



Vila, Pablo (1986).
Peronismo y folklore:
¿Un réquiem para el
tango? Punto de Vista,
36, pp. 46-48.

PERONISMO Y FOLKLORE: ¿UN REQUIEM PARA EL TANGO?

“La declinación del tango es estrictamente contemporánea del apogeo del peronismo.”

Esta frase del interesante artículo de Emilio de Ipola que publicó *Punto de Vista* en su número 25, es de por sí una invitación a la polémica. Si a ésta se le agrega aquella otra que expresa que: “Quizás haya que incluir en el débito del peronismo (como régimen y como movimiento popular) el haber promovido la ciega ficción de esa fiesta perpetua que significó la declinación del tango...” la invitación ya se transforma en un reto.

Tomamos el guante.

Por un parte, es posible relativizar, con datos surgidos del análisis de las partituras y discos de la época, esta “muerte” del tango. En efecto, por lo menos hasta 1958 la producción de partituras y discos de tango es muy importante: 31 % y 21 % respectivamente.¹

Por otra parte, de Ipola ilustra cómo tango y peronismo parecen rechazarse, pero obvia un fenómeno paralelo a su lamentada decadencia del tango: el paulatino auge del folklore. De esta manera, los sectores populares no quedan, a la “muerte” del tango, huérfanos de música popular, sino que construyen las bases para el reinado sobre el panorama musical de veinticinco años de folklore, con picos de producción artística realmente memorables.

Por lo tanto, luego de la decadencia del tango no acontece la “nada”, sino que se procesa un cambio en el gusto popular que pensamos tiene que ver con el propio cambio que se produce en los actores sociales del medio urbano a partir del advenimiento de la migración interna. De Ipola olvida mencionar que, si bien es Hugo del Carril quien graba la “Marcha Peronista”, es un cantor de folklore, Antonio Tormo, quien se convierte prácticamente en el cantor oficial del “régimen”.

Creemos, además, que si se bucea en esta etapa fundacional del folklore de difusión ciudadana, aparecerán interesantes semejanzas con el proceso que bien describe de Ipola para el tango, ese tan peculiar: “de los suburbios al centro”.

Porque también el folklore es, hacia la década del '30 o del '40, marginal en la vida ciudadana. Era, es cierto, otro tipo de marginalidad, una marginalidad ligada a las vivencias de los primeros contingentes de migrantes internos que llegan a Buenos Aires, que reproducen, sobre todo en las “peñas”, su música nativa.

Esta marginalidad conquistará un lugar importante en el período peronista. Porque con el peronismo no sólo las clases populares urbanas dejaron de ser marginales y encontraron su identidad política, sino que adquiere centralidad política un nuevo actor social: el migrante interno. Y con dicha centralidad política también adquiere relevancia la expresión cultural que lo representa: el folklore.

Así como el tango, como bien expresa de Ipola, “contribuyó a definir ciertos aspectos de la identidad de las clases populares...” con el folklore pasa otro tanto, en su relación con el migrante interno. Así, las canciones de las décadas del '40 y del '50 ilustran las vivencias y nostalgias del provinciano en la ciudad y, a diferencia del tango, sí se pueden llevar bien con lo festivo, pero no necesariamente con los “cuatro días locos que ‘vamos a vivir’”, sino con la

sincera alegría del migrante (y por cierto de los sectores populares en general) de sentirse con cierto poder de decisión sobre su propio destino.

Tratemos de profundizar un poco en lo que más arriba denominamos "de los suburbios al centro".

El comienzo de la década del '40 asiste a la creación y desarrollo de las "peñas", pequeños ámbitos donde el migrante nativo hace su música, danza sus coreografías, sigue y aplaude a los pocos artistas que interpretan sus canciones: La Tropicilla de Huachi Pampa, el citado Tormo, Martha de los Ríos, Margarita Palacios, Sergio Villar, Hilario Cuadros, Osvaldo Sosa Cordero, Luis Alberto Peralta Luna, etcétera.

El hecho de ser el conventillo o el barrio suburbano el hábitat de este migrante interno, adquiere particular importancia desde el punto de vista de la difusión de la música nativa. Al no quedar el migrante y su cultura (como luego aconteció con la villa), "aislado" del resto de la ciudad, se ampliaron las posibilidades de interacción con el medio urbano. Así, poco a poco las expresiones propias del medio rural se van extendiendo hacia el centro de Buenos Aires.

Sin embargo, las dificultades que encuentra el recién llegado para relacionarse con la cultura ciudadana no son de orden físico, sino cultural, y se expresan en su rechazo por parte de los sectores urbanos, que, casi sin distinción de clase, le imponen el mote de "cabecitas negras".

Es interesante tratar de recrear, aunque más no sea someramente, el sentimiento que despertaba en los sectores urbanos la presencia del "cabecita" en "su" ciudad. Para ello puede ser de utilidad extraer algunos párrafos de un discurso preelectoral del candidato de la Unión Demócrata a la vicepresidencia, el doctor Mosca. Cabe recordar que la coalición de la cual Mosca era candidato representa a una gran proporción de sectores urbanos, que van desde la oligarquía hasta los obreros, pasando por la clase media.

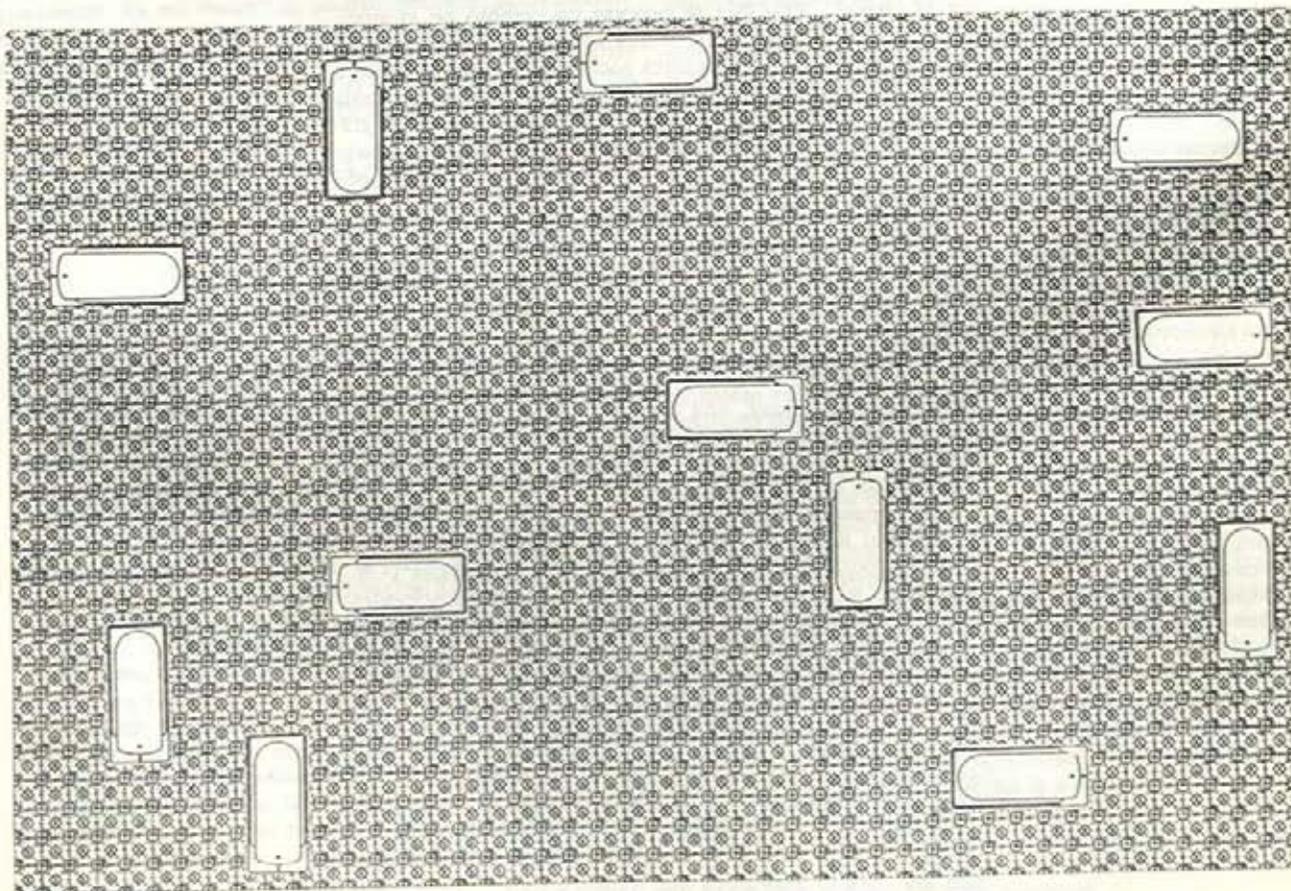
El doctor Mosca expresa lo siguiente: "Aquí ponemos término a la primera gira de prédica moralizadora y de ilustración para las conciencias adormecidas y envenenadas [...]. Los asaltos vandálicos, las provocaciones de las turbas asalariadas y las explosiones salvajes de las hordas analfabetas y alcoholizadas no lesionan la magnitud del triunfo, porque no puede disminuir la llamarada de la hoguera, el resplido inarmónico de la alimaña embrutecida".

Es con estigmatizaciones de este tipo con las que chocan el migrante interno y su cultura en el medio urbano. De esta manera, el folklore es inicialmente caratulado como "cosa de negros". Cabe aquí también recordar que son estos "negros" provincianos quienes rebautizan la fórmula presidencial de la Unión Demócrata, Tamborini-Mosca, como: tambo, orin y mosca, en una especie de contraataque de connotaciones campesinas.

En este proceso, la música de raíz folklórica queda ligada tanto al cabecita como al peronismo, y de ahora en más, el habitante urbano "histórico" puede esconder su desprecio hacia el provinciano detrás de una fachada política: no es racista, es antiperonista.

De esta manera el racismo/antiperonismo se extiende a sus manifestaciones culturales, entre ellas: el folklore, que queda confinado (por el momento) al ámbito del migrante interno. Ambito, por cierto, nada despreciable, teniendo en cuenta que el proceso de arribo a la ciudad es de tal magnitud (1.900.000 hacia 1960) que puede sostener un fenómeno cultural realmente novedoso para la escena porteña: hacia 1950 la popularidad del tango comienza a ser seguida muy de cerca por la del folklore. Algunos datos ilustrativos: del total de partituras editadas en el año 1950, 30 % corresponden a música de tango, y 25 % a folklore; del total de canciones grabadas en discos simples lanzados al mercado, el 21 % pertenece a tango y el 17 % a folklore.²

Además, el primer disco que en nuestro país sobrepasa



el millón de unidades vendidas es un disco de folklore: "El rancho 'e la Cambicha", grabado por Antonio Tormo.³

El mercado de consumo, por lo tanto, se trastoca con la aparición de un nuevo sector social, originariamente no urbano, que comienza a disponer de un poder adquisitivo creciente. Es así como en torno a ciertos lugares de paseo, especialmente Plaza Italia y el Zoológico, se instalan famosos "bailongos" como Parque Norte, ubicado en el solar del viejo Palace Skating (ahora era más rentable la diversión provinciana que la afición porteña por el patín); o como La Enramada, aquel que la clase media "cargaba" cambiándole la propaganda: "¿Dónde va la muchachada? Se va alegre y envidada (en luchar de empilchada) a bailar a La Enramada".⁴

También es de la época el famoso Palacio de las Flores. Por supuesto que no sólo se bailaba folklore, es más, el folklore, sobre todo guaraní, era una adquisición reciente de esos bailongos, en los cuales coexistían, sin problemas, el tango, el jazz, la música melódica americana, el bolero, etc. Aquí convendría tener en cuenta que también para 1950 la producción, tanto en partituras como en discos, de música tropical y melódica, era realmente importante: tropical 18 0/0 de las partituras y 21 0/0 de los discos, melódica 5 0/0 de las partituras y 25 0/0 de los discos; jazz 5 0/0 de las partituras y 16 0/0 de los discos.⁵

Con el paso de los años, el nativo del interior se va integrando, paulatinamente, al contexto de la ciudad, al tiempo que éste va perdiendo muchas de sus características externas diferenciadoras, el atuendo y arreglo, por ejemplo. Así, cada vez más, su figura se hizo menos reconocible. Por supuesto, la integración comenzó con los sectores más afines a él, geográfica y políticamente: el obrero metropolitano que comienza a participar de elementos de la cultura provinciana.

En un primer momento, asiste a los "bailongos" que nacieron con la irrupción del migrante, y si bien tal vez no

comparte con éste el chamamé, si se "prende" en el resto de los ritmos bailables: el tango, el fox o el bolero.

En un segundo momento empieza a gustar de la canción folklórica, descubriendo en ella dos posibilidades que el tango no le brindaba: el canto colectivo y la expresión de contenidos poéticos distintos a los de la música ciudadana.

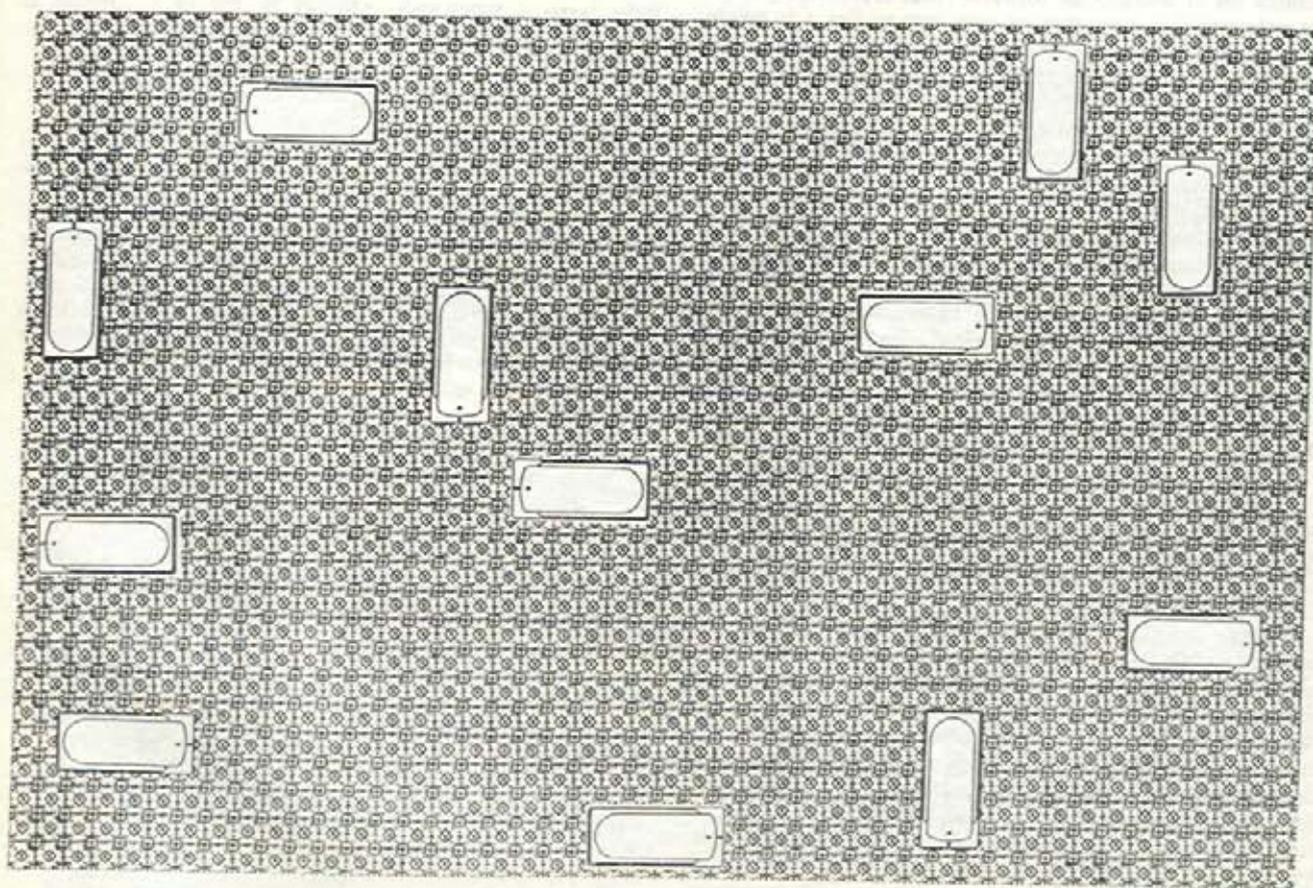
Respecto del canto colectivo podríamos arriesgarnos a decir que su incorporación a la cultura ciudadana viene de la mano del folklore, en un proceso que, iniciándose en la década peronista, asume su forma definitiva en el "boom de los '60".

Esto es así porque, por ejemplo, el tango es una música típicamente solística; el jazz no se canta por motivos de índole idiomático, y la música tropical, cantada en algunas oportunidades, lo era siempre como complemento del baile. Además, en el caso del tango, se era muy estricto en la aceptación de los cantantes vocacionales, aceptándose sólo a aquellos con cualidades más que normales.

El folklore viene a modificar este panorama, y lo hace desde varios ángulos. Por el lado de la participación, se es mucho menos estricto en lo referente a la aceptación o no del cantor, y esto está muy relacionado con el hecho de que se canta en grupos, donde la voz del "desafinado", generalmente, pasa inadvertida.

Este cantar en grupos introducido por el folklore es ampliamente aprovechado por la docencia escolar, primaria y secundaria, que pasa a reemplazar el repertorio clásico de coros por el folklore, con la formación del luego tradicional "conjunto del colegio" de la década del '60.

Tal vez habría que analizar, en alguna oportunidad, qué relación podría establecerse entre esa forma comunitaria de la cultura musical del migrante y la propia cultura peronista que inaugura en nuestro país la perspectiva de ascenso social no ya ligado únicamente al esfuerzo individual, sino ahora relacionada con la suerte conjunta de la relación sectores populares/gobierno peronista. En este sentido valdría



la pena comparar las secuencias tango/canto solista/ascenso individual versus folklore/canto colectivo/ascenso social colectivo.

Otro descubrimiento del porteño es la posibilidad que inaugura el folklore de expresar contenidos poéticos distintos a los de la música ciudadana. Hasta bien entrados los años '30, la voz nacional por excelencia era el tango, y este género musical había quedado anclado en una serie limitada de contenidos que, como muy bien expresa de Ipola, estaban estrechamente ligados a los actores sociales que lo sostenían como fenómeno popular al sentirse representados por su temática.

Los años '40 ven surgir fenómenos socio-políticos verdaderamente nuevos que hacen emerger a actores también nuevos cuyas vivencias requieren expresiones artísticas propias. Es aquí donde aparece el folklore que, con su diversidad rítmico-melódica, permite instrumentar mensajes de intención muy diferente a los del tango. Por otra parte, el género ha sido menos trabajado, menos formalizado, y en consecuencia permite a autores y compositores una mayor fluidez creativa.

Si los contenidos en un principio están estrechamente vinculados a las vivencias campesinas de la ciudad, luego se amplían hacia espacios propios de los sectores populares en general, y en su expresión más contestataria, vemos surgir dentro del folklore canciones de protesta social que no participan de la "irredimible falsedad" que acertadamente observa de Ipola en los tangos anarquistas o socialistas.

La culminación de este proceso de difusión urbana de la música de raíz folklórica se produce plenamente en la década del '60, con el ya mencionado boom, que no es otra cosa que la aceptación plena, por parte de las clases medias urbanas (como antes había acontecido con el tango), de la música de raíz campesina. Aquí también el pasaje del suburbio al centro requiere, tal como expresa de Ipola para el caso del tango, la interacción de dos fenómenos: primero, que haya un cambio en las pautas culturales urbanas, también en el sentido de tornarse más receptivas y sensibles a lo popular, pero que en este caso se liga a la revalorización que hacen del peronismo las clases medias urbanas (en un inicio, vía la propuesta desarrollista); segundo, que se complete el proceso de encumbramiento de la zamba y la depuración de las letras y las músicas, para que el gusto musical de la clase media acepte al folklore como su expresión musical más representativa.⁶

Pero más allá de todo este "avance" del folklore sobre el medio urbano, creo que lo más importante a rescatar es el papel que juega el folklore en el procesamiento de las vivencias del migrante interno. En este sentido, las letras de las canciones más populares son bastante ilustrativas. "El rancho 'e la Cambicha", por ejemplo, describe los preparativos que realiza un paisano para un bailongo pueblerino utilizando un lenguaje provinciano con muchas palabras en guaraní. La cueca "La porteña", de Tormo, en cambio, describe el dilema de una "cabecita" que, habiendo dejado a su mujer en el "pago", se ha enamorado de una porteña y recomienda a sus compadres: "Si vienes a Buenos Aires / que te siga tu mujer / pues si ves una porteña / no vas a querer volver". Un sinnúmero de otras letras hacen también referencia a la vida campesina recientemente abandonada.

De este modo no acordamos con de Ipola cuando sostiene que: "Quizás haya que incluir en el débito del peronismo (como régimen y como movimiento popular) el haber promovido la ciega ficción de esa fiesta perpetua que signó la declinación del tango y ofreció al país la tentación de un cómodo autoengaño colectivo". Y esto es así porque tampoco pensamos que la "decadencia" del tango como música popular se deba a que "Las básicas medidas de justicia social que el régimen peronista adoptó fueron implementadas en un clima de fiesta [...]. Naturalmente, en ese clima, no había lugar para las inoportunas aflicciones so-

bre las que insistía el tango. Sin ambiente y cada vez con menos adeptos fue languideciendo y muriendo de inanición".

Por el contrario, creemos que al tango no lo "mató" la ilusa alegría peronista ya que, como vimos, éste sigue vivo por lo menos hasta fines de la década del '50, sino que su decadencia tiene origen en el cambio de los actores sociales que se produce en el medio urbano entre mediados de la década del '30 y bien entrados los años '50. Los sectores migrantes que arriban en "aluvión" a Buenos Aires, y se constituyen en una de las principales apoyaturas del peronismo, no se sienten representados por una música, el tango, que expresa las vivencias de otros actores sociales que los precedieron en la vida ciudadana: aquellos que se forjaron al calor del conventillo y su increíble mixtura de razas y nacionalidades.

Por lo tanto, y también producto de la estigmatización de que son objeto por parte del habitante urbano, apelan a su propia música para expresar sus vivencias.

En otras palabras, así como no se sienten interpelados por el discurso de los sectores políticos tradicionales, sean de izquierda o de derecha, y sí por el peronismo, tampoco se sienten interpelados por las letras y la música del tango, y sí por las del folklore.

De esta manera, no es casual que el tango y Castillo, alejados de las vivencias de estos nuevos actores sociales, popularicen "Por cuatro días locos que vamos a vivir" (que, al margen, no parecería hacer alusión a una perspectiva esperanzada y a una "fiesta perpetua", sino más bien a una percepción de apocalipsis en puerta...) al mismo tiempo que el provinciano y su expresión musical propia, el folklore, sin dejar de "gozar a la sombra del peronismo", estaban procesando un fenómeno mucho más profundo y permanente, el de su integración a la ciudad, que no dejaba de tener también sus melancolías: "Pago donde nací / es la mejor querencia / y más me lo recuerda / mi larga ausencia / Ay, ay, ay, sí, sí..." o: "Nostalgiosa llevo el alma / por las calles de la ciudad / gusto a campo, mi silbido largo / suspirando zambas se me va / ... Busco al fondo de la calle un cerro / pero encuentro el cielo, nada más".

Notas

¹ Palma, Amalia y Vila, Pablo Sergio, "Música popular y auge del folklore en la década del '60". Buenos Aires, Universidad del Salvador, 1981, págs. 79 y 99, monografía.

Los datos consignados sobre el tango adquieren aún mayor relevancia, si se los compara con el resto de los ritmos musicales que ya aspiraban seriamente a reemplazarlo en el gusto popular: el folklore (25 % de las partituras y 20 % de los discos); la música tropical (15 % de las partituras y 17% de los discos); el jazz (7 % de las partituras y 21 % de los discos); y la música melódica (7 % de las partituras y 14 % de los discos).

² *Ibidem*.

³ Romano, Eduardo, "Apuntes sobre cultura popular y peronismo", en *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, 1973, Editorial Cimarrón, págs. 46 y 47.

⁴ Ratier, Hugo, *El cabecita negra*, Buenos Aires, 1972, Centro Editor de América Latina, págs. 36 a 38.

⁵ Palma, Amalia y Vila, Pablo Sergio, *Op. cit.*, págs. 79 y 99.

Al respecto de estos datos cabe hacer notar que en períodos como el de comienzos de la década del '50, cuando la difusión masiva del "Winconfón" todavía no se había producido, y la música en vivo y las audiciones radiales "en directo" seguían siendo de gran importancia, el dato referido a la producción de partituras es el tal vez más confiable como indicador de "gusto musical" que el de producción de discos porque, salvo fenómenos puntuales, no existen datos sobre venta de discos, y la producción de éstos (a diferencia de la producción de partituras) puede estar sesgada por las políticas comerciales de las compañías multinacionales.

⁶ Vila, Pablo, "Rock nacional: ¿creación o consumo?", en revista *Debates* N° 3, Buenos Aires, 1985.