



El exilio de los músicos en el Cono Sur: el *Tango Rojo* de Piru Gabetta

Alexandre Felipe Fiuza
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
alefiuza@terra.com.br

Ernesto Bohoslavsky
Universidad Nacional de General Sarmiento
ebohosla@ungs.edu.ar

Introducción

No es común presentar un trabajo que revele la trayectoria de un único sujeto. Tras la publicación de *El queso y los gusanos*, de Carlo Ginzburg, si por un lado la historia particular de un molinero se convirtió en un clásico y en un giro historiográfico al mostrar la viabilidad de un estudio centrado en una historia individual, por el otro lado temas que contemplan a un único agente histórico pueden sonar como un intento pretencioso o destinado al fracaso si nos comparamos con el trabajo de Ginzburg. Al enfocar nuestra atención en la historia de vida del cantor argentino Néstor “Piru” Gabetta, no intentamos reproducir un recorrido que transite de forma innovadora entre la biografía y la historia política, sino presentar resultados parciales de una investigación de alcance internacional sobre los músicos exiliados en el Cono Sur bajo las dictaduras ocurridas en Brasil, Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile, entre las décadas de 1960 y 1980.¹ En esta investigación en curso nos basamos en el análisis de la bibliografía, discografía, documentos oficiales de las policías políticas y de los servicios de información y, principalmente, en los testimonios de los involucrados. Son conocidos los casos de músicos exilados con mayor proyección mediática, pero hay una red de músicos ignorada por la historiografía, laguna esta que puede ser reducida a través de la historia oral. Esta metodología revela, más allá del conocimiento de las trayectorias de estos músicos, las características de los regímenes dictatoriales, las subjetividades que permearon este período histórico y las respuestas que los artistas dieron a este estado de cosas.

La elección de Piru Gabetta como personaje de esta ponencia se basa en las particularidades de su trayectoria, pero igualmente en aquello que tiene de representativa de otras personas que sufrieron el exilio a lo largo de las dictaduras militares que vivieron los países del Cono Sur entre

1

Se trata del proyecto “Memória, Ditadura e Exílio: a trajetória dos músicos no Cone Sul (décadas de 1960 a 1980)”, que cuenta con apoyo financiero de CNPq/ Brasil y con la participación de los autores de esta ponencia, Geni Duarte, Emilio Gonzalez, German Sterling, Ricardo Denchuski, Silvana Schmitt y Marcos Ribeiro.

las décadas de 1960 y 1980. A pesar de esta representatividad, cabe destacar que el fenómeno del exilio se constituye

“de una pluralidad de experiencias; no hubo un único exilio para cada uno de los países de origen, sino múltiples exilios desarrollados por una diversidad de motivos y de prácticas políticas y sociales, en cada una de las naciones donde los desterrados encontraron refugio” (Yankelevich, 2011:22).

Piru Gabetta es un prolífico cantor de tango y fue militante político del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). En razón de esta militancia, se exilió en Francia por nueve años a partir de 1976, período en que integró el grupo Tiempo Argentino que lanzó el disco *Tango Rojo*. En sus años de exilio también vivió en España, donde dio continuidad a su carrera musical. Esta trayectoria expresa una regularidad en los casos de los músicos exiliados, esto es, la actuación paralela en la música y en la política, puesto que, durante su exilio, estos artistas produjeron espectáculos de denuncia y manifestaciones de solidaridad con las víctimas de las dictaduras, comprometiéndose en movimientos que congregaban a otros artistas de diferentes nacionalidades y matices políticos.

El fenómeno del exilio

El recorte temático de la investigación en que se incluye este texto se basa en un fenómeno social de amplio espectro y de diverso origen. Al final de cuentas, el exilio es una práctica secular y envuelta en una gama de definiciones y de motivaciones, que cabría mencionar aquí con una conceptualización muy básica:

“Desde comienzos del siglo XX la voz más utilizada es exiliado, del latín *exilium*, de significación todavía más contundente, pues se abandone el país de forma voluntaria o forzada, tal salida conlleva prohibición expresa de regreso, es decir expulsión, exclusión y destierro. Se entiende que el exiliado o expatriado es excluido de su país de origen por considerársele un delincuente político, de acuerdo con la normativa legal vigente en el respectivo país de origen y en cada circunstancia histórica concreta” (Vilar, 2006:9).

Por lo tanto, los términos refugiado, exiliado, expatriado y desterrado, entre otros, encuentran similitudes y aproximaciones en su uso. A pesar de la frecuente utilización del término exiliado, estas personas fueron frecuentemente denominadas como refugiadas, como bien lo

caracteriza una de las instituciones más activas en el socorro a los exiliados políticos en el Cono Sur, el Alto Comisariado de las Naciones Unidas para Refugiados, ACNUR. En lo que atañe al caso argentino, el fenómeno del exilio alcanzó niveles desconocidos hasta 1976.

Una ola impresionante de refugiados dejaron rápidamente el país. Según datos producidos por el Alto Comisariado de las Naciones Unidas para Refugiados (ACNUR) y transmitidos por el Centro de Inteligencia del Ejército para las autoridades brasileñas, solamente en los meses de junio, julio y agosto de 1976, 768 personas dejaron oficialmente Argentina como refugiados políticos. Incluso antes del golpe los argentinos ya habían experimentado el estado de sitio y mucha de la represión que vendría de forma sistemática después de 1976” (Penna Filho, 2009:60).

Un dato recurrente que acompaña a los procesos de exilio, como los citados anteriormente, se refiere al período de clandestinidad, cuando se inicia un proceso de exilio dentro del propio país, que involucraba mayores riesgos para la suerte y la supervivencia del grupo en que la persona actúa. La vida clandestina reforzaba la necesidad del exilio y un gran número de desterrados vivió este proceso gradual de desarraigo forzado. En el caso de Piru Gabetta, vivió seis meses en la clandestinidad tras el golpe del 24 de marzo de 1976. Según su testimonio², su exilio, a ejemplo de muchos otros, formó parte de una discusión más colectiva, en general relacionada con las posibles actividades políticas a ser desarrolladas en el exterior. La agudización de la violencia que, inclusive, se llevó la vida de la compañera de su hermano Carlos Gabetta, fue otra causa para su inmediata salida del país. Salió como otro cuadro de nivel medio que debía desarrollar tareas en el campo de la cultura, como activista en campañas de denuncia y en la creación de redes de solidaridad. Esta fue una faceta regular en numerosos casos de músicos exilados, dado que en el campo de la lucha política estos cuadros servían como agentes de difusión cultural y aglutinadores de la oposición política.

En el exilio, los movimientos políticos y sociales se valieron frecuentemente de presentaciones artísticas para darle forma a actividades políticas, o bien para formar nuevos cuadros, en particular a partir de la música. Esta es una regularidad que aparece en los testimonios de músicos portugueses, españoles, brasileños y argentinos. Estos músicos que se exiliaron, en la mayoría de las veces a países europeos, resignificaron no solamente sus convicciones políticas, sino que también influyeron y se vieron influidos por los exiliados que ya vivían en estos países, tanto como por la propia dinámica social del local de exilio:

² Entrevista realizada por Ernesto Bohoslavsky y Alexandre Fiuza en Buenos Aires, en noviembre de 2010.

“Aun cuando el exilio posibilita, y de hecho suele conllevar, la reafirmación y fortalecimiento de la ideología de que es portador el exiliado, también supone la apertura al entorno que le acoge, con la consiguiente asimilación de nuevos valores, la revisión del propio ideario al contacto con influencias foráneas, y la proyección final de los ideales propios, más o menos revisados o modificados, tanto en el país de acogida como, especialmente, en la patria de origen si tiene lugar el retorno. En este sentido todo exilio va acompañado y seguido de un efecto renovador en todos los ámbitos del pensamiento, las ciencias y la cultura” (Vilar, 2006:17)

Por lo tanto, esta vivencia desterritorializada se retroalimentó de la convivencia con sus coterráneos, con la afinidad política con otros exiliados de otros países e igualmente con las disputas políticas que, muchas veces, continuaban ocurriendo en el exterior entre grupos de oposición política de un mismo país. Las entrevistas con músicos siempre traen referencias a estos conflictos que podían adquirir mayor envergadura en el exterior. El exilio revela el conflicto, principalmente aquel que produjo la fuga, puesto que el

“[...] exilio tiene, en la historia, la función de alejar/ excluir/ eliminar grupos o individuos que, habiendo manifestado opiniones contrarias al *status quo*, luchan para modificarlo. El exiliado es motivado por las cuestiones del país, se involucra en conflictos sociales y políticos, le dice no a una realidad” (Rollemberg, 1999:25).

La elección del exilio igualmente traía para algunos la duda si de hecho habría sido la opción más acertada, como bien lo caracteriza un fragmento de la canción *Samba de Orly* de otro músico exiliado, el brasileño Chico Buarque de Holanda:

“Pede perdão/ Pela duração dessa temporada/ Mas não diga nada/ Que me viu chorando/ E pros da pesada/ Diz que vou levando/ [...] Pede perdão/ Pela omissão um tanto forçada”

Por lo tanto, entre la duda de la omisión y la fuga forzada por las dictaduras, se construían experiencias muy ricas tanto en la militancia política como en la actuación artística.

Entre la música y la militancia política

Las confluencias entre territorios aparentemente distintos como el caso de la música y de la política, tienden a intensificarse en situaciones de radicalización política. Si por un lado, la canción

de compromiso social y de crítica política es tomada como representativa de las oposiciones políticas a las dictaduras, las canciones que defienden el *status quo* o que simplemente no se posicionan explícitamente frente a los embates ideológicos son, igual e indistintamente, tomadas como representativas de los regímenes. Es curioso que los grupos más activos en la lucha contra los regímenes dictatoriales tuvieran más tolerancia con sus cuadros del campo de la cultura: aun cuando éstos pudiesen no estar totalmente en línea con las certezas políticas de los grupos, eran aceptados de las organizaciones. Las entrevistas con músicos que vivieran situaciones similares apuntaron que el trabajo con el arte era tan valorado que se permitía una actuación menos dogmática y más humanista de algunos de estos actores. Tal vez esta sea una faceta común también a la trayectoria de Piru Gabetta.

Otra similitud encontrada en los músicos exiliados de Brasil, Portugal y Argentina es que se dedicaron a los géneros musicales “representativos” de la nación (respectivamente el samba, el fado y el tango). Algunos de estos músicos buscaron revertir el papel que estos géneros como música folklórica venían desempeñando en la construcción de idearios nacionales tanto antes como durante los regímenes dictatoriales. El tango era el ritmo por el cual se expresaba Piru Gabetta, y como él mismo nos informó, tal vertiente crítica del tango ya aparecía en la década de 1960 influyendo a jóvenes músicos, como fue su caso. Él destaca, por ejemplo, el trabajo realizado por el Cuarteto Cedrón, por el español Paco Ibáñez o por el músico portugués Luis Cilia, que resignificaron no sólo los géneros musicales, sino que igualmente se valieron de los cánones literarios vertiendo poesías en letras de canciones. El *Cuarteto Cedrón* se radicó en Francia cuando se inició la represión política en 1974, que se agudizó de sobremanera con el golpe militar en 1976. No fue sin razón esta fuga emprendida por el grupo. De acuerdo a la documentación relevada en el Archivo de la ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), el grupo ya era observado de cerca por los servicios de inteligencia, con registros a partir de 1970, como comprueba el informe producido por la *Secretaría de Inteligencia de Estado*, titulado “Antecedentes ideológicos de artistas nacionales y extranjeros que desarrollan sus actividades en la República Argentina”:

“Cuarteto Cedrón: [...] Este conjunto musical figura en la nomina de integrantes que apoyan en superficie a la subversión, elaborada por esta Secretaría en 1976”.³

A pesar de que esta documentación se detiene principalmente en el trabajo y la actuación de los músicos del campo de la música folclórica, principalmente registros sobre Mercedes Sosa y Horacio Guarany, había también una preocupación con otros géneros musicales, como señala un

³ Archivo de la ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), Legajo 17.470, p. 53.

documento producido por el *Director General de Provincia – Ministerio del Interior*, sobre el grupo Almendra, en diciembre de 1979:

“Dicho conjunto ejecuta el género musical denominado rock nacional y sus integrantes hacen alarde de su adicción a las drogas [...] como así también el desenfreno sexual y la rebeldía ante nuestro sistema de vida tradicional”.⁴

Así, un amplio espectro estaba sobre vigilancia política antes del golpe de 1976, en la Argentina y en el exterior. Tal preocupación demuestra la importancia atribuida a la música también por el régimen y no únicamente por sus oposiciones.

La formación musical de Piru Gabetta no fue construida durante su actividad militante sino que comenzó a aprender música mucho antes. A los nueve años ya tocaba el clarinete. Llegó a participar de un coro municipal y solidificó este sendero por el campo artístico al participar entre 1973 e 1975 del grupo *El Trio + Tango*, en Rosario. El grupo grabó su primer LP para la empresa discográfica *Qualiton*, de Buenos Aires y llegó, según la revista *Dires y Diretes*, a alcanzar en 1975 el primer lugar en ventas de música popular extranjera en Uruguay. De cierta manera, a partir de 1974, esta carrera artística acabó siendo sustituida por la militancia política junto al PRT, que se había iniciado dos años antes.

El PRT fue una de las principales organizaciones políticas de la izquierda argentina en las décadas de 1960 e 1970. Con una fuerte inspiración guevarista y diagnósticos marxistas sobre la realidad nacional y americana, desarrolló un intenso proceso de crecimiento en el número de militantes y el área de su influencia política. Bajo la dictadura de las Fuerzas Armadas comenzada en 1966, el PRT decidió en 1970 la creación de un brazo armado, el *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP), que tenía la misión de llevar adelante actividades estrictamente militares, definidas por el partido (De Santis, 2004). El ERP desarrollaba tareas de espionaje e inteligencia así como planificación y ejecución de diferentes actividades armadas, como secuestros, asaltos a unidades militares y robo de armas.

Ser un militante del PRT y del ERP implicaba un nivel de compromiso total y absorbente con la causa: de acuerdo con un reciente libro sobre el tema, los militantes tenían una perspectiva sacrificial y cuasi-mística de su misión y del valor de la vida (Carnovale, 2011). El lema del partido de que el combatiente caído en la lucha no debía ser llorado, sino sustituido por un nuevo combatiente, expresaba parte de esa convicción en el triunfo de la causa socialista y también la exigencia de entrega absoluta a esa causa.

El PRT desarrolló organizaciones de masas entre estudiantes, trabajadores industriales y vecinos de los barrios más pauperizados del área metropolitana y, finalmente, en el año 1975, abrió

4 Idem, p.149, *Centro de Comunicaciones de la Provincia de Buenos Aires*.

un foco guerrillero en la provincia de Tucumán. La represión al PRT-ERP comenzó bastante antes del golpe de 1976: cuando las Fuerzas Armadas tomaron el poder, en buena medida el PRT-ERP ya había sido derrotado militarmente en Tucumán y, sobre todo, después de su estrepitoso fracaso al intentar la toma del cuartel militar de Monte Chingolo, en el sur del Gran Buenos Aires. La represión fue mucho más intensa y clandestina bajo la dictadura, y muchos de los militantes y líderes del Partido fueron enviados al exterior.

El golpe de 1976 puso en riesgos a la militancia del PRT-ERP, e implicó la muerte de muchos compañeros de Piru. La difícil decisión de exiliarse en ese momento es enfatizada en su testimonio:

“Yo aparezco en este retomar de la música y efectivamente salimos del país y ya con un plancito de instalarme en París, que era un centro de repercusión muy importante, culturalmente hablando. A principio me iba sólo a armar y desarrollar la tarea allá y luego se suma a un último momento un compañero que ya venía con formación musical, una persona muy importante de aquí, Gustavo Beytelmann”⁵

“No elegí irme, puesto que partí con una tarea: generar denuncia y solidaridad contra la última dictadura militar con mis herramientas, el canto y la música. Sin desatender una doble obligación artística: el cuidado estético de la propuesta y que en su nombre invocaba las necesidades de un pueblo por salir del horror” (Gómez, 1999).

Para reconstruir la historia de los exilios es central la historia oral, en la cual hay un predominio de los testimonios y del valor de éstos como fuente inequívoca de (re)conocimiento del pasado reciente. La centralidad de los testimonios es tal que, según Sarlo, la “confianza en los testimonios de las víctimas es necesaria para la instalación de los regímenes democráticos y el arraigo de un principio de reparación y justicia” (Sarlo, 2005:62). Como aseveró la misma autora sobre la acusación de que los testimonios se constituyen en un terreno movedizo de la memoria, éstos pueden:

“permitirse la anacronía, ya que se compone con lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionalmente, lo que modifica, lo que inventa, lo que transfiere de un tono o género a otro, lo que sus instrumentos culturales le permiten captar del pasado, lo que sus ideas actuales le indican que debe ser enfatizado en función de una acción política o moral en el presente” (Sarlo, 2005:79-80).

⁵ Entrevista con Piru Gabetta, Buenos Aires, en noviembre de 2010.

Como bien caracteriza la declaración de Piru Gabetta, si por un lado el “desexiliado” reconstruye su pasado a la luz de una interpretación contemporánea de su historia, su retorno al país también produce nuevos ajustes, dislocamientos y reposicionamientos en la sociedad:

Como dice Mario Benedetti⁶, estaba en pleno desexilio. Fue llegar, empezar a acomodar el cuerpo y pensar qué hacer. No hay nada mejor para un tipo que está tanto tiempo afuera que llegar y que el lugar te capture con alguna actividad. Para elaborar todas las que te pasaron es preferible estar haciendo cosas [...] Yo vine como la mayoría de los militantes: sin plata. Hubo que empezar a reconstruir todo y hoy hay que mirar hacia donde van las ilusiones, aunque es cierto que la derrota se siente en todos los aspectos.⁷

La trayectoria descrita por Piru es consistente con entrevistas a otros músicos exiliados que refirieron las múltiples dificultades al momento del retorno al país de origen (Fiuza 2008). Al final, muchos habían desarrollado una carrera en el exterior y adquirido cierta visibilidad, a la par que en sus países no eran tan conocidos en razón de la censura a la que sus obras estaban sometidas. Como bien caracteriza la investigadora Silvina Jensen en un interesante trabajo sobre el exilio argentino en Cataluña -destino final también de Piru Gabetta, antes de su retorno a Argentina-, el retorno tuvo muchos significados:

“Para algunos fue la afirmación de un derecho. Para otros, una necesidad vital, una autoexigencia ética y una vivencia. Para la mayoría fue una opción, una decisión cargada de mayor libertad que la salida, pero no ajena a los condicionantes del tiempo vivido en el destierro: los hijos nacidos o crecidos en los países de acogida, el desarrollo laboral y profesional alcanzado en el tiempo del exilio, las parejas constituidas en el exterior etc. En este sentido, no pocos vivieron el retorno como un nuevo exilio” (Jensen, 2011:251-52).

El fenómeno del exilio político debe ser comprendido en el marco de un conjunto de tensiones superpuestas. Tensiones ideológicas dentro de la organización política, con los militantes que quedaron en el país, con las misiones que debían realizar en el exilio, etc. Pero también otra cuestión que debe ser tenida en cuenta se refiere a las familias y relaciones constituidas en el

⁶ Mario Benedetti dio visibilidad al término “desexilio” al publicar el artículo “El desexilio”, el 18 de abril de 1983 en el diario *El País*.

⁷ Entrevista a Piru Gabetta “La música me salvó la vida”, *Página/12*, 5 de enero de 2009. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-12476-2009-01-05.html>>

exterior. En rigor, la persecución política que produjo el exilio no afectó únicamente a los militantes: al final de cuentas, la respuesta de las dictaduras fue infinitamente más violenta que los riesgos objetivos que podrían provenir de la oposición política. El tema de los hijos de los exilados fue analizado por Denise Rollemberg en su libro *Exilio: entre raíces e radares* (1999). La uruguaya Cristina Porta también realizó una investigación junto a los hijos de los militantes exilados, que volvieron de los países en que vivieron durante el exilio. Porta aborda las dificultades de la readaptación en otro país y las adversidades también relacionadas al retorno. Su metodología se basó en entrevistas a once hijos de exiliados de entre 20 y 32 años que volvieron a su país natal. También analizó correspondencia y material fotográfico de los jóvenes en cuestión. Deben de resaltarse las dificultades enfrentadas por los hijos de los exilados, mucho más grave cuando involucra la muerte de los padres. La autora enfatiza la particularidad que involucra el exilio motivado políticamente:

“debemos tener en cuenta que las circunstancias familiares y socioculturales que rodearon a estos niños escaparon a las reglas de lo común, de lo humanamente predecible. Abarcaron territorios vivenciales de extrema particularidad, tanto en el ámbito familiar como en el entorno creado por el hecho de estar en el exilio” (Porta, 2005:5)

Una de sus entrevistadas relata una historia familiar que, a pesar de no ser recordada por ella misma, recibe un proceso de incorporación con la carga dramática vivida por su madre:

“Digo, mi madre me tuvo a mí, tuvo que hacer 15 días de reposo con unas pérdidas, y tuvo que ir a esconderse a la casa de no sé quién, y no tenían una casa, en el medio del embarazo tuvo que dismantelar una base”.⁸

La ex-militante e exiliada política uruguaya Cristina Porta también escribió un testimonio sobre la situación de los exiliados que estaban en la embajada de Argentina en Chile después del golpe del 11 de septiembre de 1973. Luego de una turbulenta estadía en la embajada fueron a Buenos Aires y allí quedaron detenidos en el Hotel Internacional de Ezeiza, convertido en prisión durante el mes de noviembre de 1973. Fueron fotografiados y fichados por la policía argentina: se les prohibió salir de un área que comprendía las habitaciones, los pasillos y el restaurante. En esa difícil situación ocurrió el nacimiento de la hija de una pareja de uruguayos, que tuvo como fondo musical las canciones de

“Vinicius, de Víctor Jara, de Toquinho, de Violeta Parra, de Viglietti, de Soledad Bravo,

⁸ Según su entrevistada Dyamila, de 28 años, nacida en Uruguay en 1973 y que, con pocos meses de vida, acompañó a sus padres en el exilio en Argentina.

de Zitarro<a, que un par de compañeros empezaron a pasar y a pedirnos, en voz baja, que cantáramos más fuerte, más alto” (Porta 2004).⁹

Así, las canciones desempeñaban un papel marcado en estas vivencias, en las situaciones trágicas, pero igualmente en los momentos lúdicos o festivos que involucraban a los exilados. Ese papel atribuido a la música, como categoriza Piru, le “salvó la vida” dado que consiguió escapar de Argentina en virtud de su experiencia y prolífica producción musical, que se desarrolló exponencialmente en el exterior al conjugar la interpretación vocal, la composición de canciones y la teatralización de espectáculos musicales que le abrieron puertas en Francia.

Es en ese contexto que, en 1976, durante el exilio francés, se creó el grupo musical *Tiempo Argentino*, que duró tres años y que contó con la participación de Piru Gabetta, Gustavo Beytelmann, Tomás Gubitsch, Enzo Gieco, Juan José Mosalini y los franceses Jean Le Guern y Jacques Paris. En 1976 el grupo creó el espectáculo *Tango Rojo*, grabando un disco homónimo¹⁰,

“Junto con la ayuda inestimable de otros compañeros, al poco tiempo de mi llegada a París conformé un grupo y al año estábamos grabando una larga duración y presentándonos desde abajo hasta llegar a los mejores lugares: La Vielle Grille, el Palais des Arts y L’Olympia” (Gómez, 1999).

Al año estábamos grabando un disco que se llamó Tango Rojo y empezamos a trabajar y rápidamente empezamos a tener bastante repercusión, que era parte del objetivo, la parte esencial, una repercusión más masiva posible [...] Empezamos a trabajar, a presentarnos y cantar canciones con letras mías y músicas de distintos miembros del grupo. Tenía un alto nivel [...] Armamos este grupo que empieza tener una trascendencia en los medios.¹¹

Como asevera Gabetta, la canción era un medio eficaz para aglutinar a los exilados y simpatizantes de las causas políticas, tanto como un eficaz mecanismo de denuncia contra las dictaduras latinoamericanas:

“Y empezamos hacer un verdadero trabajo no partidario, nosotros conservamos la identidad para poder hacer una tarea amplia [...] nos sumamos a este torrente de la música latinoamericana y de movimiento de denuncia”¹²

A pesar de no haber encontrado aun documentación oficial argentina que muestre la vigilancia sobre estos exilados –como la que se encuentra en los archivos de Brasil o de Portugal-

9 Igualmente a través del testimonio a Alexandre Fiuza en octubre de 2005 en Concepción del Uruguay.

10 Ver ficha técnica del disco en el anexo.

11 Entrevista con Piru Gabetta, Buenos Aires, en noviembre de 2010.

12 Ibidem.

estos movimientos realizados en Francia deben haber sido acompañados de cerca por los servicios de inteligencia argentinos, inclusive con el apoyo estratégico de las embajadas argentinas en Europa o a través del trabajo de los agregados militares. Otro dato es que estos servicios de información también se ocupaban de extranjeros que se relacionaban con los exiliados de sus respectivos países. Como señaló Piru, había también un “centro piloto en París ideado por la dictadura de Massera en la embajada de Argentina”, que era una importante base de los servicios de inteligencia y de apoyo al régimen en el exterior.

La inserción de grupos de exiliados en Francia, como fue el caso de *Tiempo Argentino*, debe ser entendida a partir de los contactos entre los exilados argentinos y las complejas redes de solidaridad oriundas de diversos sectores de la sociedad francesa. Una estrategia frecuentemente desarrollada por los artistas exiliados era realizar espectáculos musicales públicos que unían música y discurso político, así como con la exposición de artes plásticas.¹³ Como asevera Marina Franco (2011), las causas que permitieron la fuerte visibilidad obtenida por los grupos latinoamericanos en la denuncia contra los regímenes autoritarios son diversas e intrincadas. A su vez, éstas deben ser analizadas a partir de la observación de las dinámicas propias de la realidad política francesa y de las acciones dirigidas por las organizaciones formadas por exiliados y por franceses.

En el disco *Tango Rojo*, cuyo título ya es sugerente sobre la propuesta política y estética, grabado entre diciembre de 1977 y enero de 1978 en Francia, se encuentra un texto de Julio Cortázar –también residente en París– que comenta las canciones del espectáculo que conjugan fórmulas populares con innovaciones estéticas, reafirmando el discurso de denuncia y de protesta a través del tango:

“Esta música se nutre de las viejas raíces populares y a la vez rompe con los viejos moldes fatigados para entrar en sorprendentes y bellos ámbitos sonoros. Lo que aquí se canta contiene la denuncia y el repudio de la opresión que padece nuestro país, y esa manera de entender y servirse del tango lo transforma y lo proyecta a nuevas sendas. Detrás, inmutable y fiel, el ritmo de Buenos Aires late como un corazón, que nada ni nadie podrá cambiar porque su nombre es pueblo.” (Tango Rojo, 1978).

La grabación incluye canciones y músicas instrumentales, valiéndose del virtuosismo de sus músicos al reinterpretar el lenguaje del tango. Entre estas composiciones se encontraban cuatro canciones con letras de Piru:

a) *Tango Rojo* (con música de Gustavo Beytelmann):

“[...] Pampa y cielo, mar, montañas/ Caminos empantanados de sangre y miedo/ se

13 Fueron igualmente numerosas las acciones desarrolladas por exiliados brasileños y portugueses en redes de denuncia en Francia (Fiuza, 2006).

repiten en la escena/ cansada del viejo rito [...]”;

b) *Canción para un Hijo* (con música de Juan José Mosalini):

“[...] no me alcanza entender/ que mi sangre en su carrera te llegó/ si no logro vencer/
las paredes que me lleven hasta vos/ y poderte mirar/ de algún lado de la ruta sin temor
[...] y te voy a encontrar/ a la vuelta de un mañana que será/ de este esfuerzo que hoy/
junto a otros, le sumamos nuestros dos”;

c) *Lejos* (con música de Gustavo Beytelmann):

“Estarán los mismos pastos y los arroyos/ y el acero de las vías muertas/ que los sintió
parar cuando la fuga [...] y allí estarán los que hicieron/ con ojos y dientes apretados/
haciendo un lugar para este aliento/ que habrá que entregar, cuando volvamos”;

d) *Raíces 2* (con música de Gustavo Beytelmann):

“[...] y sepa de un intento borrar/ este diciembre del terror tan brutal,/ vacío y sin ver
que el amor/ al amor total, nada lo detendrá./ Un día vendrá tu canto mayor/ espuma
triunfal, a acompañar/ eneros que derramarán/ la paz final”.

A partir de estos fragmentos es posible vislumbrar la utilización de términos frecuentes en la canción testimonial o de compromiso social, como el miedo, la paz, la sangre, lo bucólico y lo idílico, los avances y retrocesos en la lucha, la muerte, la partida y el retorno. Con todo, al analizar las letras, percibimos una mayor preocupación estética y no únicamente informativa o coyuntural. Tal preocupación con la calidad es enfatizada por Piru:

“En la poesía mía había cosas que hoy no me gusta, era una poesía de emergencia, un poco apresurada. De todas maneras, algunas cosas valiosas debe haber habido”¹⁴

Los arreglos y la musicalidad característicos del tango, más allá del dramatismo de las letras, producen en esta obra una vinculación entre los temas que aluden a las pasiones románticas (inherentes al tango) y aquella pasión política que mueve, junto con la racionalidad, a los hombres a la lucha política.

Tras estas incursiones con *Tiempo Argentino*, Piru realizaría el espectáculo “Tupac-Tosco: La Razón de la Memoria”, como coautor e intérprete, con canciones de Pancho Cabral y dirección musical de Raúl Mercado. Según Piru, se realizaron más de cien presentaciones en el Teatro Fontaine:

“Era una versión coreográfica musical de la Argentina basada en la historia de las luchas populares: la Semana Trágica, la Forestal, el Cordobazo; un viaje que empezaba con Túpac Amaru y terminaba con Agustín Tosco. Funcionó muy bien. La coreografía

14 Entrevista con Piru Gabetta, Buenos Aires, en noviembre de 2010.

la hizo un suizo, pero el rol principal fue el de Juan Saavedra. La alegoría del final era que el pueblo argentino iba a salir de la dictadura”¹⁵

Más allá de estos dos trabajos, actuó en numerosos espectáculos al lado de músicos como Daniel Viglietti, Ángel Parra, Raúl Mercado, entre otros artistas renombrados y del campo opositor a las dictaduras. Se presentó en muchos espacios, inclusive en el Olympia de París, referencia mundial para cualquier artista. En 1982, ya viviendo en Barcelona, grabó su tercer LP, “Tango”, con arreglos y dirección musical del renombrado músico José Luis Castiñeira de Dios. En 1985, tras nueve años de exilio, Piru Gabetta volvió a Buenos Aires, donde continúa produciendo canciones, grabando discos y escribiendo para algunos periódicos. Autodidacta, se sigue valiendo de su rica capacidad literaria.

Conclusiones parciales

Estas trayectorias, como las de Piru Gabetta aquí expuesta de manera resumida, sugieren que en algunos casos la adaptación a la condición de extranjero de estos músicos exiliados generó una inquietud permanente, reflejada en inestabilidad residencial. En lo que atañe a sus carreras artísticas, estos músicos posiblemente tuvieron dificultades mayores en relación a quienes se quedaron y continuaron sus carreras artísticas en sus países de origen. Al final de cuentas, era otra lengua que debía ser aprendida, tenían dificultades con la documentación, vivían una nueva realidad por tener que constituir o mantener una familia en el extranjero y tenían condiciones adversas para el ejercicio de la profesión. A pesar de todo eso, vivieron experiencias impensadas hoy en día. Muchos de los músicos exiliados establecieron contactos con artistas de otros países, realizaron proyectos comunes vinculados por redes de solidaridad y de denuncia construidas en Europa, pero igualmente por proyectos musicales colectivos. Eso posibilitó que ellos pudiesen mezclar diferentes referencias musicales y políticas en su creación. En fin, vivieron y participaron de toda una efervescencia cultural y política que marcó aquellos años, con las contradicciones, disputas y dislocamientos que provocó el destierro.

Bibliografía

CARNOVALE, Vera, **Los combatientes. Historia del PRT-ERP**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno

15 Entrevista a Piru Gabetta. “La música me salvó la vida”, *Página/12*, 5 de enero de 2009. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-12476-2009-01-05.html>

La Plata 26, 27 y 28 de septiembre de 2012
sitio web: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar> - ISSN 2314-2898

Editores, 2011.

DE SANTIS, Daniel. **A vencer o morir. Historia del PRT-ERP**. Buenos Aires: Nuestra América, 2004.

FIUZA, Alexandre Felipe. El exilio brasileño en Chile y Argentina: la cuestión de los cantautores. **Revista de Estudios Trasandinos**, v. 14, 2008, p. 29-41.

_____. **Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970**. Tesis de doctorado. Assis – São Paulo: 2006.

FRANCO, Marina. A “solidariedade” ante os exílios dos anos 1970: reflexões a partir do caso dos argentinos na França. QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Caminhos Cruzados: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp.91- 115.

GÓMEZ, Albino. **Exilios: por qué volvieron**. Rosario: Editorial Homo Sapiens, 1999.

JENSEN, Silvina. Reflexões acerca do retorno dos exilados: um olhar a partir do caso dos argentinos radicados na Catalunha. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Caminhos Cruzados: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp. 249-71.

PENNA FILHO, Pio. O Itamaraty nos anos de chumbo – O Centro de Informações do Exterior (CIEEX) e a repressão no Cone Sul (1966-1979). **Revista Brasileira de Política Internacional**. 52 (2): 43-62 [2009].

PORTA, Cristina. **Un nacimiento en Ezeiza**. Uruguay: Escritos Documentales/ Ediciones del Movimiento, 2004.

_____. La cuestión de la identidad en los hijos de los exiliados – Desexiliados. In: **Anais - Segundas Jornadas de Historia e Integración Cultural del Cono Sur**. Concepción del Uruguay/ Argentina: Universidad Autónoma de Entre Ríos, 2005, pp. 05-19.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de memoria y giro subjetivo. Una discusión**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

VILAR, Juan B. **El exilio en la España contemporánea**. Murcia: Servicio de Publicaciones/ Universidad de Murcia, 2006.

YANKELEVICH, Pablo. Estudiar o exílio. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Caminhos Cruzados: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp. 11-30.

Anexo – Tapas y ficha técnica del disco *Tango Rojo*





Tiempo Argentino – *Tango Rojo*

Empresa discográfica: Hexagone – 883019

Formato: Vinilo, LP

País: França

Lado A

1. Violento (Juan José Mosalini)
2. Tango Rojo (Letra: Néstor Gabetta/ Música: Gustavo Beytelmann)
3. Pesada (Letra e Música: Juan Jose Mosalini)
4. Canción Para un hijo (Letra: Néstor Gabetta/ Música: Juan Jose Mosalini)
5. Lejos (Letra: Néstor Gabetta/ Música: Gustavo Beytelmann)

Lado B

1. Raíces 1 (Gustavo Beytelmann)
2. Raíces 2 (Enero de Bandoneon) - (Letra: Néstor Gabetta/ Música: Gustavo Beytelmann)
3. Raíces 3 (Gustavo Beytelmann)

Músicos:

- Bandoneón – Juan Jose Mosalini
- Bajo – Nestor Gabetta
- Contrabajo – Francis Le Guern
- Flauta, saxofón – Enzo Gieco

- Guitarra – Tomás Gubitsch
- Percusión – Jacques Paris
- Piano. Arreglos de Gustavo Beytelmann
- Grabado por Bruno Menny
- Nota: Grabado entre diciembre de 1977 y enero de 1978 en el estudio Frémontel.

Anexo – Fragmento de la contracapa del disco *Tango Rojo*

