

Música, regiones e ideologías: Argentina 1920-1960

Por *Carlos M. TUR DONATTI* *

EN CUANTO A MÚSICA POPULAR, Argentina es identificado como el país del tango. Sin embargo, en las cuatro décadas de surgimiento, auge y declinación del consenso nacionalista —en las que la creación-consumo tanguero sufrió notorios altibajos— en el campo cultural emergieron tres corrientes musicales de las diferentes regiones argentinas que compitieron con el tango en el favor popular y expresaban distintas percepciones emocionales, estéticas e ideológicas de sus peculiares realidades.¹ En el presente artículo las denominaremos música de raíz folklórica, chamamé correntino y música cosmopolita de la Pampa Gringa.

Producto de un rico mestizaje simbólico en el que aportes criollos y europeos se combinaron con otros afro y latinoamericanos, como música y coreografía, el tango es una creación rioplatense que fue surgiendo espontáneamente en la próspera red de prostíbulos de Buenos Aires, capital política, principal puerto del comercio exterior y punto de convergencia de las empresas ferroviarias.²

La primera etapa de la historia tanguera coincide con la creación del país liberal, agropecuario y exportador encabezado por los terratenientes porteños y los inversionistas ingleses. La época de la Guardia Vieja tanguera (1880-1920)³ coincide 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. Esa posibilidad en general se frustró por el monopolio latifundista criollo y los inmigrantes jóvenes en alta proporción terminaron asentándose en las ciudades-puerto, en especial Buenos Aires y Rosario. Parte de dicha población joven se integró a la red prostibularia como pupilas, clientes y músicos, y de ese peculiar

* Profesor e investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia; y de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <cmt_d_38@hotmail.com>. Agradezco la colaboración de Sandra Oseguera Sotomayor en la elaboración del presente artículo.

¹ Carlos Mariano Tur Donatti, *La utopía del regreso: la cultura del nacionalismo hispanista en América Latina*, México, INAH, 2006, pp. 69-96.

² Blas Matamoro, *Historia del tango*, Buenos Aires, CEAL, 1972, pp. 5-27.

³ Horacio Ferrer, *El tango: su historia y evolución*, Buenos Aires, Peña Lillo/Continente, 1999, pp. 48-51.

ambiente surgió el tango. Las primeras letras eran crudamente pornográficas y sus músicos espontáneos fueron trabajadores y artesanos. Al principio, en las esquinas barriales la coreografía era interpretada por hombres, ninguna mujer convencional se arriesgaba a practicar este baile.

En vísperas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) el tango triunfa en París, radiante capital del mundo frívolo y de la cultura artística e intelectual para las élites latinoamericanas;⁴ y en Argentina, a partir de 1916, los radicales democratizadores acceden al poder nacional con 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.

Las repercusiones de la llamada Gran Guerra y de la Revolución Rusa, la inquietud social y la política de masas en Argentina, preocupaban a algunos intelectuales hijos de familias criollas provincianas, que seguramente sintieron como una provocación intolerable la letra de *Se viene la maroma soviética*, escrita en 1917 por Manuel Romero, porteño hijo de inmigrantes andaluces. En dicho tango, 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 están cansados de comer salame y pan, y que aspiran a las ostras y al champán... Amenaza al “cachorro” con la pérdida del auto y la mansión antes de culminar su propuesta “soviética” con la exigencia de entregar a su hermana “para la comunidad”.⁵

Este peculiar emplazamiento “soviético” resulta una excepción en las letras tangueras que, para la década de 1920, habían delineado su mundo temático. En estos años inaugurales de la nueva generación profesional e innovadora en la que Julio De Caro inicia una línea abierta y creativa, el tango congela la visión de una realidad en la que la madre y el barrio idealizados se contraponen al centro tentador y pecaminoso, y condena en particular a las jóvenes que se pierden por la ambición y el cabaret. Se trata, entonces, de una utopía conservadora, urbana y sentimental.

En esa 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

⁴ Andrea Matallana, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, pp. 45-46.

⁵ Manuel Romero, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1978, pp. 44-45.

danza más sofisticada e instrumental, pero con una coreografía notoriamente empobrecida, digamos adecuada.

Sin embargo, para reconocidos intelectuales provenientes de familias criollas de las provincias interiores, el tango estaba manchado por sus orígenes prostibularios y la relación con las masas de inmigrantes europeos. Según el cordobés Leopoldo Lugones, reconocido poeta modernista, no era más que “una sierpe del lupanar”, y el salteño Carlos Ibarguren negaba al tango identidad argentina.⁶

Tales juicios condenatorios, moralistas y xenófobos comenzaban tanto a prefigurar un nacionalismo defensivo y aristocrático, que repudiaba tanto a los inmigrantes europeos como a la democracia radical, y se refugiaba en las certezas dogmáticas del catolicismo y la reivindicación de la tradición hispano-colonial. Este incipiente clima ideológico-político explica la primera actuación en Buenos Aires del conjunto folklórico 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 criollo-coloniales sí era expresión de lo argentino auténtico, muy lejos de la capital corrupta y burocrática y de su dudoso arte popular.⁷

Pero si los inmigrantes y sus hijos contribuyeron a crear el complejo cultural tanguero en Buenos Aires, a fines de los años veinte en plena Pampa Gringa, en Rafaela —pequeña ciudad santafesina entre cuyos habitantes predominaban los piamonteses—, comienza la carrera de Feliciano Brunelli, “Rey del acordeón”, el más creativo y exitoso intérprete de la música cosmopolita.

¿Quién era Brunelli y por qué surge en la Pampa Gringa? Siendo un niño, Brunelli arribó al país con sus padres italianos hacia 1910. En Rafaela existía una tradición de músicos chacareros, que continuaban la rica cultura musical y dancística de sus países de origen. En el centro de la provincia de Santa Fe había agricultores de orígenes suizo, francés e italiano, y en ese ámbito rural creado por la colonización europea Brunelli se formó y comenzó a actuar.

Caso excepcional en la pampa húmeda, dominada por las grandes estancias ganaderas de tradicionales familias criollas, habría que agregar que el centro santafesino tenía una capa de agricultores propietarios de sus tierras, condición que les brindaba

⁶ Horacio Salas, *El tango*, ensayo preliminar de Ernesto Sabato, Buenos Aires, Planeta, 1996, p. 11.

⁷ Cristián Buchrucker, *Nacionalismo y peronismo: la Argentina en la crisis ideológica mundial 1927-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, pp. 51-52.

seguridad y estabilidad para la creación de una variada vida cultural. Escuelas, bibliotecas, periódicos, academias de música y una activa vida política municipal distinguían a esta zona, además de su prosperidad y diversidad productiva: ésa era la Pampa Gringa, que además apoyaba desde sus orígenes al radicalismo democratizador.⁸

Brunelli popularizó una agrupación musical que se llamó orquesta característica, y durante casi cuatro décadas creó o interpretó ritmos europeos, estadounidenses y latinoamericanos, entre estos últimos, boleros y corridos mexicanos. Aprovechando las innovaciones tecnológicas de los años veinte, grabó un disco tras otro, y sus interpretaciones fueron popularizadas por radiodifusoras de reciente creación, que cobraban audiencias cada vez más amplias.⁹ A nivel de masas su éxito se vio acrecentado por constantes giras a las provincias argentinas y países limítrofes.

En estas décadas de 1930 a 1960, de consenso nacionalista, ¿cuál era el público de una orquesta como la de Brunelli y qué significaba su éxito para la cultura popular? Es evidente que tanto en ámbitos rurales como urbanos los inmigrantes europeos y su descendencia constituían la mayoría de la masa consumidora: “Era la música de los abuelos”, solía decirse. Las orquestas características —la de Brunelli era la más popular, pero no la única— en los grandes bailes populares compartían el escenario con una orquesta típica, es decir, tanguera.¹⁰

La larga y creativa actuación de Brunelli se inicia a finales de los años veinte, en vísperas de la crisis que cerró el ciclo histórico del país liberal y exportador. En las dos décadas siguientes, la inmigración proveniente de Europa decayó drásticamente y comenzó a ser reemplazada por las migraciones internas que proveyeron trabajadores urbanos para la industrialización sustitutiva en Buenos Aires y Rosario, así como posteriormente en Córdoba.

En la década de los años treinta la música y danza de raíces folklóricas de las regiones cuyana y Noroeste ocupan cada vez más espacios de difusión y consumo, sin embargo no son las únicas que surgen de las provincias interiores. Desde Corrientes, en el Noreste de la geografía argentina, área de fuerte tradición indígena guaraní, el chamamé comienza a descender por las poblaciones ribereñas de los ríos Paraná y Uruguay, que confluyen en el poderoso Río de la Plata.

⁸ Ezequiel Gallo, *La pampa gringa*, Buenos Aires, Edhasa, 1983.

⁹ Néstor Saavedra, “Feliciano Brunelli, el mago del acordeón”, *Todo es Historia* (Buenos Aires), núm. 492 (julio de 2008), pp. 7-8.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 8-9.

Las raíces del chamamé se remontan a la música de los guaraníes, pueblos originarios que los sacerdotes de la Compañía de Jesús encuadraron en grandes misiones durante la época colonial. Este primer mestizaje se vio enriquecido en el siglo XIX por dos invenciones de origen germánico: el acordeón y el bandoneón.¹¹ El chamamé ejecutado con acordeón es propagado por los correntinos al emigrar a las ciudades portuarias de la región pampeana, es decir, Santa Fe, Paraná, Rosario y Buenos Aires.¹²

Es de notar que entre 1880 y 1930 tanto la región Noroeste como la Noreste tuvieron poca incidencia de la inmigración europea, y que el grueso de la población popular era mestiza de antigua ascendencia, al punto que aún hoy en el Noroeste se habla quichua y en el Noreste, guaraní. Es más, algunas coplas del Noroeste se cantaban en quichua, mientras que el chamamé, en su versión elegante llamada caté, en guaraní. Sin embargo, al colonizar el imaginario simbólico de las grandes ciudades pampeanas, estos ritmos provincianos de raíces tradicionales tendían a ser adoptados por diferentes sectores sociales que se sumaban a los nostálgicos provincianos desarraigados.

El folklore del Noroeste exhibía una impronta criolla con fuerte influencia de la señorial ciudad de Salta; su principal instrumento era la guitarra española, y la elegante y aristocrática zamba su creación coreográfica más representativa. 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 convertirán en bastiones electorales del peronismo. En cambio, entre 1920 y 1940 en estas ciudades, los consumidores del folklore más refinado y distinguido del Noroeste eran sectores medios con inclinaciones nacionalistas.

Ante estas expresiones musicales y dancísticas de las diferentes regiones del país, el tango rioplatense recupera creatividad a partir de mediados de la década de 1930, después de superar años anteriores de dura crisis y desesperanza, expresadas por las letras de Enrique Santos Discépolo, que definió al tango como “un pensamiento triste que se baila”.

¹¹ “Chamamé”, Wikipedia. La enciclopedia libre, en DE: <<http://es.wikipedia.org/wiki/chamam%C3%A9>>. Consultada el 10-v-2013.

¹² *Ibid.*

En el año de 1935 se produce una tragedia para el mundo de la farándula tanguera: en circunstancias dramáticas e inesperadas muere Carlos Gardel, cuya figura se convertirá en un icono popular de la cultura latinoamericana. También en 1935, como expresión de cierto renacimiento tanguero, comienza a actuar la orquesta de Juan D'Arienzo y dos años más tarde debuta la de Aníbal Troilo. D'Arienzo acentúa un ritmo rápido y muyailable, pero volcado en los esquemas de la Guardia Vieja, mientras Troilo adhiere a las líneas innovadoras de Julio De Caro, el maestro vanguardista de los años veinte.¹³

En la década de 1940 estas nuevas propuestas tangueras y su expansiva diversificación expresan la emergencia de un nuevo país que se constituye con las migraciones internas y el proceso de industrialización, que ofrecía puestos de trabajo y buenos salarios. En torno al crecimiento económico y demográfico de Buenos Aires se desenvuelve una década de notable creatividad y el complejo cultural tanguero es consumo de masas. Los bailes masivos, organizados por los nuevos clubes de barrio y las tradicionales asociaciones de las comunidades europeas, eran animados por las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese y la poética de Homero Manzi, Cátulo Castillo y Homero Espósito que interpretaron Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche.¹⁴

Los ensayistas e historiadores de la música popular argentina consideran que las décadas de 1920 y 1940 fueron épocas áureas del tango, de extendido gozo y consumoailable; sin embargo, la competencia de la música cosmopolita y del chamamé correntino, e inclusive de la más elitista música folklórica del Noroeste, iban ganando espacios y audiencias, al punto de que en las fiestas suburbanas más humildes se contrataba una orquesta típica-característica y guaraní.¹⁵ Además del repertorio característico-cosmopolita, que 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, a principios de los años treinta, había llegado al Río de la Plata en la voz de Alfonso Ortiz Tirado.¹⁶

¹³ Salas, *El tango* [n. 6], pp. 272-273.

¹⁴ Andrés M. Carretero, *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Peña Lillo/Continente, 1999, pp. 108-111.

¹⁵ Así ocurría a fines de la década de 1940 y principios de la siguiente, en los barrios más humildes de la ciudad de Santa Fe, testimonio personal del autor del presente artículo.

¹⁶ Horacio Ferrer, *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Antonio Tersol ed., 1980, p. 471.

Así como el golpe de Estado de 1930 había clausurado la experiencia democratizadora del radicalismo y reinstaurado a las fuerzas conservadoras en el poder nacional por medio del fraude y la represión, en 1943 concluye la llamada Década Infame de los gobiernos ilegítimos y se inicia una etapa de nacionalismo militar que con variantes se extenderá hasta 1955. Marcadas por sendos golpes de Estado castrenses, entre estas dos fechas se desarrolla el proyecto nacional-populista y luego precursoramente desarrollista del peronismo, que gobernó entre 1946 y 1955.

Juan Domingo Perón (1895-1974) se apoya en las fuerzas armadas, la Iglesia católica y el sindicalismo obrero y mediante una política de pleno empleo y altos salarios profundiza la industrialización sustitutiva y amplía el mercado interno. De hecho promueve una democratización social que gana masiva adhesión a su liderazgo carismático y autoritario. En la política cultural, sin embargo, el peronismo mostró su flanco más conservador, entregando las publicaciones e instituciones oficiales a intelectuales provenientes del nacionalismo criollo, católico e hispanófilo.¹⁷

La heterogeneidad del personal político y cultural que confluyó en el naciente justicialismo se comprueba por 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 inédito contexto, 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— de obligar a los poetas tangueros a adecentar sus letras, con la amenaza de prohibir su difusión radiofónica.¹⁸

Tal medida represiva era la punta de lanza de un intento tradicionalista de controlar no sólo el lenguaje sino también el cuerpo y la fiesta que en aquellos años gozaban amplios sectores popu-

¹⁷ Aníbal Ford, *Homero Manzi*, Buenos Aires, CEAL, 1971, p. 99.

¹⁸ Enrique Santos Discépolo, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero ed., 1977, p. 91.

lares. Pese a una política cultural ambiciosa —con expresiones en literatura, pintura, arquitectura— y a la promoción de las danzas y canciones folklóricas del Noroeste y de Cuyo,¹⁹ la creatividad tanguera y su consumo masivo tuvieron una época áurea que no pudo ser contenida por la sensibilidad elitista y arcaizante encaramada en el poder nacional.

Pero aun la música folklórica tuvo sus creadores disidentes e intérpretes de inclinación populista. Eduardo Falú y César Perdiguero, en la Salta aristocrática y criolla antes mencionada, 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.²⁰

Eduardo Falú tendrá una larga y exitosa carrera que culminará en la década de 1960, pero en los años peronistas otro intérprete folklórico mereció la descalificación y la persecución oficiales. Hijo de la provincia de Buenos Aires y cultor de la música rural pampeana en sus comienzos, Atahualpa Yupanqui, pseudónimo de Héctor Roberto Chavero, luego 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”.²¹

Años más tarde, decepcionado del comunismo, Atahualpa fue aceptado por el oficialismo peronista, y en las décadas posteriores se convirtió en el más exitoso exponente de la música folklórica argentina a nivel internacional. Los nacionalistas aristocratizantes, sin embargo, nunca pudieron aceptarlo, pues recordaban lo que 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.

¹⁹ Tur Donatti, *La utopía del regreso* [n. 1], pp. 91-96.

²⁰ *Ibid.*, p. 95.

²¹ Antonio Rodríguez Villar, “Una vida atravesada por el folklore”, *Todo es Historia* (Buenos Aires), núm. 500 (marzo de 2009), pp. 18-29, p. 21.

Hay una cosa en la vida
más importante que Dios:
que ninguno sufra hambre
para que otros vivan mejor.

También durante los años peronistas hubo una variante del folclore alegre y plebeya en la voz de Antonio Tormo, conocido como “el cantor de las cosas nuestras” pese a que sus padres eran inmigrantes valencianos. Nacido en la provincia de Mendoza —en el centro-oeste de la geografía argentina—, Tormo cantaba cuecas de origen chileno, chispeantes y desenfadadas, así como 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, que 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 teniendo adhesión de masas. El tango había pasado sus mejores momentos al comenzar la década de los cincuenta, y la competencia de ritmos norteamericanos 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 dicho año y a ritmo de un baión de buena recepción popular —como en su momento lo había sido *En un bosque de la China* o *Tengo una vaca lechera*—, Brunelli se refería a exóticos gorilas africanos y recalca en su letra: “Deben ser los gorilas, deben ser...”, por una curiosa coincidencia histórica, el ingenio popular bautizó así a los militares que dieron el golpe de Estado de 1955.²² En América Latina estos agresivos gorilas resultarían más inquietantes para la gente de a pie que los evocados por la ingenua imaginación de Feliciano Brunelli.

²² Saavedra, “Feliciano Brunelli, el mago del acordeón” [n. 9], p. 16.

Carlos M. Tur Donatti

RESUMEN

Entre los años veinte y los cincuenta del siglo pasado, distintas corrientes musicales compitieron entre sí en el gusto popular. Época de inmigración, apertura democrática, represión estatal, golpes de Estado y nacionalismo militar, esas cuatro décadas de cambios se reflejaron en la producción de los artistas y en la reacción de los intelectuales, e implícitamente reprodujeron una imagen de Argentina y de la cultura.

Palabras clave: tango creación-consumo, música de raíz folklórica, chamamé correntino, música cosmopolita.

ABSTRACT

Between 1920 and 1960, there were several music styles competing for the popular audience. A time of immigration, democratic openness, State repression, *coups d'état* and military nationalism, these four decades of changes were embodied in the artists' production and the intellectuals' reactions, indirectly fashioning an image of Argentina and its culture.

Key words: tango creation-consumption, folkloric-rooted music, chamamé correntino, cosmopolitan music.