



## DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA A LA MÚSICA POPULAR. JORGE DE LA VEGA Y LA NUEVA CANCIÓN ARGENTINA

**Sergio Pujol\***

**Universidad Nacional de La Plata - Argentina**

[sepujol@yahoo.com.ar](mailto:sepujol@yahoo.com.ar)

**ABSTRACTO:** El artista visual argentino Jorge de la Vega (1930-1971) pensaba que las formas, las sonoridades y los lenguajes de la canción popular moderna constituían un medio expresivo muy potente. Con sus propias canciones, irreverentes y divertidas, el artista buscó rebasar el ámbito del Instituto Di Tella, las galerías de arte y los cenáculos de la crítica. Si el *zeitgeist* de la década del 60 fue el ánimo rebelde y transgresor, la manera que Jorge de la Vega eligió para cuestionar el establishment cultural de su tiempo consistió en situar en un pie de igualdad la vanguardia plástica y la canción popular. En definitiva, al preguntarnos por Jorge De la Vega en su doble vertiente de artista plástico y cantautor pop nos proponemos abordar un aspecto fundamental de la vida cultural de la década de los años 60 en la Argentina.

**PALABRAS CLAVE:** Canción popular – Artes visuales – Jorge de la Veiga.

## FROM THE AVANT GARDE TO POPULAR MUSIC. JORGE DE LA VEGA AND THE NEW ARGENTINE SONG

**ABSTRACT:** Argentine graphic artist Jorge de la Vega (1930-1971) had frequently thought about contemporary popular music, its style, language and the artistic resonance of this form of expression. Albeit a painter, his fascination with this new and powerful art form led him to compose his own music. The outcome was successful, and his songs –with lyrics that showed an original and humorous spirit– managed to avoid constraints from the cultural patronage embodied by the Instituto Torcuato Di Tella. The *Zeitgeist* of the 1960s was shifting from rebellions and transgressions to nastier forms. It was necessary to create new strategies against the cultural establishment. After studying the relation between artistic avant-garde and popular culture, Jorge De la Vega began to develop both fields in terms of equality, treating them under the same conceptual status. De la Vega as a singer-songwriter and at the same time as an avant-garde performer presents us the ideal panorama for the study of the arts and the cultural scene of the Sixties in Argentina.)

**KEYWORDS:** Popular song - Visual arts - Jorge de la Veiga.

---

\* Es historiador, docente y ensayista especializado en música popular. Enseña Historia del Siglo XX en la Facultad de Periodismo de la UNLP e integra la carrera de Investigador Científico del CONICET. Entre sus principales libros figuran *Jazz al Sur. Rock y dictadura. Crónica de una generación 1976-1983* (Emecé, 2005). *La música negra en la Argentina* (Emecé, 2004).

Como en tantas partes del mundo, los años sesenta fueron en la Argentina un momento de profundos cambios y transformaciones. La impresión generalizada de que todo estaba siendo objeto de revisión y crítica, y de que el pasado inmediato debía ser urgentemente superado a partir de las acciones conjuntas de los jóvenes como nuevos actores de la Historia, marcó el clima de época con el sello de una gran rebelión. Más allá de las particularidades de cada país, el protagonismo de los jóvenes fue notorio. Como un nuevo llamado a la unión de un sujeto revolucionario expandido por todo el mundo, las consignas juveniles resonaron aquí y allá. No fueron consignas vacías: la época fue escenario de nuevos y refrescantes modos de pensar, actuar y comunicar (PICHASKE, 1989, p. 18).

En tanto metáfora de cambio, la juventud lideró procesos de modernización sociocultural inéditos en todo el mundo. Dichos procesos afectaron el lugar de la mujer en la sociedad moderna, el sistema educativo, la matrícula universitaria y las pautas de consumo cultural. La mayoría de los cambios estuvo marcada por un fuerte sesgo generacional. En los países desarrollados, la rebelión estuvo principalmente dirigida al modo de vida burgués y el conformismo de una sociedad económicamente satisfecha. En definitiva, el rasgo común de aquella rebelión juvenil a escala global fue la renuencia a aceptar los mandatos y legados de las generaciones precedentes. Una conocida frase de las jornadas del Mayo Francés de 1968 sintetiza el ánimo juvenil de los años 60: “Desconfía de toda persona mayor de 30 años”. Tanto sujeto histórico como objeto de estudio y reflexión, la juventud emergió como identidad cultural poderosa. Una identidad que, desde entonces, no ha dejado de producir (se), actuar y consumir.

Las ansias de ruptura con el mundo de los adultos también se expresaron en el ámbito de la acción política. Un nuevo ciclo de revoluciones – más allá de lo que el sintagma “revolución” pudiera significar en cada diferente contexto – pareció tan posible como necesario. En el caso de los países latinoamericanos, pertenecientes a la categoría en boga “Tercer Mundo”, la pregnancia de lo político estuvo influida por la revolución cubana de 1959, punto de partida de los movimientos de guerrilla e insurgencia de los años 60/70. “La vieja América Latina está colapsando”, escribía Eric Hobsbawm en 1963. “Algo radicalmente distinto toma su lugar.”(HOBSBAWN, 2018,

p. 63). Pero eso “radicalmente distinto” tenía elementos también comunes a las rebeliones juveniles del “Primer Mundo”.

Al decir de Oscar Terán, los años 60 tuvieron entonces dos “almas”: la de John Lennon y la Ernesto “Che” Guevara (TERÁN, 1998, p. 20). La primera encarnó en la cultura pop, la psicodelia, el hipismo y las drogas alucinógenas; en suma, en aquello que, en línea genealógica con los beatniks y *hispters* de los años 40 y 50, se dio en llamar *contracultura*. El “alma Guevara” alentó la actualización del marxismo en sus vertientes maoísta, trotkista y castrista, mientras el populismo de izquierda reivindicaba los movimientos de liberación nacional en América Latina, África y Asia. Más allá de representar diferentes posturas frente a temas como la violencia política y la problemática de las libertades individuales en el marco de proyectos revolucionarios, tanto el “alma Lennon” como el “alma Guevara” compartieron la visión crítica del establishment y la esperanza de que el mundo debía y podía ser cambiado radicalmente.

El artista visual argentino Jorge de la Vega (Buenos Aires 1930- Buenos Aires 1971) se identificó con el “alma Lennon”, especialmente cuando, tras un viaje revelador a los Estados Unidos, pudo absorber la influencia del pop art y pasar del campo de la pintura al de la canción. Años antes había integrado la llamada “nueva generación argentina” de pintores abstractos y, a partir de 1960, había formado parte del cuarteto local de la Nueva Figuración, junto a Felipe Noé, Rómulo Maccio y Ernesto Deira. Muy activo en el circuito artístico de la Buenos Aires de los comienzos de la década del sesenta, tras una estadía de diez meses en París (1961/1962) de la Vega se convirtió en uno de los principales artistas argentino. Su serie “El Bestiario” o “Los Monstruos” (1963-1966), en la que empleó técnicas mixtas sobre tela, produjo gran impacto en las escenas artísticas argentina y latinoamericana. “Quiero que mis obras choquen con el espectador con la misma intensidad con que chocan todas sus partes entre sí, por pequeñas que sean”, afirmaba en 1963, tras recibir el Premio Internacional de Pintura. “Una ficha de nácar sobre una mancha. Un número junto a una piedra. Una bestia de oropel. Una quimera de humo.” (PACHECO, 2003, p. 69).

A mediados de los 60s, de la Vega participó en la exposición colectiva “The Emergent Decade Latin American Painters and Paintings in the 1960’s” organizada por la Cornell University y el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York. A partir del envío de dos obras de la serie “Conflictos anamórficos”, el argentino recibió una invitación para dictar clases en Cornell. En contacto con la proactiva vida cultural de la

Nueva York de 1966 y 1967, el artista produjo un nuevo giro en su estilo plástico. Su anterior paso por París había sido importante para la consolidación del grupo Nueva Figuración, pero tanto él como Felipe Noé no habían experimentado por la capital de Francia el tipo de admiración incondicional que caracterizaba a los artistas e intelectuales argentinos y latinoamericanos desde finales del siglo XIX. Claramente, ellos buscaban generar formas de arte nuevo, y lo nuevo ya no habitaba París (GIUNTA, 2001, p. 190).

En los Estados Unidos de la Vega descubrió el acrílico y los colores psicodélicos. Sus primeros cuadros de la etapa estadounidense, de carácter satírico, fustigadores de la sociedad de consumo, eran un verdadero muestrario de la alienación de la vida moderna. Al mismo tiempo, mientras mantenía en alto la conciencia crítica, de la Vega no ocultaba su fascinación por las nuevas posibilidades de la gráfica a partir del diseño de posters. Esos nuevos insumos intelectuales y técnicos vinieron a sumarse a la experiencia que el artista había acumulado tras varios años de información y creación en el campo de la vanguardia. Por entonces la galería Bonino vendió varios cuadros de sus diversos períodos: de la Vega empezaba a disfrutar de un cierto reconocimiento dentro y fuera del país. Pero al regresar a la Argentina, de la Vega decidió dividir su tiempo entre la pintura y la música. Sus cuadros en tinta negra de la serie “Pop psicodelia-blanco y negro” convivieron, a menudo de manera complementaria, con una serie de canciones irónicas de corte beat o pop finalmente agrupadas en el disco **El gusanito en persona** de 1968. Más que un giro o clivaje estético, aquello fue una verdadera reinvención, acaso una de las más sorprendentes en la historia cultural de la Argentina.

Primavera de 2020. El mencionado disco sigue despertando interés entre músicos y público de rock en la Argentina, a pesar de su escasa circulación comercial y las pocas reediciones de las que fue objeto. Durante largos años, **El gusanito en persona** fue un álbum de difícil localización, cosa que hubiera seguido sucediendo de no mediar las actuales plataformas de acceso a la música *vía on line*. La canción más emblemática del disco, “El gusanito”, fue recientemente reversionado por Leo Masliah y Francisco Garamona, y otro tanto sucedió con “La hora de los magos” en la interpretación del grupo Viajantes. En esta última participaron Litto Nebbia, Andrés Calamaro, Miguel Cantilo, Páez y otros referentes del rock argentino. En 2018, al cumplirse 50 años de la salida del disco, el Museo Nacional de Bellas Artes presentó un

recorrido documental sobre el artista. El evento estuvo acompañado de un concierto en vivo a cargo Ramón de la Vega, hijo del artista.<sup>1</sup>

## DE LA NUEVA FIGURACIÓN A LA NUEVA CANCIÓN

No deja de ser curioso que uno de los grandes artistas visuales del país – sus obras residen en la mayoría de las principales exposiciones colectivas de arte argentino y latinoamericano realizadas en el exterior y, recientemente, “Sin título” de 1967 fue vendida al precio más alto de la muestra arteBA 2019<sup>2</sup>– sea hoy tan recordado por sus pinturas y collages como por sus canciones.

En principio, la desproporción resulta notoria: un puñado de canciones creadas a lo largo de 3 años contra un vasto corpus de pinturas realizado a través de casi 20 años de labor ininterrumpida. Es posible que, desde el punto de vista de la crítica cultural, las artes visuales gocen aun hoy de más prestigio que la música popular. De hecho, la bibliografía sobre temas como la Nueva Figuración, el Informalismo, el Pop Art, la muestra colectiva *Tucumán Arde* ó los happenings de Marta Menujin sobrepasa ampliamente la que registra el impacto de The Beatles en la canción “joven” argentina. Incluso la obra pictórica de Jorge de la Vega ha recibido más atención de los investigadores que la que mereció ese puñado de canciones grabadas hacia el final de su vida. Pero, por otra parte, la música popular sigue siendo un tema altamente sensible a la hora de examinar las prácticas y las representaciones gestadas en la década de los años 60. Diríase que, siguiendo libremente a Carlo Ginsburg, los “indicios” que ofrecen determinados corpus de canciones resultan muy productivos desde el punto de vista historiográfico, aun al precio de tener que suspender toda evaluación estética (Ginsburg: 1994, pag. 49).

No caben dudas de que esta forma de transcendencia en dos frentes al mismo tiempo hubiera alegrado a Jorge De La Vega, del mismo modo que la figura de Andy Warhol en la fundación del grupo Velvet Underground acercó el pop art al rock. En ese sentido, nunca se insistirá lo suficiente en el valor de la experiencia neoyorquina en la

---

<sup>1</sup> Leo Masliah, **Jorge de la Vega por Leo Masliah. Raras partituras 5**, Biblioteca Nacional, Epsa, Buenos Aires, 2010. Francisco Garamona, **Gusanito, mucho gusto**, Metamúsica disc, Buenos Aires, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=SfMyau80IT0&list=RDSfMyau80IT0&index=4>. “Música de Jorge de la Vega en MNBA”, <http://www.ramona.org.ar/node/66958>

<sup>2</sup> <https://www.infobae.com/cultura/2019/04/11/quien-fue-jorge-de-la-vega-el-artista-detras-de-la-obras-cara-vendida-en-arteba/>

vida y la obra de De la Vega. Fue en los Estados Unidos donde sin duda revisó los cánones de la creación artística según los cuales se había guiado hasta ese momento, al mismo tiempo que puso en valor a la canción pop como artefacto cultural capaz de transformar a artista visual en un factor comunicacional diferente. Sin llegar a alcanzar el rol de ícono pop ganado por Warhol en una Nueva York electrificada con canciones (GENDRON, 2002, p. 299), de la Vega realmente creía que la canción era un medio expresivo muy potente. Con sus músicas y letras, el artista buscó rebasar el ámbito del Instituto Di Tella, las galerías de arte y los cenáculos críticos. Si el *zeitgeist* de la década del 60 fue el ánimo rebelde y transgresor respecto a toda forma de autoridad y mandatos (PUJOL, 2003), la manera que Jorge de la Vega eligió para expresar ese espíritu de época fue tanto la pintura como la canción. O mejor aún: el pasaje de ida y vuelta entre una y otra. En definitiva, preguntarnos por Jorge De la Vega pensándolo de este modo, tan pintor como cantautor, es abordar un aspecto fundamental de la vida cultural de la década de los 60 en la Argentina.

La muerte súbita a los 41 años por causa de un aneurisma, justo en el momento en que afirmaba su perfil de cantautor (ese año, 1971, había presentado su ciclo **Canciones marginales** en La Fusa, y en el teatro SHA había compartido cartel con Edmundo Rivero, Susana Rinaldi, Facundo Cabral, el cuarteto Cedrón y Jorge Schusshein), tronchó su desarrollo. ¿Podemos imaginar hasta dónde hubiera llegado De La Vega con sus canciones? “Quieren aprender las letras, cantarlas, no imaginamos que sucedería tan pronto”, decía poco antes de su muerte. “Pero para esto se componen las canciones y para esto se cantan: para que todos nos quieran” (FORN, 2000).

Es claro que de la Vega pensaba la canción como un arte de comunicación inmediata, un arte público por naturaleza que no dependía de las reglas del campo cultural de la “alta cultura”. He aquí entonces una paradoja: aquello que potenció la trascendencia de Jorge de la Vega pertenece a un género anclado en aquel pasado; un género efímero, que nunca llegó a despegar del todo – más allá del disco grabado -, trágicamente encerrado entre la dictadura de Onganía (1966-1970) y la muerte de Perón (1974), tributario de una genealogía fortuita e impedido de gozar de una continuidad más o menos visible. Es cierto que algunos de los exponentes de la Nueva Canción Argentina tendrían algo de fortuna en sus desarrollos posteriores. Podemos pensar aquí en Nacha Guevara, que en 2018 presentó el recital “Las canciones que nunca volví a

cantar”, o en las siempre atrayentes - aunque lamentablemente discontinuadas- actuaciones de Marikena Monti o Dina Roth.

En 1972 el llamado Canto Popular Urbano se postuló como la continuación en clave política – o de politización cultural – de la Nueva Canción Argentina. Fueron los días en los que el cantautor Piero invitaba a corear “Para el pueblo lo que es del pueblo”, el uruguayo Daniel Viglietti popularizaba la canción del chileno Víctor Jara “A desalambrar” - el modo de llamar a la reforma agraria en los países latinoamericanos – y el dúo folk-rock Pedro y Pablo enfervorizaban a su público con “La marcha de la bronca”. Si bien la excentricidad no parecía llevarse muy bien con las canciones testimoniales, en 1969 una revista de arte calificó a De la Vega de “figura y contrafigura de la canción de protesta” (**Art Tiempo**, 1968).

Acabamos de emplear la palabra *excentricidad* para definir el nuevo género. En efecto, la Nueva Canción Argentina fue *excéntrica* en el sentido de alejarse de los puntos gravitacionales de la canción argentina tradicional, al mismo tiempo que se diferenciaba de las modernidades juveniles en boga, por más que temas como “Están ocurriendo cosas” o “Diamantes en almíbar” tuvieran puntos de contacto con temas de Los Gatos o Almendra, por no hablar de Los Beatles. Pero en todo caso, esas y otras “nuevas canciones” eran tan pop como podía serlo “Twist del Mono Liso” de María Elena Walsh. En definitiva, no eran expresiones de “música joven” sino más bien la joven música de mujeres y hombres de la generación anterior. Nadie nacido antes de 1940 tenía derecho a considerarse rockero.

Si no pertenecía a los géneros populares tradicionales, se diferenciaba de la canción más política de los años 70 y difícilmente podría ubicársela entre los antecedentes del rock argentino y la música pop, ¿qué fue la Nueva Canción Argentina? La denominación de marras no esclarece mucho. Recordemos que el deseo de novedad e innovación de los años 60 atravesó distintas disciplinas y fijó el ritmo de los consumos culturales de los sectores medios urbanos: Nuevo tango, Nuevo Cine Argentino, Nuevo Periodismo... “Nuevo” era una etiqueta en boga. Para complicar más el asunto, la expresión “Nueva Canción” ha vuelto recientemente, aunque sin la fuerza denotativa que tuvo en el tramo final de los 60, ese momento renacentista de la cultura de Occidente que el historiador inglés Arthur Mardwich llamó “The high sixties” (MARDWICK,1998, p.247) y que la historiadora argentina Valeria Manzano define como “segunda coyuntura de la era de la juventud” (MANZANO, 2017, p. 20).

Por lo pronto digamos que la Nueva Canción Argentina nació en esa “segunda coyuntura”, bajo el hostigamiento político y cultural de la dictadura militar de Onganía. Fue la forma cultural que un grupo de artistas que rondaba el circuito teatral de la ciudad de Buenos Aires eligió para expresar su disenso. De la Vega fue el único que venía de la pintura. Casi todos ellos tenían una relación estrecha con el Instituto Di Tella, pero especialmente con el área teatral dirigida por Roberto Villanueva. Esa forma de teatralidad idiosincrásica de los 60 y 70 llamada café-concert los marcó a todos, de alguna u otra manera. Digamos luego que la Nueva Canción se diferenciaba del folclore y el tango- a este último lo satirizaba – para entrar en sintonía con la actualización del arte de los trovadores que, en el marco de un movimiento cultural de sesgo contestatario, venía operándose en diversos escenarios del mundo. Más apoyada en las letras que en las músicas (se creía que la canción debía “decir cosas” y, en lo posible, tener vuelo literario), aquellas canciones enunciaban una crítica cáustica al pensamiento reaccionario y al autoritarismo de un régimen ultramontano en materia de moral pública y marcarthista en términos ideológicos. La agenda de temas a denunciar era interminable.

En el contexto mundial de la guerra fría, el gobierno de Onganía era claramente funcional a la política exterior norteamericana, si bien en materia cultural hubo algunos chispazos entre Buenos Aires y Washington. El más sonado fue el que desató la prohibición de la ópera **Bomarzo**, de los encumbrados Alberto Ginastera y Manuel Mujica Láinez. De la Vega firmó un apoyo público de artistas e intelectuales a los citados autores (BUCH, 2003, p. 120). Desde luego, la Nueva Canción defendía las libertades públicas desde escenarios a menudo intervenidos por el aparato represivo del Estado. Todo esto les confería a los nuevos trovadores un cierto status épico, menos riesgoso que el que surgiría unos años más tarde - primero con las amenazas y los atentados de la Triple A y luego con el terrorismo de estado- pero no por ello menos importante.

Para que la Nueva Canción prosperara fue necesario que madurara una idea teatral de la canción y la poesía. Siguiendo las crónicas de la época, cabe reconocerle a Carlos Waxemberg el rol de pionero en la introducción del estilo del folk-singer norteamericano en Buenos Aires. En 1966, en la galería El Laberinto de la calle Maipú, Waxemberg cantó por primera vez temas de Bob Dylan en la Argentina. Lo hizo para un público de 100 personas; no eran muchos quienes conocían al autor de “Blowin in



the wind”, ni a Peter Seeger o Joan Báez (RAAB, 1968, p. 18). Mientras se asentaba la canción de protesta como género “político”, abundaban las noticias de la psicodelia y la música pop. Desde luego, los discos de The Beatles se editaban en Buenos Aires puntualmente y una música pop juvenil de factura local replicaba el fenómeno. El colectivo de intérpretes juveniles El Club del Clan había perdido impulso y el enorme éxito comercial de “La balsa” por Los Gatos en 1967 dio el puntapié inicial a lo que poco más tarde sería reconocido como rock argentino.

## DECIR CANTANDO

El año clave de la Nueva Canción fue 1968. El 4 de abril de ese año, en el Teatro Regina, la poeta y autora de canciones para niños María Elena Walsh debutó como cantautora para público adulto con su espectáculo/disco **Juguemos en el mundo** (también conocido como “El show de los ejecutivos”). En el plano de las influencias importadas, habría que señalar, en primer término, la *chanson* francesa, género en el que Georges Brassens, Leo Ferré y Jacques Brel – antes que ellos el multifacético Boris Vian- habían actualizado el oficio de juglería a partir del muy francés principio del “decir cantando”. En su afán modernizador y cosmopolita, los intérpretes argentinos buscaban cortar amarras con la tradición, por más que a menudo la citaran o la recrearan parcialmente. Si bien había perdido parte del impulso que lo había caracterizado en los primeros años de la década, el folclore como género de canción popular seguía teniendo una fuerte gravitación. Los discos de Atahualpa Yupanqui como máxima expresión del cantautor rebelde y “comprometido” – “el payador perseguido”, “el galopador contra el viento”, etc. - tenían enorme predicamento en juglares latinoamericanos. Algo similar podía decirse de los chilenos Violeta Parra y Víctor Jara. (PUJOL, 2008, p. 11)

Asimilando esas y otras influencias, surgió en Buenos Aires el cantautor moderno. A la figura del grupo musical – “mente grupal”, como llamaba William Burroughs a Los Beatles- se contraponía la del solista; al predominio del sonido voluminoso de generación eléctrica, la lírica de cantante con guitarra, aunque sobre la expresión despojada generalmente trabajaban arregladores imaginativos. Mientras el rock reconocía al blues y al rhythm and blues entre sus ancestros, las raíces de la Nueva Canción estaban en Bertold Brecht y Kurt Weill tanto como en los juglares franceses ya mencionados y, en menor medida, Bob Dylan. En cuestión de género, la Nueva Canción

Argentina tenía más mujeres que el rock, el tango y el folclore: Nacha Guevara estrenaba en el Di Tella **Nacha de noche** y más tarde denunciaba con “Anastasia querida” los estragos de la censura, Dina Rot rescataba viejos cantos sefaradíes y Mariquena Monti rendía homenaje perpetuo a Edith Piaf.

También estaban Poni Micharvegas con sus “canciones de fogueo”, Jorge Schussein, recién desvinculado de I Musicisti – primer nombre de Les Luthiers -, con sus sarcásticas descripciones de la Buenos Aires alienante y Horacio Molina haciendo equilibrio entre Joao Gilberto y Carlos Gardel. A este grupo también pertenecía el singular artista y performer Federico Peralta Ramos cantando, con acompañamiento de Francis Smith, su delirante “Soy un pedazo de atmósfera”, (FEUNE DE COLOMBI, 2019, p. 43).

Fue un movimiento espontáneo, y por lo tanto desordenado”, explicó Nacha Guevara en 2001. “Nunca nos juntamos a decir: vamos a hacer una nueva canción. Cada uno por su lado iba coincidiendo en esa necesidad de hacer una canción urbana. Había gente muy dispar, por lo tanto, mucha libertad expresiva. Creo que era una divertida bolsa de gatos y ratones. El público fue cambiando, ya que al principio estaba conformado por los raros, los intelectuales y los hippies. Luego el público se fue aburguesando. Empezó a llegar gente al Di Tella más para ver a los raros, los intelectuales y los hippies que para escucharnos a nosotros. Y a veces salían escandalizados (PUJO, 2003, p. 275).

Por supuesto, la Nueva Canción gozó de todo el apoyo del influyente semanario **Primera Plana**. A mediados de 1968, su periodista cultural número uno, Ernesto Schóo, publicó la nota titulada “La nueva canción de los argentinos”. Se trataba de una suerte de mapeo y a la vez manifiesto, toda vez el propio periodista tendría su lugar en el movimiento como autor de “El colmillo”, un tango en solfa – o una parodia de tango- que Nacha Guevara cantó y grabó, junto a temas de Carlos del Peral, Griselda Gambaro, Julio Cortázar y canciones francesas adaptadas (Por ejemplo, “No se casen chicas”, “La Java de las bombas” y “Un buen par de patadas”, las tres de Boris Vian). Parte de aquel repertorio quedó documentado en los discos del sello Olympia fundado por el psicólogo Alberto Brodesky.

## EL GUSANITO Y OTRAS TRANSGRESIONES

A esa galería de voces excéntricas e irreverentes – recordemos que la irreverencia cotizaba alto en aquellos años – vino a sumarse Jorge de la Vega con **El Gusanito en persona**. La música lo había acompañado desde los días de la infancia. Su tío bisabuelo Ricardo de La Vega había escrito letras de zarzuelas. Su padre, José de la Vega, era el autor, junto a Agustín Bardi, de “Madre hay una sola”, pieza del repertorio de Carlos Gardel. Jorge tocaba la guitarra discretamente, era un oyente omnívoro e incluso en sus años de estudiante de arquitectura había escrito algunas canciones que guardaba en secreto.

Como se dijo, el viaje que emprendió a Estados Unidos en 1965, como profesor invitado por la Cornell University en Ithaca, lo haya hecho reflexionar sobre los alcances de la cultura pop; de hecho, a su regreso se acercó al mundo de la historieta, colaboró como asesor gráfico de la revista **Pinap**, realizó ilustraciones para la efímera **Cuadernos de Mr. Crusoe** y emprendió su serie de cuadros más conocidos – rostros y cuerpos deformes, en convivencia apiñada -, algunos de impronta psicodélica e incluso conectados con títulos de canciones de diversos géneros (“Nunca tuvo novio” de 1966 y “Retrato de Eleanor Rigby”, de 1968), o, como en el caso de “Rompecabezas”, inspiradores de un proceso de integración de pintura, música y poesía. (“Rompecabezas” se llamó la exposición-concert que brindó en galería Carmen Waugh en setiembre de 1970).

¿Qué decir de las canciones? Todas tenían un tono burlón y un poco delirante. Podían ser sarcásticas, pero al mismo tiempo eran tiernas y piadosas con los personajes ultramodernos que retrataban. Un cierto idealismo hippie les daba un fuerte sentido epocal, quizá pequeñoburgués a los ojos de la izquierda más dogmática. Editado en octubre de 1968, el disco fue inmediatamente presentado en un ciclo de 15 días en la galería Bonino, con el autor acompañado por Ángel Sucheras en órgano, Bo Gathú en bajo y Eduardo Casalla en batería. De la Vega salía a escena rodeado de sus propios cuadros, una manera de sugerir transferencias entre iconografía y canciones. El álbum estaba conformado por 10 temas, todos de autoría propia y con arreglos y dirección musical de Roberto “Camaleón” Rodríguez: “Proximidad”, “La gata Teresa”, “Rotativa”, “Abracadabra y etc.”, “Diamantes en almíbar”, “La hora de los magos”, “El gusanito”, “La jaula”, “Están ocurriendo cosas” y “El gusanito en persona”.

Veamos algunas de aquellas piezas más de cerca. En “Proximidad” encontramos una suerte de himno al amor con una torsión irónica, y quizá cierta deuda

con Jacques Brel, otro de esos franceses inevitables. Sobre un ritmo binario de insistencia beat, un bombardeo de verbos comunitarios (“acercarse, estrecharse y abrazarse...”) termina revirtiendo la supuesta solidaridad de toda esa gente junta, que en realidad está, como en los cuadros, amontonada y cosificada. La alienación como gran tema de la época, y el artista como *flaneur* moderno que observa a la masa y se mezcla con ella al mismo tiempo. Por su parte, “La gata Teresa”, con su humor paradójico (una gata que come de todo... menos lauchas) deriva directamente del cancionero infantil de la Walsh (Ver el mundo desde una perspectiva engañosamente infantil era otro recurso de los 60). En “Rotativa” hay una reflexión crítica sobre los medios de comunicación (empezaban a ser tema de acalorados debates), con un collage de situaciones y personajes que recuerda un poco el tango “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo (Cabe mencionar aquí que Federico Peralta Ramos comparó a de la Vega con Discepolín), si bien, hacia el final de la canción, musicalmente basada en una sonoridad de funk-rock, el periódico aludido revela su condición utópica.

“Diamantes en almíbar”, uno de los momentos más altos del disco, es una crítica a la burguesía consumista – los ejecutivos de la canción de María Elena Walsh en modo hedonista -, compuesta a manera de jingle publicitario. A través de la segunda persona describe a dos viajeros absurdamente mundanos que recorren el mundo *a piacere* hasta que un estrépito sugiere que el avión que los transportaba de aquí para allá finalmente cayó o se estrelló, como muchos aguardaban que sucediera con las clases dominantes: “Yo engrasaba mis aviones/ con caviars de ultramar/ tú planeabas otro viaje/ de París a Pakistán...” Como canción testimonial en estricto sentido, tenemos “La hora de los magos”. Allí están los años 60 en Argentina y el mundo. Pero están en modo invertido o de reverso. Aquello que debería ser y no es: “No hay más disturbios raciales/ baja el dólar, sube el peso/, /si alguno quiere morirse/ debe esperar a ser viejo. Se acabó la guerra fría/ y empezó la de los besos/ y la luna de repente,/ se hizo de miel en el cielo...” Para la grabación, Camaleón Rodríguez contrató un coro de 14 voces mixtas para sólo 8 segundos de música. Era la lección ejemplar de Los Beatles: el exceso como forma de la belleza.

Definitivamente, el track 7 fue el hit del disco. Escrito para la hija de un amigo una década antes, “El gusanito” ya circulaba por los ámbitos universitarios antes de ser grabado. De melodía atrayente, su clave está sin duda en la circularidad, sólo alterada por un desvío al final de cada frase que nunca llega a concretarse. La estructura formal

no es tan sencilla como parece. Como en un cuadro de M.C.Escher, la imagen referencial del gusanito, enunciado siempre con diminutivos, fue lo más cercano a su pintura que De la Vega compuso. No casualmente, Jorge Romero Brest y Manuel Mujica Láinez afirmaron que “El gusanito” debía ser declarado el himno de las bellas artes en la Argentina. Como una parodia a los acertijos y trabalenguas infantiles, la canción era al mismo tiempo un manifiesto estético y una interrogación ontológica, diríase borgeana, inclusive. ¿Acaso no sería el mundo entero un dibujito al revés?

### CONCLUSIONES: UN GIRO LIBERADOR

Jorge de la Vega vivió su giro musical con gran gozo, como un acto absolutamente liberador y con enormes expectativas - la de su generación- por el futuro del país y del mundo. El borramiento de las barreras entre los lenguajes artísticos fue quizá la mayor utopía estética de la época, y de la Vega participó activamente en el intento de varios creadores de terminar de una vez por todas con lo que Roberto Villanueva llamó “el vicio nacional de la compartimentación”. (KING, 1985, p. 227). De la Vega era un hombre tímido que, hasta asumir la decisión de estrenar sus canciones, se había sentido más a gusto en su atelier que en espacios públicos. Incluso hubo de convencerlo de que sus canciones podían derivar en un disco, y el disco, en una serie de presentaciones en vivo. Asimismo, es posible que tanto él como los demás artistas, actores y músicos de su generación percibieran, quizá antes que los analistas políticos, la debilidad intrínseca de la dictadura de Juan Carlos Onganía y el bloque conservador de poder en la Argentina. Un año después de la salida de **El gusanito en persona**, estalló la revuelta obrera y estudiantil en la ciudad de Córdoba: el Cordobazo.

Las ideas ultramontanas del régimen de Onganía estaban completamente desfasadas respecto al clima de época que se experimentaba en las principales capitales del mundo. La inviabilidad de un proyecto político que, en sus inicios, con el guiño de los Estados Unidos, había tomado como ejemplo el desarrollismo brasileño en clave autoritaria quedó en evidencia en sus propias contradicciones culturales. En ese contexto, la canción como forma cultural le ofreció al Jorge de la Vega una posibilidad de expresión más directa y menos atada a las tramas institucionales del arte pictórico. ¿Qué podían hacer los pintores frente a la dictadura instaurada en 1966, más allá de sacar sus cuadros y esculturas a calle Florida, colgar un collage fotográfico en alguna

esquina céntrica o participar como ilustradores gráficos en alguna publicación de la época? Quizás cantar.

“Quiero con la música comunicarme con la gente que no va a las exposiciones, que no lee libros”, explicaba el creador de “Diamantes en almíbar”. Finalmente, aquel disco del 68 y los recitales que sobrevinieron le brindaron la posibilidad de acortar distancias, de llevar su sueño de informalidad a su máxima expresión, buscando hacer del rompecabezas del mundo moderno un juego más humano.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ArtTiempo**. Buenos Aires, diciembre, 1968, número 3.
- BUCH, Esteban. (2003), **The Bomarzo Affair. Ópera, pervisión y dictadura**. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003.
- ESTEBAN, Feune de Colombi. **Del infinito al bife. Una biografía de Federico Peralta Ramos**. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- FORN, Juan. **Radar**. Buenos Aires, 17 de setiembre, p. 12. 2000.
- GENDRON, Bernard. **Between Montmatre and the Mudd Club**. (Popular Music and the Avant Garde). University of Chicago: Chicago, 2002.
- GINSBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia**. Barcelona: Gedisa, 1994.
- GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- HOBBSAWM, Eric. (2018), **¡Viva la revolución!**. Buenos Aires: Crítica, 2018.
- KING, John. **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta**. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- MANZANO, Valeria. **La era de la juventud en la Argentina**. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla. Buenos Aires: FCE, 2017.
- MARWICK, Arthur. **The Sixties**. Oxford University Press, 1998.
- PACHECO, Marcelo E. **Jorge de la Vega**. Un artista contemporáneo. El Ateneo, 2003.
- PICHASKE, David. **A generation in motion**. Popular Music and Culture in the Sixties. Granite Falls: Ellis Press, 1989.
- PUJOL, Sergio. **La década rebelde. Los años 60 en la Argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- PUJOL, Sergio. **En nombre del folclore**. Biografía de Atahualpa Yupanqui. Buenos Aires: Planeta, 2008.

RAAB, Enrique. Radiografía de una canción sin edad. In: **ArtTiempo**. número 3, Buenos Aires, diciembre, p. 17-19, 1968.

SCHÓO, Ernesto. La nueva canción de los argentinos. In: **Primera Plana**. Buenos Aires, 18 de junio, p. 45-48, 1968.

TERÁN, Oscar. Cuando bajo los adoquines estaba la playa. In: Fundación Proa. **Instituto Di Tella. Experiencias '68**. Buenos Aires, 2008.

**RECEBIDO EM: 14/08/2020**

**PARECER DADO EM: 20/10/2020**



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)