- 1-Maternidad
- 2-Tercera, quinta, octava y novena luna
- 3-Palabras al hijo por nacer
- 4-La cuna
- 5-Indio
- 6-Gaucho
- 7-A Ethel Rosenberg
- 8-El caballero del camino
- 9-Petróleo
- 10-Las Malvinas



1969-Este destino cantor

- 1-Zamba para decir adiós
- 2-Adán Sánchez
- 3-Chacarera de Ledesma
- 4-La querendona
- 5-Ruego de Vallecito
- 6-Mi luna cautiva
- 7-Total... qué
- 8-La huarmillita
- 9-Balderrama
- 10-A don Juan Manuel



1970-Yo he visto cantar al viento (España)

- 1-Zamba de mi esperanza
- 2-Que seas vos
- 3-Bajo de un sauce llorón
- 4-Coplas del payador perseguido
- 5-Milonga del peón de campo
- 6-Cuando se me escape el alma
- 7-Sin caballo y en Montiel
- 8-Manea
- 9-El poeta
- 10-El Orejano



1969-Zamba por vos

- 1-Me va ganando el olvido
- 2-Milonga del que se ausenta
- 3-Demorando el amanecer
- 4-Pañuelo de amor
- 5-Canto a mi pago
- 6-Camino de los quileros
- 7-Zamba por vos
- 8-Grito changa
- 9-Guitarrita de minero
- 10-Nostalgia de tu ausencia



1971- Jorge Cafrune "...lindo haberlo vivido para poderlo contar"

- 1-Chiquillada
- 2-Misterios guarda la noche
- 3-Dende gurí
- 4-Cante señor
- 5-Milonga del solitario
- 6-Chacarera del fronterizo
- 7-La familia de Juanito Laguna
- 8-Aguardiente cariñoso
- 9-La Telesita
- 10-Adán Sánchez
- 11-Rumbo a Belén



1971-Aquí me pongo a contar...

cosas del Martín Fierro

- 1-A José Hernández
- 2-Aquí me pongo a cantar
- 3-La frontera
- 4-La vuelta al pago
- 5-Escarmiento
- 6-Gaucha alzo
- 7-Caballo de indio
- 8-Consejos
- 9-Despedida
- 10-El resentimiento



1971-Labrador del canto

- 1-El niño y el canario
- 2-Mandinga, abríme la puerta
- 3-Lamento salteño
- 4-Preguntitas
- 5-El último sapucay
- 6-Peona
- 7-Virgen india
- 8-Olvido adentro
- 9-Coplas de bagualas del valle Calchaquí
- 10-Oh Cochabamba
- 11-Verde litoral
- 12-Zamba para mi rancho



1971-Yo le canto al Paraguay

- 1-Regalo de amor
- 2-Recuerdos de Ypacarái
- 3-Paraguay linda
- 4-Mi dicha lejana
- 5-India
- 6-Mis noches sin ti
- 7-Asunción
- 8-Burrerita
- 9 -Oración a mi amada
- 10-Sé que te perdí



1972-Jorge Cafrune canta a

Falú, Yupanqui y Dávalos

- 1-El alazán
- 2-Yo quiero un caballo negro
- 3-Sudamérica
- 4-Las golondrinas
- 5-Puna sola
- 6-Maternidad
- 7-Un caminito español
- 8-Mi mestiza
- 9-La niña
- 10-Vidala sola
- 11-Cerro Colorado
- 12-El resentimiento



1972-De lejanas tierras.

Jorge Cafrune le canta a Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui

- 1-Mi mestiza
- 2-Canto a Rosario
- 3-Puna sola
- 4-La niña
- 5-Las golondrinas
- 6-Vidala sola
- 7-Adiós Tucumán
- 8-Yo quiero un caballo negro
- 9-Cerro Colorado
- 10-Un caminito español
- 11-El pampino
- 12-El alazán



1972-De mi madre (con Marito)

- 1-Zambita pa' don Rosendo
- 2-Ay, para Navidad
- 3-Un caminito español
- 4-Changuito lustrador
- 5-Peoncito del mandiocal
- 6-Santafesino de veras



- 7-De mi madre
- 8-Río de los pájaros
- 9-Maternidad
- 10-Pastorcillo de Belén
- 11-Zamba de mi esperanza
- 12-Soy pescador



1972-Virgen india (con Marito)

- 1-El niño y el canario
- 2-La yegua baya
- 3-La viajera
- 4-Chacarera del abuelo
- 5-Virgen india
- 6-Gurí pescador
- 7-Vendedor de yuyos
- 8-El petiso
- 9-Zamba del carretero
- 10-Que se vengan los chicos
- 11-Yo soy Purajehy
- 12-Canción de cuna navideña



1973-La vuelta del montonero (España)

- 1-No quiero ver el sol
- 2-Canción del peón recorredor
- 3-La López Pereyra
- 4-Subo, subo
- 5-Mama angustia
- 6-El pájaro revolucionario
- 7-Milonga uruguaya
- 8-La yaveña
- 9-Vidala para mi sombra
- 10-Quién me enseñó
- 11-La vuelta del montonero



1974-La vuelta de Jorge Cafrune

- 1-Viento del pueblo
- 2-Canto del cosechador
- 3-Changuito lustrador

- 4-Guitarra dímelo tú
- 5-Verde romero
- 6-Río de tigres
- 7-La llorona
- 8-Pa' no ofender
- 9-Nostalgias santiagueñas
- 10-No quiero ver el sol
- 11-De Oruro a Cochabamba
- 12-Canción del peón recorredor



1975-Siempre se vuelve

- 1-La añera
- 2-La muerte del minero
- 3-La López Pereyra
- 4-Los alambrados
- 5-Zamba del romero
- 6-Jose Antonio
- 7-A Roosevelt
- 8-Paisaje de Catamarca
- 9-Anillo chapaco
- 10-A Jujuy Siempre se vuelve



1976-Jorge Cafrune en las Naciones Unidas

- 1-Tabacalera
- 2-Maternidad
- 3-La cautiva
- 4-Yo quiero un caballo negro
- 5-Sudamérica
- 6-El Orejano
- 7-Un caminito español
- 8-El poeta
- 9-India madre
- 10-Zamba de mi esperanza
- 11-Fragmentos del *Martín Fierro*



1976-Yo le canto al litoral

- 1-Puerto Tirol
- 2-Canción de verano y remo

- 3-Las golondrinas
- 4-Verde Litoral
- 5-Santafesino de veras
- 6-Cautiva del río
- 7-Gurí pescador
- 8-El último sapucay
- 9-Sin caballo y en Montiel
- 10-Canto a Rosario



1978-Cafrune en el recuerdo

- 1-Zamba de mi esperanza
- 2-Canción de verano y remo
- 3-Zambita pa' don Rosendo
- 4-Cuando llegue el alba
- 5-La alabanza
- 6-Que seas vos
- 7-Mi luna cautiva
- 8-La rubia moreno
- 9-La cautiva
- 10-Balderrama
- 11-Santafesino de veras
- 12-Resolana



1978-Cafrune en el recuerdo Vol.2

- 1-Zamba para decir adiós
- 2-Oh Cochabamba
- 3-Verde romero
- 4-Gurí pescador
- 5-La querendona
- 6-Brumas
- 7-Zamba del romero
- 8-De corrales a tranqueras
- 9-India madre
- 10-Las golondrinas



1991-20 grandes canciones

- 1-Virgen india (con Marito)
- 2-Sin caballo y en Montiel
- 3-Balderrama

- 4-Tierno nogal
- 5-En esta zamba ausente
- 6-Coplas del payador perseguido
- 7-Mi luna cautiva
- 8-Zambita del caminante
- 9-Milonga del peón de campo
- 10-La Telesita
- 11-Zamba de mi esperanza
- 12-Un caminito español
- 13-Vendedor de yuyos (con Marito)
- 14-Yo soy el dueño de todo
- 15-Pa' qué
- 16-El niño y el canario
- 17-Que seas vos
- 18-La alabanza
- 19-La rubia moreno
- 20-Chacarera de Gualiamá



1996-El disco de Oro

- 1-Zamba de un cantor
- 2-La olvidada
- 3-Zamba de abril
- 4-Cuando nada te debía
- 5-La caspi corral
- 6-Tata Juancho
- 7-Voy andando
- 8-Volvamos pa' Catamarca
- 9-Zamba correntina
- 10-El cieguito
- 11-La atardecita
- 12-India madre

1997-Cafrune revolucionario

- 1-No quiero ver el sol
- 2-Canción del peón recorridor
- 3-La López Pereyra
- 4-Subo, subo
- 5-Mamá angustia



- 6-El pájaro revolucionario
(versión española)
- 7-Milonga del fusilado
(versión española)
- 8-La yaveña
- 9-Vidala para mi sombra
- 10-Quién me enseñó
- 11-La vuelta del montonero
- 12-Fragmentos del
Martín Fierro (versión mexicana)
- 13-Milonga del fusilado
(versión mexicana)
- 14-No quiero ver el sol
(versión mexicana)
- 15-El malevo
- 16-General
- 17-El pájaro revolucionario
(versión mexicana)
- 18-A Roosevelt



1997-Jorge Cafrune.

Su historia

- 1-Zamba de mi esperanza
- 2-Canción de verano y remo
- 3-La Telesita
- 4-No te puedo olvidar
- 5-Que seas vos
- 6-Santafesino de veras
- 7-Milonga del peón del campo
- 8-Resolana
- 9-El Orejano
- 10-Coplas del payador perseguido
- 11-Mi luna cautiva
- 12-La cautiva
- 13-La rubia moreno
- 14-Chiquillada
- 15-Balderrama
- 16-Virgen india
- 17-Zambita pa' don Rosendo

- 18-Caminito español
- 19-La alabanza
- 20-Cuando llegue el alba

1999-Mis 30 mejores canciones (2 cds)

CD1

- 1-Zamba de mi esperanza
- 2-Cuando llegue el alba
- 3-La Telesita
- 4-Zambita pa' don Rosendo
- 5-Virgen india (con Marito)
- 6-Mi luna cautiva
- 7-La López Pereyra
- 8-La finadita
- 9-Quién me enseñó
- 10-Coplas del payador perseguido
- 11-Nostalgias santiagueñas
- 12-Zamba para decir adiós
- 13-La añera
- 14-Paisaje de Catamarca
- 15-Oh Cochabamba

CD2

- 1-Mis noches sin ti
- 2-Vidala para mi sombra
- 3-India
- 4-Zamba del romero
- 5-La cautiva
- 6-Balderrama
- 7-La rubia moreno
- 8-Chiquillada
- 9-El niño y el canario
(con Marito)
- 10-Recordándote
- 11-El Orejano
- 12-Canción de verano y remo
- 13-Mama angustia
- 14-Permiso
- 15-No soy de aquí... ni soy se allá



2002-Colección Folklore del sur

- 1-Zamba de mi esperanza
(con Marito)
- 2-La cautiva
- 3-La Martín Güemes
- 4-Coplas del payador perseguido
- 5-Milonga del peón de campo
- 6-La tupungatina
- 7-Zambita pa' don Rosendo
- 8-El Orejano
- 9-La alabanza
- 10-Zamba para decir adiós
- 11-Cancionera
- 12-Zambita del caminante
- 13-La niña de los lapachos
- 14-Zamba del riego
- 15-El pescador
- 16-Sin caballo y en Montiel
- 17-Preguntitas sobre Dios
- 18-La añera
- 19-De mi madre (con Marito)



2002-Latinos de Oro (España, 2 cds)

CD1

- 1-Canción de luna y carnaval
- 2-Mis changuitos así son
- 3-Fule Mandinga
- 4-Zamba de abril
- 5-Chacarera del pantano
- 6-Minero potosino
- 7-Canción del regreso
- 8-Tope puestero
- 9-Payo sola
- 10-Zamba de tus ojos
- 11-Noche y camino
- 12-El llamero



CD2

- 1-Tierra querida
- 2-La alhajita
- 3-Zamba de otoño
- 4-Chasca había sido
- 5-Corazón alegre
- 6-En mi Valle de Punilla
- 7-Vamos a la zarpa
- 8-Zamba de los mineros
- 9-El silbidito
- 10-Atardecer de primavera
- 11-La añera
- 12-Río de los pájaros

2004-Jorge Cafrune. Inédito (Álbum póstumo recuperado por Héctor Ramos)

- 1-Presentación por Héctor Ramos
- 2-Tiempo de seca
- 3-Zamba de los lagos
- 4-Chamarrita del pescador
- 5-La arena es piedra vencida
- 6-Zamba del ciego
- 7-Zamba de la Angostura
- 8-Huella del río
- 9-Hombre con H



d. Filmografía

Cosquín, amor y folklore (1965), dirigida por Delfor María Beccaglia.

Ya tiene comisario el pueblo (1967), dirigida por Enrique Carreras.

El cantor enamorado (1969), dirigida por Hernán Figueroa Reyes.

Argentinísima (1972), dirigida por Fernando Ayala y Héctor Olivera.

El canto cuenta su historia (1976), dirigida por Fernando Ayala y Héctor Olivera.

e. Testimonios de Teresa Celia Meschiati

e.1. Informe de la CONADEP - Nunca Más (Legajo 4279), 1984

Ahora me presento: Me llamo Teresa Celia Meschiati, soy argentina, de 40 años de edad. Fui secuestrada el 25 de septiembre de 1976 en la ciudad de Córdoba (...). Estuve en La Perla durante dos años y dos meses. (...)

Me trasladan inmediatamente después de mi llegada a La Perla a la “sala de tortura” o “sala de terapia intensiva”. Me desnudan y atan con cuerdas los pies y las manos a los barrotes de una cama, quedando suspendida en el aire. Me ponen un cable en un dedo del pie derecho. La tortura fue aplicada en forma gradual, usándose dos picanas eléctricas que tenían distinta intensidad: una de 125 voltios que me producía movimientos involuntarios en los músculos y dolor en todo el cuerpo aplicándome la misma en cara, ojos, boca, brazos, vagina y ano. Otra de 220 voltios llamada “la margarita” que me dejó profundas ulceraciones que aún conservo y que produce una violenta contracción, como si arrancaran todos los miembros a la vez, especialmente en riñones, piernas, ingle y costados del tronco. También me colocan un trapo mojado sobre el pecho para aumentar la intensidad del shock. Intento suicidarme tomando el agua podrida que había en el tacho destinado para otro tipo de tortura llamada “submarino”, pero no lo consigo.

Así como fue gradual la intensidad de las picanas, fue gradual el sadismo de mis torturadores, que fueron cinco y cuyos nombres aquí figuran: Ernesto Guillermo Barreiro, Luis Manzanelli, José López, Jorge Romero, Fermín de los Santos. (...)

Los militares allí presentes coincidieron en que había que matarlo [a Cafrune] para prevenir a los otros (el que dijo esto fue el teniente primero Carlos Villanueva). En esa oportunidad se presentó el general Menéndez. Iba vestido con traje blanco y sin escolta. El clima esa semana en La Perla fue de gran nerviosismo. Decían que estaban preparando una “operación espe-

cial”. Entre ellos cuchicheaban, sobre todo Barreiro, el teniente primero Villanueva, y el suboficial mayor Vega...

Después Cafrune que volvía a caballo por la ruta fue arrollado por una camioneta que huyó...

Grandes abrazos y enormes risas de satisfacción. Dijeron que el operativo especial “se había cumplido”, pero no quisieron volver a hablar del tema.

e.2. Transcripción de la entrevista a Teresa Celia Meschiati realizada por Jimena Néspolo, en el segundo semestre de 2018

—¿Te han convocado en algún momento por esta causa, la causa de la muerte Jorge Cafrune?

—Mirá... no especialmente por Cafrune. El 3 de junio de 2008 yo testimonié por primera vez, por cuatro chicos que habían desaparecido en noviembre de 1977. Pero a nosotros nos citaron porque los habíamos visto en La Perla, pero también lo interesante era dar una visión general de La Perla porque yo estuve dos años y tres meses y tres días. O sea que tenemos un conocimiento bastante largo en el tiempo como para poder dar una visión general... Eso fue en el primer juicio en 2008. Y después en 2013 hicimos la megacausa de La Perla que ya fue diferente. En ese primer juicio se tomaban pequeños legajos de algunas personas, en cambio en 2013 ya se llegó a unir todos los casos y se hizo la megacausa de La Perla y ahí también testimoniamos, por segunda vez.

—¿Desde entonces venís siendo convocada para testimoniar?

—Sí, todas las veces que me necesiten para ir a un juicio y testimoniar, voy a ir. Siempre lo voy a hacer eso. No tengo miedo, no tengo problemas...

—¿Y por esta causa nunca nadie se comunicó con vos?

—Nunca se habló en especial de Cafrune. Todo el mundo sabe, más o menos, en Córdoba lo que se ha dicho y lo que la familia piensa, ¿no? Pero en general... Mirá la primera vez que fuimos a La Perla teníamos...

—Recordanos qué es La Perla.

–La Perla es un campo de concentración de Córdoba, que empezó el 24 de marzo de 1976 y lo cerraron a fines del 78. Está en las afueras de la ciudad, a unos veinte kilómetros sobre la ruta 20. Era un destacamento, un lugar de los militares, todo ese sector pertenecía al Tercer Cuerpo del Ejército, ahora se ha ido achicando con los años.

–¿Te llevaron desde Buenos Aires?

–No, no. Yo vivía en Córdoba con mi compañero que era el jefe de la regional Montoneros y me secuestran en la calle, el 25 de septiembre del 76. Y ahí permanezco en La Perla hasta el 28 de diciembre de 1978.

–¿Y tu hijo?

–Mi hijo queda con mi compañero, tenía diez meses. Y según un acuerdo previo que habíamos pactado, él lo lleva a la casa de mis padres. Ahora vive en Ginebra mi hijo.

–¿Vos cuándo volviste?

–Yo volví el 16 de mayo de 2004. Porque me jubilé en Suiza y tengo la mínima...

–¿Allá qué hacías?

–Era asistente social, trabajaba para el Estado y me ocupaba de la gente que venía a pedir refugio político.

–Cuándo te toman testimonio en el Nunca más, ¿lo das en España?

–No. Lo enviamos a través del consulado argentino en Zurich. Llegó por valija diplomática y fue directamente a la CONADEP. Eso fue en el 84.

Yo me escapo del país el 18 de febrero del 1980. Me escapo, hago Córdoba, Foz de Iguazú, y termino en San Pablo donde me ayuda la gente del obispo Arns que era de Justicia y Paz, que nos recibe y nos permite quedarnos un tiempo, hasta que a mí me envían los pasajes desde el País Vasco y yo me voy a Pamplona. Y de Pamplona termino en Suiza donde pido refugio político.

–¿Todo con tu hijo?

–Siempre con mi hijo. Mi hijo tenía cuatro años. A mi compañero lo matan el 9 de marzo del 77.

–Vos decís en el Nunca más que te mantuvieron viva para sacar-te información sobre tu compañero...

–Mirá, varias veces nos hicieron esa pregunta. Nosotros no sabemos por qué estamos vivos. Yo ahora estoy terminando de hacer mi libro. Un libro que es personal, social, político... Todo el trabajo que hice en Europa, donde trabajé muchísimo en derechos humanos, con cuestiones ligadas más a los desaparecidos del mundo y después en los años 2000 hicimos “El jardín de los desaparecidos” que actualmente existe, en el barrio donde yo vivía, del cual soy originaria, porque soy suiza. El barrio se llama Meyrin, y ahí funciona un lugar donde están plantados los árboles, uno por cada continente, donde los familiares van a hablar con los árboles, a recordar a los desaparecidos. Y aparte trabajé muchísimo, estuve en Turquía, en el Sahara, en toda Europa, también, con los kurdos...

–¿Seguiste militando?

–En derechos humanos. Hasta 2002 en que yo empecé un proyecto que todavía no lo pude terminar. Hago taller literario desde 2007 y cuando termine este libro me voy a poner de nuevo con ese proyecto... que era trabajar sobre los descendientes de suizos, tercera o cuarta generación, que vinieron a vivir a la Argentina a partir de 1856 producto del hambre que existía en Europa. Mi idea era estar dos años y listo, mi idea era estar seis meses acá y otros seis meses allá... pero Suiza es muy cara y no pude, porque yo cobro la jubilación mínima por no haber trabajado treinta años, acá puedo vivir mucho mejor con esa plata.

–¿Vos y tu hijo tienen la nacionalidad suiza?

–Mi hijo no, porque nunca quiso. Yo tengo la nacionalidad italiana –porque mi padre me la tramitó en el 88–, argentina y suiza.

–¿Cómo vivencia tu hijo, en retrospectiva, su historia?

–Es muy duro. Mi hijo no quiere saber nada de la Argentina. Es muy duro. Nos costó mucho. Vos pensá: tiene un padre muerto y una madre sobreviviente de un campo de concentración. No es fácil...

El problema es que después tuve que venir a la Argentina en 2003 a buscar los restos de mi compañero, que no estaban. Nunca los encontré. Yo pagué durante quince años el lugar donde teóricamente tendría que haber estado, pero no. Se en-

contraron los restos de una chica, que actualmente es la única que se encontró, que era La Condesa (los padres pudieron recuperar los restos y llevarla a La Plata, que es donde está actualmente), pero mi compañero fue tirado a la fosa común. O sea que volver a Suiza, donde habíamos acordado con mi hijo depositar los restos, fue un momento de muchísima depresión.

–¿Tu compañero cómo se llamaba?

–Eduardo Molinete. Era el jefe de la regional de Montoneros, y lo matan junto con siete compañeros, en un lugar que se llamaba El Castillo, que era un lugar de Córdoba de muchos estudiantes, de música, de reuniones. Y bueno, alguien dijo que en esa casa había gente rara, vino el Ejército, con Menéndez, empezó un tiroteo terrible que duró muchas horas. Los mataron a todos, salvo a mi compañero que lo sacaron moribundo y muere en el trayecto al Hospital Militar. Yo estaba secuestrada, hacía cinco meses que estaba secuestrada.

–¿Y cómo es el momento en que vos escuchás que a Cafrune lo habían mandado matar?

–Una cosa que yo te quería decir: yo sé que la familia no acepta la versión nuestra, que tampoco es un ciento por ciento segura. Lo que pasa es que una cosa es ser un familiar de afuera que lee un papel donde dice o da una interpretación de los hechos, y otra cosa es haber vivido ahí adentro y saber todas las crueldades que tienen los milicos. Así como ellos trabajaban sobre nuestro cerebro tratando de modificarnos, cosa que no lograron, nosotros también pudimos aprender mucho de las maldades que los tipos hacían. O sea que cuando yo digo lo que yo vi, respecto a Cafrune, te diría que es un 95% de seguridad que tengo de lo que pasó. Es lo mismo que yo te dijera: venía el camión, vos lo sentías afuera y se llevaban a –suponete– veinte. Y a la media hora estaban de nuevo. O sea que nosotros cuando hacemos nuestro testimonio decimos: en la cercanía de La Perla tienen que haber matado. Nunca se pudo encontrar nada. Los antropólogos están buscando pero no han encontrado hasta el momento absolutamente nada, porque hubo un momento, a fines del 78, donde ellos abrieron los pozos y sacaron

los restos. Dicho por El Principito, Villanueva, que en el 78 ya era capitán, y estaba a cargo de La Perla. Entonces, la versión que nosotros damos no tiene ninguna interpretación más que la verdad de lo que nosotros vimos. Es lo que uno vio y lo que uno supone que pasó. Nosotros sabíamos que se llevaban a la gente a matar. Nunca vimos, pero sabíamos que iban a fusilarla a un determinado lugar. Eso ya lo dije en el juicio, ¿te das cuenta? Cuando a mí Barreiro me dice “Pero Tina, ¿qué problema te hacés?”, porque yo le dije “¿Por qué no nos pasan a la cárcel?”. “Pero Tina, ¿le vamos a dar gusto al Estado? Total son diez minutos”. Y yo le digo al juez: “Me estaba dando información”. Diez minutos quiere decir en los fondos de La Perla. Por ahí. Pero es muy difícil, si vos no tenés el lugar exacto. Pero nunca nos dijeron... Pero cuando a vos un tipo, un genocida como Barreiro te dice “Tina no te preocupés, son diez minutos, después todo termina rápido”, es lógico que yo entienda que era por ahí cerca. Salvo los torturados, que agonizaban en La Perla, que es otro tipo de muerte... No es el caso de los fusilados. Pero sabíamos que fusilaban a la gente, pero nunca vimos fusilar gente. Pero ellos, desgraciadamente para ellos, ellos contaban... Porque más de uno no se bancaba la cosa. Entonces eso inmediatamente uno lo sabía y lo transmitía al resto. ¿Te das cuenta? Entonces con Cafrune... ¿En qué momento cae lo de Cafrune? Es enero del 78, ¿no? A mí... Yo siempre fui lo que se llamaba “negra”, adentro. Porque había “blancos”, “grises” y “negros”. Los “blancos” eran los que dijeron, de entrada, “le damos la vida” (hayan cantado o no: se les ocurría vos vas a vivir y ese vivía). Esos eran los “blancos”. Después estaban los “grises”, los que estaban en un estadio de limbo. Y los “negros” nos íbamos todos al pozo. Pero el tiempo fue pasando, no nos fueron llevando, no nos fueron llevando, durábamos, durábamos...

–¿Estaban todos juntos o separados? ¿Cómo era el lugar?

–Estábamos todos juntos en la cuadra, era la caballeriza en una época ese lugar. Había galpones donde estaban las divisiones para los caballos, por ejemplo. Nosotros conocimos

prácticamente todo el lugar, por la cantidad de tiempo que estuvimos. Hasta septiembre del 77 consideraba que me iban a matar, y después no me mataron. O sea que ya en noviembre del 77 vi a mi familia. Mis viejos vinieron con el nene a Córdoba, dos o tres días, y el capitán Acosta me presentó, como se presentan a las mujeres, a las niñas de quince, ¿viste? Le hablé a mi papá, porque mi viejo no entendía nada... A parte, porque mi papá y mi mamá estuvieron en la ESMA, 24 horas, le robaron todo lo del negocio de fotografía, mi viejo era fotógrafo: se llevaron todo. A mi viejo lo único que le interesaba.... Mientras el otro le decía “nosotros hemos decidido –y yo lo miraba de lejos– darle la vida a su hija...” Mi viejo decía: “A mí no me interesa, yo lo que quiero saber es si me pueden devolver las máquinas” [ríe].

–¿No entendía nada?

–No entendía nada, pobrecito. Así que ya en enero del 78 yo ya había visto a mi familia. Lo cual daba un cierto índice de legalidad. Pero podía ser legal y dos meses después te podían matar. Es decir... No lo decidíamos nosotros, lo decidían ellos. ¿Te das cuenta? Es como yo... Cuando el juez me pregunta: “¿Usted por qué cree que está viva?”. Y, porque no me tocaba. Porque evidentemente [ríe] no me tocaba morir, no tengo otra interpretación. Porque no es una cuestión de ser muy desgraciado o ser un ángel, ¿te das cuenta? Porque ha habido mejor gente que yo y peor gente que yo. Sin embargo a mí... Yo no soy creyente. Pero mi mamá me dijo un día: “Vos sos un milagrito”. Y sí, tiene razón [vuelve a reír]: somos una especie de milagritos. No nos tocó. Qué sé yo... Vos por ahí vas caminando por la calle y te cae una maceta... [Entre risas señalando la televisión] Recién acaban de sacar a una vieja que se cayó en un pozo ciego: 95 pirulos tiene la vieja y no tiene nada roto. ¿Te das cuenta? Iba caminando a la nohcecita y ¡blum! Se fue no sé cuántos metros para abajo y la sacaron hoy a la mañana los bomberos. Tendría que haberse muerto, lo más lógico, ¿no? Pero bueno no se murió. Son esas cosas... Qué sé yo. Cuando no te toca, no te toca. No hay tercera posición en ese aspecto.

–¿Y entonces qué pasó?

–Sí, te paso a contar. En enero del 78 nos llevan a un grupo, más que nada para hacer número... Llevar minas, llevar mujeres, en estos grupos, los tipos todos bien trajeados, con traje, corbata, todo ¿no? Muchas veces a las mujeres nos sacaban de La Perla y nos llevaban para hacer número. Es decir, es menos raro, en un lugar donde hay muchas familias, ¿te das cuenta?, llevar mujeres: en ese sentido, no en otro sentido. Llevar una mujer para hacer como si fueran pareja. ¿Te das cuenta?

–Y... pero ¿te vestían? ¿Cómo salían?

–No, vos te ponías la ropa que encontrabas de los muertos. La lavabas y te la ponías. Viste...

–¿Y a dónde los llevaron?

–Nos llevaron al Festival de Cosquín.

–¿Qué? ¿Estabas entre los milicos, te ponían ahí...?

–Claro. Éramos varios. Yo no te puedo decir quiénes estaban conmigo porque no sé. Pero sí te puedo decir que éramos varios, porque Graciela Geuna cuenta también, ella vive en Suiza, cuenta también de esa charla que se dio. O sea... Yo no tengo idea de si a Graciela la llevaron o no la llevaron. Porque hay cosas que uno las bloquea, las cierra, y no vuelven a aparecer nunca más. Yo sí, me acuerdo que yo estaba... No estábamos en la plaza. Vos viste que está la plaza Molina, está el escenario, y después está la calle, que debe ser la de la ruta. Bueno, nosotros estábamos ahí... Yo no sabía que cantaba Cafrune, pero escuchaba a un tipo que tenía una voz muy parecida. Estábamos a una cuadra. Sonaba fuerte su voz. Y yo lo vi pasar a Menéndez vestido de traje blanco, se debe haber metido para ver el espectáculo. Yo tengo la imagen de Menéndez pasando por adelante. Y ahí fue cuando alguien, evidentemente de ellos, vino y dijo “Está cantando Cafrune y está cantando cosas prohibidas”. Lo que se dice es que él no quería cantar, no sé qué canción que el público le pide, y eso lo supe después... Yo no lo supe en ese momento. Lo único que supe ahí en ese lugar es que efectivamente vino alguien a decir “Está cantando cosas prohibidas”. Es lo único. Al lado

mío estaba Villanueva, en el 78 ya era capitán, Villanueva que le decían El Principito, porque era un rubio chiquito, muy parecido a El Principito. Y él dice, clarito, porque lo dice al lado mío: “A este hay que matarlo. A este hay que matarlo –dice–. Porque no podemos dejar que esto se expanda, que empiecen a cantar canciones prohibidas”. Estamos hablando del 78. Y bueno... eso es todo lo que yo vi. Lo que dice El Principito al lado mío. Después obviamente nos llevan de nuevo a La Perla. Si vos me decís “¿cómo?”, no tengo la menor idea, pero sé que terminamos en La Perla. Por qué... No sé. No te puedo decir si nos llevaron en coche, no tengo la menor idea. Pero la muerte, ¿cuándo fue? Hoy estaba fijándome...

–*A los pocos días de Cosquín...*

–O sea que la cosa fue muy rápida. Lo que fue ese montaje. Porque estaban así como el día que mataron a mi compañero, que vos veías movimientos, adentro. Nosotros estábamos en la cuadra, estaba la reja, pero del otro lado entraban, salían, se abrazaban, gritaban. Nosotros mirábamos. Así como cuando mataron al grupo de los ocho entre los que estaba mi compañero, vos los veías salir con armas, entrar, salir con los coches. Iban a algo grande, lo que pasa es que no sabés vos a qué van. Entonces ¿qué pasa en ese momento? Vemos que ellos están hablando en voz baja, diciendo “Tenemos que hacer algo muy importante”. Entonces empezamos a preguntar. Había uno, el suboficial Vega, que era el más bocón, el que te podía dar alguna idea. “Es un operativo grande, es un operativo interesante, pero no podemos decir nada...”. Días después, entran todos contentos, abrazándose, el operativo se hizo... Y después nos enteramos de que a Cafrune lo habían matado. Yo pensé que estaba por ahí cerca. Me entero por Google ahora que no... Yo no puedo decir que fueran los militares de Córdoba que hicieron el operativo, pero se transmitían, era el mismo Ejército que lo mata con una camioneta.

–*¿Nunca nadie de la familia se comunicó con vos? ¿Alguien interesado en reabrir la causa Cafrune?*

–No. Porque nunca creyeron en lo que nosotros decíamos. Pero yo respeto... Cada familiar tiene su tiempo.

–*¿A quién te referís con “nosotros”? ¿Alguien más estaba con vos?*

–Mirá, la otra que dice algo es Graciela Geuna que vive en Suiza. Ella vino a testimoniar pero no vive acá. Ella también comenta lo de El Principito. Pero yo no tengo idea de haberla visto a Graciela esa noche. No lo sé... Así como vos me decís, “¿Estabas vestida?”. Honestamente no sé ni cómo estaba vestida. Lo único que recuerdo es Menéndez cruzando vestido de blanco y a El Princito diciendo “A este hay que matarlo”. Y después toda la comedia que se mandan, cuchicheando entre ellos, y dos o tres días después, el festejo. Ahora yo no tengo el ciento por ciento de seguridad. Yo lo que hice, cuando preparé mi material, es mandarle una carta a la revista *Humor* contando esto, antes de que subiera Alfonsín, que no la publican. Porque también ahí hablo del matrimonio Mónaco, que los mataron a los dos. Él era un tipo muy conocido en Córdoba, era pintor, ella es Felipe, era la hermana de Liliana Felipe la que hace música. Yo los vi. En el 78 y te puedo decir dónde estaban ubicados en la cuadra. Y también que el Coronel, una vez que se cierra La Perla, fue interventor de la radio, la televisión cordobesa. Yo le escribo a *Humor* contando esas tres cosas y no lo publican. Porque en general, siempre había la posibilidad de tener una cierta idea. Así como supimos los nombres de todos... Son dos años ahí adentro. ¿Te das cuenta? Dos años en un campo de concentración... Barreiro decía que un día era un año.

–*¿Cuántos son los que sobrevivieron?*

–En principio diecisiete. Pero hubo unos cuantos que pasaron a la cárcel. Otros que salieron en libertad. La mayoría, entre dos mil y dos mil quinientos, los mataron a todos. Nosotros somos testigos. Hicimos entre doce o trece personas, algunos sobrevivientes y otros compañeros de la cárcel, hicimos unas listas bastantes largas, que se las dimos a la fiscalía para que las tuvieran. Hay entre 500 y 700 personas que nosotros pudimos anotar, ya sea con su seudónimo, ya sea con su nombre legal y partido, u organización a la que pertenecía. Eso lo hicimos ya desde el año 84.

–*¿Eran todos de tu generación?*

–Yo tenía 32 años.

–*Cuando te agarraron, en ese momento, ¿a qué te dedicabas?*

–En Córdoba, yo prácticamente no militaba. Porque había perdido mis mellizos en el 74, de cinco meses, aborté naturalmente. Y después tardé un año en quedar embarazada... Entonces yo le dije a mi compañero, mirá yo quiero frenar un poco esta historia y ocuparme de mi hijo. Lo cual me fue concedido porque yo soy militante desde el año 1967.

–*¿En el 67 empezaste a militar? ¿Dónde?*

–En lo que fue después la FAR, Fuerzas Armadas Revolucionarias, que es la línea que seguía al Che. Una vez que el Che se instalara en Bolivia nosotros íbamos a hacer... [ríe] ¡No sabíamos! Las mujeres no sabíamos qué íbamos a hacer, pero nos formábamos militarmente caminando... Sobre todo caminando. He caminado cientos de kilómetros, para hacer alguna tarea que suponíamos que podía ser de enlace. Pero... [ríe] nunca nadie nos tomó en cuenta. Por eso Carlos Olmedo, que fue el jefe de nuestra organización, decía: “Los hombres del Che”. Y nosotras decíamos: “¿Y las mujeres qué?”. Pero bueno, así era esa época.

–*¿Armas nunca aprendiste a manejar?*

–Sí. Sé manejar armas, por supuesto.

–*¿Participaste en algún operativo con armas?*

–Y, yo estaba en la parte de logística. He participado... Por suerte nunca tuve enfrentamiento con nadie. Ni nunca tuve la posibilidad de matar al alguien. Es lo que yo digo en el juicio. Porque se corrían voces de que nosotros recibíamos un salario... Antes de empezar el juicio digo: “Quiero aclarar tres cosas: Nunca maté a nadie. Nunca esta gente me pagó un sueldo. Y nunca me sentí colaboradora de los militares”. Le digo: “Digo esto ahora para que después no me vuelvan con esta historia”.

–*¿Y antes de meterte a militar qué hacías?*

–Y bueno... estudiaba en la universidad. Fui fotógrafa de una revista que se llamaba *Fotomundo*, desde que empezó la revista en el 65. Trabajaba con mi papá que era fotógrafo. Y después me puse a militar, desde el 67 en adelante fui militante política.

Mi primer marido era hermano de Juan Pablo Maestre, a Juan Pablo y a Mirta Missetich, su compañera, los mataron en la época de Lanusse. De Juan Pablo se encontró el cuerpo, el de Mirta no. Y nosotros a partir de ahí entramos en la clandestinidad, por previsión nada más. Prácticamente fui siempre una militante clandestina. Hasta que después, en el 73, después de largas discusiones, nos unimos con los montoneros. Ahí dejamos nuestro nombre FAR y tomamos el nombre de Montoneros, de ahí en adelante. A comienzos del 76 nos trasladan a Córdoba... Estaba muy mala la situación en Córdoba. Porque estaba trabajando el grupo de las Tres A que allá se llamaba Comando Libertadores de América, que ya había matado a gran parte de la familia Pujadas y a varios compañeros.

–*¿Vivías en la clandestinidad todo el tiempo?*

–Una clandestinidad relativa... Pero la cosa en Córdoba fue brutal. Ya entre enero y febrero del 76 hay como ochenta compañeros desaparecidos. Antes del golpe de Estado. Cuando yo llego en febrero vamos a vivir a uno de los barrios y bueno, hasta que me secuestran.

–*¿La veías venir?*

–Mirá, sabíamos que la cosa estaba muy mal. Pero nosotros no íbamos a dejar la Organización. Todos los días había operativos en la calle. Todo el mundo sabía que había desaparecidos, muertos... Córdoba fue un desastre. Nosotros hablamos de entre dos mil y dos mil quinientas personas que militaban de distintas organizaciones. Vos tenés desde el Peronismo, Peronismo de Base, Montoneros, PRT, ERP, PST, Partido Comunista, estudiantes de colegio secundario, universitarios... Es decir, tenés toda la gama de todas las ideologías que había. Todos terminaron en La Perla. Si bien después del golpe de Estado deciden entre ellos que es el Ejército el que lleva la represión, todos estaban obligados a pasar a todos los detenidos a La Perla, porque la comandancia allí era de Menéndez. Por eso no tenemos un número exacto. Pero no quedó nada, mirá... Gente que ni siquiera tenía militancia. El caso de Cafrune... Cafrune no tenía ninguna militancia política. Es como si vos me dijeras: hoy está vivo Hernández y lo matan porque escribió el *Martín*

Fierro [ríe]. Es lo mismo, ¿te das cuenta?

Yo lo que te iba a decir... y después me olvidé: en el primer juicio, en 2008, me obligaron a tener policía de custodia. Yo no quería saber nada... pero nos obligaron a estar quince días con la policía de acá para allá. Porque tenían miedo de que nos mataran. Un día cuando me llevaban a La Perla para el reconocimiento los policías que tenía de custodia me regalan *El payador perseguido*. ¿Te das cuenta? Me causó tanta gracia...

f. Bibliografía

- Astrada, Carlos, *El Mito Gaucho*, Buenos Aires, Cruz del Sur, 1948.
- Bentivegna, Diego, “El canto y la letra: disputas en torno a lo tradicional en Juan A. Carrizo y Ricardo Rojas” en: Narvaiza de Arnoux, Elvira – Nothstein, Susana (comp.), *Temas de glotopolítica*, Buenos Aires, Biblos, 2013.
- , “La Revista del Instituto nacional de la Tradición: Estudios folklóricos, nacionalismo y tradicionalismo en el primer peronismo” en: Panella, Claudio - Korn, Guillermo, *Ideas y debates para la nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*, Vol. III, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2016, pp. 107-134.
- Blache, Martha, “Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual” en: *Runa*, n° 1, Vol. XX, 1991, pp. 69-89.
- Borges, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición” en: *Discusión* (1932). *Obras Completas I: 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- Braceli, Rodolfo, *Mercedes Sosa. La Negra*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003.
- Brizuela, Leopoldo, *Cantar la vida*, Buenos Aires, El Ateneo, 1992.
- Buch, Esteban, “El caso Bomarzo: ópera y dictadura en los años sesenta” en: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera Serie, n° 23, 2001.
- Capagorry, Juan – Rodríguez Barilati, Elbio, *Aquí se canta. Canto Popular 1977*, Arca, Montevideo, 1980.
- Capellano, Ricardo, *Música Popular. Acontecimientos y confluencias*, Buenos Aires, Atuel, 2004.
- Carricaburo, Norma, *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*, Buenos Aires, Circeto, 2008.
- , *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- Carrizo, Juan Alfonso, *Historia del folklore argentino*, Buenos Aires, Dicto, 1977 [1953].

- Castellino, Marta, "Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía" en: *Piedra y Canto, Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 7-8, pp. 35-53, 2002.
- Coluccio, Félix, *Diccionario folklórico argentino*, Buenos Aires, El Ateneo, 1950.
- Cortazar, Augusto Raúl, *Confluencias culturales del folklore argentino*. Buenos Aires, Institución cultural española, 1944.
- , "Ecología folklórica" en: *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos*, Tomo VIII, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora Coni, 1947, pp. 125-139.
- , "Folklore y literatura" en: *Miscelánea de estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos*, Tomo I, La Habana, 1955, pp. 403-419.
- , *Indios y gauchos en la literatura argentina*, Instituto de Amigos del Libro, Buenos Aires, 1956.
- , *Folklore literario y literatura folklórica. Historia de la literatura argentina*, Dir. Rafael Alberto Arrieta, Tomo V, Buenos Aires, Peuser, 1959.
- , *Folklore y literatura*, Eudeba, Buenos Aires, 1967.
- Chamosa, Oscar, *Breve historia del folklore argentino 1920-1970*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Chávez, Fermín "Prólogo" en: Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1971.
- Cheín, Diego, "Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología (1935-1955)" en: Orquera, Fabiola (comp.), *Ese jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural. Tucumán, 1870-1975*, Córdoba, Alción, 2010, pp. 161-190.
- Dalmaroni, Miguel, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- Delgado, Julián, "No se banca más: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial" en: *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*, n° 15, 2015.
- Díaz, Claudio, *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*, Córdoba, Recovecos, 2008.
- Dolar, Mladen, *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007.
- Figueredo, María, *Poesía y Canción Popular. Su convergencia en el siglo XX*. Montevideo, Linardi y Risso, 2005.
- García, Serafin J., *Tacuruses*, Montevideo, Librería "Blundi", 1943 [1936].
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil; debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- González, Horacio, *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- Gravano, Ariel, *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- Jankélevitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005.
- Kohan, Martín, *Narrar a San Martín*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Korn, Guillermo, *Hijos del pueblo. Intelectuales peronistas: de la Internacional a la Marcha*, Buenos Aires, Editorial Las cuarenta, 2017.
- Lida, María Rosa, *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Buenos Aires, Instituto de Cultura de Cultura Latinoamericana, 1941.
- López, Braulio, *Entre andanzas y recuerdos*, Montevideo, Planeta, 2011.
- Lugones, Leopoldo, *El payador*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009 [1916].
- Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Babel, 1933.
- Manzano, Valeria, "Rock nacional Revolutionary Politics: The Making of a Youth Cultura of Contestation in Argentina 1966-1976" en: *The Americas*, Vol. 70, n° 3, enero, 2014.
- Marchini, Darío, *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*, Buenos Aires, Catálogos, 2008.

- Martins, Carlos, *Música popular uruguaya 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*, Montevideo, CLAEH y Banda Oriental, 1986.
- Molinero, Carlos, *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*, Buenos Aires, De aquí a la vuelta, 2011.
- Nazabay, Hamid, *Canto popular. Historia y referentes*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2013.
- Néspolo, Jimena, *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- Orquera, Fabiola, “Los sonidos y el silencio: Folklore en Tucumán y última dictadura” en: *Télar*, n° 13-14, 2015.
- Paino, Horacio, *Historia de la Triple A*, Montevideo, Editorial Platense, 1984.
- Panella, Claudio – Korn, Guillermo, *Ideas y debates para la nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*, Vol. III, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2016.
- Paso, Leonardo, *Los caudillos: Historia o Folklore*, Buenos Aires, Ediciones Sílabas, 1969.
- Petroni Arapí, Tabaré, *Las voces del silencio. Historia del Canto Popular en la dictadura*, Montevideo, Fonam, 2006.
- Portorrico, Emilio, *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*, Servicios Gráficos del Banco de la Provincia de Buenos Aires Buenos Aires, 1997.
- Ramos, Héctor, *Jorge Cafrune. Memorias de un hombre libre*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2004.
- Reynoso, Carlos, *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, Vol. II, Teorías de la complejidad. Colección complejidad humana, Buenos Aires, SB, 2006.
- Rojas, Ricardo, *El santo de la espada*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1933.
- , *El país de la selva*, Buenos Aires, Kraft, 1946.
- , *La restauración nacionalista*, La Plata, Unipe, 2010 [1909].
- Russo, Ismael - García Martínez, Héctor, *Diccionario del Quehacer Folklórico Argentino*, Buenos Aires, Librería El Foro, 2005.
- Sanyal, Mithu, *Vulva. La revelación del sexo invisible*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1925*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011 [1985].
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985 [1845].
- , *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Editorial La Facultad, 1927 [1850].
- Semán, Pablo – Vila, Pablo, *El rock chabón como negociación de sentido con el imaginario populista en la Argentina neoliberal menemista*, Buenos Aires, Mimeo, 2003.
- Terán, Oscar, “El payador de Lugones o ‘la mente que mueve las moles’” en: *Punto de Vista*, año XVI, n° 47, diciembre 1993, pp. 43-46.
- Todorov, Tzvetan, *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Ugarte, Mariano; Giniger, Luis Pablo; Massholder, Alexia, *Libro, música y medios. Notas sobre industrias culturales y legislación cultural*, Ediciones del CCC, Secretaría de la Cultura de la Nación, 2007.
- Ugarte, Mariano, “Cien años de música entre la Nación, la resistencia y los géneros populares” en: Ugarte, M. (coord.), *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*, Buenos Aires, CCC y Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 16-90.
- Ulla, Noemí, *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967.
- Urtizberea, Manuel, *Don Ata. La voz de un continente*, Buenos Aires, Marea Editorial, 2017.
- Varela, Gustavo, *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Vila, Pablo, “Rock nacional y resistencia juvenil” en: AA. VV. *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1985, pp. 83-156.

-----, "El tango y las identidades étnicas en Argentina"
en: Pelinski, R. (comp.), *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, pp. 71-97.

Weber, William, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

OTROS TÍTULOS DE TINTA LIMÓN

**La cueva de los sueños.
Precariedad, bingos y política**
Andrés Fuentes, 2018

**La acción psicológica.
Dictadura, Inteligencia y gobierno de las emociones**
Julia Risler, 2018

Revolución en punto cero
Silvia Federici, 2018

**El patriarcado del salario.
Críticas feministas al marxismo**
Silvia Federici, 2018

**Un mundo ch'ixi es posible.
Ensayos desde un presente en crisis**
Silvia Rivera Cusicanqui, 2018

**Calibán y la bruja.
Mujeres, cuerpo y acumulación originaria**
Silvia Federici, 2da. ed. 2018

**8M. Constelación feminista
¿Cuál es tu huelga? ¿Cuál es tu lucha?**
Verónica Gago, Raquel Gutiérrez Aguilar, Susana Draper,
Mariana Menéndez Díaz, Marina Montanelli, Suely Rolnik, 2018

El feminismo es para todo el mundo
bell hooks, 2018. Coedición con Traficantes de Sueños

La gorra coronada. Diario del macrismo
Colectivo Juguetes Perdidos, 2017

Escupamos sobre Hegel. Y otros escritos
Carla Lonzi, 2017

De #BlackLivesMatter a la liberación negra
Keeanga-Yamahtta Taylor, 2017

Fight the Power. Rap, raza y realidad
Chuck D, 2017

Autonomía y diseño. La realización de lo comunal
Arturo Escobar, 2017

**Salidas del laberinto capitalista.
Decrecimiento y postextractivismo**
Alberto Acosta y Ulrich Brand, 2017

Semilla de crápula
Fernand Deligny, 2017. Coedición con Editorial Cactus

Para salir de lo posmoderno
Henri Meschonnic, 2017. Coedición con Editorial Cactus

**Derechos de la naturaleza.
Ética biocéntrica y políticas ambientales**
Eduardo Gudynas, 2017 (2da. edición)

La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero
Jacques Rancière, 2017 (2da. edición)

Políticas del acontecimiento
Maurizio Lazzarato, 2017 (2da. edición)

Redondos. A quién le importa. Biografía política de PR
Ignacio Gago, Ezequiel Gatto, Agustín Valle, 2014

DISTRIBUYE:
La Periférica Distribuidora
www.la-periferica.com.ar



