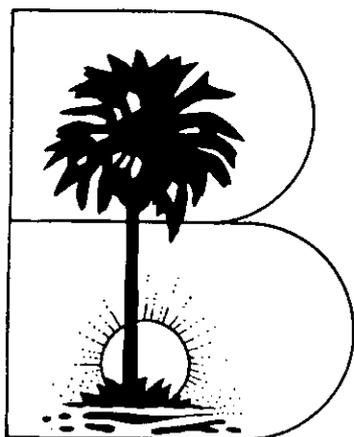


# Samba, tango y cultura en tiempos del nacionalismo\*

DORIS FAGUNDES HAUSSEN\*\*



Brasil y Argentina —así como otros países latinoamericanos— vivieron fuertes movimientos nacionalistas en la primera mitad de este siglo. El surgimiento de las masas urbanas —desorganizadas en sus comienzos— se prestó a proyectos populistas y nacionalistas. En ese momento, la idea de nación significó el reconocimiento de este nuevo sujeto social. Y el populismo nacionalista resultó, entonces, en una organización de poder que dio forma a el compromiso entre las masas urbanas y el Estado.

Las nuevas tecnologías de aquel momento —la radio, en todos los países, y el cine, en algunos— hicieron posible la emergencia y la difusión de un nuevo lenguaje y de un nuevo discurso social: el discurso popular masivo. Las «nuevas tecnologías» de comunicación de esa primera etapa tienen relación con la cultura, mediada por el proyecto estatal de modernización, un proyecto

\* Original en portugués: **Samba, tango e cultura em tempos de nacionalismo**. La traducción, autorizada por la autora, estuvo a cargo de Ana Karime Piñeres, estudiante de la Carrera de Comunicación Social de la Pontificia Universidad Javeriana.

\*\* Brasileira. Coordinadora del Curso de Posgrado en Comunicación Social de la Pontificia Universidad Católica de Río Grande do Sul. Avenida Ipiranga 6681 Caixa Postal 1429 Porto Alegre, R.S. - BRASIL

eminentemente político aunque también cultural; no era posible transformar esos países en naciones sin crear en ellos una cultura nacional<sup>1</sup>.

Getulio Vargas, en su primer período como presidente-dictador de Brasil (1930/1945) gobernó bajo un fuerte cuño nacionalista, influyendo tanto sobre los medios de comunicación como sobre la propia música, con el objetivo de imponer sus ideas. Lo mismo fue hecho por Juan Domingo Perón en Argentina durante sus dos períodos de gobierno, de 1946 a 1955, que utilizó mecanismos semejantes para difundir su pensamiento. No obstante, en relación a la samba en Brasil y al tango en Argentina hubo diferencias culturales.

### La música en radio

Desde los inicios de la radio, la música siempre ha tenido un papel relevante. En la fase de experimentación, en la década de los años veinte, cuando había una gran preocupación por el papel educativo del medio se transmitió por la radio mucha música clásica, óperas y *saraus* interpretados al piano. Pero ya en la segunda mitad de aquella década, comenzaba la música popular a hacerse presente en las emisoras.

En Brasil, Renato Murce crearía el primer programa folklórico de la radio con la presentación de *maxixes* y *chorinhos*. Uno de éstos, *O passarinho do Má*, de J. Amorim, hacía una crítica velada del gobierno de Arthur Bernardes. De esa época son también los conjuntos que tocaban música regional: O Bando dos Tangarás, dirigido por Almirante, con la participación de Noel Rosa, João de Barro, Henrique Brito y Alvinho; y Os Gaturamos, dirigido por Renato Murce, acompañado por Rogé-

rio Guimarães, Pery Cunha, Lourival Montenegro, Rubem Bergman, Didi do Pandeiro y Dario Murce. Además de tocar en fiestas, en cafés, en el carnaval, ellos comenzaron a presentarse en la radio.

### La Samba

A principios de este siglo, la ciudad de Río de Janeiro, capital del país en ese entonces, ejercía una fuerte atracción sobre los contingentes poblacionales migrantes. De éstos, un gran número provenía de Bahía y se dedicaba a la estiba en el muelle del puerto, trayendo consigo sus prácticas culturales. «La samba y la marcha, como géneros musicales dentro de lo que llamamos canción popular, nacieron en las fiestas religiosas y carnales cultivadas por esos grupos. El *entrudo*<sup>2</sup>, más violento, había evolucionado para las manifestaciones carnales donde la canción comenzaba a ser valorizada»<sup>3</sup>.

Viejas bahianas fiesteras reunían en sus casas de barrios cariocas enormes grupos para que apreciaran danzas y *batuques*. Algunas de esas personas que asistían al lugar contribuían en una especie de producción colectiva, con canciones que serían cantadas en las calles durante los carnavales. Fue en una de esas reuniones donde surgió la samba *Pelo Telefone*, en 1916, éxito del carnaval de 1917 y el primero en ser grabado —por Donga (Ernesto Santos)—.

La samba como género de canción popular apareció en el momento en que el disco tendía a convertirse en un importante medio de divulgación. A partir de la grabación de *Pelo Telefone*, la samba pasó a ser el género más consumido por la población de Río de Janeiro y empezó a difundirse por

<sup>1</sup> Cfr. MARTIN BARBERO, Jesús. *Procesos de comunicación y matrices culturales. Itinerario para salir de la razón dualista*. México: Felafacs-Gustavo Gili, s/d

<sup>2</sup> Entrudo: Fiesta carnalesca antigua en donde las personas se lanzaban agua, harina y tintas durante las fiestas (N de T)

los centros urbanos del país, principalmente durante el carnaval. Con el desarrollo de la radio y el disco, el género comenzó a consumirse y divulgarse durante todo el año.

El encuentro entre la radio y los cantantes hizo que la música popular se desarrollara rápidamente. Son de esa época Mário Reis, Francisco Alves, Castro Barbosa y Carmen Miranda, y también el grupo pernambucano Os Turunas da Mauricéia, introducidos en Río de Janeiro por el Correio da Manhã. Todos ellos ayudaron a difundir cada vez más la música nacional.

Hasta la década de los años cuarenta se transmitía mucho el tango, los boleros, las músicas caribeñas, las rumbas y los valeses; música francesa, italiana y portuguesa. En ese período, Estados Unidos, y su política de «buena vecindad», comenzó a invertir en la aproximación a América Latina, y llevó artistas de aquí para presentarse allá y viceversa, con la intención de influir también a través de la música. En este sentido, la primera fase musical de la radio, además de nacionalista, fue más universalista y abarcante, cerrándose luego en una dirección más norteamericana.

Otro hecho interesante es que en Brasil la música popular siempre registró lo cotidiano del país en sus letras. Tanto que Almirante se preocupó en hacer este registro en una serie de programas radiofónicos transmitidos en 1942, titulada *La historia de Río por la música*.

La historia contada a través de los personajes también es una constante en la música popular brasileña (MPB). Getulio Vargas fue uno de los grandes inspiradores desde 1929 cuando se presentó como candidato para la sucesión de Washington Luiz. Jairo Severiano hizo un estudio de esta música:

*«Son las más diversos actos flagrantes de Getulio como candidato a la presidencia/ Getulio no te metas con Don Julio; revolucionario victorioso/*

*ven a nosotros los bravos Getulios; jefe de gobierno combatido por los paulistas/ Getulio se va arrepentir de la coartada que nos quiso hacer; presidente, las vísperas del golpe del 37/ quien se va quedar es Don Jorge en el momento decisivo; dictador, en el Estado Nuevo/ si vino al mundo fue Dios el que lo quiso, el timonero esta con el timón de mi país; en el 46, después de la deposición/ quien no conoce ese bajito, tan gordito, que ahora está calladito; en el 51, de regreso al poder/ pon el retrato del viejo, otra vez, colócalo en el mismo lugar/ y finalmente, después de su muerte/ ustedes no tienen papá, el hombre que luchó por ustedes se fue para no volver jamás»<sup>4</sup>.*

### Samba y getulismo

Dentro del proyecto nacionalista del primer gobierno de Vargas, en la cuestión musical, además de la apología del trabajo, otra tónica fue la samba-exaltación, nacido en 1939 con *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. El objetivo era la afirmación de la identidad nacional, de un país promisorio, futura potencia económica y cultural. Los artistas y los intelectuales se agruparon en torno a tres corrientes de pensamiento: la concepción estético-cultural liderada por Mário de Andrade, la antropofágica de Oswald de Andrade y la *verde-amarela* de Menotti del Picchia. *Cosas nuestras*, la expresión utilizada por Noel Rosa como título de su samba de 1932, significaba el culto del momento y de las manifestaciones folclóricas, identificadas por Mário de Andrade como la propia cultura popular<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> RAMOS TINHORÃO, José. *Pequena história da musica popular*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 116

<sup>4</sup> SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a musica popular*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1975. p. 2

<sup>5</sup> Cfr. GIANI, Luiz A. *Meu Brasil brasileiro. Vinte e cinco anos de saudade de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: DN/SESC, 1989

A *aquarela do Brasil* sería utilizada por Walt Disney en su película *Aló, amigos*, de 1943, producida bajo la política de la «buena vecindad», que popularizó también la figura de Zé Carioca. A *aquarela do Brasil* pasó a ser «el paradigma del nuevo género de la samba»<sup>6</sup> prestándose a interpretaciones jazzísticas y a la apertura de la música brasileña en el mercado americano del disco y del cine en escala mundial. El surgimiento de la samba-exaltación coincidió, aún, con la llegada de Carmen Miranda y el Bando da Lua a Estados Unidos, en 1939, patrocinados por el DIP<sup>7</sup> dentro de la nueva política de cooperación.

En esa época, el DIP organizaba, también, concursos para seleccionar las mejores canciones escogidas por el público y el escrutinio era realizado en el propio Departamento que «irónicamente ocupaba las dependencias del Congreso Nacional», según Tota<sup>8</sup>. El autor cita el análisis del compositor y caricaturista Antonio Nássara sobre el mecanismo «democrático» de los concursos: «Elecciones libres y directas, en pleno Estado Nuevo, sólo para escoger la mejor música». Para Tota, «indirectamente se procesaba la necesaria cooptación del compositor popular, con el objetivo de cumplir el *designio necesario de este estado de masas: legitimarse en los sectores populares urbanas*»<sup>9</sup>.

El proyecto cultural del gobierno Vargas, de acento nacionalista, hacía parte de la orientación de resguardar los valores nacionales, incentivando principalmente el abordaje de temas y problemas específicamente brasileños. «La música también sirvió a los fines ideológicos del Estado Nuevo. Villa-Lobos fue el compositor oficial del régimen, encargándose de organizar las presentaciones musicales en las grandes conmemoraciones cívicas promovidas por el gobierno (...) y fue también el elemento de contacto con los músicos populares invitándolos a participar en espectáculos organizados con la intención de enfatizar en las realizaciones del régimen»<sup>10</sup>.

Así, la música popular fue utilizada, indirectamente, a través de la inducción de artistas, a componer músicas cuyas letras fuesen adecuadas a los intereses del gobierno. De este modo, se procuró influir a determinados autores para que modificasen el enfoque de las letras que hablaban de lo *malandrín* y de la pereza, orientándolas hacia una elegía al trabajo, tónica de la política de Vargas. El caso más famoso fue el de Wilson Batista, un perfecto *malandrín* que acabó componiendo, con Ataulfo Alves, una samba como el *Bonde de São Janeiro*, en 1941:

«*Quien trabaja es quien tiene la razón  
Yo digo y no tengo miedo de errar  
El bonde de San Janeiro  
Lleva a más de un obrero  
Soy yo quien voy a trabajar  
Antiguamente yo no tenía juicio  
Pero resolví garantizar mi futuro  
Soy feliz, vivo muy bien  
La bohemia no da la camisa a nadie  
y bien lo digo*».

En realidad, la letra tuvo que hacerse de nuevo por presiones del DIP que había prohibido la divulgación de esta samba<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Ibid. s/p

<sup>7</sup> Departamento de Imprensa e Propaganda que durante la época de Vargas tuvo un papel fundamental en la difusión del pensamiento populista, dirigido por Lourival Fontes. (N de T.)

<sup>8</sup> TOTA, Antonio. *O Estado novo*. São Paulo, Brasiliense. Colección *Tudo é história* No. 114, 1987. p. 37

<sup>9</sup> Ibid. p. 37

<sup>10</sup> GARCIA, Nelson Jahr. *Estado Novo: Ideologia e propaganda política. A legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas*. São Paulo: Loyola, 1982. p. 109

<sup>11</sup> Sobre la cuestión del «malandrino» / censura a la música en el Estado Nuevo cfr. TOTA, Antonio Pedro. *Samba de la legitimidad*. São Paulo: 1980. Disertación de Maestrado presentada al Departamento de História de la FFCHL de la USP, OLIVEN, GEORGE, Ruben. *Violencia y cultura en el Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983; CABRAL, Sérgio. *Gétulio Vargas y la música popular brasileña*. Ensayos de Opinión (2-1), 1975.

Si la programación musical de las emisoras brasileñas dependiese exclusivamente del DIP, en la primera mitad de los años cuarenta, sería compuesta principalmente por «canciones recreativas, folclóricas, de carácter cívico, educación rítmica y canto orfeónico. En otras palabras, la Radio Nacional operaría apenas en función de la legitimación de la ideología defendida por el Estado Nuevo. La historia, felizmente, muestra que no fue así»<sup>12</sup>.

A través del análisis de los textos de la revista *Cultura y Política*, editada por el DIP, se percibe claramente la desaprobación que las canciones carnavalescas provocaban: «Pasando en revistas nuestras melodías carnavalescas, verificamos la pobreza de los motivos... Los autores, hablando por la boca de los *folioes* (parrandas, fiestas), tiene apenas la preocupación del amor y de la vida fácil conciliados en el conformismo de las Amélias»<sup>13</sup>.

El trabajo como realización humana fue tema de muchas sambas y marchas de aquellos años. En 1946, después de la permanencia de Gétulio, la samba *Trabajar, yo no*, de Almeidinha, fue un éxito en el carnaval:

«Yo trabajo como un loco  
Hasta me hice callo en la mano  
Mi patrón se quedó rico  
Y yo pobre y sin un tostao<sup>14</sup>  
Fue por eso por lo que ahora  
que cambié de opinión  
Trabajar, yo no, yo no  
Trabajar, yo no, yo no».

### La música en las emisoras argentinas

En Argentina, después de dos años de la primera transmisión de radio, las emisoras ya contaban con sus orquestas típicas y conjuntos de jazz. La música clásica daba lugar a lo popular: tangos, valeses «criollos» y sambas. Tenores, barítonos y sopranos fueron sustituidos por cantantes populares. El primero de octubre de 1924, Carlos Gardel hacía su debut en la Radio Splendid, con José Razzano, acompañados por la orquesta de Francisco Canaro y por los guitarristas José Ricardo y Guillermo Barbieri. De las diez a las once de la noche presentaban sus éxitos inolvidables: *La cumparcita*, *Nunca más*, *Griseta*, entre otros<sup>15</sup>.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta, la música dividió equitativamente el tiempo de las emisoras con las radionovelas y los programas humorísticos. «En la década de los cuarenta, la sociedad argentina se modernizó y los sectores más amplios de la población tuvieron acceso al bienestar. Los modelos de vida de esa época parecen hoy algo ingenuo y estereotipado: es el rostro de una Argentina que comenzaba a sentir el incentivo del consumismo, pretensión que marca un corte con los tiempos de los inmigrantes en los cuales el ahorro y la estabilidad de la moneda eran la preocupación esencial. La llegada del Estado bienhechor que se gesta en ese período coincide todavía con la tendencia de Argentina a encerrarse en sí misma; sin duda los ecos de los ritmos tropicales dan forma al marco musical de ese capítulo»<sup>16</sup>.

Así, en esa época, el tango y el bolero, junto con la música folklórica que comenzaba a tener su espacio, empezaban a llenar la programación de la emi-

<sup>12</sup> MOREIRA, Sonia Virginia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Funda Editora, 1991. p. 12

Sobre la actuación del DIP en relación a la cultura, en un análisis basado en la revista *Cultura y Política*, ver MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádío, DIP y Estado Nuevo: la práctica radiofónica en el gobierno Vargas*. Rio de Janeiro, mimeo, 1992.

<sup>13</sup> CASTELO, Martins. *Cultura e Política*. Año 11 No. 13. marzo de 1942. pp. 292 citado por Sonia Virginia Moreira. Op.Cit. (1992).

<sup>14</sup> Tostao: Antigua moneda portuguesa (N. del T.)

<sup>15</sup> GALLO, Ricardo. *La Radio. Ese mundo tan sonoro*. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor, 1991. p. 80

<sup>16</sup> *Los Rosados tiempos del bolero. Nuestro Signo. Historia gráfica de la Argentina contemporánea*. No. 4. Buenos Aires: Hyspamérica, 1984. p. 49

soras. Pero no era sólo en la radio donde se escuchaban —y veían en los programas en vivo— las orquestas y cantantes del momento, también en los locales de baile, en las confiterías con orquestas, en las «peñas» folclóricas y en los clubes de barrio. Entretanto, el tango vivía su esplendor con sus letristas, músicos e intérpretes más famosos.

### El tango

El origen del tango en Argentina se encuentra en el siglo pasado, alrededor de 1880, como resultado de las transformaciones económicas y sociales vividas por el país. Nació entre los marginados apartados de una sociedad en transición de lo rural a lo urbano, entre rufianes y prostitutas, jugadores y ladrones. «Son estos marginales de la transición, segregados por el proceso modernizador quienes van a llegar a los burdeles, boliches e, íntimamente, a la pérdida de la sociabilidad (...) La primera vez van para encontrar compañía; la segunda van también por el tango»<sup>17</sup>.

La llegada de esos elementos migratorios comenzó a sacar al tango de su «gueto original y a darle otro tipo de existencia y de vigencia social (...) en primer lugar, el tango deja de ser patrimonio exclusivo de los prostíbulos»<sup>18</sup>. Y otro tipo de marginación —el de la clase alta (aristócratas libertinos, muchachos mimados)— se encargó de darle al tango una divulgación más amplia y, por fin, una plena aceptación. Algunos consideraban que el tango tenía que ser reconocido primero en el exterior —París, más específicamente— para llegar a ser aceptado por la sociedad argentina.

En sus inicios, el tango no tenía letra. Sus notas eran improvisadas por algún músico ambulante en los cuartos de las *chinas* o en los cafés que disfrutaban lenocinios clandestinos. «Más tarde, cuando los pianos resonaban en esos locales clandestinos, y cuando los tríos primitivos de flauta, violín y arpa rasgaban con sus acordes divertidos la pesada atmósfera de las academias, bares y almacenes, ocurrió que el público, contagiado por la magia picaresca del ritmo, se puso a improvisar estrofas de acuerdo con el ámbito delictivo en que se hallaba»<sup>19</sup>.

Los títulos de esos primeros tangos, concebidos entre 1880 y 1990, aluden directamente al comercio sexual, no dejando duda, según el autor, del origen de ese género musical. Ya en la primera década del siglo, la trayectoria de las letras del tango apuntan hacia varias líneas: la relacionada con el prodigioso éxito del género «chico-criollo», como fenómeno artístico masivo; la que viene de cierta poesía rufianesca o del canto improvisado del suburbio y la que se origina de la poesía popular gauchesca o del nativismo<sup>20</sup>.

La aceptación definitiva del tango por la sociedad argentina se dio, no obstante, por diversos factores: la formación de los barrios, que se constituían en nuevos núcleos de convivencia urbana, donde transitaban los organistas callejeros, y que eran animados por los cafés donde actuaban cuartetos y sextetos; la grabación de los primeros discos; la impresión de partituras para piano; el éxito obtenido por los cuadros de cabaret en el teatro (sainete). El primer gran éxito del tango en este género teatral fue *Mi noche triste*, con letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota, interpretado en 1918 por Manolita Poli, en la pieza *Los*

<sup>17</sup> DE IPOLA, Emilio. *Investigaciones políticas*. Buenos Aires: Nueva visión, 1989. pp. 153

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 154

<sup>19</sup> ROMANO, Eduardo. *Sobre la poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. p. 89

<sup>20</sup> *Ibíd.* pp. 89

*dientes del perro*. Y, finalmente, la rápida inserción del tango en la radio y en el cine, que se inició en aquel momento. La década de los años veinte, de este modo, consagró definitivamente la figura del cantor de tangos, siendo Carlos Gardel, uno de los primeros ídolos. Desde entonces, el reinado del tango fue indiscutible, transpasó fronteras y triunfó en América y en Europa.

Para Aníbal Ford, los años del «alvearismo» (presidencia de Marcelo Alvear: 1922/1928), fueron los de mayor producción de tango interpretado y los de amplia difusión a través de la radio, del teatro y de los discos. «*Mi noche triste*, de Contursi, había cerrado el ciclo anterior, el de las parejas de prostíbulo y letras ingenuas y limitadas (...) y había inaugurado la poesía del tango, tal como iría a entenderse después. En pocos años, la primera generación de letristas (Celedonio Flores, González Catillo, Vaccarezza, Romero, Linning, Caruso, Cayol y otros) creará, desarrollará y prácticamente cerrará el núcleo básico de la temática del tango, así como sus líneas formales cultas y ‘criminosas’ narrativas, descriptivas, dramáticas o líricas»<sup>21</sup>.

La otra generación, que se superpone en el tiempo con ésta —la de Manzi, Cadícamo, Le Pera, Cátulo Castillo, entre otros—, «no iría a transformar sino a perfeccionar la temática». Según el autor, el único que rompe con el esquema anterior fue Enrique Santos Discépolo, que en 1926 escribió *Qué Vachaché*, haciendo «un primer intento de identificación frente a la cultura del sistema»<sup>22</sup>.

En 1930, la crisis mundial y la de Argentina van a reflejarse también sobre el tango que se recogió en algunos locales determinados. Más, a partir de 1935, esta música resurgió con el apoyo del cine

popular porteño, de la radio y de su desarrollo hacia el estilo bailable, comandado por la orquesta de D’Arienzo. Y comenzó a «conformarse la onda que florecerá en 1940»<sup>23</sup>. Hubo una búsqueda, un regreso al tango primitivo de la ostentación coreográfica. Homero Manzi, autor de *Cambalache*, compuso una poesía, llamada *Tango canyengue*, en el que decía perseguir la fuerza del tango de antes: «*Nada de cosas fúnebres / Ni tampoco trágicas / Eso no es tango... / por lo menos de lo primitivo y verdadero*»<sup>24</sup>.

En 1940, para las nuevas masas populares, los poetas escribían «un tango evocador, subjetivo, fuertemente poblado por sus angustias y dramas personales». Aparecía de este modo, la explicación de la Buenos Aires anterior a 1930 y la exacerbación del sentimiento. Había, también, la presión de la cultura de masas que exigía un código y que «tendió, muchas veces, a ser una imitación de la cultura culta»; es también la búsqueda personal de los letristas, «cada vez más cuidadosos con su expresión»<sup>25</sup>. De cualquier forma, la enorme popularidad del tango indicaba un tipo de diálogo, «y ese diálogo tal vez había necesitado de la afirmación del sentimiento, en la búsqueda de la explicación de Buenos Aires, aculturación a la ciudad industrial, así como de un baile propio en medio del proceso de nacionalización»<sup>26</sup>.

El tango en esa época era consumido masivamente en la radio, en las confiterías, en los auditorios de las emisoras, en el cine. «Y puede escucharse en la Marzotto, en la Nacional y en otras confiterías distribuidas a lo largo de la Avenida Corrientes, donde no se preguntaba al parroquiano cuánto tiempo se quedaría, mientras la orquesta debutaba en el escenario con sus interpretaciones»<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> FORD, Aníbal. Homero Manzi. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. p. 25

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 81

<sup>24</sup> Homero Manzi. Citado por Aníbal Ford. Op.Cit. p. 82

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 101

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 101

<sup>27</sup> *Los rosados tiempos del bolero*. Op.Cit. p. 57

### Tango y peronismo

Al final de los años cuarenta e inicio de los cincuenta, el tango comenzó a mostrar síntomas de agotamiento. En 1948 fueron lanzados los dos últimos tangos considerados como de los mejores: *Sur*, de Aníbal Troilo y Homero Manzi; y *Cafetín de Buenos Aires*, de Mariano Mores y Enrique Santos Discépolo. En ambos casos aparece la temática de la nostalgia, que contagiaba las letras de los tangos. *Sur* hace una elegía del viejo barrio y *Cafetín de Buenos Aires* evoca al café de la esquina. Para Alberto Ciria<sup>28</sup>, los años cuarenta son «la década del último gran renacimiento del tango, entre la realidad y la nostalgia».

Este renacimiento, según el autor, trajo consigo intérpretes-compositores de primera línea, como Aníbal Troilo y algunos cantantes nuevos, e implicó «complejas cuestiones sobre lenguaje musical, el contenido de las letras de tango y las relaciones sociales y políticas con la nueva administración peronista»<sup>29</sup>.

Los años cuarenta incrementaron una nueva onda de popularidad para los artistas y directores de orquestas, —principalmente en los bailes de fin de semana en clubes de barrio—, además de traer consigo la profesionalización de músicos, vocalistas, compositores y letristas. Para Ciria, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, SADAIC, fundado en 1936, se convertiría, más tarde, «en la encarnación práctica de la política gremiativa del peronismo para la comunidad profesional del tango»<sup>30</sup>. Y los mejores poetas de la época —Manzi, Castillo, Cadícamo— continuarían escribiendo tangos en los que el pasado era visto con «nostalgia y evocación».

La coincidencia entre la decadencia del tango y el ascenso del peronismo, no puede ser analizada superficialmente, ya que en un primer momento de análisis se podría hacer una relación equivocada. El propio Perón ayudó a la música del país con la instauración de una ley que obligaba el uso de 50% de música nacional en las transmisiones radiofónicas. «La decadencia del tango no fue de modo alguno una decisión adoptada en las reparticiones culturales del gobierno peronista»<sup>31</sup>.

La explicación de esta decadencia tendría que ser buscada en el propio origen histórico del género. Habiendo nacido en una sociedad en transformación, entre marginados de la sociedad, en su proceso de desarrollo, el tango contribuyó, de alguna forma, en la definición de ciertos aspectos de la identidad de las clases populares de la capital porteña. Muchos de estos aspectos, rescatados por el tango, según De Ipola, no eran precisamente recomendables: el machismo, la exaltación de la venganza, la quejosa y cansativa satanización de la mujer, la cínica exaltación de la superioridad, el fraude y el desprecio al prójimo.

Por otro lado, el tango nunca fue muy favorable a la protesta social; por eso existen pocos tangos socialistas y anarquistas. «Los hombres y mujeres que se reconocieron en el tango y que lo hicieron suyo, habían sido maltratados por la vida, ignoraban el sabor de la felicidad y apenas conocían el de la alegría. No buscaban (ni encontraban) en su música y su letra ningún paraíso imaginario; tampoco la virtuosa transmisión de ideas avanzadas. Buscaban y encontraron en ellas la expresión de una profunda tristeza, no trágica, la tonalidad justa —ni disminuida, ni aumentada— de una melancolía arraigada que no caía en la desesperación ni

<sup>28</sup> CIRIA, Alberto. *Treinta años de política y cultura. Recuerdos y ensayos*. Buenos Aires: De la Flor, 1990. p. 25

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 25

<sup>30</sup> *Op. Cit.* p. 26

<sup>31</sup> DE IPOLA, Emilio. *Op.Cit.* p. 155

tampoco se resignaba al olvido. Encontraron lo que realmente sentían. Había pocos tangos alegres o felices, porque el tango no era hecho para mostrarse como lo jubiloso o lo festivo»<sup>32</sup>.

De este modo, con la protección y el bienestar proporcionado por el peronismo, según la concepción de De Ipola, las clases populares dejaron de ser marginadas y recibieron su identidad política. Las medidas básicas de la justicia social que el gobierno implementó crearon un «régimen de fiesta», y fomentaron una «secreta ilusión de que fuera una fiesta permanente». Así, en este clima, «no había lugar para los inoportunos sentimientos de aflicción sobre los cuales el tango insistía. Sin ambiente y cada vez con menos adeptos, fue debilitándose y muriendo de inanición»<sup>33</sup>.

Por medio de esta teoría, el autor propone que tal vez se deba incluir como deuda del peronismo, como régimen y como movimiento popular, el hecho de haber promovido «la ciega ficción de esta fiesta perpetua, que determinó la decadencia del tango y ofreció al país la tentación de un autoengaño colectivo»<sup>34</sup>.

Por su parte, Eduardo Romano<sup>35</sup> considera que durante el gobierno peronista hubo una intensificación del repertorio humorístico del tango, hecho que es negado o desconocido por muchos. El cree que hay una especie de mitología de que el tango es el reflejo del porteño triste. «Desde sus orígenes el tango tuvo una línea humorística irónica, satírica, que se incrementó bastante desde los años cincuenta y para eso fue fundamental la orquesta de Juan D'Arrienzo, su repertorio y sobre todo un cantante—Echangue—, porque cantaba de una manera especial esos tangos, dándoles una entonación

especial. Eran tangos 'costumbristas', como *Che existencialista*, de Enrique Discépolo».

Estos tangos satirizaban algunos tipos socio-culturales que habían aparecido en esos años, pues el existencialismo era muy fuerte en Buenos Aires desde los años cuarenta hasta el inicio de los años cincuenta. La moda existencialista, la manera de vestir de ciertas zonas era muy peculiar. «En este repertorio de los años cincuenta había muchos tangos que se inclinaban hacia el sentido humorístico, hacia lo divertido porque tenían, es claro, que incluirse dentro de la expansión de la fiesta popular que había en esos años, sobre todo en los carnavales, que posteriormente desaparecen de Buenos Aires»<sup>36</sup>.

En relación con la letra, lo que se modificó fue el abordaje de los temas parecidos a lo tradicional. Aparece con más frecuencia el tema del adulterio, de la separación de matrimonios donde no había más amor: de la vida doble. Esos fenómenos, en la Buenos Aires anterior a la migración, eran muy poco comunes. Toda esta modificación de los hábitos sociales va a aparecer en las letras de los tangos: también «algunos letristas importantes, como Homero Manzi y Jose Maria Contursi irían a registrar estos temas»<sup>37</sup>.

Acerca de la existencia de tangos peronistas, no hay registros, lo que puede ser explicado por las propias características del género. Hubo cantantes peronistas, como Hugo del Carril y Héctor Mauré, intérpretes de la famosa marcha *Muchachos peronistas*, el himno de los adeptos del régimen. No obstante, el género tanguero nunca se prestó para divulgar propaganda política.

<sup>32</sup> Ibid. p. 155

<sup>33</sup> Ibid. p. 156

<sup>34</sup> Ibid. p. 156

<sup>35</sup> Conversación con la autora. Buenos Aires, 1991

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

En relación con la censura a la música, no existe registro de que haya sucedido durante el gobierno peronista. Esto ocurrió en los primeros tiempos después de la revolución de 1943—precursora del peronismo— con la prohibición del «lunfardo» (jerga de los ladrones que posteriormente pasó a ser usada en el lenguaje más popular, coloquial y marginal de Buenos Aires), en las letras de tango. No obstante, el resultado fue sorprendente, o sea, escribir letras de tango sin usar la jerga propia resultó algo insólito y acabó no siendo obedecido.

### Samba, tango y nacionalismo

Vargas y Perón apelaron al nacionalismo tratando de atraer a las masas trabajadoras como parte del Estado, dentro de sus proyectos políticos. Las técnicas utilizadas, en algún sentido, fueron semejantes, como en la divulgación del «rostro del régimen» a través de fotos, lemas, carteles, monedas, estampillas y placas conmemorativas en la omnipresencia del «jefe», en los discursos conmemorativos de fechas especiales, en la simpatía cultivada, en el uso de la radio y en el cine.

En la cuestión sindical hubo diferencias, ya que Argentina poseía una tradición anterior al peronismo. En Brasil los sindicatos nacieron remolcados por el Estado, que se posicionó como un intermediario entre los trabajadores y el poder político. Caso distinto ocurrió en Argentina en donde ese papel de intermediario era ejercido por los sindicatos.

En la cuestión cultural, en el caso de la radio, el medio sirvió de instrumento para la divulgación y mediación del sistema populista en los dos países. No obstante, en relación con la música hubo diferencias entre la samba y el tango.

En Brasil, la samba, dentro del proyecto nacionalista de gobierno, se adaptó a las reglas del juego—mientras éste duró, hasta 1945—. Apareció la apología al trabajo en las letras, la negación a lo

*malandrín*, la samba-exaltación. Hecho que no ocurrió con el tango, que siguió contando las historias de los barrios porteños y reviviendo las nostalgias del pasado. En este sentido, el peronismo no encontró acceso al público por medio del tango, a pesar de que gran parte de los artistas apoyaron los gobiernos populistas debido a las leyes sancionadas que les favorecían. En realidad, la resistencia del tango residió más en el propio origen e historia del género que en la postura de los artistas populares. Hecho que en relación con la samba presenta diferencias pues éste, desde su inicio, acompañó de cerca no sólo las vivencias de lo cotidiano sino también la relación de éste con la política.

### Bibliografía

- CABRAL, Sergio. **Getulio Vargas e a música popular brasileira**. Ensaio de Opinião (2-1), 1975
- CIRIA, Alberto. **Treinta años de política y cultura. Recuerdos y Ensayos**. Buenos Aires: De la Flor, 1990
- DE IPOLA, Emilio. **Investigaciones políticas**. Buenos Aires: Nueva visión, 1989
- FORD, Aníbal. **Homero Manzi**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971
- GALLO, Ricardo. **La radio. Ese mundo tan sonoro**. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor, 1991
- GARCÍA, Nelson J. **Estado novo: Ideologia e propaganda política. A legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas**. São Paulo: Loyola, 1982
- GIANI, Luiz A. **A meu Brasil brasileiro. Vinte e cinco anos de saudade de Ary Barroso**. Rio de Janeiro: DN/SESC, 1989
- HAUSSEN, Doris F. **Rádio e política: tempos de Vargas e Perón**. Tese de Doutorado, ECA/USP, 1993
- MARTÍN B., Jesús. **Procesos de comunicación y matrices culturales. Itinerarios para salir de la razón dualista**. México: Felafacs, Gustavo Gili, 1987
- MOREIRA, Sonia V. **O Rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991
- ROMANO, Eduardo. **Sobre poesía popular argentina**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971
- SEVERIANO, Jairo. **Getulio Vargas e a música popular**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1983
- TINHORAÔ, José R.. **Pequena história da música popular**. Petrópolis: Vozes, 1975
- TOTA, Antonio P. **O Estado Novo**. São Paulo: Brasiliense. Col. *Tudo é História* No. 114, 1987