

# El taco en la breca

El taco en la breca

ISSN: 2362-4191

revistaeltacoenlabrea@fhuc.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

Massholder, Alexia

**Mercedes Sosa: comunismo y represión en los años 70**

El taco en la breca, núm. 19, e0143, 2024, Enero-Junio

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/eltaco.10.19.e0143>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)



# Mercedes Sosa: comunismo y represión en los años 70

**ALEXIA MASSHOLDER** Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Argentina / ORCID 0009-0000-0978-5471 / [fmalexia@gmail.com](mailto:fmalexia@gmail.com)

## Resumen

El presente trabajo aborda la trayectoria de Mercedes Sosa con el propósito de analizar los complejos vínculos entre el arte y la política en la década de 1970. Para ello, recuperamos una diversidad de fuentes documentales entre las que se destacan la prensa, algunos testimonios orales y los archivos de la Comisión Provincial de la Memoria, pues nos permiten reconstruir las argumentaciones y los modos de acción de diferentes organismos policiales y de inteligencia del Estado. De esta manera, el seguimiento de esta reconocida artista permite examinar los nexos entre dichas fuerzas y la articulación con la información de países vecinos en el marco de una inteligencia común.

**Palabras clave:** arte / política / Mercedes Sosa / años 70 / inteligencia estatal

## Mercedes Sosa: communism and repression in the 1970s

### Abstract

This work focuses on the link between art and politics through the trajectory of Mercedes Sosa. Aimed at the 1970s, the work includes documentary sources such as testimonies and records from Comisión Provincial de la Memoria to reconstruct arguments and actions of different policial and intelligence agencies. These pages provide, in addition, information about connections with agencies and other organisms from neighbouring countries.

**Key words:** art / politics / Mercedes Sosa / 1970s / state intelligence

---

Recibido: 19/12/2023. Aceptado: 12/2/2024

Para citar este artículo: Massholder, A. (2024). Mercedes Sosa: comunismo y represión en los años 70. *El taco en la brea*, (19) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0143 DOI: 10.14409/eltaco.10.19.e0143



La semilla de mi comunismo viene de una pregunta que a lo largo del tiempo se renueva ¿Por qué hay seres que nacen sin nada, castigados por la miseria y el hambre y otros nacen con todo y la posibilidad de desarrollarse intelectualmente?

**Mercedes Sosa**

A principios del siglo XX, el folklore recibió un fuerte impulso desde el Estado y de las clases privilegiadas cuando el fenómeno inmigratorio despertó en las élites la necesidad de definir y reforzar «la argentinidad».<sup>1</sup> No obstante aquel impulso y posterior consolidación, este género musical se fue nutriendo de nuevas poéticas que resaltaban el contenido social a través de una nueva poética, que seguirá creciendo hasta que en el contexto de los años setenta, y sobre todo tras el golpe cívico-militar de 1976, fue impugnado por el poder estatal. Ahora bien, para llegar a los setenta vale destacar una coyuntura clave: mediados de los años cuarenta, cuando en el contexto de ascenso del peronismo emergía una figura icónica como la de Atahualpa Yupanqui, quien a partir de una gran preocupación vinculada a las desigualdades sociales incorporó el componente «popular» en sus creaciones artísticas.<sup>2</sup> Distanciado de los contenidos del folklore que predominaban por entonces y de la política estatal,<sup>3</sup> en 1945, Yupanqui lanzó «Mensaje a los artistas argentinos» que revolucionó el folklore. Publicado en el diario *La Hora*, órgano del Partido Comunista, sintetizaba sus convicciones artístico-políticas que vale reproducir en extenso por el legado que significó para otros/as artistas y la cultura argentina. Escribía allí:

Quiero hablarles a los músicos populares, a los que como yo han domado caminos buscando canciones expresadoras de la alegría y el dolor del pueblo. Quiero preguntarles si las dulces guitarras campesinas sirven tan sólo para expresar la breve danza del domingo, o la trilla del verano, o el vuelo legendario de la vidala, o el idilio de la piedra y el agua, y el maizal erguido, y el cebadal azul ¡Al que diga que sí, yo le digo que miente! Porque el pueblo es muy superior a sus artistas frívolos, vagabundos, bohemios de un nacionalismo insustancial, excluyente y nazirrosista. Porque el pueblo registra en su cancionero la realidad de su vida, marca las etapas del dolor, de la miseria, de la rebeldía y la esperanza; porque la tragedia y la dicha del pueblo son auténticas; el juglar anónimo no los canta por poeta, sino por hombre, con sueños y derechos, y con capacidad de merecer una vida mejor. Yo quiero hablarle a los artistas populares, y a los que aspiran a ser considerados como tales, y a los que quieren conquistar la emoción de los núcleos anónimos. Yo les advierto que deben crecer por dentro; que el alma debe ampliarse como el agua derramada, para merecer la amistad y el amor del pueblo. La alegría y el dolor populares constituyen la fuente de verdades históricas que deben aprender los poetas y los músicos. El paisaje puede ser o no un elemento armonizador. Pero la raíz, lo perdurable, lo valedero está en el hombre, en la palabra, el canto o el grito de los obreros y los campesinos. No le inventen a los artistas actitudes y estribillos que el pueblo no tiene o no siente; no pretendan dorarlos ni embellecerlos artificialmente. No hagan una falsa novela ni un estúpido poema con la tragedia del pueblo argentino (Yupanqui en Flores Vassella y García Martínez, 2012:55-57)

Si bien como afirma Oscar Chamosa, el primer peronismo dio en términos cuantitativos un gran impulso a la promoción estatal del folklore, «la justificación doctrinaria no se distinguió notablemente de la orientación hispano-católica que le imprimieron los azucareros tucumanos en la era de la Concordancia» (2015:119). En efecto, en las décadas del 30 y del 40 se había desarrollado en la Argentina un importante movimiento de antifascismo cultural que en sus lecturas sobre

el rol del intelectual, la nación y la tradición se habían pronunciado fuertemente sobre aquellas orientaciones. Las claves de lectura «fascismo/antifascismo» habían generado una fuerte influencia entre intelectuales y artistas, e incidieron también en las primeras lecturas sobre el golpe de 1943 y el peronismo. Estas lecturas que propiciaban una «defensa de la cultura» frente a las amenazas antidemocráticas del fascismo, principalmente impulsadas por los comunistas a partir de instituciones como la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), la Casa de la Cultura Argentina, o espacios como la Campaña Echeverriana y el Congreso de la Cultura,<sup>4</sup> fueron acompañadas con la interpelación a intelectuales y artistas no solo como creadores sino también como defensores de la cultura posicionados políticamente. En el caso particular del folklore, si bien la referenciación con la política se observa con más claridad en las décadas de los 60 y 70, «ese camino se pavimentó con las polémicas creaciones yupanquianas de 1945/52, y continuó con otros creadores (entre 1956 y 1965) bien antes de la explosión militante de la década 1966/75, que ya se mostró con características colectivas» (Molinero, 2011:24).

Fue ese camino el que tomaron quienes, como Mercedes Sosa, impulsaron el Manifiesto del Nuevo Cancionero de 1963. Allí, los firmantes —Armando Tejada Gómez, Manuel Oscar Matus, Eduardo Aragón, Tito Francia, Juan Carlos Sederó, Mercedes Sosa, Hamlet Lima Quintana entre otros— asumieron una posición que respondía directamente a los debates en torno al «compromiso social de los artistas», que, como estudió Claudia Gilman (2005), estaban a la orden del día.<sup>5</sup> El objetivo de este movimiento era «integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas» (Massholder, 2016:46). Ahora bien, a diferencia de los años cuarenta este movimiento fue considerado «subversivo».

El presente artículo procura explorar la militancia cultural de los años sesenta–setenta en el ámbito específico del folklore por medio del estudio de una figura relevante para la cultura argentina y latinoamericana: Mercedes Sosa. Concretamente, se analiza cómo en el marco dictatorial las fuerzas policiales y sectores de inteligencia —en articulación con otros países, como Chile y Uruguay en este caso— construyeron un conjunto de representaciones que equipararon a ciertas figuras como Mercedes Sosa, entre otras, como sinónimo de «peligrosidad». Con tal objetivo, se abordan una serie de documentos, hasta ahora inéditos, que revelan las conductas y persecución llevadas a cabo por diferentes fuerzas policiales y sectores de inteligencia estatal sobre la cantora.<sup>6</sup>

Siguiendo los planteos de Carlos D. Molinero —que sostiene que el canto folklórico se fue convirtiendo en la segunda mitad del siglo XX en un poderoso instrumento que posibilitó tanto a creadores como a oyentes un explícito uso político (2011)— nos focalizaremos en la política represiva llevada a cabo por el poder hegemónico sobre los creadores y producciones folklóricas, víctimas predilectas de la censura y la persecución. Un poder hegemónico que luego de «allanar» el camino mediante el terrorismo de Estado, supo que la mejor forma de sostener la dominación se vinculaba a la construcción de consenso, para lo cual la batalla ideológica se erigía como un terreno fundamental de lucha.

### **Las primeras décadas en la trayectoria de Mercedes Sosa**

Mercedes Sosa nació el 9 de julio de 1935 en San Miguel de Tucumán, hija de Emma del Carmen Girón y Ernesto Quiterio Sosa. Su madre había elegido el nombre Marta para bautizar a la pequeña, pero su padre «desobedeció» e inscribió a su hija como Haydée Mercedes Sosa, quien

para nosotros será «Mercedes» o «La negra Sosa» y para su círculo familiar «la Marta».<sup>7</sup> Su madre lavandera y su padre zafrero construyeron un hogar humilde cuya realidad dejaría una fuerte impronta en los recuerdos de Mercedes, permeados por una clara idea de su pertenencia de clase.

Yo aprendí en ese origen, de esas vidas, de esa realidad que me rodeaba y determinó mi compromiso con el sufrimiento humano, con el destino del hombre en el mundo. Un compromiso con uno mismo y con los demás —enfatisa Mercedes—, que no sea de la boca para afuera, y en el cual sólo la dosis de verdad que se es capaz de imponer a cuanto se dice puede avalar nuestra proyección artística (Sosa en AA.VV., 2005:53)

A los 18 años se puso de novia con Enrique, un hombre trece años mayor que ella a quien había conocido en un baile en la Sociedad Española. La relación, que duró cerca de cuatro años, la acercó a sus primeras lecturas vinculadas al universo de las izquierdas; entre ellas se destaca *Así se templó el acero* de Nikolai Ostrovski, libro que, según el testimonio de la propia Mercedes Sosa fue «decisivo» para su «ideología de izquierda» (Braceli, 2010:69).

Posteriormente, hacia el año 1957 y ya con 21 años, conoce a Oscar Matus en una peña en Tucumán. Matus, con quien formó pareja, junto con su hermano de la vida, Armando Tejada Gómez, pasarán a ser decisivos en la trayectoria de Mercedes, tanto para su formación musical como política.<sup>8</sup> En 1958, Mercedes y Matus se trasladaron a Buenos Aires, cantaron en varias reuniones y fiestas que luego se enterarían estaban organizadas por el Partido Comunista (PC). En efecto, el PC jugó un rol muy activo en la promoción de numerosos artistas por medio de la organización de peñas y actuaciones en espacios próximos, garantizando de esta manera un marco de seguridad en momentos en los que actuar como comunista era un obstáculo.<sup>9</sup>

En 1959 apareció «Canciones con fundamento», el primer disco grabado por Mercedes, producido por el sello discográfico independiente El Grillo, creado por Oscar Matus.<sup>10</sup> A partir de estos años datan los registros de actividad de Mercedes en diferentes informes de inteligencia.

Todavía en 1962, Mercedes Sosa y su pareja no habían logrado estabilizarse económicamente y deciden probar suerte en Uruguay apelando al contacto de radio Yaguarón, que adelantó un dinero por sus futuras actuaciones. A la semana de arribar, se contactaron con el PC, en donde se cuenta que, en su local y entre mates y masitas, le regalaron una guitarra a Matus, ya que hasta el momento tocaba con una guitarra prestada. El apoyo del Partido de Uruguay y la difusión de la voz de Mercedes a través de la radio fueron clave en lo que ella misma recuerda como el momento de su primer reconocimiento que la hizo sentir una verdadera artista.

Al lograr una mayor estabilidad económica, la pareja decidió traer a Montevideo a Armando Tejada Gómez, que llegaría junto a Vicente Battista. Allí, se presentaron en los carnavales, murgas y en varias actuaciones más que les permitieron ahorrar el suficiente dinero para volver a Buenos Aires e impulsar el ya mencionado Manifiesto del Nuevo Cancionero.

### **Mendoza y el Manifiesto del Nuevo Cancionero**

A partir de los sesenta, el fenómeno del folklore se vio modificado en términos cuantitativos y cualitativos. En términos cuantitativos, proliferaron peñas, clubes y sociedades de fomento que tuvieron al folklore como protagonista. En términos cualitativos, dentro del género folklórico la actuación de grupos de danza fue progresivamente desplazada por la presencia de artistas cantores/as, que comenzaron a circular asiduamente sobre los escenarios para dar a conocer sus

creaciones. Este protagonismo fue acompañado por el papel de la radio, la televisión, el cine, los festivales y la grabación de discos que contribuyeron a su difusión.<sup>11</sup>

En ese marco específico fue cuando surgió el Movimiento del Nuevo Cancionero, un hito no solo para la canción argentina sino también para Latinoamérica. Las creaciones enmarcadas en ese movimiento, como veremos en su manifiesto inicial, situaban al pueblo como sujeto colectivo, central para estos artistas. Inicialmente, y por las políticas represivas de aquellos años, el grupo fue catalogado por algunos como «comunista». Si bien varios de sus integrantes lo eran, se trató de un movimiento mucho más amplio y de profundas innovaciones tanto por los contenidos ideológicos como por las elecciones estéticas.

Aunque en este trabajo nos centramos en la figura de Mercedes Sosa y su música, el fenómeno involucró a varias áreas del arte, pues los encuentros entre artistas incluían a músicos, escritores, artistas plásticos, bailarines, editores, actores y poetas, que comenzaban a introducir entre guitarradas y recitados profusas discusiones sobre política. Esos encuentros hallaron en el folklore un ámbito privilegiado de expresión y fusión entre las artes, como podemos observar en varias de las portadas realizadas por artistas plásticos de la talla de Carlos Alonso, Antonio Berni, Ricardo Carpani o Juan Carlos Castagnino realizaron para los discos de Mercedes o César Isella.

En 1964, ya lanzado el Manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero, Francia, Matus, Sosa y Tejada se trasladan a Buenos Aires para intentar dar mayor difusión a su obra. El 22 de mayo presentaron por primera vez el espectáculo *Poemas y canciones del Horizonte* en la Biblioteca del Centro Cultural Israelita Isaac León Peretz de Lanús a partir de un pedido de Jaime Orlansky, un miembro de la comisión que había conocido a Mercedes en Mendoza.<sup>12</sup> Luego se realizaron las cuatro presentaciones de «Poemas y canciones del horizonte», junto con Armando Tejada Gómez, Tito Francia y Oscar Matus en el teatro IFT (*Idisher Folks Teater* – Teatro Popular Judío) en junio de ese año; ambos espacios fundados y dirigidos por miembros del Partido Comunista.<sup>13</sup>

Mercedes y Matus arribaron a Cosquín con la ayuda económica de un arquitecto mendocino llamado Figueroa Faingold. Una vez allí, se alojaron en una piecita modesta en la que descansaban hasta bien entrada la noche, momento en el que salían a cantar por las peñas que rodeaban la plaza. En aquella oportunidad, recuerda Mercedes, Jorge Cafrune «puso la fama que ya tenía y el cuerpo también. Subí, me presentó y se quedó ahí, a un costado del escenario. Lo que estaba pasando era que la gente de la comisión folclórica no me dejaba cantar por comunista. Cafrune se enteró y dijo “Esto no puede ser. Vos venís y cantás”» (Braceli, 2010:179). Según relata Carlos Molinero fue el PC quien solicitó, a través de Los Trovadores, a Jorge Cafrune, que la invitara a cantar en el Festival de Cosquín de 1965 en horario radiofónico pese a que la comisión organizadora era reacia a las invitaciones que no estaban programadas (Molinero, 2001:85–86).

Ya alineada al PC, Mercedes Sosa participó de un acto en solidaridad con Vietnam que se realizó el 25 de marzo de 1966. La organización de este evento se encontraba bajo la mira de la policía y la SIPBA, como puede advertirse en una solicitud de información del Fondo documental de la DIPPBA.<sup>14</sup>

Lo interesante es que ese pedido de informe fue respondido con una detallada descripción de cómo el PC se hallaba abocado a una «intensa campaña de agitación condenatoria de la política de Estados Unidos en Vietnam», a través de la entidad partidaria de manera explícita o a través de lo que eran consideradas «organizaciones de frente o colaterales» como la Federación Universitaria Argentina, el Sindicato de la Madera, la Federación Argentina de Trabajadores

Químicos, el Sindicato de Obreros Marítimos Unidos y el Consejo Argentino de la Paz (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 19750). Se informaba, a su vez, sobre la creación MAVIET (Movimiento de Ayuda a Vietnam) a la que le habían otorgado carácter de campaña nacional.

En 1966 se realiza una gira con el espectáculo «La raíz y la tierra» por Estados Unidos, en el que viaja a algunos países de Europa occidental, Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Alemania del Este y la Unión Soviética.<sup>15</sup> El espectáculo había sido estrenado el 5 de octubre en Buenos Aires en el Teatro Odeón —un espacio ya consagrado para grandes espectáculos folklóricos—,<sup>16</sup> bajo la dirección de Juan Silbert y los arreglos musicales de Oscar Cardozo Ocampo. Contó con la participación de Mercedes, Los Trovadores, Chito Cevallos, el Chúcaro y Norma Viola, Hernán Gómez, Francisco Romero, José Pino, Sergio José Ferrer, Néstor Anzorena, Quelo Palacios, Luis Amaya y Elvio Paganelli.<sup>17</sup> Para la gira internacional el espectáculo pasó a llamarse «Baguala» y fue coordinado por DAEFA, productora de espectáculos que realizaba intercambios con artistas soviéticos, creada en 1965 por Saulo Benavente, Bernardo Noriega, David Cwilich y Enrique Cañuqui. Según nos relata Rodolfo Poggini —militante del PC en la célula de bailarines en aquellos años que viajó como parte del ballet— fue en aquella gira en la que Mercedes Sosa conoce a Pocho Mazitelli, quien sería su gran compañero desde entonces, un hombre determinante en su carrera artística y en su itinerario ideológico. Así lo recordaba la propia Mercedes:

Ideológicamente, Pocho también fue muy importante: guiada por él fui a cantar gratis a muchos sitios. Quiero decir que no sólo era un manager, un gran administrador; era un hombre que estaba comprometido con la realidad y hacía lo que hay que hacer para que este mundo no siga siendo la mierda que es. Me enseñó a ver y me enseñó a pensar. (Sosa en Braceli, 2010:138)

La misma Mercedes reconoció en varias oportunidades que su condición de comunista dificultó muchas veces su carrera; sin embargo, sostenía que no existía otra opción, pues para ella «El compromiso existe y el artista debe cumplirlo. Entregar siempre lo válido, la verdad, ser leal a su pueblo. Es un camino difícil, pero es el único» (Sosa, 1974). Tras la gira, y consciente de esas dificultades, Mazitelli propone a DAEFA la creación de una agencia especial para representar artistas argentinos comprometidos junto a Poggini. Así lo relata este último:

Cuando regresamos Mazitelli, ya novio oficial, decide preguntarle a la empresa DAEFA si podíamos armar, conmigo, una agencia de representación. DAEFA autoriza eso, como le interesaba a ellos las cosas en Argentina, solamente con la misma intencionalidad de defender los artistas comprometidos. Armamos la empresa, vinieron Los Trovadores, Mercedes, estuvo después Víctor Heredia (...) era abierto a todos pero eran artistas con compromiso social, y se traían artistas extranjeros como Serrat, que fue la primera vez que vino. (Poggini, 2015)

Durante estas giras, Mercedes Sosa deslumbró a Ariel Ramírez, motivo por el cual la convocó para ser la voz de «Mujeres Argentinas» que se editaría dos años después, en 1969.<sup>18</sup> En 1967 dio a luz además «Para cantarle a mi gente» con un gran caudal de poesía argentina y latinoamericana y, en 1968, Sosa continuó con giras en el exterior con la Compañía Baguala, Chito Ceballos, Los Trovadores, Ariel Ramírez, Los Fronterizos, Jaime Torres. Ya, hacia los años 70, y una evidente consagración de la artista, se inauguraría un período en el que las diferentes fuerzas represivas y

de inteligencia desplegaron una persecución sistemática sobre la figura de Mercedes, ya conocida y catalogada bajo la fórmula «cantora comunista».

### **El seguimiento a Mercedes en los setenta**

En un contexto político y social agitado, con luchas y movimientos de masas en ascenso, se realiza en octubre de 1968 el Primer Encuentro de los Argentinos por la Vigencia de las Libertades Democráticas y los Derechos Humanos, que luego pasaría a conocerse como Encuentro Nacional de los Argentinos (ENA).<sup>19</sup> Dentro del creciente y cada vez más explícito compromiso de los artistas con la política, también se debatía sobre los posibles caminos hacia la revolución en Latinoamérica. Las polémicas en torno a la salida «guerrillera», cómo bien ha mostrado Claudia Gilman, permeó el campo artístico e intelectual. En el marco de esos debates, el apoyo a la estrategia de los frentes de masas se presentaba como una alternativa a la propiciada por los grupos que defendían la lucha armada; ejemplo de esta fue el ENA, una apuesta frentista que partió de un núcleo de militantes comunistas encabezado por el dirigente Héctor P. Agosti, quien desde su posición antidictatorial proponía enfrentar al gobierno de facto de Juan Carlos Onganía por medio de la constitución de un frente que convocaba a todos los partidos políticos y otros sectores de la sociedad que no acordaban con las propuestas de lucha armada.

El ENA contó con la participación y adhesión de numerosas figuras de la cultura: Armando Tejada Gómez, Los Trovadores, Hamlet Lima Quintana y Mercedes Sosa, y, según registran los archivos de la policía de la provincia de Buenos Aires,<sup>20</sup> la cantora participó en un acto que el ENA organizó en el Luna Park en noviembre de 1971. A pesar de los antecedentes que los servicios de inteligencia recopilaban sobre Sosa, en 1970 todavía no era una de las «comunistas» más perseguidas, pues el informe sobre «reputados comunistas» de la Comisión Asesora para la Calificación Ideológica Extremista (CACIE) evaluaba a la cantora de la siguiente manera:

Los antecedentes que registra el causante hasta la fecha, no reúnen los requisitos y condiciones exigidos para calificarlo de Comunista dentro de los alcances de la ley 17.401,<sup>21</sup> pero la SIDE considera conveniente destacar que los elementos de juicio obtenido señalan la conveniencia a juicio de esta Secretaría de que se impida o restrinja su acceso o permanencia al ámbito de la Administración Nacional, Provincial o Municipal. Asimismo que no se le otorguen facilidades o el apoyo de instituciones oficiales o se acceda a requerimientos que impliquen dicho apoyo. (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa C, referencia especial 7497)

En 1971 apareció el disco «Homenaje a Violeta Parra», un disco que reúne casi una docena de temas de la gran protagonista del Canto Popular Chileno. En simultáneo, Sosa protagonizó el papel de Juana Azurduy en la película «Güemes», dirigida por Leopoldo Torre Nilson. Veremos más adelante que a partir de este momento la radicalización del repertorio de Mercedes y su vinculación con el comunismo irá modificando las apreciaciones sobre la artista por parte de las fuerzas represivas y de inteligencia.

En 1972 un parte emitido para la SIDE da cuenta de dos hechos que consideraba significativos: primero, Agustín Tosco había sido puesto en libertad en Rawson y viajaría a Buenos Aires para luego ser trasladado a Córdoba; segundo, el 24 de marzo se realizaría el picnic de la Federación Juvenil Comunista, que esperaba una concurrencia aproximada de 3000 o 4000 personas y



la participación de Horacio Guarany, Mercedes Sosa y Osvaldo Pugliese (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 19750). Los picnic de «la Fede» eran uno de los tantos espacios en los que la militancia comunista desarrollaba «formas de entretener política, sociabilidad y ocio, permitía entonces a dirigentes, militantes y participantes en general, diversos grados de participación social y los convidaba con desiguales oportunidades para expresar performativamente su identidad política» (Bisso, 2007).

En 1972 el Servicio de Informaciones Policiales comunica al Director de la SIPBA sobre la Campaña Financiera del Partido Comunista Argentino, los montos recaudados y la circulación de dicho dinero,

proveniente de los bonos vendidos (...) como así también de los Festivales de la Canción promovidos por la llamada «Centro de Artes y Ciencias». También provienen de los «cachet» de los recitales del Luna Park (Mercedes Sosa, Horacio Guarani, Gianmaría Hidalgo), como así también de otros realizados en Tucumán, Córdoba, Rosario y Santiago del Estero. (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 19750)

En el plano político, la efervescencia social y cultural alcanzaba picos muy altos. Recuerda Francisco «Quito» Figueroa, líder de Los Trovadores:

empezamos a armar espectáculos con Isella, con Tejada. Me acuerdo los espectáculos en el IFT en el 72. El público salía del teatro cantando *La Internacional* por la calle Corrientes ¡pero 800, 900 personas! Salíamos todos con el puño por la calle. Hicimos dos meses ese espectáculo, «El cóndor vuelve». (Figueroa, 2015)<sup>22</sup>

Las presentaciones en el IFT eran especialmente observadas por considerarse un espacio «judeo–marxista», según consta en los propios documentos «confidenciales» y «secretos» del ministerio de gobierno de la provincia de Buenos Aires y dependencias de la policía. El teatro IFT había sido fundado en 1952 con los aportes de la comunidad judía vinculada al ICUF (*Idisher Cultur Farband* – Federación de Entidades Culturales Judías de la Argentina) que mantenía lazos con el Partido Comunista, y que se había distanciado de las instituciones centrales del judaísmo local: la DAIA y la AMIA.<sup>23</sup> Ya a fines de 1953 la Sección Orden Especial de la Policía Federal elevaba un pedido de prohibición de espectáculos y la clausura del IFT, que se efectivizó el 11 de noviembre de 1953 y se extendió hasta octubre de 1955.

Uno de los legajos más voluminosos sobre Mercedes enumera de la siguiente manera las actividades de «difusión de ideología marxista» llevadas adelante por la cantora:

Señor Jefe: Tengo el agrado de dirigirme a usted a efectos de hacerle llegar para su conocimiento y posterior informe Memorando D.G.A. «R» N° 2353 de la Secretaría General de la Gobernación, mediante el cual se acompaña Radiograma N° de MSG 7782 «ICIA» N° 1037/78 de la Dirección General de Seguridad Interior, por el que se comunica que, bajo apariencia de festivales folklórico–artísticos con intervención de XXXXXXXXXXXX se ha constatado la difusión de ideología marxista (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 12249)

Esta idea de «apariencia» de festivales que buscaban «la difusión de ideología marxista» se repite en varios otros documentos del mismo tenor, en donde se refuerza la idea de que incluso quienes

no profesaban esas ideas eran considerados sospechosos por el solo hecho de participar de los festivales. Será el caso, veremos más adelante, de lo acontecido en el Almacén San José, donde junto con Mercedes Sosa detuvieron a público asistente.

El legajo contiene un informe realizado por la II Reunión de la Comunidad Informativa de Acción Psicológica en 1977 en los que se enumeran como antecedentes el haber estado entre los fundadores el movimiento «Nuevo Cancionero», su participación en los festivales de la prensa del Partido Comunista Francés, la actuación en 1964 en el teatro IFT («judeo marxista») junto con Oscar Matus y Armando Tejada Gómez en un espectáculo con «temas con contenido disolvente», viajes a la Unión Soviética, entre otros. Resultado del informe, que incluía la enumeración de la discografía de la artista, «se resolvió incluir a la causante en una nómina de personas con antecedentes ideológicos desfavorables» (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 12249).

Además de la mencionada de 1967, en 1973 realiza una nueva gira por la Unión Soviética, entre otros países. En Moscú participó del Congreso Mundial de la Paz<sup>24</sup> y cerró la Fiesta de *L'Humanité*, celebración anual organizada por el órgano de prensa oficial del Partido Comunista de Francia, de la que participaría también en 1976 y 1982.<sup>25</sup> En ese mismo año 1973, el informe de inteligencia sobre Mercedes Sosa subraya la participación de la cantora en una solicitada emitida por la Comisión de Artistas Argentinos en Solidaridad con Artistas e Intelectuales Chilenos y Latinoamericanos; allí se denunciaba «la feroz represión a que están sometidos los artistas e intelectuales de Chile» y señalaba:

Quienes hemos soportado las represiones de las dictaduras militares en nuestro país, no podemos sin violar nuestra conciencia, silenciar la situación de angustia y muerte que sufren los hombres y mujeres de Chile, así como Brasil, Bolivia, Uruguay y Paraguay, por haber cometido el único delito de pensar y de crear en el sentido de desarrollar esa conciencia nacional de liberación frente a las oligarquías cipayas y al imperialismo. (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 12249)

Los documentos de la DIPBA permiten observar además la articulación con los procesos represivos de países vecinos como Chile o Uruguay. En el caso de este último país, los informes contienen recortes periodísticos que dan cuenta de la cancelación de algunos espectáculos de Mercedes en Montevideo debido a las «canciones de protesta». Puede leerse en dicho recorte:

Un festival folklórico argentino-uruguayo fue suspendido por sus organizadores, y versiones de prensa sin confirmar decían que varios artistas estaban detenidos. El espectáculo llamado Del Colón de Buenos Aires al palacio Peñarol de Montevideo incluía como estrella a la cancionista argentina Mercedes Sosa y a los conjuntos también argentinos Los Trovadores, Los Huanca Huá y Los Indianos, además de otros uruguayos (...) En la función nocturna de ayer Mercedes Sosa y un espectador sostuvieron un diálogo crítico para la junta militar que gobierna Chile. (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Referencia 16654)

Otro recorte incluido en el documento agrega que «en ese momento varios policías que se encontraban en el lugar vestidos de civil intervinieron y detuvieron a varias personas» (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Referencia 16654). Finalizado el incidente, las autoridades pidieron a Mercedes que se embarcara de regreso a Buenos Aires. En lo que refiere a Chile, un teleparte emitido por el Batallón ICIA 601 con fecha 22 de noviembre de 1974 informa que

se tiene conocimiento 1) servicio inteligencia chilenos habrían impartido instrucciones efectos impedir ingreso Chile siguientes artistas residentes argentina: (...) Mercedes Sosa (...) 2) Medida habría sido adoptada razón detección indicios PC argentino promueve actuaciones Chile y pagos efectuados ingresan cuenta clandestina ex PC chileno. (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa DS, legajo 2741)

La apertura democrática iniciada el 25 de mayo de 1973 con la asunción de Héctor Cámpora marcaba el fin de la exclusión política del peronismo y se conjugaba con un momento de ascenso de la lucha social, la organización obrera e importantes niveles de radicalización juvenil. Como contraparte, se fue instalando progresivamente la idea de un enemigo interno «subversivo» y de la necesaria intervención de las «fuerzas del orden» (Franco, 2012). También se organizaron fuerzas represivas paraestatales, como la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A),<sup>26</sup> responsable de amenazas, persecuciones, secuestros, torturas y asesinatos a centenares de intelectuales, dirigentes sindicales, militantes, estudiantes y políticos, en una especie de oscuro prelude a lo que sería el accionar del terrorismo de Estado del golpe cívico-militar de 1976. En efecto, el acoso/amenaza que comenzó a recibir Mercedes Sosa se expresa en dos cartas que ella misma señala:

Una carta parecía inocente, tonta, pero a mí me llenó de intranquilidad. En pocas líneas, así porque sí, me invitaban a comer un asado en Trenque Lauquen ¿Qué significaba un asado en Trenque Lauquen? Sentí que había algo raro, y yo no me equivoco en estas cosas. El mismo día llegó otra carta al Teatro Estrella donde yo iba a actuar varias semanas. Abrí yo misma esa carta, estaba escrita a máquina y quedé helada: me daban cuatro días de plazo para irme definitivamente de la Argentina (...) tenía que irme por comunista. (Sosa en Braceli, 2010:154).<sup>27</sup>

La producción de Mercedes Sosa venía desarrollándose en consonancia con el momento político de radicalización desde los primeros años de la década del 70. En 1971 se editó, como dijimos anteriormente, «Homenaje a Violeta Parra», que incluía el tema «La Carta», una de las canciones que, veremos, le prohibieron a Mercedes cantar. En 1972 apareció «Hasta la victoria», un disco lleno de canciones teñidas de contenido social y político, y la «Cantata Sudamericana», con música de Ariel Ramírez y letra de Félix Luna. En 1973 aparece «Traigo un pueblo en mi voz», que incluía las canciones «Cuando tenga la tierra» y «Triunfo agrario», profundamente identificadas con las luchas sociales.<sup>28</sup>

Esta radicalización de Mercedes fue acompañada por visibles muestras de su vínculo con el comunismo. En 1974 fue invitada por el Partido Comunista de Cuba a visitar la isla y entrevistada por la revista cubana Bohemia declaró:

Es el país que más quería conocer (...) Para todo militante, para todo izquierdista, Cuba significa mucho. Yo lo dije en Santiago: yo no vengo a un país más. Esto es un sueño largamente acariciado (...) Solamente porque se trataba de Cuba he salido de mi patria en estos momentos difíciles (NP, 1975)

En Cuba visitó la escuela vocacional Lenin, cantó para los trabajadores del tabaco y otras industrias, en la sala Amadeo Roldán de Santiago de Cuba, presentación que aglutinó a cantantes de la vieja y la nueva trova, como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Omara Portuondo, Carlos Puebla y Elena Burke, y que fue transmitido por la TV local. Allí también compartió los fundamentos

del recién surgido movimiento del Nuevo Cancionero, que Mercedes presentó a los cubanos con gran orgullo como canciones políticas que, a pesar de las censuras, estaban creciendo y eran solicitadas por el pueblo. También estuvo en la Casa de las Américas, epicentro de la cultura revolucionaria cubana, en donde ofreció una conferencia de prensa acompañada con importantes exponentes del arte cubano, y brindó un concierto. Todos estos espacios culturales y políticos, el tejido de redes, el conocimiento del proceso revolucionario «in situ», representaban un fenómeno «consagradorio» para los intelectuales y artistas de izquierda, de forma similar a lo que había ocurrido con la Unión Soviética años antes.<sup>29</sup>

En los primeros meses de 1975 Mercedes realiza una gira por Estados Unidos y algunos países de Europa y América Latina. A su regreso se presentaría en Tucumán en el Club Caja Popular, que debió suspenderse por amenaza de bomba.<sup>30</sup>

En junio de ese año el Partido Comunista participó del lanzamiento de la Comisión Popular de Solidaridad contra el terrorismo. En ese marco, se reunieron en la sede del Sindicato Argentino de Músicos, una gran cantidad de artistas, gremialistas, escritores y figuras de la política, entre ellas muchos amenazados de muerte como Mercedes Sosa y los integrantes de Los Andariegos. Allí se realizó una asamblea que comenzó con la intervención de Osvaldo Pugliese. Luego de varios pronunciamientos, Mercedes tomó la palabra para comentar su situación particular y dar a conocer una nueva nota de amenazas recibida. Allí decía

Sra. Mercedes Sosa: Usted probablemente fue notificada por la AAA de que debía abandonar el país. Este es el único aviso de nuestra orga, si el día 10 del corriente mes aún permanece en el país... la boleteamos. No toleraremos comunistas, masones ni sionistas, no toleraremos ms a los idiotas útiles que los apoyen. Nuestra fe y nuestra fuerza se apoya y se nutre de la sangre de los patriotas que por ustedes fueron asesinados (Aramburu, Villar, Molina, Rucci... BASTA). Sindicato Anticomunista (NP, 1975a)

Al respecto, Mercedes comentó en la reunión que

Yo no elegí donde nacer, pero soy de aquí, y aquí quiero seguir viviendo; en este país y en paz, Estamos viviendo momentos muy difíciles, y para superarlos los artistas podemos jugar un papel importante, por la gente que podemos reunir. Aquí nos vamos a quedar para enfrentar a este grupo de asesinos. El pueblo es el que me ha dado el nombre que tengo y es el único que me lo puede sacar (...) Primero no quería dar a conocer las amenazas; pero después me di cuenta que eso hubiera sido mejor para los asesinos. En el teatro estamos expuestos, pero esa es nuestra misión. Las canciones que cantamos no son fáciles de digerir pero para eso estamos. Ante ese mundo de gente que nos apoya, en el teatro, en la calle, una siente que la solidaridad es algo muy hermoso. Nunca me lo hubiera imaginado (NP, 1975b)

A pesar del miedo, Mercedes siguió actuando incluso después del golpe de marzo de 1976. Ese año aparece «Mercedes Sosa» (1976), compilando trabajos de poetas argentinos y latinoamericanos como los chilenos Víctor Jara y Pablo Neruda y la peruana Alicia Maguiña entre otros, y actúa junto a Los Andariegos en el Teatro Ópera, en una función organizada por SARCU (Sociedad Argentina de Relaciones Culturales con la Unión Soviética).

En 1977 Mercedes homenajeó al «payador perseguido» en «Mercedes Sosa interpreta Atahualpa Yupanqui», autor también comprometido y admirado no solo por Mercedes sino por todo el

grupo que lo había reconocido como influencia para el Nuevo Cancionero. Continuó con giras por América Latina, Japón, Argelia, Alemania, Francia y España, pero también actuó en el país como sucedió en el Teatro Lasalle en mayo de 1977.

El miedo fue en esa época una sombra que acompañó a Mercedes en todas sus actuaciones en el país. Pocho era una gran contención para ella en ese sentido. Y también la gente del Partido Comunista que la «cuidaba» como a tantos otros militantes en esa época. Así nos lo relata Rafael, militante del Partido que estuvo involucrado en esas tareas:

El partido me encomendó la tarea de trasladar a Mercedes que estaba en una reunión en el Comité Central en la época de las Tres A. Estaba amenazada de muerte. Con otros dos compañeros nos encomendaron sacarla del local. La ubicamos en el asiento trasero de un auto junto con uno de los compañeros, recostada para que no la vieran. Yo conducía y otro me acompañaba adelante. La misión era sacarla y llevarla a un lugar céntrico y ahí esperaba otro coche. Se despidió de nosotros y nos dio un beso a cada uno... y nos dijo «cuídense muchachos». Simple, pero emocionante. Porque es una camarada extraordinaria a pesar de que no la trate mucho. Pero esa fuerza que tenía ella... humilde, compañera, simple, sencilla... (Rafael, 2016)

En 1978, el fallecimiento de Pocho, su compañero, y de su guitarrista Pepete Vértiz se suman a un acontecimiento político que desencadenaría la decisión de su exilio: su detención en la ciudad de La Plata durante una actuación en el Almacén San José. Allí no solo detuvieron a Mercedes, sino también al público. Así lo recuerda:

fuimos a parar con el público y todo a la comisaría. Eran 350 personas y las fueron largando poco a poco después de tomarles nombre y dirección, pero yo estuve 18 horas demorada y tuve que pagar cien palos para salir. (AAJ, 1983)

El seguimiento a las actividades de la cantora era cada vez mayor e involucraba a diferentes sectores del Estado: Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, Dirección general de informaciones de la Provincia de Buenos Aires y todos los Jefes de sus distintas delegaciones, Dirección General de Seguridad Interior, Jefes de Policía, Inteligencia del Batallón 601 y la información era enviada a los gobernadores de todas las provincias del país. Los documentos encontrados referentes a la actuación en el Almacén de San José en La Plata en octubre de 1978 permiten observar la minuciosidad del seguimiento a Mercedes, por lo que transcribimos, a pesar de su extensión, lo más representativo:

En cumplimiento despacho procedente de la Dirección General de Seguridad Interior (...) vinculado sobre el hecho que bajo apariencia de festivales folklóricos se ha constatado la difusión de ideología marxista (...) actuó en control encubierto de la actuación de la cancionista folklórica MERCEDES SOSA, que tuvo lugar el día 21 de octubre del corriente año, en el local denominado ALMACEN SAN JOSE, sito en la intersección de las calles 3 y 40 de esta ciudad. La mencionada artista secundada por el guitarrista NICOLAS BASILIO BRIZUELA, promediando las 2,30, dio comienzo a su repertorio, cantando canciones que legalmente se hallan prohibidas, en virtud de la vigencia de la Ley 19.798, cuyo detalle se transcribe para mayor ilustración: «Cuando tenga la tierra», «Plegaria a un labrador», «Canción con todos», «Duerme

negrito», «Cantor de oficio», «Piedra y camino», «La alabanza», «Como la cigarra», «La arenosa», «Oración para la patria de uno», «Canción de las simples cosas», «Cantata sudamericana», «Dale tu mano al indio», y «Canción para mi América». Ante la materialización de este acto, y con el concurso de fuerzas policiales de la Comisaría 2da. de esta capital, se procedió a la inmediata interrupción del espectáculo, habiéndose secuestrado un álbum que contiene el texto de las antes referidas canciones, y dos (2) cassettes conteniendo la grabación de éstas (...) Se hace resaltar, que cada canción entonada, despertaba en los espectadores, gran entusiasmo y fervor, siendo festejada y premiada su actuación con toda clase de exteriorizaciones. En virtud de lo expuesto se procedió a la detención de la cancionista HAYDEE MERCEDES SOSA, del acompañante guitarrista, y de los responsables del comercio en cuestión, así como también a todos los espectadores, que sumaban en aquel momento ciento diecinueve (119) personas, cuyo listado fuera informado oportunamente por separado. (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 12249)

El documento finaliza con la solicitud de los antecedentes de la cantora. En respuesta al pedido se elaboró un informe en el que puede leerse que

brindaría un nuevo recital con el Quinteto Tiempo. (Cabe recordarse que este conjunto, actuó en 1973 junto a MIKIS TEODORAKIS —expulsado de Grecia, por ser activo militante comunista—; y QUIZAPAYO —conjunto folklórico chileno marxista, en el Luna Park. En La Plata, actuó con JOAN MANUEL SERRAT.

Se recordaba a continuación sus viajes a Cuba y la participación en el X Festival Mundial de la Juventud en 1973 en Berlín Oriental, así como la edición de un Long Play que contenía letras de Pablo Neruda, César Isella, Violeta Parra, Víctor Jara, Alfredo Zitarrosa y Armando Tejada Gómez, «todos izquierdistas-marxistas».

También se tuvo que cancelar una presentación que iba a hacerse en el Premier, organizada por el empresario musical Grinbank, en la que Mercedes se presentaría con Raúl Porchetto, debido a un llamado telefónico en el que amenazaron con poner una bomba.

Ese mismo año 1978, en palabras de Mercedes el mejor momento de su voz, pero el peor momento de su vida, apareció «Homenaje a Atahualpa», grabado el año anterior. Entonces, recuerda que «el ejército sacó de una disquería de Córdoba los long play míos y supongo que también que los de Guarany, Zitarrosa, Viglietti y otros. Todos los comercios se atemorizaron y empezaron a devolver a Philips el Homenaje a Atahualpa» (QP, 1985).

Quedaba evidenciado que era imposible seguir trabajando aquí. Y su vida estaba amenazada permanentemente. Cuenta Fabián:

quien le comunica que se tiene que ir al exilio es Fernando Nadra, me acuerdo porque yo estuve en esa reunión, éramos los tres (...) creo que el partido mandó a Fernando porque era la única persona que mamá iba a escuchar (...) y le dijo «mirá negrita, la cosa está complicada, incluso nosotros como funcionarios estamos complicados, la clandestinidad está siendo fuerte, época ya de Videla, y nosotros ya no podemos cuidarte como te cuidábamos, no podemos seguirte y acompañarte como te acompañábamos así que nuestra postura es pedirte que si te podés ir te vayas. Nosotros no te podemos ya apoyar. La charla fue muy larga. No era un tipo de dar una orden, te pintaba el panorama. Entonces la mamá le dijo que sí, que bueno, que gracias, que se iba a ir. Y le dijo «bueno, qué mano me pueden dar afuera, a

qué compañero puedo ver afuera», y Fernando fue más crudo ahí, le dijo «Mirá, estamos sin contactos afuera».<sup>31</sup> (Matus, 2015)

Pero sus actuaciones se hacían cada vez más difícil, «cada función era una odisea: me cortaban la luz, tenía que pedir luz al generador de una clínica que estaba al lado del teatro, asustaban a la gente, todo era una mierda (...) Estaba muy claro: a partir de todo lo que pasó, ¿quién me iba a arriesgar a contratarme en la Argentina?» (Braceli, 2010, 159).

Mercedes era ya parte de las «listas negras» que la junta militar había elaborado para «catalogar» a intelectuales y artistas, a los que clasificaba según sus «antecedentes ideológicos marxistas». Las listas delimitaban cuatro grupos de clasificación. El grupo denominado como «Fórmula 1» estaba integrado por quienes aparecían «sin antecedentes ideológicos marxistas». Los de la «Fórmula 2» refería a los personajes cuyos antecedentes «no permiten calificarlo desfavorablemente desde el punto de vista ideológico marxista». El tercer grupo, de la «Fórmula 3» comprendía a quienes registraban «algunos antecedentes ideológicos marxistas pero los mismos no son suficientes a juicio de esta secretaría para que se constituyan en un elemento insalvable para su nombramiento, promoción, otorgamiento de beca, etc.». Finalmente, los incluidos en la «Fórmula 4» eran quienes tenían «antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública, no se le promoció colaboración, sea auspiciado por el estado, etc.». La clasificación era elaborada por el Equipo Compatibilizador Interfuerzas, encargado de coordinar y centralizar la información proveniente de la Secretaría de Información Pública, la Secretaría de Inteligencia del Estado y cada una de las tres armas del ejército. Si bien estos organismos referían a la «no promoción» de los mencionados en la lista Fórmula 4 en los medios públicos, la política de terror sembrada durante la dictadura hizo que la medida fuera también seguida por empresas privadas, con lo que las puertas de trabajo y creación se cerraban casi en su totalidad para todos los que, se supiera o se sospechara, integraban estas listas. Las listas fueron actualizadas durante los años de la dictadura, datando la última de mayo de 1980 (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 15750) y que fue utilizada hasta por lo menos 1982. La lista de la Fórmula 4 incluía por supuesto a todos los comunistas, entre ellos... Mercedes y Pocho. Sin la compañía de Pocho, ya fallecido, y a pesar del hostigamiento permanente de la dictadura, se edita en 1979 «Serenata para la tierra de uno». En enero y febrero de ese año, Mercedes había sido contratada junto al Quinteto Tiempo para realizar una serie de actuaciones en el Teatro Arenas de Pinamar, pero el espectáculo fue suspendido por la policía y el ejército. Las amenazas continuaban, las posibilidades de trabajo se cerraban, y Mercedes parte al exilio.

### **A modo de cierre: un lento regreso**

La resistencia popular comenzaba a hacer circular rumores de que la junta militar planeaba un retiro progresivo y el llamado a elecciones. En este proceso comenzó a modificarse el uso de las «listas negras». En una carta de la Secretaría de Información Pública de septiembre de 1982 se mencionaba la intención del gobierno de «marcar una transición hacia la vida institucional plena del país», por lo que debían «evitar medidas y actitudes oficiales que atenten contra esa imagen en el campo de la comunicación».<sup>32</sup> Progresivamente se autorizó la actuación de todos aquellos que hasta entonces habían estado incluidos en la lista de «Fórmula 4». En ese contexto, Daniel Grimbak le ofrece a Mercedes Sosa la posibilidad de realizar una serie de recitales en

Argentina. Inicialmente la cantora, para que no volviera a suceder con el público lo que había ocurrido en Almacén San José de La Plata, solicitó que los recitales en Buenos Aires se llevaran a cabo en el Teatro Coliseo, en tanto formalmente era territorio italiano. Sin embargo, el Consulado Italiano no aceptó y Grimbak decidió contactarse con el Teatro Ópera. Fabián Matus, el hijo de Mercedes, fue el encargado de hablar con la sección de inteligencia de la policía para «acordar» qué parte del repertorio prohibido podía cantar su madre. Tras intensas negociaciones quedó prohibida «La Carta» de Violeta Parra y «Fuerza. Fuerza» de José Luis Castiñeira de Dios y Susana Lago (Matus, 2016).

A pesar del miedo —por sí misma, por los y las espectadores/as, por su país y, sobre todo, porque conocía la realidad de lo que ocurría bajo el terrorismo de Estado— Mercedes Sosa subió al escenario del Teatro Ópera, el 18 de febrero de 1982, consiguiendo conmoverse (al recibir aquella «lluvia» de claveles rojos) y conmover a los/as presentes en una noche que marcó sin dudas las almas de quienes clamaban por la democracia. A fines de febrero de ese año 1982, luego de sucesivas presentaciones en el Ópera, y acompañada por algunos artistas que también pudieron comenzar a actuar de nuevo, Mercedes inició unos meses más tarde una gira por el interior recorriendo ciudades y pueblos, que lentamente intentaban salir del miedo de tantos años de terror.

No obstante, estas actuaciones político–culturales no significaron que Mercedes dejara de ser observada de cerca y no solo por la inteligencia estatal. De hecho, grupos como el Movimiento Nacionalista de Restauración<sup>33</sup> hicieron circular volantes que la mostraban con Santiago Carrillo, secretario general del Partido Comunista de España y la «Pasionara», Dolores Ibárruri, seguido del siguiente texto: «el 50 % de lo que recauda la “señora” es para financiar el terrorismo en la Argentina» (CPM, fondo DIPBA, Div. Gen. AyF, Mesa Ds, legajo 19923). Es decir, su retorno no estuvo exento de amenazas y bombas, como la que estalló, ese mismo 1982, en el Estadio Estudiantes de La Plata donde iba a presentarse.

Si bien los documentos de la DIPBA registran informes sobre sus movimientos hasta el año 1997, los cuales serán analizados en próximos trabajos, en el presente escrito se reconstruyeron las principales representaciones elaboradas por diferentes organismos policiales y de inteligencia del Estado, con el objetivo de comprender su accionar llevado a cabo específicamente sobre Mercedes Sosa, como símbolo de numerosas persecuciones hacia otros/as artistas. Asimismo, el foco puesto en Sosa, nos permitió observar cómo al tiempo que sufría persecuciones su figura se fue forjando como uno de los iconos más representativos de «La voz de Latinoamérica».

## Notas

1. Véase Altamirano y Sarlo (1997). Obra representativa de este momento es sin duda *El Payador*, de Leopoldo Lugones. Véase también Chamosa (2015).

2. Para una biografía de Atahualpa puede consultarse el trabajo de Pujol (2007). También son interesantes los aportes de Eliana Abdala (2014), en donde desde el análisis de la relación entre lo vanguardista y lo popular analiza las composiciones de Yupanqui, Hamlet Lima Quintana y Armando

Tejada Gómez, y la influencia de su proyección en nuestra cultura nacional y latinoamericana. También Yolanda Fabiola Orquera recompone el particular, y a veces paradójico, vínculo entre Atahualpa y el Partido Comunista, que según la autora apuntaló el perfil social de las composiciones de Yupanqui y que acercó a mucho público a posiciones de izquierda, incluso luego de que el artista se alejara de la militancia partidaria. Véase Orquera (2008).



3. La política cultural del peronismo ha sido analizada por investigadoras como Flavia Fiorucci (2008). En sus trabajos se resaltan tanto aristas de censura como de promoción de iniciativas culturales como la Comisión Nacional de Folclore abierta por la Subsecretaría de Cultura en 1948, la fundación del Instituto del Folklore, o la creación de la Orquesta de Música Popular. En el caso de Yupanqui, debe tenerse en cuenta la lectura particular que la intelectualidad comunista realizó en esos años, que hemos desarrollado en Massholder (2014).

4. Para la historia de estas instituciones y espacios puede leerse Pasolini (2005) y Massholder (2014).

5. El manifiesto sostenía: «En su tiempo, cuando lo principal era la difusión de la canción nativa, este estilo y este concepto, tuvo una innegable justificación y esa labor de tantos abnegados cultores y difusores de la canción vernácula, nos merece un alto respeto (...) Pero fue la fijación en ese estado lo que degeneró en un folklorismo de tarjeta postal —cuyos remanentes aún padecemos—, sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad. Es con Buenaventura Luna, en lo literario y con Atahualpa Yupanqui, en lo literario–musical, con quienes se inicia un empuje renovador que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona (...) Estos, sin ser los únicos, son los más representativos precursores por la calidad y la extensión de sus obras y en su vocación de expresar renovadamente la canción popular nativa señala su origen el NUEVO CACIONERO» (Massholder, 2016:44–45).

6. Agradezco en este sentido la confianza de Araceli Matus, nieta de Mercedes, que me permitió el acceso a estos documentos no conocidos hasta el momento.

7. El matrimonio Sosa tuvo cuatro hijos: Haydée Mercedes, Fernando del Valle (Cacho), Orlando Ernesto (Chichí), y un hermano que falleció antes del nacimiento de Mercedes. Emma tenía una hija anterior, Clara Rosa Girón (Chocho).

8. Tejada Gómez militó en el Partido Laborista que llevaría a Perón a la presidencia en 1946, y posteriormente en la UCRI, cuando en campaña electoral Arturo Frondizi expuso su plan de política petrolera, que luego en el poder traicionaría. Tras el desencanto, Armando integra una delegación que viaja a la URSS, Francia, Checoslovaquia y China y a su regreso se afilia al Partido Comunista. La afiliación de Matus será posterior.

9. Sobre el despliegue del anticomunismo en los sesenta puede leerse de Ernesto Bohoslavsky (2020). El autor da cuenta de las redes latinoamericanas que llevaron adelante diferentes

actividades anticomunistas, incluso en articulación con Uruguay y Chile como veremos en el caso de los servicios de inteligencia también en este trabajo. Para el caso argentino, el autor aclara que el anticomunismo no se reducía a la ya conocido de las Fuerzas Armadas adoctrinadas por los EE.UU. En nuestro país el caso de FADEA (Federación Argentina de Entidades Democráticas Anticomunistas) desplegó sus actividades en diferentes espacios de la sociedad civil.

10. Ese primer trabajo se compuso con «La chacarera del 55 (Hermanos Núez), «El cachapecero» (Ramón Ayala), «El Cocechero» (Ramón Ayala), «Canción del jangadero» (Jaime Dávalos – Eduardo Falú), «El viento duende» (Armando Tejada Gómez – Oscar Matus), «Ky Chororo» (Aníbal Sampayo), «Zamba de los humildes» (Armando Tejada Gómez – Oscar Matus), «La pacha Alfaro» (Armando Tejada Gómez – Oscar Matus), «La zafra» (Armando Tejada Gómez – Oscar Matus), «Los inundados» (Guiche Aizemberg – Ariel Ramírez), «Zamba de la distancia» (Armando Tejada Gómez – Óscar Matus), «La zamba del riego» (Armando Tejada Gómez – Óscar Matus). Se ha difundido erróneamente que el trabajo es de 1965, año en que aparece «La voz de la Zafra». La discografía correcta está publicada en el sitio oficial <http://www.mercedessosa.org>. «La voz de la Zafra», comenta Fabián, fue grabado con un estilo que se alejaba de lo que Mercedes venía haciendo y en cierta forma se deslucía. RCA decidió no publicar al disco, a pesar del contrato firmado. Pero en 1965 la escuchan en Cosquín e inmediatamente Santos Lipesker, director artístico de Phillips, se acerca y le ofrece un contrato. Saldrá entonces «Yo no canto por cantar». También Ramón Navarro sería convocado por el sello discográfico ese año.

11. Por dar solo algunos ejemplos: los programas televisivos como «guitarreando», la revista «Folklore», «Argentinísima» en radio, películas como las que protagonizará Mercedes Sosa en su juventud y el Festival de Cosquín, en el que la artista será presentada en público por Jorge Cafrune.

12. La entidad había sido fundada el 1 de mayo de 1940, dentro del gran movimiento cultural que desarrollaría la Federación de Entidades Culturales Judías (ICUF).

13. Veremos que en los informes de inteligencia el espectáculo es citado como «Poemas y canciones en dirección del horizonte».

14. «Tengo el agrado de dirigirme al Señor Jefe, solicitándole quiera disponer se informe a esta Delegación, los antecedentes que se pudiera obtener referente a un ACTO que se realizó el

día 25 de marzo de 1966 en la Plaza San Martín, Provincia de Bs. Aires, en el que concurren artistas como DEAN REED, MERCEDES SOSA, CRISTINA DE LOS ANGELES, SUSANA RINALDI, ARMANDO TEJADA GOMEZ, ATILIO STAMPONE y orquesta, BETO GIANOLA, NORMA ALEANDRO, PEPE SORIANO, MARTA GAM, los mismos habrían actuado a beneficio del pueblo VIETNAMITA, organizando dicho acto comunista la «Cruzada Pacifista Juan XXIII, de Lomaz de Zamora, y Asociación Albert Schweizer». El presente pedido se formula a los efectos de completar una información solicitada por un organismo afin» (CPM, fondo DIPPBA, Div. Cen. AyF, Mesa Ds, legajo 19750).

15. «Los mecanismos de coordinación para los viajes a la URSS y Europa del Este eran variados, pero en su mayoría vinculados a los contactos del Partido Comunista, a través de representantes, agencias (como DAEFA) o instituciones como SARCU». Entrevista realizada por la autora a Emilia Segota, responsable cultural del Partido Comunista.

16. Había sido construido en 1891 y estaba ubicado en la calle Esmeralda, casi esquina Corrientes. Dos años antes, en 1964, se había presentado la Compañía de Ariel Ramírez con Los Chalchaleros y Los Fronterizos.

17. El Chúcaro, Santiago Ayala, había creado el conjunto a comienzos de la década del 50.

18. Esto sería luego de la aparición de «Zamba para no morir», una recopilación con los temas de mayor trascendencia grabados hasta ese momento, y «Con sabor a Mercedes Sosa», en el que registró por primera vez «Al jardín de la República». Biografía oficial, disponible en [www.mercedessosa.org](http://www.mercedessosa.org)

19. Hablaron en el primer encuentro Enrique Corominas (ex Presidente de la OEA y ex delegado argentino ante las Naciones Unidas), Héctor P. Agosti (escritor, miembro del CC del Partido Comunista), Jesús E. Porto (Ex juez y presidente del Partido Tres Banderas), Oscar César Tiseyra (Ex. Presidente nacional de la Juventud de la Democracia Cristiana), Georgina Bini (Abogada, ex asesora de la CGT), Eduardo Selak (Tesorero del Sindicato Obreros Moliendas Minerales y afines), Irma Cairolí (escritora, miembro de la Asociación por los Derechos de la Mujer), Andrés Fidalgo (abogado, es vocal del Superior Tribunal de Jujuy), Julio C de Gregorio (Párroco de la Iglesia Santa Amelia), Conrado H. Storani (ex secretario de Estado de Energía y Combustible), Zenón Lugones (ex Decano de la Facultad de Farmacia y Bioquímica), entre otros. La enumeración solo

pretende ilustrar la amplitud y diversidad del movimiento. Puede consultarse al respecto Deibe (2018).

20. SIPBA, Secretaría de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires creada en 1957 tras la disolución de la Sección Orden Social. Pasó a llamarse DIPBA (Dirección de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires) en 1976.

21. El 22 de agosto de 1967 se sanciona la ley 17.401 de «Represión del comunismo». La ley fue utilizada para la persecución y represión de todo opositor a la dictadura, ya que la Secretaría de Informaciones del Estado poseía facultades extraordinarias para calificar ideológicamente a los acusados. El artículo 1º de la «ley» 17.401 establecía que «serán calificadas como comunistas... las personas físicas o de existencia ideal que realicen actividades comprobadas de indudable motivación ideológica comunista. Podrán tenerse en cuenta actividades anteriores la presente ley». En definitiva, la ley no solo violaba los preceptos constitucionales que impiden la determinación del «delito ideológico», sino que además, contra-venía el mandato del derecho penal estableciendo la punición de hechos anteriores a su sanción. Hemos trabajado el tema en profundidad en Massholder, Reboursin y Dinani (2017)

22. El entrevistado refiere a la obra de Armando Tejada Gómez que se presentó en el teatro IFT entre junio y agosto de 1973, en la que el poeta fue acompañado por César Isella y Los Trovadores.

23. El distanciamiento se produjo tras acontecimientos políticos que ponían a la URSS en la mira de la comunidad judía. Puede verse al respecto el trabajo de Paula Ansaldo (2020). También Visacovsky (2016).

24. Los Congresos Mundiales por la Paz fueron impulsados desde 1948 por el movimiento comunista internacional, en oposición a las políticas guerreristas del imperialismo, y en defensa de la autodeterminación de los pueblos como garantía de la paz mundial. Reunieron a grandes personalidades de la cultura de todo el mundo. Puede consultarse al respecto el libro de Adriana Petra (2017).

25. El gran Lucho González recuerda haberla acompañado en 1976, en el marco de una gira internacional: «La gira internacional empezó por París, en el 76: en el primer show, organizado por el periódico comunista L'Humanité, había cien mil personas. Estábamos los dos solos en un escenario enorme, parecido a esos del rock, ella con el bombo y yo con la guitarra, y me acuerdo de haber pensado: "Y encima, me van a pagar". Lucho

González, «En las ruinas de Cartago», en Radar, 11 de octubre del 2009. Mercedes participó de otras fiestas de prensas comunistas como las de Avante, el órgano del PC de Portugal, y en los 80 en las Feriastas organizadas por la prensa del Partido Comunista de Argentina.

26. Grupo paramilitar que con el apoyo del peronismo de derecha comenzó a operar en el gobierno de Cámpora, con el beneplácito del ministro de Bienestar Social José López Rega.

27. La carta literalmente decía: «Señora Mercedes Sosa, Reflexione. En cuatro días vence el plazo. Abandone el país o aténgase a las consecuencias. Alanza Anticomunista Argentina (A.A.A.)».

28. En 1973 y en 1974 se publicaron 2 singles junto a Horacio Guarany, también en el Partido Comunista por aquellos años.

29. Hemos desarrollado la construcción de las redes político culturales de Cuba en estos años en nuestro trabajo Haydeé Santamaría. *Revolución y cultura* (2023).

30. Las particularidades del clima político y cultural de Tucumán pueden verse en el artículo de Fabiola Orquera (2015).

31. Entrevista a Fabián Matus realizada por la autora. Sobre Fernando Nadra agregó Fabián: «Nadra era la persona que

mamá respetaba (...) le fascinaba. Era una camada de tipos con una formación impresionante. Nosotros lo que teníamos era nuestro contacto muy seguido con Arrigó que era el encargado de cultura previo a Emilita. Nos llevábamos bien porque era el compañero del partido, pero no era una afinidad muy manifiesta. Emilita siempre fue mucho más familiar».

32. Tomado del folleto «Listas Negras» elaborado por el Ministerio de Defensa de la Nación.

33. Se trata de una agrupación de derecha nacionalista formada a principios de los 80, vinculada a la gente de Cabildo, una de las principales publicaciones del nacionalismo católico argentino. Las figuras centrales del MNR fueron Federico Iburguren y Walter Beveraggi Allende, que publicaban frecuentemente las actividades de la agrupación en Cabildo. A mediados de los 80 lanzarán su propia publicación *Patria Argentina*, dirigida por Elías Rafiaa, hasta mediados de los 90 en donde sus actividades comienzan a diluirse. Agradecemos a Boris Matías Grinchpun el acceso a su libro *Antimodernos. Julius Evola, sus lectores y las extremas derechas argentinas* (1983–2003).

## Referencias bibliográficas

- AA.VV.** (2005). Mercedes Sosa: «Mi canto es lo único que tengo para comunicarme con la gente». En *Cuarenta por cuarenta: entrevistas en Acción (1966–2006)* (pp. 51–55). Desde la Gente.
- Abdala, E.** (2014). *El vanguardismo literario. Poesía en el folklore y en el tango*. Patria Grande.
- Altamirano, C. y Sarlo, B.** (1997). La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* (pp. 161–199). Ariel.
- Ansaldó, P.** (2020). Del *jerem* a la clausura: el Teatro IFT, la colectividad judía argentina y los conflictos políticos durante los años 50. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/80283>
- Bisso, A.** (2007). Apuntes sobre militancia, política, ocio y sociabilidad a través de la experiencia de izquierda y antifascista en el interior de la provincia de Buenos Aires en la época de la restauración conservadora (1932–1943). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.676/pr.676.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.676/pr.676.pdf)
- Bohoslavsky, E.** (2020). Los congresos anticomunistas en la Argentina: redes y sociabilidades latinoamericanas y globales en los años sesenta. [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/194043/CONICET\\_Digital\\_Nro.92d203fo-f74f-484b-bbco-adb92a335bd4\\_B.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/194043/CONICET_Digital_Nro.92d203fo-f74f-484b-bbco-adb92a335bd4_B.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Braceli, R.** (2010). *Mercedes Sosa. La Negra*. Sudamericana.
- Chamosa, O.** (2015). El folklore criollo en la escena nacional. <https://historiapolitica.com/dossiers/musica-y-politica/>

- Deibe, R.** (2018). Encuentro Nacional de los Argentinos: propuesta comunista de unidad amplia en los años setenta. En *Repositorio Institucional CCC*. <https://repositorioccc.omeka.net/items/show/193>
- Fiorucci, F.** (2008). Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.24372>
- Flores Vassella, S. y García Martínez, H.** (2012). *Hombres y caminos. Yupanqui, afiliado comunista*. Fundación Ross.
- Franco, M.** (2012). *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y «subversión», 1973–1976*. Fondo de Cultura Económica.
- Gilman, C.** (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
- Grinchpun, B.** (2020). Antimodernos. Julius Evola, sus lectores y las extremas derechas argentinas (1983–2003). Tesis facilitada por el autor.
- Massholder, A.** (2014). *El Partido Comunista y sus intelectuales. Pensamiento y acción de Héctor P. Agosti*. Luxemburg.
- Massholder, A.** (2016). *Todas las voces todas. Mercedes Sosa y la política*. Ediciones desde la Gente.
- Massholder, A.** (2023). *Haydeé Santamaría. Revolución y cultura*. UNGS.
- Massholder, A.;** Reboursin, O. y Dinani, P. (2017). *Desde los principios: notas para la reconstrucción histórica de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre*. Bitácora Ediciones. <https://elcefma.com.ar/wp-content/uploads/2022/12/Libro-Desde-los-Principios.pdf>
- Molinero, C.** (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Aquí a la Vuelta.
- Orquera, F.** (2008). Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino, *Studies in Latin American Popular Culture* (pp. 185–205). The University of Arizona Press.
- Orquera, F.** (2015). *Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y la última dictadura*. [musicaypolitica\\_orquera.pdf](http://musicaypolitica_orquera.pdf) (historiapolitica.com)
- Pasolini, R.** (2005). El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina. *Desarrollo Económico*, 45(179), 403–433.
- Petra, A (2017)**. *Intelectuales y cultura comunista, Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Fondo de Cultura Económica.
- Pujol, S.** (2007). *En nombre del folklore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Emecé.
- Visacovsky, N.** (2016). *Argentinos, judíos y camaradas: tras la utopía socialista*. Biblos.

## Periódicos

- AAJ.** *Aquí y ahora la juventud, periódico quincenal de la Juventud Comunista, segunda época, N° 9, del 27 de enero al 16 de febrero de 1983.*
- NP.** La Negra estuvo en Cuba, *Nuestra Palabra, órgano del Partido Comunista de la Argentina*, 5 de febrero de 1975.
- NP (a).** Cuando el pueblo canta y lucha, *Nuestra Palabra, órgano de prensa del Partido Comunista*, 18 de junio de 1975.
- NP (b).** Quedarse y enfrentarlos, *Nuestra Palabra, órgano de prensa del Partido Comunista*, 18 de junio de 1975.
- QP.** Entrevista de Arturo Lozza a Mercedes Sosa «¡Dejen de colonizarnos, no nos dejemos colonizar!», en *Qué pasa*, 1985, archivo personal de Emilia Segota.
- Sosa.** *La voz del Interior*, Córdoba, 17 de noviembre de 1974. Archivo de la Fundación Mercedes Sosa.

## Entrevistas realizadas por la autora

- Fabián Matus (2015), Rodolfo Poggini (2015), Quito Figueroa (2015), «Rafael» (2016).