

Espectáculos de Nacha Guevara en el Di Tella: humor y tensiones (1968-1969)

D'ALTILIA, Cecilia / Instituto de Artes del espectáculo-FFYL- UBA - ceciliadaltilia@gmail.com

Área: Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo -Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: humor – Instituto Di Tella – Nacha Guevara*

Resumen

Este texto se enmarca en el proyecto FiloCyT “El sonido de la risa. Inflexiones en las manifestaciones artísticas producto de la mixtura entre música y humor en el ITDT (Instituto Torcuato Di Tella) durante los años 1967-1970 en la Argentina”, dirigido por Mg. Bernardo Suárez.

El Instituto Di Tella, ubicado en Florida 936, abrió sus puertas en 1965 y funcionó hasta 1970, momento en que la dictadura de Onganía lo clausuró. Allí confluyeron múltiples artistas, la mayoría de ellos jóvenes, que luego hicieron una trayectoria artística reconocida, casi todos en el exterior, como le ocurrió a Nacha Guevara.

El Di Tella fue en los 60 el centro de la vanguardia estética, de modernización artística y cultural, la “movida” que significó mucho para el mundo del arte local y que sin embargo duró solo cinco años. Fue una usina de experimentación artística cuyas diversas manifestaciones se vieron atravesadas por distintas formas de lo cómico.

La intención es detenerse y analizar el aspecto humorístico de un corpus de letras de canciones, que Nacha Guevara cantó en el espectáculo que presentó en el Di Tella: Nacha de noche, en 1968, en el marco de la tensión y rechazo que provocaron los hechos artísticos del Di Tella en un contexto de radicalización política propio de fines de los 60. En ese sentido, se pretende revisar los vínculos -y tensiones- entre esos hechos artísticos experimentales y la escena cultural porteña, en los años 1968 y 1969.

Los 60. Nacha y la Nueva canción argentina

Con miras a analizar los vínculos entre la vanguardia estética y la creciente vanguardia política de los años sesenta, para pensar en la tensión que se genera entre la sociedad tradicionalista, la escena política, y la producción artística de vanguardia del Di Tella, (y en particular frente a los espectáculos de Nacha Guevara, que trataremos más adelante) vamos a seguir de cerca, en una primera instancia, las consideraciones y

reflexiones teóricas de Oscar Terán sobre el período 1956-1976, que desarrolla en su *Historia de las ideas en argentina. Diez lecciones iniciales 1810-1980* (2008) y su *Nuestros años sesentas* (1993)

Oscar Terán sostiene, en su *Historia de las ideas en Argentina*, que en los años de posguerra emerge una nueva estructura de sensibilidad (ideas, creencias, valores, sentimientos, pasiones, dice él) que afecta la escena político cultural de nuestro país. En los años 1956-1976, en el sector intelectual cohabitaron estructuras de sentimiento análogas a las que sucedían en el ámbito occidental. Las cuatro “almas”, como las llama Terán, son: el alma Beckett del sinsentido, el alma Kennedy de la Alianza para el Progreso, el alma Lennon del Flower Power, el alma “Che Guevara” de la rebeldía revolucionaria. Van entonces, comenta Terán, desde sensaciones de angustia, incomunicación, hasta la confianza en que la política, por vía reformista o revolucionaria, podía modificar la realidad tradicional. También la cultura juvenil imaginó y muchas veces logró una huida del sistema tecnocrático.

Siguiendo el planteo de Oscar Terán, en 1958, en el gobierno desarrollista de Frondizi se produce un período de modernización cultural en Argentina, que tendrá como epicentro la universidad. La crítica literaria se renueva. La filosofía cuenta con el ingreso del existencialismo, el marxismo y el estructuralismo. Ingresan Freud, y el discurso del psicoanálisis se vuelve tema de conversaciones, se tematiza en obras de teatro.

Con la dictadura de Carlos Onganía, -quien asume en 1966-, se produce un freno a esta modernización cultural. Este freno no proviene solo del Estado: Terán piensa que quizá Argentina era un país más modernista que moderno, y que la modernización no podía realizarse; reflexiona sobre la presencia de un bloqueo tradicionalista. También tuvo mucho peso la radicalización política, de la Nueva izquierda, que como privilegiaba la práctica política, deslegitimaba la modernización en la cultura.

Terán afirma que el gobierno dictatorial de Onganía une, en su decir, las ‘almas’ Lennon (del Flower Power) y Che Guevara (de la rebeldía revolucionaria), dado que se ve incapaz de diferenciar el modernismo cultural experimentalista de los posicionamientos políticos orientados al cambio revolucionario. Por ello las sanciones policiales por el pelo largo, la persecución a los músicos de rock, censuras a películas, secuestros de libros.

En el caso del Di Tella, no solo era el Estado el que desaprobaba sus actividades, sino también los sectores tradicionalistas de la sociedad y la Nueva Izquierda. Los tradicionalistas veían afectado el buen gusto, veían con malos ojos la “extranjerización” de la cultura. Para la Nueva izquierda, radicalizada, lo que se producía en el Di Tella era snob, frívolo, apolítico, elitista.

Oscar Terán, -en *Nuestros años sesentas*- señala que José Romero Brest, director del Instituto, pretendió mantener la separación entre vanguardia estética y política, no quería permitir que se hiciera política puertas adentro. Sin embargo, se empezaron a exhibir obras que daban cuenta de ese contexto politizado, un ejemplo de ello es la pintura de Ferrari en contra de la Guerra de Vietnam.

A partir de 1969, cobra mayor relevancia el antiintelectualismo, privilegio dado a la práctica política, (que va cobrando fuerza desde la Revolución Cubana) frente a la autonomía del campo cultural. Vanguardia estética y política se cruzan y ya no queda lugar para un arte aislado de la política. Nacha cuenta, en el libro de Fernando García, *El Di Tella. Historia de un fenómeno cultural*, que dos policías la frenaron a la salida del Di Tella para sentenciarle que le permitían cantar pero que no saliera del mismo espacio del Di Tella, que no apareciera en los medios masivos de comunicación. Se produce así una suerte de resistencia cultural, antes del cierre en 1970, frente a esa radicalización política que ya luego sería imposible de sostener, con la violencia que se desató después.

Nacha Guevara se vinculará en ese contexto con la canción de “protesta” y el fenómeno de la “Nueva canción argentina”. En 1968 se produjo el 1er encuentro de la Nueva Canción en el Teatro Payró. Schóo publicó en el semanario *Primera Plana* una nota sobre este primer encuentro, mencionando los actores, describiendo las características de esta llamada Nueva canción argentina. Schóo dirá que María Elena Walsh fue la iniciadora. Eran un grupo de cantantes que se expresaba en contra del folklore, del tango, de la canción “comercial” (como Palito Ortega), ya que no se sentían representados por estos géneros. Sergio Pujol, en su artículo sobre Jorge de la Vega y la Nueva Canción, manifiesta que los y las cantantes de la Nueva Canción no se consideraban rockeros, ya que no eran la generación más joven de los sesenta, pero sí había resonancias de Los gatos, Almendra, Los Beatles; también sus canciones eran populares. Cantaban a favor de la libertad, dentro del movimiento contestatario, en contra de la rigidez del sistema, en la dictadura de Onganía. Sus influencias eran los “trovadores” franceses, la canción francesa. Nacha Guevara canta George Brassens, Boris Vian, Jacques Brel, Violeta Parra y Víctor Jara, Bertold Brecht, Kurt Weill. Pujol marca que estos cantantes de la Nueva Canción mantenían vínculos con el Di Tella y con la idiosincrasia del café concert.

Se presentaron en ese 1er encuentro en 1968 Mercedes Sosa, Facundo Cabral, Mariquena Monti, Dina Rot, Nacha Guevara. Según Fernando García, en su libro previamente citado, este fenómeno parece más una operación de prensa que un movimiento real. Su argumento para afirmar esto es que fue algo muy efímero y de hecho nadie se acuerda de esas canciones, por ello Nacha Guevara titula su espectáculo de 2018 en La trastienda, “Las canciones que nunca volví a cantar”, refiriéndose a las canciones de esos espectáculos del Di Tella, vinculados a esta Nueva Canción, a la canción de protesta. En su artículo, Pujol cita a Nacha, en una entrevista en la que sostiene que fue un movimiento espontáneo y desordenado, una suerte de convivencia de músicos queriendo hacer canciones diferentes. Comenta que el público inicial eran los raros, los intelectuales, los hippies. Luego se aburguesó, y este nuevo público salía escandalizado de los espectáculos.

Nacha comenta su relación con el Instituto Di Tella: ella no se siente identificada con el arte de Marta Minujin, por ejemplo. Ella había participado en el Instituto actuando en “Mens sana corpore sano” de Briski

y del Peral, con música de I muscisti. Previamente había actuado en el Teatro San Martín. Cuenta en diferentes entrevistas la anécdota de cuando se acercó a Roberto Villanueva, Director del CEA (Centro de Estudios Audiovisuales) y le dijo “quiero cantar”. Él sacó su libreta y le preguntó si determinado día y horario estaban bien para ella, y así arrancó con *Nacha de Noche*.

Nacha de noche (1968)

En el cruce de las almas Lennon y Che Guevara, como las describe Terán, podemos ubicar esas primeras canciones que Nacha Guevara canta en el Di Tella, en *Nacha de noche*, en 1968. Varias de ellas (no todas) formarán parte de su primer disco, *Nacha Guevara canta*. Sus letristas aparecen en la portada del álbum: Carlos del Peral (humorista, había fundado la revista *4 Patas*, fue en ese momento el principal letrista de Nacha), Ernesto Schóo (periodista cultural que escribía en el semanario *Primera Plana*, cuyas canción “El colmillo” surgió a partir de una pelea con la cantante), Jorge de la Vega (más reconocido como artista plástico, con una carrera de cantautor interrumpida al morir joven), Norman Briski (que en ese momento era pareja de Nacha), Violeta Parra (la cantautora chilena), César Fernández Moreno, (poeta).

Las letras de este espectáculo oscilarán entre la denuncia, la oposición al sistema, lo lúdico en la experimentación con el lenguaje. Son de protesta, contestarias, la característica principal es ser irreverente frente al autoritarismo de la dictadura de Onganía. A partir del procedimiento satírico, se critica el sistema, el autoritarismo, se critica a la generación anterior. Habrá letras más cercanas al alma Lennon (del Flower Power, del hippismo, de la protesta pacífica; por ejemplo, sobre el corte de pelo, en “La doble cero”) y otras más cercanas al alma Che Guevara de la rebeldía revolucionaria que se expresa en las letras que muestran una denuncia evidente frente a las injusticias del mundo, como la sátira que aparece en “No hay que robar zapatos”. Nos detendremos en algunas de las letras del álbum de 1968, Nacha Guevara canta, (que contiene algunas de las canciones del espectáculo *Nacha de noche*) para ver cómo se manifiestan estas cuestiones.

“La doble cero”, “Me quería mucho”, “Canción de cuna”, tematizan la oposición al sistema autoritario, encontramos en ellas el Alma Lennon, la resonancia Beatle, el Flower power: la lucha por la libertad de expresión, el plantearse en contra de la generación anterior.

“La doble cero” es una milonga, Schóo parodia el género y se ríe allí de la imposición autoritaria de usar el pelo corto, en la dictadura de Onganía. La doble cero es la máquina de afeitar, la letra se burla de la hipocresía de llevar el pelo corto como sinónimo de corrección social. Ser ladrón y ser detenido por ello, si se tiene el pelo corto, es de ‘macho’. El detenido por el pelo largo, es detenido por “ser distinto a los demás”, es ‘maricón’. Se juega entonces la idea del pelo largo como rebeldía, y la persecución por ello, porque tener pelo largo, como se dijo más arriba, para la dictadura, reflejaba ser rebelde revolucionario, participar de la acción política de izquierda.

Cortate el pelo, muchacho,
o es que acaso te pensás
que en este país se puede
ser distinto a los demás.
¿Qué es eso del pelo largo,
la polera y el blue jeans?
¿Qué es eso de ir al Di Tella,
al sarao y al happening?
La Doble Cero
rechina los dientes.
¿Dónde está el valiente
que la enfrentará?
(...)
Que, si presos los llevaban,
era por ser bien varones,
cuchilleros o malevos
pero nunca maricones.
Con el pelo bien cortito
del ladrón tenés licencia.
Pues no importa ser honrado,
sino guardar la apariencia.

En el mismo sentido de la letra de “La doble cero”, aparece “Me quería mucho”, de Cesar Fernández Moreno y Fernando Lénaud. En esta canción aparece tematizada la liberación sexual, como también en Pontón Recalada. Mujeres que tienen encuentros sexuales públicos con los novios. Son letras que escandalizan a los sectores pacatos, tradicionales. La letra de “Me quería mucho” subraya la liberación sexual y tiene un carácter provocador al enunciar que los encuentros tenían lugar detrás de la penitenciaría:

Me quería mucho
bajo los árboles de la calle Ayacucho.
Me quería mejor
sentada en el cordón de la calle Ecuador.
Y donde más me quería
era detrás de la penitenciaría.

“Canción de cuna” es una parodia del arrorró, (que pareciera parodia de las letras de María Elena Walsh, predecesora en la Nueva Canción). Con un lenguaje irónico (un cruce entre lo literal y lo figurado) y provocador, toca el tema de enfrentar a la generación anterior, de diferenciarse de los padres, en el giro juvenil, en esa brecha que se produjo, debido al cambio cultural, debido a lo nuevo, entre la generación anterior, de sus padres, y su generación, la del 60. La mención a Edipo da cuenta del léxico proveniente del psicoanálisis, que habíamos comentado, estaba en boga:

Arroró mi madre, arroró mi sol
arroró mi padre de mi corazón
Matalo a tu padre
no seas muy cruel
y mata a tu madre
para que esté con él
Matalos ahora
jóvenes están
y a su nuevo estado se aclimatarán
En el mundo de ellos

la muerte es normal
(...)
Matalos prontito
De una vez por todas
supera tu Edipo

En “La papa de Saigón”, de Carlos del Peral y Carlos Cutaia, aparece mencionada la “traición Frondizi”: los votantes de izquierda y peronistas que votaron a Frondizi y se vieron defraudados por la gestión del gobierno (respecto de las medidas frente al petróleo y a la resolución de creación de universidades privadas):

Yo tenía una papa y la quería
la llevaba del brazo a todas partes
cuando me casé estaba conmigo
al divorciarme solo a ella la llevé
(...)
Fuimos juntas a votar por Frondizi
y juntitas lloramos nuestro error

La letra acerca la “papa” que pertenece a la enunciadora, con el vocablo Papa, juega con la polisemia del término; se hace referencia a una visita al vaticano. En el vaticano tenía un familiar, la acerca a la figura del Papa, y ella saluda con su “echarpe de tierra”. Desde el lenguaje, entonces, se produce una degradación al sector de la Iglesia:

Y después recorrimos medio mundo
volando bajito en un avión
ella era una planta de papa
y en el vaticano tenía un familiar
se asomaba peligrosamente por la ventanilla
saludando una por una por una a todas las papas del mundo
agitando su echarpe de tierra
y en algún momento se cayó en Saigón (...)

En “Proximidad”, de Jorge de la Vega, notamos la acumulación de palabras del mismo campo léxico, la mezcla de palabras coloquiales y de registro más elevado, que cual efecto bola de nieve, producen algo del orden de lo cómico del lenguaje. Se acerca al trabajo con las letras que Spinetta hace en Almendra (que también en ese momento hizo paso por el Di Tella):

Estar cerca/aproximarse/acercarse/estrecharse y abrazarse/rozarse/golpearse y confundirse y ceñirse y/
apretarse/apiñarse/arrodillarse/allegarse/adjuntarse e incluirse (...)
Mirá cuánto se podría decir la gente/si el diccionario fuera menos imponente/
Estemos cerca/aproximémonos/acercuémos, estrechemos y abracémonos (...)

En el caso de “Mazúrquica moderna” de Violeta Parra, vemos reunidas las preocupaciones por el lenguaje, por la cuestión estética y por la cuestión social, de denuncia, en una sátira que tiene como blanco a las clases altas frente a su dominación de las clases más bajas. Por ello el uso del sarcasmo, de ridiculización en tanto subrayar el aspecto negativo de los políticos y la clase dominante respecto del hambre de las clases bajas,

preguntan si las canciones de protesta son peligrosas para las masas. El enunciador le responde que lo peligroso es el hambre que pasan:

Me han preguntado varias personas/Si peligrosas para las masas/Son las canciones agitadas/Ay, qué pregunta más infantil/Sólo un niño la formulará/Pa' mis adentro yo comentaré/Le he contestado yo al preguntón/Cuando la guata pide comida/Pone al cristiano firme y guerrero/Por sus porotos y sus cebollitas/No hay regimiento que los detenga/Si tienen hambre los populares/ Preguntados, partidistas, disimulados y muy malucos, son peligrosos más que los versos, más que las huelgas y los desfiles./Bajo cuerda firman papélicos, lavan sus manos como Pilatos, caballeros, almidonados, almibarados, nininini,

En “No hay que robar zapatos”, de Carlos del Peral y Jorge Schussheim, vemos una denuncia por gatillo fácil. Se tematiza la miseria y este destino trágico desde la voz del ladrón, que extraña la mirada, “yo no robé, cambié”. El propósito de esta sátira que apunta al sistema de seguridad, y al sistema que excluye a las clases bajas, es denunciar esta situación, en ese intento de eliminar las injusticias sociales:

Tenía un zapato roto.
Tenía un zapato sano.
Me acerqué despacio, despacio.
Mirando hacia todos lados.
No hay que robar zapatos
en los supermercados
No hay que robar zapatos
en los supermercados
Tomé el zapato nuevo.
Metí adentro el pie.
Dejé el zapato viejo.
Yo no robé: cambié.
(...)
¡El guardián me dijo “Usted!
¡Se está llevando un zapato!”
Y yo empecé a correr.
Ya casi iba ganando.
(...)
Ahí empezó a tirar.
Erró como cinco tiros.
Después vino el bueno;
me perforó el intestino.

› **A modo de cierre**

Las letras de este primer espectáculo de Nacha Guevara, en 1968, tematizan diversas cuestiones que hacen a la escena sociocultural porteña de esos años. La mayoría son sátiras, provocadoras, y de un lenguaje irónico y soez; hay también un uso experimental del lenguaje, lúdico, portador de lo cómico, como en “Proximidad”, “La papa de Saigón”, y otras. Los temas a los que refieren las vuelven muy epocales, muy fechadas: como las menciones a la traición Frondizi. No tienen que ver con cuestiones universales, sino que son coyunturales.

Aún frente a las tensiones provocadas en mayor parte por la censura de la dictadura de Onganía y la radicalización de la política de la Nueva izquierda, que significó una creciente pérdida de la autonomía del

campo cultural, Nacha Guevara pudo cantar sus canciones en Buenos Aires, sostener sus espectáculos, con afluencia de público, no solo en Nacha de noche, sino también Anastasia querida, en 1969. A partir de 1970 la situación se volverá más compleja; y culminará con su exilio en 1974.

Bibliografía

García, F. (2021). *El Di Tella. Historia de un fenómeno cultural*, Buenos Aires, Paidós.

Pujol, Sergio. "El año del Gusanito. Jorge de la Vega y la Nueva canción argentina", agosto 2018, disponible en <https://sergiopujol.com.ar/2018/08/26/el-ano-del-gusanito-jorge-de-la-vega-y-la-nueva-cancion-argentina/> (última consulta 23-3-2023)

Schóo, Ernesto. "La nueva canción de los argentinos", *Primera Plana*, 18/06/1968, disponible en <https://www.nachaguevaraweb.com/index.php/1968-i-encuentro-con-la-nueva-cancion> (última consulta 20-3-2023)

Terán, Oscar (2015). *Historia de las ideas en argentina. Diez lecciones iniciales 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores

----- (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Ed. El cielo por asalto.