

Música, regiones e ideologías. Argentina, 1920-1960*

Carlos M. Tur Donatti**

En cuanto a música popular, Argentina se identifica como el país del tango. Sin embargo, en las cuatro décadas de surgimiento, auge y declinación del consenso nacionalista en el campo cultural (Tur, 2006: 69-96), años en los que la creación-consumo tanguero sufrió notorios altibajos, emergieron en el ámbito nacional tres corrientes musicales de las diferentes regiones argentinas que compitieron con el tango en el favor popular y expresaron distintas percepciones emocionales, estéticas e ideológicas de sus peculiares realidades. En este texto las denominaremos la música de raíz folclórica, el chamamé correntino y la música cosmopolita de la Pampa Gringa.

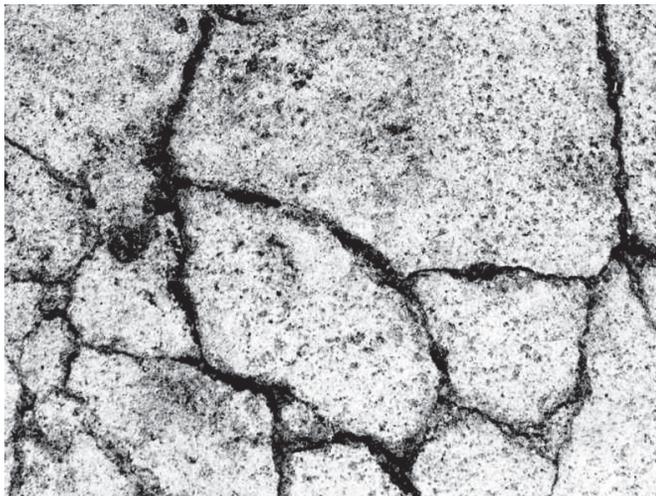
Como música y coreografía, el tango es una creación rioplatense producto de un rico mestizaje simbólico en el que se combinaron aportes criollos y europeos, afro y latinoamericanos. Fue surgiendo de manera espontánea en la próspera red de prostíbulos de Buenos Aires, capital política, principal puerto del comercio exterior y punto de convergencia de las empresas ferroviarias (Matamoros, 1972: 5-27).

La primera etapa de la historia tanguera coincide con la creación del país liberal, agropecuario y exportador que lideraron los terratenientes porteños y los inversionistas ingleses. La época de la Guardia Vieja tanguera, de 1880 a 1920 (Ferrer, 1999: 48-51), coincidió con la gran inmigración de italianos y españoles atraídos por la posibilidad de acceder a la propiedad de la tierra en la extensa y fértil región de la pampa húmeda. Esta posibilidad en general se frustró por el monopolio latifundista criollo, y los inmigrantes jóvenes en alta proporción terminaron asentados en las ciudades-puertos, en especial Buenos Aires y Rosario. Esta población se integró en parte a la red prostibularia como pupilas, clientes y músicos, un peculiar ambiente del que surgió el tango. Las primeras letras resultaban crudamente pornográficas, cuyos músicos espontáneos eran trabajadores y artesanos. Al principio su coreografía, en las esquinas barriales, eran interpretadas por hombres, pues ninguna mujer convencional se arriesgaba a este baile.

En vísperas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) el tango triunfó en París (Matallana, 2008: 45-46), radiante capital del mundo frívolo y de la cultura artística e intelectual para las élites latinoamericanas, y en Argentina a partir de 1916, cuando los radicales democratizadores accedieron al poder nacional con el apoyo entusiasta de sectores medios y populares. Los primeros años radicales fueron de fervorosas movilizaciones obreras y, por presión de la oposición oligárquica, de sangrientas represiones estatales.

* Con la colaboración de Sandra Oseguera Sotomayor.

** Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.



Las repercusiones de la Gran Guerra y la Revolución rusa, la inquietud social y la política de masas en Argentina preocupaban a algunos intelectuales hijos de familias criollas provincianas que debieron percibir al tango como una provocación intolerable. Por ejemplo, en el tango “Se viene la maroma soviética”, escrito en 1917 por Manuel Romero, un porteño hijo de inmigrantes andaluces, el autor interpela a un paradigmático “cachorro de bacán”, al que advierte que los ricos “están al borde del sartén” y que los de abajo se encuentran cansados de comer salame y pan, y aspiran a las ostras y el champán... Amenaza al “cachorro” con la pérdida del auto y la mansión, y culmina su propuesta “soviética” con la exigencia de entregar a su hermana “para la comunidad” (Romero, 1978: 44-45).

Este peculiar emplazamiento “soviético” resultó una excepción en las letras tangueras que, para la década de 1920, habían delineado su mundo temático. En aquellos años inaugurales de la nueva generación, ahora profesional e innovadora en la que Julio de Caro inició una línea abierta y creativa, el tango congelaba su visión de la realidad, que oponía a la madre y el barrio, idealizados al centro tentador y pecaminoso, y en particular condenaba a las jóvenes perdidas por la ambición y el cabaret. Se trataba entonces de una utopía conservadora, urbana y sentimental.

En la próspera década de 1920, la última del país liberal y exportador, el nuevo tango conquistó los cabarets del centro, frecuentados por la clase alta porteña, en cuyas pistas se bailaba una danza más sofisticada e instrumental, pero con una coreografía notoriamente empobrecida, digamos adcentada. Sin embargo, para reconocidos intelectuales provenientes de familias criollas de las provincias interiores, el tango se hallaba manchado por los orígenes prostibularios y su relación con las masas de inmigrantes europeos. Según

un reconocido poeta modernista, el cordobés Leopoldo Lugones, no era más que “una sierpe del lupanar”, en tanto que el salteño Carlos Ibarguren le negaba su identidad argentina (Salas, 1996: 11).

Este tipo de juicios condenatorios, moralistas y xenófobos comenzaba a prefigurar un nacionalismo defensivo y aristocrático que repudiaba a los inmigrantes europeos y a la democracia radical, además de que se refugiaba en las certezas dogmáticas del catolicismo y en la reivindicación de la tradición hispano-colonial. Este incipiente clima ideológico-político explica la primera actuación en Buenos Aires del conjunto folclórico de Andrés Chazarreta, llegado desde la provincia de Santiago del Estero, ubicada en el centro-norte de la geografía argentina. Su arte de tradicionales raíces criollas-coloniales sí era expresión de lo argentino auténtico, muy lejos de la capital corrupta y burocrática y de su dudoso arte popular (Buchrucker, 1987: 51-52).

Sin embargo, si los inmigrantes y sus hijos contribuyeron a crear el complejo cultural tanguero en Buenos Aires, a finales de la década de 1920, en plena Pampa Gringa, en la pequeña ciudad santafesina de Rafaela, entre cuyos habitantes predominaban los piamonteses, comenzó la carrera de Feliciano Brunelli, *el Rey del Acordeón*, el más creativo y exitoso intérprete de la música cosmopolita.

¿Quién era Feliciano y por qué surgió en la Pampa Gringa? Hacia 1910, cuando era un niño, Feliciano arribó al país con sus padres italianos. En Rafaela, donde se instalaron, existía una tradición de músicos chacareros que continuaban con la rica cultura musical y dancística de sus países de origen. En este ámbito rural, creado por la colonización europea (en el centro de la provincia de Santa Fe había agricultores de orígenes suizos, franceses e italianos), Feliciano se formó y comenzó a actuar.

Habría que agregar que esta zona del centro santafesino tenía una capa de agricultores propietarios de sus tierras (caso excepcional en la pampa húmeda, dominada por las grandes estancias ganaderas de familias criollas tradicionales) que, al proveer de seguridad y estabilidad a los productores, facilitaba la creación de una variada vida cultural. Escuelas, bibliotecas, periódicos, academias de música y una activa vida política municipal distinguía a esta zona, además de su prosperidad y diversidad productiva: era la Pampa Gringa, que además había apoyado desde sus orígenes al radicalismo democratizador (Gallo, 1983).

Feliciano Brunelli popularizó un tipo de orquesta conocido como “Característica”, y durante casi cuatro décadas creó o interpretó ritmos europeos, estadounidenses

y latinoamericanos, entre ellos boleros y corridos mexicanos. Aprovechando las innovaciones tecnológicas de la década de 1920, grabó un disco tras otro, los cuales se popularizaron por las recientes radiodifusoras, que ganaban audiencias cada vez más amplias (Saavedra, 2008: 7-8). Su impacto masivo se vio acrecentado por sus permanentes giras por las provincias argentinas y los países limítrofes.

¿Cuál era su público en estas décadas (1930-1960) de consenso nacionalista y qué significaba su éxito para la cultura popular? Resulta evidente que los inmigrantes europeos y su descendencia, tanto en ámbitos rurales como urbanos, constituían la mayoría de la masa consumidora: “Era la música de los abuelos”, se solía decir. Las orquestas características (la de Brunelli era la más popular, pero no la única) en los grandes bailes populares compartían el escenario con otras típicas, es decir, tangueras (*ibidem*: 8-9).

La larga y creativa actuación de Brunelli se inició a finales de la década de 1920, en vísperas de la crisis que cerró el ciclo histórico del país liberal y exportador. En las dos décadas siguientes la inmigración desde Europa decayó en forma drástica y comenzó a ser reemplazada por las migraciones internas, las cuales proveyeron de trabajadores urbanos para la industrialización sustitutiva en Buenos Aires, Rosario y, posteriormente, Córdoba.

Si la música y danzas de raíces folclóricas de las regiones Cuyana y Noroeste ocuparon cada vez más espacios de difusión y consumo en la década 1930, no fueron las únicas que surgieron de las provincias interiores. Desde la provincia de Corrientes, en el noreste de la geografía argentina, en un área de fuerte tradición indígena guaraní, en esa misma década comenzó a descender el chamamé por las poblaciones ribereñas de los ríos Paraná y Uruguay, los cuales confluyen en el poderoso río de La Plata.

Las raíces del chamamé se remontan a la música de los guaraníes, población originaria que durante la época colonial encuadraron en grandes misiones los sacerdotes de la Compañía de Jesús. Este primer mestizaje se vio enriquecido en el siglo XIX por dos invenciones de origen germánico: el acordeón y el bandoneón (“chamamé”). Este chamamé, ejecutado con acordeón, fue el que propagaron los correntinos al emigrar a las ciudades portuarias de la región pampeana, es decir, Santa Fe, Paraná, Rosario y Buenos Aires (*idem*). Es de notar que tanto la región Noroeste como la Noreste tuvieron poca incidencia de la inmigración europea entre 1880 y 1930, y que el grueso de la población popular era mestiza de antigua ascendencia, al punto que aún hoy se habla quichua en el Noroeste y guaraní en el No-



reste. Es más, algunas canciones del Noroeste se cantaban en quichua y en guaraní el chamamé, en su versión elegante, llamada “caté”.

Sin embargo, estos ritmos provincianos de raíces tradicionales, al colonizar el imaginario simbólico de las grandes ciudades pampeanas, tendieron a ser adoptados por diferentes sectores sociales, que se sumaron a los nostálgicos provincianos desarraigados. El folclore del Noroeste exhibía una impronta criolla con fuerte influencia de la señorial ciudad de Salta, cuyo principal instrumento era la guitarra española y su creación coreográfica más representativa, la elegante y aristocrática zamba. El chamamé, al contrario, con una coreografía abierta y letras de acentuado sabor rural-popular, animaba las fiestas más humildes de los obreros y jornaleros en los suburbios de las ciudades pampeanas. A partir de 1946 los barrios de estos suburbios se convertirían en bastiones electorales del peronismo. En las décadas y ciudades citadas, en cambio, eran sectores medios de inclinaciones nacionalistas los consumidores del folclore más refinado y distinguido del Noroeste.

Ante esas expresiones musicales y dancísticas de las diferentes regiones del país, el tango rioplatense recuperó creatividad desde mediados de la década de 1930. Había superado los años anteriores de dura crisis y desesperanza, la de las letras de Enrique Santos Discépolo, quien definió al tango como “un pensamiento triste que se baila”.

En 1935 se produjo una tragedia para el mundo de la farándula tanguera: la inesperada muerte de Carlos Gardel, que por sus circunstancias dramáticas lo convirtieron en un ícono popular de la cultura latinoamericana. También en 1935, como expresión de cierto renacimiento tanguero, comenzó a actuar la orquesta de Juan D’Arienzo; dos años más tarde debutó la de Aníbal Troilo. D’Arienzo acentuó un

ritmo rápido y muyailable, pero volcado hacia los esquemas de la Guardia Vieja, mientras que Troilo se adhirió a las líneas innovadoras de Julio de Caro, el maestro vanguardista de la década de 1920 (Salas, 1996: 272-273).

Estas nuevas propuestas tangueras y su expansiva diversificación en la década de 1940 expresaban a la emergencia de un nuevo país constituido con las migraciones internas y el proceso de industrialización, el cual ofrecía puestos de trabajo y salarios crecientes. En torno al crecimiento económico y demográfico de Buenos Aires se desarrolló una década de notable creatividad y consumo de masas del complejo cultural tanguero. Las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese, junto con la poética de Homero Manzi, Cátulo Castillo y Homero Espósito, interpretadas por Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche, animaron los bailes masivos organizados en los nuevos clubes de barrio y las tradicionales asociaciones de las comunidades europeas (Carretero, 1999: 108-111).

Los ensayistas e historiadores de la música popular argentina consideran que las décadas de 1920 y 1940 fueron las épocas áureas del tango, de extendido gozo y consumoailable. Sin embargo, la competencia de la música cosmopolita y del chamamé correntino, y aun de la más elitista música folclórica del Noroeste, fueron ganando espacios y audiencias, al punto que en las fiestas suburbanas más humildes se contrataba a una orquesta típica-característica y guaraní.¹ Si además el repertorio característico-cosmopolita incluía una variedad de ritmos del Caribe y brasileños, otra competencia para el tango mayoritario en las grandes ciudades la constituía el bolero mexicano, que había llegado al río de La Plata en la voz de Alfonso Ortiz Tirado a principios de la década de 1930 (Ferrer, 1980: 471).

Si el golpe de Estado de 1930 había clausurado la experiencia democratizadora del radicalismo y reinstaurado a las fuerzas conservadoras en el poder nacional mediante el fraude y la represión, en 1943 concluyó la llamada Década Infame de los gobiernos ilegítimos y se inició una etapa de nacionalismo militar que se extendería con variantes hasta 1955. Entre estas dos fechas que marcan sendos golpes de Estado castrenses se desarrolló el proyecto nacional-populista y luego precursoramente desarrollista del peronismo, el cual gobernó entre 1946 y 1955.

Juan Domingo Perón se apoyó en las fuerzas armadas, la Iglesia católica y el sindicalismo obrero para profundizar en la industrialización sustitutiva y ampliar el mercado inter-

¹ Testimonio del autor, de finales de la década de 1940 y la de 1950, en bailes muy humildes en los barrios de la ciudad de Santa Fe.

no mediante una política de pleno empleo y altos salarios. Promovió de hecho una democratización social que le ganó una adhesión masiva a su liderazgo carismático y autoritario. En la política cultural, sin embargo, el peronismo mostró su flanco más conservador, al entregar las publicaciones e instituciones oficiales a intelectuales provenientes del nacionalismo criollo, católico e hispanófilo (Ford, 1971: 99).

La heterogeneidad del personal político y cultural que confluó en el naciente justicialismo se comprueba en la identificación de prominentes tangueros con el gobierno de Perón. Homero Manzi, Cátulo Castillo y, en particular, Enrique Santos Discépolo, mostraron su identificación peronista. No fueron los únicos de la farándula tanguera que se adhirieron al movimiento justicialista, aunque en muchos casos había diferentes dosis de oportunismo laboral.

La década de 1940 y en particular los primeros años del peronismo fueron de prosperidad popular y democratización social. En este contexto inédito artistas e intelectuales nacionalistas conservadores y populistas tangueros divergieron en cuanto al lenguaje, la creación artística e, implícitamente, su concepción del país y de la cultura. En este sentido resultó paradigmática la resolución ministerial de Gustavo Martínez Zuviría, integrante del gabinete militar surgido del golpe de Estado de 1943, en cuanto a obligar a los poetas tangueros a "adecentar" sus letras, con la amenaza de prohibir su difusión radiofónica (Santos, 1977: 91).

Esta medida represiva sobre el lenguaje popular constituyó la punta de lanza de un intento tradicionalista de controlar no sólo el lenguaje, sino también el cuerpo y la fiesta que amplios sectores populares gozaban en aquellos años. A pesar de una política cultural ambiciosa, con expresiones en literatura, pintura, arquitectura y en la promoción de las danzas y canciones folclóricas del Noroeste y Cuyo (Tur, 2006: 91-96), la creatividad tanguera y su consumo masivo experimentaron una época áurea que no pudo ser contenida por la sensibilidad elitista y arcaizante encaramada en el poder nacional.

Sin embargo, aun la música folclórica tuvo sus creadores disidentes e intérpretes de inclinación populista. Eduardo Falú y César Perdiguero, en la misma ciudad criolla y aristocrática de Salta, compusieron en 1943 la zamba Tabacalera, que dice:

Amarga como el sabor
De la planta del tabaco,
Así es mi vida, patrón,
Pero la endulza mi canto (*ibidem*: 95).

Eduardo Falú tendría una larga y exitosa carrera que culminó en la década de 1960, si bien durante los años peronistas fue otro intérprete folclórico el que mereció la descalificación y la persecución oficiales: *Atahualpa Yupanqui*, seudónimo de Héctor Roberto Chavero, hijo de la provincia de Buenos Aires y cultor de la música rural pampeana en sus comienzos, más tarde recorrería las distintas regiones del país y enriquecería su arte cribado por una sensibilidad crítica y disidente.

La respuesta oficial en los primeros años peronistas fue contundente: acusado de vago y comunista, “le prohibieron actuar en público y no se podía cantar ni grabar sus canciones” (Rodríguez, 2009: 21).

Años más tarde Atahualpa, decepcionado del comunismo, fue aceptado por el oficialismo peronista, y en las décadas posteriores se convirtió en el exponente más exitoso en el ámbito internacional de la música folclórica argentina. Los nacionalistas aristocratizantes, sin embargo, nunca lo aceptaron. En su época disidente había escrito en “La preguntita”:

Un día le pregunté
¿Tata qué sabe de Dios?
Mi Tata se puso triste
y nada me respondió.
Hay una cosa en la vida
más importante que Dios:
Que ninguno sufra hambre
Para que otros vivan mejor.

Hubo también en los años peronistas una variante del folclore alegre y plebeya en la voz de Antonio Tormo, *el Cantor de las Cosas Nuestras*, llamado así a pesar de que sus padres eran inmigrantes valencianos. Tormo había nacido en la provincia de Mendoza, en el centro-oeste de la geografía argentina, y cantaba cuecas de origen chileno, chispeantes y desenfadadas, además de algunos chamamés de éxito en aquellos años. Practicaba una variante del folclore distinta a la salteña, con un amplio público al que llegaba por las radios oficiales y una notable aceptación en varios países latinoamericanos. Su extensa popularidad no era del gusto de los militares golpistas de 1955 y lo vetaron en forma drástica.

Si bien los últimos años peronistas fueron de cierta estrechez económica para los asalariados, el tango, la música cosmopolita y el chamamé siguieron gozando la adhesión de las masas. El tango había pasado sus mejores momen-

tos al comenzar la década de 1950, y la competencia de los ritmos estadounidenses y otros latinoamericanos, como el mencionado bolero mexicano, importados por las grandes disqueras internacionales, acentuarían su presencia en el mercado argentino después del derrocamiento del gobierno peronista, en 1955.

Para concluir, en ese mismo año de 1955 Feliciano Brunelli presentó un baión de buena recepción popular, como habían sido “En un bosque de la China” y “Tengo una vaca lechera”, aunque en este caso no se trataba de bosques chinos ni de vacas lecheras, sino de exóticos gorilas africanos. La letra recalcaba: “Deben ser los gorilas, deben ser...”, y por una curiosa coincidencia histórica, el ingenio popular bautizó así a los militares que dieron el golpe de Estado de 1955 (Saavedra, 2008: 16). Estos agresivos gorilas resultarían más inquietantes para la gente de a pie en América Latina que los evocados por la ingenua imaginación de Feliciano Brunelli.

Bibliografía

- Buchrucker, Christian, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial, 1927-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Carretero, Andrés M., *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Peña Lillo/Continente, 1999.
- “Chamamé”, en *Wikipedia, la enciclopedia libre*, en línea [http://es.wikipedia.org/wiki/Chamamé], consultado el 10 de mayo de 2013.
- Ferrer, Horacio, *El tango. Su historia y evolución*, Buenos Aires, Peña Lillo/Continente, 1999.
- _____, *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Antonio Tersol, 1980.
- Ford, Aníbal, *Homero Manzi*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Gallo, Ezequiel, *La Pampa Gringa*, Buenos Aires, Edhasa, 1983.
- Matallana, Andrea, *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Matamoros, Blas, *Historia del tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
- Rodríguez Villar, Antonio, “Una vida atravesada por el folclore”, en *Todo es Historia*, núm. 500, marzo de 2009.
- Romero, Manuel, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1978.
- Saavedra, Néstor, “Feliciano Brunelli, el mago del acordeón”, en *Todo es Historia*, núm. 492, julio de 2008.
- Salas, Horacio, *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1996.
- Santos Discépolo, Enrique, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977.
- Tur Donatti, Carlos Mariano, *La utopía del regreso. La cultura del nacionalismo hispanista en América Latina*, México, INAH, 2006.