

# **LA HISTORIA NACIONAL Y SU MÚSICA POPULAR URBANA(1860-2020)**



**LOS ACONTECIMIENTOS NACIONALES Y LA  
FUNDACIÓN DE SU MÚSICA POPULAR  
URBANA**

**GÉNESIS – HABITÁT - EVOLUCIÓN**

**SUS ARTISTAS POPULARES**

**EDICIÓN PROPIA DEL AUTOR. ESC. CARLOS FERNÁNDEZ**

## **DEDICATORIA**

- **A TODOS LOS HOMBRES Y MUJERES DE LA MÚSICA POPULAR URBANA QUE, A LO LARGO DE 160 AÑOS, HAN APORTADO SUS CONOCIMIENTOS, PERO PRINCIPALMENTE SU PASIÓN POR ESTA MÚSICA IDENTITARIA.**
- **AL MAESTRO DON HORACIO FERRER QUE, ENANCADO EN ESTE RÍO DE LA PLATA, NOS HA LEGADO SU CONOCIMIENTO, PERO TAMBIÉN ESOS AIRES EVOLUTIVOS QUE HACEN TRASCENDENTE AL GÉNERO.**
- **A MI "HERMANO MAYOR" NATALIO ETCHEGARAY QUE, ADEMÁS DE SU PROFUNDO CONOCIMIENTO, LO HA RELACIONADO CON NUESTRA HISTORIA NACIONAL, COMO ELEMENTO INESCINDIBLE DE NUESTRA DIARIA REALIDAD.**
- **A MI FAMILIA Y AMIGOS SIN LOS CUALES HUBIERA SIDO IMPOSIBLE PODER CONCRETAR ESTE TRABAJO.**

**A TODOS ELLOS MI ETERNO AGRADECIMIENTO. LOMAS DE ZAMORA. CARLOS FERNÁNDEZ MIEMBRO DE NÚMERO DEL INSTITUTO HISTÓRICO MUNICIPAL DE LOMAS DE ZAMORA. JUNIO DE 2021**

Fernández, Carlos J.  
"La Historia Nacional y su música popular urbana" 1237 páginas  
1ª. Edición en PDF Gratuito en el sitio [www.laidentidad.com.ar](http://www.laidentidad.com.ar)  
1.- Historia.- 2.- Música argentina.  
Editado por el autor.  
e-mail: [escribanofernandez@yahoo.com.ar](mailto:escribanofernandez@yahoo.com.ar)  
Lomas de Zamora, Junio 2021



## SUMARIO

1.- INTRODUCCIÓN.....	4
2.- PRÓLOGO.....	9
3.- CAPÍTULO I: SU GÉNESIS IDENTITARIA.....	15
4.- CAPÍTULO II: LA MÚSICA UNIVERSAL. LEGADO. INSTRUMENTOS MUSICALES.....	20
5.- CAPÍTULO III: NUESTROS PRIMEROS VECINOS. SUS INSTRUMENTOS MUSICALES.....	44
6.- CAPÍTULO IV: LOS VECINOS CRIOLLOS Y SU LEGADO CULTURAL.....	82
7.- CAPÍTULO V: LOS NUEVOS VECINOS BAJARON DE LOS BARCOS CON SUS INSTRUMENTOS MUSICALES.....	119
8.- CAPÍTULO VI: EL HÁBITAT COMÚN DE LOS VECINOS.....	155
9.- CAPÍTULO VII: HIBRIDAJE Y MESCOLANZA CULTURAL.....	221
10.- CAPÍTULO VIII: LAS BASES DE UN NUEVO LENGUAJE MUSICAL.....	238
11.- CAPÍTULO IX: NUESTRO AMANECER MUSICAL. EL LEGADO DE LOS PRIMEROS INTUITIVOS. SUS INSTRUMENTOS MUSICALES (1880-1900) (DE ROCA A PACHO)..	268
12.- CAPÍTULO X: LA GUARDIA VIEJA. SU LEGADO (1900-1925) (DE YRIGOYEN A AROLAS).....	277
13.- CAPÍTULO XI: LA GUARDIA NUEVA. SU LEGADO (1925-1936) (DE LA MISHADURA A DE CARO).....	336
14.- CAPÍTULO XII: LA ERA DORADA EN LA LARGA DÉCADA DEL 40 (1937-1955) (DE GARDEL A PERÓN).....	371
15.- CAPÍTULO XIII: DEL SILENCIO POPULAR A LOS "VIENTOS DEL 80" (1955-1983) DE LA TRISTEZA A LA ESPERANZA.....	617
16.- CAPÍTULO XIV: VIENTOS DEL "80" (1983-1989) UNA LUZ AL FINAL DEL TÚNEL.....	759
17.- CAPÍTULO XV: DÉCADA DEL "90" LA BANALIZACIÓN CULTURAL.....	809
18.- CAPÍTULO XVI: RESURGIENDO DE LAS CENIZAS COMO LA CIGARRA. LAS TRIBUS DEL SIGLO XXI EL LEGADO A LOS HEREDEROS.....	859
19.- CAPÍTULO XVIII: BONUS TRUCK : SU PERDURABILIDAD .....	1169

## INTRODUCCIÓN

En distintos trabajos, desde “La Identidad” (a modo de recuerdos) de 2008 y los dos tomos y cinco fascículos que componen el tercero, de “Las verdades relativas”, desde 2012 a 2020, hemos desarrollado las distintas temáticas que hacen a nuestra música popular urbana, el tango, a través de su génesis, hábitat, músicos, poetas, intérpretes y bailarines, relacionado todo ello con nuestra realidad nacional.

Hoy emprendemos la tarea de recopilarlo en un solo volumen, donde todas esas realidades, que parten aproximadamente de 1880 y llegan a nuestros días, con el fin de darle unicidad y, con ello, un desarrollo armónico y didáctico.

Seguramente, partiremos de ese famoso hibridaje o “mescolanza” cultural, en la cual, aún hoy, estamos inmersos, a través de nuestros pueblos primitivos, que darían paso al canto solitario y triste del gaucho, el cual se ha de anexar al baile de los esclavos negros, para luego, dejar lo rural adentrándose en esa urbanidad naciente que ha de recibir a la inmigración y sus sueños de una vida mejor.

Todo ello habría de conjugarse en los patios de tierra alumbrados a kerosene, con la irrupción de nuestros propios bailarines, los compadritos y sus mujeres, que nos han de brindar un nuevo baile, el del abrazo compartido. Tiempos también de malarias y sacrificios que, con el tiempo han de dar paso al avance social y la construcción de una gran urbe que irá exhibiendo sus distintas realidades. Pero, siempre serán etapas dentro la unicidad que, a través de la música, poesía, baile e interpretación apuntalará a un nuevo género y le dará sustentabilidad como música popular urbana. Allí estaría gestando su génesis.

Sin embargo, la misma se sustenta en cada uno de los componentes del género, se trate de su hábitat, de su música, de su poesía, de sus bailes y de sus intérpretes. Es seguramente imposible que el tango pudiera haber nacido en otro lugar que no fuera el Río de la Plata, aún cuando algunos países escandinavos reclaman para ellos su paternidad. Y, en estas tierras, se llamen principalmente Buenos Aires o Montevideo habrá de sellarse una indisoluble ligazón con su nacimiento y desarrollo. Ese Buenos Aires del Centenario fértil para algunas clases sociales, sin embargo, sería ámbito propicio para que naciera una nueva música propia, aunque hubiera recibido influencias de otras músicas del mundo.

Siempre que lo hemos hecho, identificamos al género como una música popular urbana. Hoy, surgen numerosos interrogantes en relación a la vigencia del carácter popular del género y si el mismo es representativo de la música popular urbana, o lo asume junto a otros géneros.

En el desarrollo de estos desafíos que nos plantea el nuevo siglo, seguramente, deberemos plantearnos la génesis y el contenido de esta música popular urbana que, alumbrada en los finales del siglo XIX, alcanzará su máximo desarrollo durante la “época de oro” de mediados del XX, para luego deambular a los barquinazos hasta llegar a ese fatídico final de siglo, donde sufriría tanto los embates externos como los errores propios, pese a lo cual lograría sobrevivir enancado en su base identitaria.

Luego, el nuevo escenario del siglo XXI nos ha de brindar distintos equipos como para formar varias selecciones. Por una parte, estarían quienes traían sus historias y años a cuesta,

seguramente, muchos sin futuro vivencial, pero, también junto a ellos, nacería una nueva generación de hombres y mujeres, en la mayoría de los casos, devenidos de estudios académicos, que pretenden exhibir el género bajo otro ropaje, pero con la misma identidad, como sustento de adecuación temporal y social.

Para poder desentrañar todos los interrogantes y posiciones de esta nueva realidad, será necesario señalar sus distintas etapas y, seguramente, allí podamos extraer conclusiones y la savia que lo alimenta y le da vida, para que, a partir de dichas realidades, se analice como, a lo largo de más de 150 años, ha logrado sobrevivir, pese a sus permanentes partidas de defunción, y especialmente, como ha evolucionado en cada una de esas etapas.

Debemos recordar que don Horacio Ferrer lo ha señalado como un arte existencial, un arte ciudadano y popular en la intemporalidad que supera geografías, aunque su partida de nacimiento está fechada en el Río de la Plata.

Al igual que otras artes musicales populares, como el jazz o el flamenco, el tango exhibe idiomas propios de ese arte popular y ciudadano, que nació en los patios, calles y boliches de la aldea, abrazando todos los sentires identitarios de una región que, con el tiempo habría de adquirir universalidad. Allí radica su fundamentación e identidad.

Esa música ha de resumir olores y colores de una ciudad, a través de sus distintas temporalidades, y a través de los versos de sus poetas nos ha de brindar obras perdurables de lo existencial, mediante las cuales sus intérpretes han de transmitir esas vivencialidades, con lo mejor, pero también con lo peor de esa sociedad, de la cual es parte.

La misma, a lo largo de su historia, supo construir una identidad propia e inescindible, que se ha transmitido a lo largo del siglo XX y llegar al nuevo siglo de megalópolis, donde ese "centro" está indisolublemente unido a sus barrios y zonas del conurbano, con similares realidades y problemáticas. Allí se han de plantear cada una de las características y esencialidades de sus hombres y mujeres.

Algo de misterio se ha producido en ese incipiente hábitat urbano, que nació en un bajo relieve interior lindando con lo rural y el Río de la Plata, con días de sol, pero principalmente noches de luna, que servirían para deambular amistades y traiciones, pergeñando la famosa "porteñidad". Todo ello se transmitiría a esa nueva musicalidad, la cual, ese pueblo necesitaba para gritar su identificación.

Pero, ese lugar que era Buenos Aires tenía a sus vecinos, los locales, desde el indio, el gaucho o el negro, pero también recibiría como propios a tanos, gallegos, vascos, polacos y toda esa cofradía inmigratoria, los cuales no solo portaban sus ansias de superación, sino que también llegaban con sus propias culturas, entre ellas las musicales. Ese sería el famoso hibridaje cultural que, en un hábitat particular, daría un nuevo prototipo social, el cual necesitaba tener nuevos vectores culturales que lo identificaran, entre ellos, su propia musicalidad.

La música, como todo arte y más tratándose de música popular, necesita, evidentemente, de hombres y mujeres que la produzcan. Así, en ese incipiente suburbio, como signo de convivencia entre lo rural y lo urbano, comenzarían a surgir los primeros representantes del nuevo género, que como suele ocurrir, al principio serán intuitivos, carentes de grandes conocimientos musicales.

Esos intuitivos del nuevo quehacer musical, estarían conformado por artistas populares, desde músicos, poetas, payadores o bailarines de la nocturnidad, con escasos conocimientos musicales, a los cuales, sin embargo, les permitía expresarse, la mayoría de las veces sin atril y solo acompañados de sus ganas de ejercer el don musical. Para ello les alcanzaba pequeños acordes, recibidos del gaucho o de las primeras verduleras tanas, luego perfeccionado con el "Rey" bandoneón, acompañados por esos primeros bailarines de arrabal, los cuales, a su vez, habían recibido las enseñanzas de la raza negra. Esa base necesaria y sustancial, con el transcurrir del tiempo le permitiría alcanzar una nueva etapa evolutiva.

Ese ritmo picante, tanto en la música como en el baile, sería la base necesaria para la llegada de otra generación musical, con mayor cadencia y acompasada, aunque no le faltaba el ritmo juguetón. A ella se la conocería con la denominación de la "Guardia Vieja", la que habría de marcar, en esas décadas del "20" o el "30" una mayor calidad musical e interpretativa, en consonancia con una urbe que había entrado de lleno en el siglo XX, alcanzando un mayor desarrollo musical, poético, bailable e interpretativo, y que, como le había ocurrido a esa generación, prepararía el escenario necesario para recibir a otra generación, es decir a la "Guardia Nueva".

Allí han de aparecer notables músicos, que traen en sus maletas mayores conocimientos musicales que abandonan la "parrilla" y dan comienzo al "atril". Junto a ellos estarán poetas, intérpretes y bailarines, que han de marcar toda una época, dejando hitos fundamentales, muchos de los cuales aún perduran y son objeto de estudios musicales, todo lo cual colocaría un nuevo eslabón en el género. Con ello se establecería un verdadero salto evolutivo, lo cual nos estaba acercando a esa gran etapa de oro. Pero, también en el período de mediados del "20" hasta mediados del "30" había transitado toda esa realidad, alguien que, especialmente desde la interpretación había "inventado" el canto del género.

Toda esa maravilla de músicos, intérpretes, poetas y bailarines, estaba dejando su legado, el cual, a la luz de las nuevas realidades económicas, políticas y sociales de nuestra sociedad, sería aceptado sin beneficio de inventario, por una nueva tribu que, ante ese nuevo escenario habría de alcanzar el cenit del género. Pero como suele ocurrir, con aquello de que nada es duradero, luego de esa gloriosa "larga década del 40", llegaría el revanchismo político que también habría de alcanzar a sus artistas populares, quienes pasarían al ostracismo, cuando no a la desaparición de muchos de ellos, pero, principalmente de esa música que, había cometido el delito de ser nacional y popular.

Pese a su declinación popular, por la fuerza de las circunstancias, algunos artistas populares tradicionales habrían de resistir y, junto a ellos, aparecía una nueva generación de renovadores, de una gran calidad y que comenzaban a gestar en el género un nuevo ropaje, de acuerdo al nuevo hábitat de la ciudad y el cambio de costumbres. Todo ello generaría un camino de nuevas expresiones y timbres que se adecuarían a esas nuevas realidades, que el género, si quería subsistir, no debía desconocer. Muchos de ellos dejarían una obra de trascendencia que no solo se escucharía en el país, sino que trascendería fronteras. Sin embargo, estas nuevas expresiones serían prácticamente de carácter instrumental, donde, el baile no tenía lugar y los poetas e intérpretes no alcanzaban a tener visibilidad como en los tiempos de oro.

Luego, como le ocurrió al país, nuestra música popular urbana, transitaría oscuros sótanos. Pero, repetimos, como en la vida nada es duradero, hacia esos finales de siglo, se produciría un cierto renacimiento. Si bien el mismo, se asentaría en músicos, intérpretes y bailarines tradicionales, que exportaríamos no como Valentinós sino como Carlitos, que sin duda comprenderían necesidades globales, quizá la mayor causa sería una suerte de cipayage



cultural, especialmente de sus capas medias y altas, donde, al haber triunfado en el exterior, principalmente París y Nueva York, volvían a tenerlo en consideración. Pero, también se produciría un renacer del baile, donde aflorarían academias de enseñanza y los clubes de barrios comenzaban a reabrir sus puertas y sus milongas. También, ello se daba al compás de un renacer democrático del país.

En esas necesidades globales ha de aparecer un género, ante los ojos del mundo, despojado de cualquier acrobacia, sino significando el sentir de un pueblo y de su música popular urbana, que también venía a exhibir su hábitat. Con ello, también renacerían sus músicos, bailarines e intérpretes, donde los tradicionales comenzaban a ser acompañados por las nuevas generaciones. Quizá, donde mayor déficit se producía era con los poetas, aunque también aparecían aquellos que nacían al género y que reflejaban los nuevos tiempos y sus distintas circunstancias. Ellos, volverán a estar acompañados por el hombre y la mujer común, aún sin serlo con el carácter masivo otros tiempos.



La temática ciudadana y el abrazo de la pareja daba paso a la esperanza de recrear nuevamente nuestra música popular urbana, fundamentada, especialmente en las nuevas generaciones, aunque tuvieran otro ropaje y en lugar de zapatos muchos bailarían en zapatillas, pero siempre cerrando los ojos para escuchar mejor la música o la poesía que los envuelve y que a su vez ha de posibilitar que el género vuelva a las pistas de los clubes de barrio, permitiendo, a su vez, que se escuchen muchas orquestas olvidadas, pero, también las nuevas expresiones musicales.

Ese nuevo escenario nos ha de significar la necesidad de asumir la nueva realidad y exhibir, a quienes hoy siguen generando su arte popular, las condiciones necesarias para mantener viva la vida del género. Ello, también, vendría de la mano de los representantes veteranos, que daban sus últimas bocanadas de aires tangueros para que los jóvenes pudieran inhalarlo, y a sus conocimientos académicos le pudieran adosar los necesarios "yeites". No solo recibiría esos abrazos de quienes le precedieron, sino también de nuevas escuelas musicales, como, por ejemplo, la "Escuela de Música Popular de Avellaneda" o la "Escuela Tango Emilio Balcarce", entre otras, que serían la forja de una enorme camada de jóvenes que, con el tiempo, llegarían a ser nombres reconocidos del género, a través de sus trayectorias individuales o de formaciones orquestales. Ello sería el fermento necesario y fundamental para la continuidad y evolución del género.

En ese camino, con el ejemplo y la ayuda de los veteranos, las jóvenes generaciones llegaban para cumplir su rol evolutivo, el cual también tendría el andamiaje de otros géneros urbanos, produciendo una simbiosis musical que le permitiría al género llegar a muchos jóvenes, produciéndose una fusión de timbres y sonidos de integración musical, sin que ninguno renegara de sus signos musicales, poéticos o interpretativos.

Como colofón de todo ello, debemos señalar, como verdad de Perogrullo, que cada género musical se sustenta en dos condiciones esenciales: calidad y perdurabilidad. Los demás elementos, que algunos le adjudican, por caso la masividad, son fenómenos, la mayoría de las veces ajenos a los valores musicales, y solo transportan éxitos pasajeros que, transcurrido determinado lapso caen en el olvido.

Quien no ha de gozar con obras de Wolfgang Amadeus Mozart.,Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Schubert, Vivaldi, Chopin, Verdi, Tchaikovsky o Wagner, entre otros, que reúnen algunas centurias y sin embargo no dejan de maravillarnos. ¿Porqué? Sencillamente por su calidad y sensibilidad, lo cual marca su perdurabilidad, que se ha sustentado en todos estos músicos, pero también en los tiempos de Bartok o la música dodecafónica.

En nuestro género popular urbano, dentro de miles de obras, se podrá significar, entre otras, El caburé, Tigre Viejo, El incendio, Derecho viejo, La cumparsita, La mariposa, El Africano, Taconeando, El amanecer, Derecho viejo, El Marne, Flores negra, Arrabal, El flete, Loca bohemia, Mala Junta, Boedo, Recuerdo, Negracha. Pero también junto a ellos estarán las obras de Piazzolla y de los demás músicos de la renovación. Allí, también, existe calidad y perdurabilidad.

Esa calidad y perdurabilidad, como ha señalado el maestro Horacio Ferrer, ha de estar avalada por más de 10.000 obras y otro tanto de autores e intérpretes. Por todo ello y muchas razones más, adherimos a señalar que el género mantiene su vigencia, aún con la adaptación a los tiempos y nuevos lenguajes musicales. Y aún, no teniendo la masividad de antaño, es respetado no solo por los otros géneros, sino que también recibe el placet de calidad de los mejores escenarios del mundo.

La calidad autoral e interpretativa tanto de tradicionales como de los nuevos valores, mantienen en alto al género y ello, pese al augurio de su defunción, sigue siendo representativo, se denomine tango, música de la ciudad o como quieran llamarlo. Lo importante, en definitiva, radica en su permanente y sustentable evolución.

Y, todo ese enorme recorrido, lo podemos encontrar, sintetizado lúcidamente, por nuestro postizo hermano mayor Natalio Etchegaray, en el prólogo que no llenara de orgullo en la presentación del tomo I de Las Verdades Relativas en 2008, por lo cual, una vez más, acudimos a esa esencia de nuestra identidad, tomándolo también, en este caso, como el prólogo al presente trabajo.

## **PRÓLOGO**

### **¿ADÓNDE NOS LLEVA EL TANGO? (DEL TANGO VENGO Y AL TANGO VUELVO)**

Me hice esta pregunta leyendo esta pregunta de mi querido colega Carlos Fernández. Pienso que le pasó lo mismo que a nosotros en el Foro Argentino de Cultura Urbana. A propósito del tango, empezamos a ahondar en su universo de música, letras, danza y artes derivadas y nos encontramos con un material apto para analizar y entender la vida cotidiana.

Cuanta fuerza tiene esta expresión de nuestra cultura urbana. Es representativa por excelencia del habitante de la gran ciudad y sus entornos, que a su vez es, en realidad el resultado de la “mezcolanza” a partir del “magma” residual de aquella realidad de fines del siglo XIX donde abrevaron primero los sainetes, constituyéndose a su vez, en otra de las manifestaciones culturales que fijan para siempre momentos fundacionales de nuestra identidad.

El tango constituyó para nosotros algo cotidiano, cercano y natural; nos llegaba en envoltorios radiales y cinematográficos y los apreciábamos en vivo cuando monopolizaba nuestra sociabilidad, en aquella juventud con bailes sabatinos en clubes y reuniones sociales.

Esa naturalidad, ese tutearse a diario con el tango y sus historias, tan sencillas y reales como espejos de la vida cotidiana, lo puso tan cerca nuestro que sentimos que crecimos juntos.

Para muchos de nosotros el tango acompañó infancia, escuela secundaria y universidad y los trabajos paralelos de donde salían los ingresos complementarios que posibilitaron la vida estudiantil.

De repente y sistemáticamente, la vida cotidiana se nos fue vaciando de tango y su universo artístico fue reemplazo por una invasión cultural totalmente ajena a lo que podríamos llamar nuestras raíces.

Por aquellos tiempos no pensábamos en el tango como objeto de estudio ni se nos antojaba la importancia que luego le daríamos para entendernos como sociedad.

Pero, de a poco, se comenzó a reaccionar y el estudio de nuestro tango y sus expresiones a convertirse en objeto de análisis y se descubrió que, como escribiera Jorge Luís Borges, muchos aspectos de nuestra historia podrían rastrearse en ese caótico repertorio de las letras de tango.

Como ejemplo, que mejor para adentrarnos en temas fundacionales de la ciudad de Buenos Aires como la INMIGRACIÓN, el CONVENTILLO, y el GAUCHO DEVENIDO EN HABITANTE DE LA ORILLA DE LA CIUDAD que estas letras de tres tangos famosos:

### **INMIGRACIÓN**

“...Con el codo en la mesa mugrienta / y la vista clavada en un sueño,  
Piensa el tano Domingo Polenta / en el drama de su inmigración.  
Canzoneta de pago lejano / que idealiza la sucia taberna  
Y que brilla en los ojos del tango / con la perla de algún lagrimón...  
La aprendió cuando vino con otros / encerrado en la panza de buque  
Y es con ella, metiendo batuque / que consuela su desilusión”

(“La violeta” Nicolás Olivari – Cátulo Castillo 1930).

### **EL CONVÉNTILLO**

“El conventillo luce su traje de etiqueta / las paicas van llegando dispuestas  
a mostrar  
Que hay pilchas domingueras / que hay porte y hay silueta...  
El dueño de la casa / atiende las visitas,  
Los pibes del convento / gritan en derredor  
Jugando a la rayuela, / al salto, a las bolitas,  
Mientras un gringo curda / maldice al Redentor”

(“Oro muerto-Girón Porteño” Julio Navarrine – Juan Raggi 1926)

### **EL GAUCHO EN LAS ORILLAS DE LA CIUDAD**

“En un ranchito de Alsina  
Tengo el amor de mi vida  
Con cerco de cina cina  
Y corredor de glicinas.

Hay un aljibe pintado  
Bajo un parral de uva rosa  
Y una camelia mimosa  
Temblando sobre el brocal.

Y allí también está, frisón  
Y él es mi lujo de cuarteador  
Rocín feliz, de crin azul,  
Famoso por todo el sur”

(“Nobleza de arrabal” Homero Manzi – Francisco Canaro 1946),

### **LA MOVILIDAD Y EL ASCENSO SOCIAL DE LOS HIJOS DE LOS INMIGRANTES**

“Etique, taque, tuque,  
Se pasa todo el día,  
Giuseppe el zapatero,  
Alegre remendón,  
Masticando el toscazo y haciendo economía,  
Pues quiere que su hijo  
Estudie de doctor

.....  
“Etique, taque, tuque,  
Don Giuseppe trabaja;  
Hace ya una semana  
El hijo se casó;  
La novia tiene estancia  
Y dicen que es muy rica,  
El hijo necesita  
Hacerse posición”

(“Giuseppe el zapatero” Guillermo Del Ciancio. 1930).



**EL PERÍODO DE ESPLENDOR ALVEARISTA, EL GRANERO DEL MUNDO, EL DESPEGUE DEL TANGO CON CARLOS GARDEL Y EL SEXTETO DE JULIO DE CARO.**

“Vos son del tiempo de la Reina del Plata  
Del Buenos Aires que nos contaron mal,  
Cuando en el barrio crecía Milonguita  
Y ya empinaba su luz la gran ciudad.

“En el suburbio temblaban las guitarras,  
Julio De Caro tallaba en el violín,  
Tangos de Bardi bajaban de las parras,  
Bailes de patios que suenan hasta aquí.

“Reina del Plata. Se ponía los largos  
y la copaba un morocho cantor  
Los que tenían seguían pelechando,  
Los pobres diablos mordían el rigor.

Reina del Plata. Mandaba don Marcelo  
Y había cielos de higuera y corralón.

Inflaba el trigo la luz de su desvelo,  
Y un toro triste  
Lamías su esplendor”.

(“Aquella Reina del Plata”. Héctor Negro – Osvaldo Avena. 1969).

**LA IDEOLOGÍA CORPORATIVA Y FASCISTA DEL PRIMER GOLPE DE ESTADO DE LA ERA MODERNA, EL 6 DE SEPTIEMBRE DE 1930.**

“La niebla gris rasgó veloz  
El vuelo de un avión  
Y fue el triunfal amanecer  
De la Revolución  
Y como ayer – en inmortal  
mil ochocientos diez -  
Salió a la calle el pueblo  
Radiante de altivez

Y la legión que construyó  
La nacionalidad,  
Nos alentó, nos dirigió  
Desde la eternidad...

Entrelazados vio avanzar  
La Capital y el Sud  
Soldados y tribunos,  
Linaje y multitud”.

(“Viva la patria” Francisco García Jiménez – Anselmo Aieta 1930).

**O LA DESCRIPCIÓN QUE EL TANGO HACE DE LA SITUACIÓN SOCIAL DERIVADA DE LA CRISIS ECONÓMICA MUNDIAL DE 1929.**

“Declaran la huelga / hay hambre en las casas,  
Es mucho el trabajo / y poco el jornal.  
Y en ese entrevero / de lucha sangrienta  
Se venga de un hombre / La ley patronal

Los pies engrillados / cruzó la planchada...  
Largaron amarras/ y el último cabo  
Vibró al desprenderse / en todo su ser.

Se pierde de vista / La nave maldita  
Y cae desmayada / la pobre mujer.

(“Al pie de de la Santa Cruz” Mario Batistella – Enrique Delfino 1933).

### **O EL DESPRECIO DEL VOTO SECRETO Y OBLIGATORIO POR PARTE DE LA CLASE DIRIGENTE, EN EL ESCENARIO DEL “FRAUDE PATRIOTICO”.**

“El pueblito estaba lleno de personas forasteras,  
Los caudillos desplegaron lo más rudo de su acción  
Arengando a los paisanos de ganar las elecciones  
Por la plata, por la tumba, por el voto o el facón.

Pobre m’hijo: quien diría que por noble y por valiente  
Pagaría con su vida el sostén de una opinión...  
Por no hacerme caso, m’hijo...Se lo dije tantas veces:  
No haga juicio a los discursos del doctor ni del patrón”

(“Dios te salve m’hijo” Luís Acosta García – Agustín Magaldi – Pedro Noda 1933).

### **O HABER SIDO EL PRIMERO EN DESCRIBIR UN ARRABAL OBRERO, CUYOS HABITANTES LLENARÍAN, EN 1945, LA PLAZA DE MAYO.**

“Un arrabal con casas / que reflejan su dolor de lata,  
Un arrabal humano / con leyendas que se cantan como tangos  
Un arrabal obrero, una esquina de recuerdos y un farol.  
Farol, las cosas que ahora se ven / farol ya no es lo mismo que ayer.  
Allí conversa el cielo / con los sueños de un millón de obreros.  
Farol, las cosas que ahora se ven / farol, ya no es lo mismo que ayer”.

(“Farol” Homero y Virgilio Expósito. 1943).

### **Y SALTEANDO EN EL TIEMPO NOS VENIMOS MÁS ACÁ Y EL TANGO RELATA EL DRAMA DEL EXILIO.**

“Solo y al costado como un cero, solo / al que marginaron y resiste solo;  
Lejos y perdido como un perro / lejos, voy contra el olvido,  
Rastreado mis huesos.

.....  
Solo y sin un mango como en un suicidio /solo tengo un tango pa’  
contar mi exilio  
Lejos de mi vida sin tener un puerto / ando a la deriva y me dan por  
Muerto.  
Solo y perseguido en mi Buenos Aires / ando sin sentido como un tiro  
al aire.

Lejos todo extraño y me siento poco / y si no me engaño yo me vuelvo  
Loco.

.....  
Lejos como están los viejos / Lejos, de cualquier espejo  
Solo, como un cero, solo / resistiendo solo”

(“Solo” Pino Solanas 1984).

**O CON EXQUISITA POESÍA, RECREAR EL PAISAJE Y LOS HECHOS QUE ANIMAN EL QUEHACER  
DE LAS ABUELAS DE PLAZA DE MAYO:**

.....  
Las mismas veredas de tarde me cuentan  
Historias perdidas flotando en abril,  
Y vuelvo al portón de los años 70  
Vestido de asombro con sueños jean.

Pompeya no olvida, que allá en Famatina  
Vivía una piba carita de anís,  
Amor de rayuela, perfume de esquina,  
Hoy la andan buscando, también en Abril,

Quien sabe, tal vez ella siga soñando,  
Y ya no recuerde la calle Cachí,  
Al menos que sepa que la anda buscando  
Desde hace ya tiempo su abuela Beatriz.

Abril se quedó suspendido en la siesta,  
Me veo en la anchura de un mar de adoquín.  
Un torpe camión se sacude en la cuesta y  
Escapa la sombra de aquel chiquilín,

Llora esa sombra mirando la tarde  
Y a veces, me da por pensar, que en Abril,  
Pasó por Pompeya un fantasma cobarde,  
Llevándose pibas caritas de anís”.

(“Pompeya no olvida” Alejandro Swarcman – Javier González 1998).

**O LAS ESPECTATIVAS DEL ARRIBO DE LA NACIENTE DEMOCRACIA.**

“Pero toda historia  
Tiene muchas hojas nuevas  
Para comenzar  
Todo el tiempo de aquí en más.

¡Cómo duele la pregunta más tenaz  
Cuando un hombre no la puede contestar!  
¿Qué hago con mis sueños, mi derecho de vivir  
Y estas ganas de quedarme aquí?

Vamos, siempre hay un mañana  
Con una ventana para ver el sol  
Quiero un país para soñar

Con el milagro elemental  
De una esperanza cada día,  
Y habrá otro vino y otro pan  
Con otra historia que contar,  
para volver a comenzar.”.

(“Vientos del ochenta” Juanca Tavera y Rubén Juárez 1987).

### **O LA CONTUNDENTE DEFINICIÓN SOBRE NUESTRA CAPACIDAD PARA GOBERNARNOS Y ELEGIR NUESTROS DESTINOS**

“Convencernos que somos capaces

.....  
Aprender de lo nuestro, el sabor.  
Y ser al menos una vez nosotros,  
Sin ese tinte de un color de otros.  
Recuperar la identidad,  
Plantarnos en los pies,  
Crecer, hasta lograr la madurez  
Y al ser al menos una vez nosotros  
Tan nosotros, bien nosotros,  
Como debe ser

.....  
Convencernos con fuerza y coraje  
Que es tiempo y es hora de usar nuestro traje.  
Ser nosotros por siempre y a fuerza de ser  
Convencernos y así convencer.

.....  
Queremos ser alguna vez, en el después nosotros.  
La realidad es en verdad, tratar de ser nosotros,  
No con otros, con nosotros, como debe ser”

(“Convencernos” Chico Novarro – Eladia Blázquez 1980).

Y a partir del análisis de estas obras y otras muchas de similar temática e intención, renace el estudio del tango, de las circunstancias que rodearon cada época y de las condiciones sociales, políticas y económicas en las que se desarrolla la vida en las ciudades y su entorno. La evolución del tango se constituye en un referente insoslayable para la reconstrucción del pasado, para interpretar las relaciones sociales y el grado de influencia de las ideas políticas y las teorías económicas de la vida cotidiana.

Tanto es así que a partir del tango y a través del tango y su circunstancia, hoy Carlos está presentando el primero de los tres libros que contienen estudios en procura de exponer las VERDADES RELATIVAS que aparecen al analizar la interrelación entre la historia nacional y la música popular urbana.

Natalio Pedro ETCHEGARAY  
Banfield, Mayo de 2012



# **CAPÍTULO I**

## **SU GÉNESIS IDENTITARIA**

### **CARACTERIZACIÓN. RELACIÓN HISTORIOGRÁFICA.**

Como ya lo expresáramos en nuestro trabajo “La Identidad” (a modo de recuerdos) en Editorial Dunken 2012, en la identidad no existe semejanza. Ella exige una igualdad absoluta, tanto en lo sustancial como en las formas. Solo se da consigo misma y no con otra.

La identidad rigoriza caracterizaciones muy particulares que sirven para exhibir rasgos únicos, lo cual nos permite percibirla como tal, sin posibilidad de confundirla. No surge por generación espontánea ni de improviso, sino que se trata de un largo proceso, el cual tampoco es químicamente puro sino que el tiempo lo va modelando, y en el caso de los pueblos, en su esencia sociológica, por los rasgos fenomenológicos de una comunidad determinada.

Los pueblos, en el desarrollo de su historia, partiendo de sus propias raíces y de las influencias que reciben, van delineando sus aspectos característicos y configurando con ello su perfil cultural. El hecho cultural se va modelando con la vida y los actos diarios de todos aquellos que forman parte de una sociedad. En dicho camino y en su objetivo de universalizarse comienza por mostrar su aldea.

¿Cuáles son los elementos materiales y especialmente espirituales que sirven para galvanizar a un pueblo y cuáles los lazos que lo unifican? En respuesta a dichos interrogantes hallaremos las coordenadas que nos han de permitir internarnos en esa reconfortante aventura de los valores que sirven a un pueblo para exhibirse como tal ante los demás.

¿Cuál es el hilo conductor que nos muestra la punta del ovillo de nuestra madeja histórica? Será necesario adentrarnos en épocas de la conquista para poder comenzar a transitar el largo camino de la construcción de nuestra identidad. Deberemos analizar cómo y con qué elementos materiales y espirituales se conformaría lo que habría de ser el Virreinato del Río de la Plata.

En primer lugar, el conquistador que desembarcaba en estas tierras no lo hacía para establecerse en un lugar determinado, sino que por el contrario lo que sería Buenos Aires era un paso para el traslado de esclavos, especialmente hacia el Alto Perú. De allí su fisonomía, que en lugar de integrarse al lugar y transmitir sus conocimientos, creencias y formas de vida, exhibían conductas negativas en sus personalidades, las cuales estaban principalmente dirigidas a ganancias rápidas y sin escrúpulos.

Por su parte, el habitante natural de estos suelos, el indio, era totalmente nómada, sin asiento fijo, y se desplazaba continuamente de un lugar a otro. Ello en contraposición a los habitantes de otras colonias, especialmente las del norte de América. Desde la conquista, con el indio y el español como protagonistas, pasando por las luchas de la independencia, con los primeros criollos enfrentando a los colonizadores, transitando luego por las luchas intestinas entre hermanos, lo cual habría de desembocar en la etapa de la organización nacional, siempre nos encontraremos con actores de carácter estrictamente local: el indio y el criollo, producto este último de la unión de españoles entre sí, y en menor medida de españoles con indios, denominados mestizos.

¿Qué características distintivas surgen de los mismos y cuáles han sido sus influencias en el hombre que ha transitado esta geografía del sur de nuestro continente? Independientemente de la discusión sobre el origen étnico, para ubicar a este nuevo producto humano que constituye el gaucho o criollo, será necesario significar sus características de vida. Así, sin ser,

como bien se señala, una raza diferente, presenta comunes denominadores que lo diferencian de otros grupos humanos, inclusive de hombres rurales habitantes en otros países.

En primer lugar, sus incontenibles ansias de libertad y de transitar por amplios espacios, sin atesorar bienes materiales, privilegiando su independencia, dan lugar a una forma de vida distintiva, con filosofía propia y personalidad eminentemente individualista. Recorre largas distancias y aparca en las pulperías para beber y cantar acompañado de su inseparable compañera, su guitarra, donde gasta su dinero producto de algún trabajo pasajero, sin pensar en el futuro, privilegiando el hoy y el momento que vive. No es aficionado a tener relaciones estables de pareja.

Prefiere el encuentro fugaz y sin compromiso, aun cuando existan hijos a los que brinda especial tratamiento, enseñándoles a montar y construyendo el rancho para ellos. Es un cálido anfitrión para sus visitantes, a quienes se brinda generosamente con lo poco que posee. Algunos lo han clasificado como un marginal social al cual, al principio, no se había logrado domesticar. Ello no se le perdonará y será perseguido implacablemente por los representantes del nuevo esquema económico de la concentración en la tenencia de la tierra.

Su posterior decaimiento habrá de llevarlo a la desaparición como actor e intérprete de una forma de vida, tanto por la acción de quienes ejercían el poder económico-político como por el cercamiento y parcelación de las tierras, que le quitará su libertad ambulatoria. Su lugar sería ocupado por el inmigrante, que con mayores conocimientos técnicos se ha de adaptar mejor al nuevo esquema económico de nuestro campo, representado especialmente por la generación del 80.

El resto del gauchaje que sobrevive a la persecución tenderá a adaptarse. Algunos como peones de las grandes estancias que comienzan a conformarse, ante el reparto de las tierras entre los sectores del poder económico y político que permiten tal apoderamiento, otros lo harán en los nacientes suburbios de las incipientes ciudades que da lugar el inicio de algunas actividades industriales, principalmente relacionadas a la explotación de los frigoríficos

En ese nuevo esquema económico y su sucedánea situación social se produce la simbiosis campo-ciudad, la que a su vez habrá de dar un nuevo tipo social, denominado en algunos casos el "compadre" y en el cual, en sus inicios, llegan asentados los primeros tangos orilleros y principalmente los camperos. El negro, que no tuvo en nuestras tierras la misma trascendencia que en otras partes de América, especialmente en el Brasil y en menor medida en Uruguay, dejó pese a ello ciertas matrices, en especial todo lo relacionado con la danza, significativamente en el candombe.

Las exigentes condiciones laborales y el fracaso de distintas etapas colonizadoras hacen que muchos de los inmigrantes regresen a sus países de origen. Los que queden se integrarán al conventillo y harán de él su hábitat natural. Todo este proceso explica la confluencia de distintas culturas y costumbres que, con el tiempo, habrán de ir delineando una fisonomía propia y característica de todos aquellos que habitan este suelo, el cual ya no sería el de cada uno de ellos, sino un nuevo producto humano, con una especial mezcla de razas que aún en nuestros días produce un prototipo nacional que exhibe aristas contradictorias, no permitiéndole afirmarse como algo distintivo, especialmente si los comparamos con otros países de nuestra región.

El desarrollo de la incipiente sociedad rioplatense se realiza en derredor de su puerto. Es allí donde nacen sus primeros negocios y las primitivas y rudimentarias industrias. Es una época de economía cerrada, propicia para el fortalecimiento de los intereses hegemónicos de la explotación de la tierra. Los inmigrantes llegaban con grandes ilusiones, que en muchos casos se transformaba en desencanto. Luego, con el tiempo, el esquema se consolida y llega su apogeo con la direccionalidad de los ferrocarriles hacia el puerto, como salida de los productos

primarios hacia el mundo, y su alianza con los intereses británicos hegemónicos en dicha época.

Hoy, a más de 500 años de la conquista, el sistema mantiene su vigencia y el “puerto” cohesiona los intereses centralistas en perjuicio de las economías regionales. Sin embargo, por sus mismas contradicciones económicas, aquella realidad posibilitó la creación de los primeros puestos de trabajo dentro de la incipiente industria, y algunos de sus representantes, como el caso de Pellegrini, ha de ser uno de los primeros “industrialistas” aun dentro de la hegemónica conducción.

Con ello se irán creando las condiciones para el cambio que ha de llegar a los pocos años del centenario, con el acceso al gobierno de los sectores medios. La denominada oligarquía terrateniente, cuya tenencia primitiva de la tierra había sido producto de su entrega en forma gratuita por “servicios prestados al Estado”, no solo detenta el poder económico sino que, como correlato del mismo, maneja las estructuras políticas y judiciales.

Desde ellas se movilizan los hilos del Estado, principalmente a partir de 1880, debiendo los demás sectores sociales amoldarse a dicha realidad. Es en este contexto que nace una música con influencias de otras comarcas, pero principalmente con la identificación de sus realidades y de su idiosincrasia.

Aparece, primero tímidamente, en las zonas aledañas a la ciudad, a la cual se señala, como suele ser en cada uno de nuestros ciclos históricos, como marginal, en forma peyorativa para todos aquellos que viven en ellas, y que es denominado genéricamente como “suburbio” (espacio geográfico entre la ciudad y el campo) para luego y con influencia foránea, especialmente de París, ingresar a los salones de las altas clases sociales porteñas. Será en esta música donde se encontrarán representados la mayoría de los sectores marginados de la sociedad de aquel entonces.

El desarrollo de las ciudades, como lo señalan Natalio Etchegaray, Roberto Martínez y Alejandro Molinari en “De Garay a Gardel”, especialmente Buenos Aires, se produce en forma inorgánica, sin planificación, y en la mayoría de los casos se la podría significar como caótica. Desde los 700.000 habitantes de 1869 al 1.500.000 de 1914 se produce un importante incremento poblacional con la particularidad de que la mayoría de ellos están constituidos por inmigrantes “tanos”, “gallegos”, “vascos”, “Jhonis”, “rusos” o “turcos”, junto a los pocos criollos y negros, dando lugar a una cruz tan singular como particular.

El transcurso del tiempo ha de resaltar sus problemas de identidad y de adaptación a esta, su nueva realidad, especialmente en lo que hace a su vivienda en el conventillo, que poblaba los suburbios. Las más importantes concentraciones de habitantes se dan alrededor de las grandes ciudades, especialmente Buenos Aires, Rosario y Córdoba, todas ellas con sus incipientes industrias, en derredor de la explotación agrícola-ganadera.

El resto del país se hallaba vaciado poblacionalmente, como ocurre aún hoy en muchos lugares de nuestro territorio nacional, que los mantiene alejados del progreso económico-social. Serán dos leyes las que habrán de producir una mayor integración: la 1420 de educación obligatoria, común y laica, que posibilitará combatir el analfabetismo de las amplias capas populares; y la obligatoriedad del servicio militar, que ha de producir un cruzamiento territorial de los pobladores de cada región del país. Con el tiempo se podrán comprobar sus efectos y el acceso de las capas medias, las cuales habrían de ocupar el centro político del país.

Mientras tanto, se produce un cambio habitacional sumamente importante dentro de la ciudad, con la migración de los sectores sociales más importantes de la zona sur hacia la zona norte a raíz de varias circunstancias, entre ellas la fiebre amarilla de 1871, pero además por la aparición de transportes, como el tranvía, que permiten el rápido traslado de un lugar a otro de la ciudad.

El abandono de las grandes casonas señoriales da lugar a la creación de los primeros conventillos, que luego serían continuados por la construcción de otros en madera y chapa, con sus tres clásicas divisiones de patios, letrinas y piletones comunes, lo cual habría de producir un encuentro de razas y costumbres diversas, que dan lugar a conformar una nueva forma de encarar y entender esas cambiantes condiciones de vida.

No solo se “mezclan” formas y actitudes de vida, sino de lenguajes y dialectos, lo que con el tiempo dará lugar a una nueva y exclusiva forma de expresión, denominada “lunfardo”. Otro hito de lo que sería la música identificatoria, especialmente en las grandes ciudades, se halla marcado por el denominado “tango prostibulario” que se tocaba y bailaba en los prostíbulos, ubicados también en los suburbios, hecho social desde que la sociedad es tal, y que en este caso se facilitaba mediante la “importación” y explotación de las mujeres llegadas desde otras partes del mundo, especialmente de Europa central y oriental.

Si bien, musicalmente, se pueden señalar las influencias y confluencias del tango andaluz, la milonga y la habanera, desde el punto de vista de la danza, lo afrocubano, la polca, la mazurca, el minué y tantas otras, sirven de base para producir algo nuevo y distinto, principalmente por el abrazo de la pareja, que precisamente se da en sus principios en los prostíbulos, aún, cuando en sus inicios hubo de ser bailado entre varones, no como hecho sexual, sino por falta de mujeres.

Toda esta señalización, aun cuando se produce inorgánicamente, va delineando y mostrando que se ha incorporado a esa nueva música y a su danza, características del lugar, especialmente de sus capas populares, como fenómeno y creación cultural de las mismas, lo cual habrá de permitirle en el futuro exhibirse como algo distinto, que lo identifica, lo caracteriza y lo exhibe ante los demás.

Será necesario señalar que, en algún momento la danza es aceptada y practicada por representantes de la alta clase social de ese entonces, pero no como producto de algo propio, sino como algo importado, especialmente de París, de donde culturalmente dicha clase social era tributaria.

Como se aprecia, todo este desarrollo, desde la conquista y sus influencias, hasta irrumpir como especie musical con características propias, señala que ello no se produce como fenómeno natural e instantáneo, sino que por el contrario es un lento y fiel producto de una sociedad determinada con signos propios que lo identifican y que se ha ido gestando aun antes de aparecer como tal, a lo largo de esa sucesión de hechos y actos que alambicaron una realidad y produjeron un producto genuino y distinto a todos los existentes hasta ese momento.

Aun cuando presenta aristas o especialidades enmarcadas dentro de lo musical, la danza, la canción o el poema y su interpretación, con las preeminencias de una sobre otras, según las épocas, existe un marco común donde quedan grabadas cada una de tales realidades, que se denominará tango y que le sirve como carta de presentación, como representante de su aldea, lo cual le permitirá universalizarse.

## **FUENTES**

### **I.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

- I.1.- BATES, Héctor y Luís. Historia del Tango. Buenos Aires 1936
- I.2.- FERRER, Aldo. La Economía Argentina. Fondo de Cultura Económica 1980
- I.3.- FERRER, Horacio. El libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires Antonio Tersol Editor. Barcelona-España 1980 3Tomos.
- I.4.- GIBELLI, Nicolas, PÉREZ AMUCHASTEGUI, A.J. y otros. Crónica Histórica Argentina Editorial Codex Buenos Aires 1968.



- I.5.- LUNA, Félix Historia Integral de la Argentina.
- I.6.- MARTÍNEZ, Roberto L., MOLINARI, Alejandro y ETCHEGARAY, Natalio P. ARGENTINA 1810-2010 200 años de Cultura, Identidad y Ciudadanía. Foro Argentino de Cultura Urbana Buenos Aires 2009.
- I.7.- PIGNA, Felipe. Los mitos de la historia argentina. Tomos I y II Editorial Grupo Norma.
- I.8.- RAPOPORT, Mario (Compilador) Economía e Historia. Contribuciones a la historia económica. Editorial Tesis Buenos Aires 1987.
- I.9.- ROMERO, José Luís. Las ideas políticas en la Argentina. Buenos Aires 1956.
- I.10.ROMERO, Luís Alberto y otros. Argentina 200 años. Buenos Aires 2010.
- I.11.ROSAS, José María. Historia Argentina. Tomos I a IX Editorial Juan Carlos Granda 1969.
- I.12.SAENZ QUESADA, María La Argentina Historia del país y de su gente. Sudamericana 2012
- I.13.SIERRA, Vicente Dante Historia de la Argentina.

## **II.- BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA**

### II.1.- TÍTULO I. CAPÍTULO I. NUESTRAS VERDADES RELATIVAS.

- II.1.1.- CALABRESE, Omar. El lenguaje del arte. Paidós Buenos Aires 1987.
- II.1.2.- CHAVEZ GARCÍA, Alicia. Creencias y Doctrinas.
- II.1.3.- ECO, Humberto (citado por Calabrese)
- II.1.4.- HEIDEGGER, Martín. De la esencia de la verdad.
- II.1.5.- KANT, Emmanuel. Crítica del juicio. Introducción a la estética. Traducción del francés por Alejo García Moreno.
- II.1.6.- VATTIMO, Gianni. Adios a la verdad. Editorial Gedisa.
- II.1.7.- Versión de Elena CORTÉS y Arturo Leyla en Hitos. Alianza 2000.

### II.2.- TÍTULO II CAPÍTULO I: ¿EL HUEVO O LA GALLINA?: MÚSICA-POESÍA-BAILE (RELACIONES CÓMPLICES).

- II.2.1.- CANTIZZANO MARQUES, Blasina. Poesía y música, relaciones cómplices. Universidad de Almería 2005.
- II.2.2.- CARRERE OETTINGER, Cecilia. Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica. Revista de Música Chilena número 194 Julio 2000.
- II.2.3.- FERRER, Horacio. Obra citada.
- II.2.4.- La música y su influencia en la gente.
- II.2.5.- SOTO VILLAFANE, Gabriela. La música, un factor de evolución social y humano. Consejo de la Música. México.

## **CAPÍTULO II**

# **LA MÚSICA UNIVERSAL. LEGADO. INSTRUMENTOS MUSICALES**

La música universal, como suele ocurrir, es la base que complementa los géneros populares, aunque estos, también influyen en el desarrollo de ella, lo cual nos lleva a delinear apretadamente su historia y la influencia que ha tenido en nuestro suelo, como uno de los elementos necesarios para la creación de una música nueva, con muchas influencias, pero que, sin embargo, sería distinta a todas ellas.

La música nace con los pueblos, aun cuando se carece de información fidedigna sobre su origen. Se la suele situar en Asia, con los Rangas, en la India, o en China unos 2.500 años a.C. Bajos relieves egipcios exhibían instrumentos musicales; David y Salomón destinaban 4.000 cantantes y músicos al servicio del templo para los Salmos y el Cantar de los Cantares. Grecia, al principio con Orfeo, en su desarrollo con Terpandro, como creador de la teoría musical antigua, y con Pitágoras, que introdujo sus estudios sobre el desarrollo de la música en Asia y Egipto, continuaría esta historia que alcanzó su máximo desarrollo con los coros en la “tragedia griega”.

En la Edad Media aparecieron la armonía y el canto a varias voces. Con Hubaldo en Flandes se dio la teoría del organun y Guido d'Arezzo ofreció el monocordio, el clavicémbalo y la salmisación. La Edad Media, con sus canciones populares y los trovadores, fue otro paso en este sendero musical, que los árabes continuaban después de Mahoma, con la invención del Rehab, del cual se originaría el violín.

En los siglos XV y XVI el Renacimiento en Italia presentó sus tres escuelas, la veneciana, la romana y la napolitana, con Claudio Monteverde como primer compositor moderno y otros que representaron la primera de ellas, mientras que la napolitana lo tuvo a Scarlatti. Aparecieron las óperas italianas y alemanas. Con Lutero se brindó capital importancia a la música sacra, donde abrevaron Bach y Haendel, con la austeridad de sus obras. Hacia los finales del siglo XVIII aparecieron las obras de Joseph, Mozart y Beethoven.

Los comienzos del siglo XIX nos brindaron los trabajos de Schubert, Mendelssohn y Schumann. La ópera francesa de Auber y la italiana de Rossini, a quienes continuaron Bellini, Donizotti y Verdi. El piano estaba representado en Chopin y Liszt. Wagner revolucionó la ópera y Berlioz los instrumentales. También tuvieron su importancia la escuela escandinava y la rusa donde sobresalieron Rimski-Korsakov, Rubinstein, Tchaikovsky y Stravinsky. En bohemia, Smetana y Dvorak. En España, Victoria, Palestina, Morales y Cabezón, entre otros.

Luego, hacia finales del siglo XIX, autores como Sais, Gomis, Eslava, Sardori. Como germen que llevaría a la zarzuela o la tonadilla será representada por Misón y Estévez; más tarde aparecieron Hernando, Oudred y Gozzambide, para llegar a Barbieri y Arrieta y continuar con Marques, Chopo, Valverde y Torregrosa, coronando con Guerrero, Moreno, Torralba y Santillo.

La moderna escuela española estuvo representada por Albéniz, Falla, Turino y Grávalos. En Francia sobresalieron Saint-Saéns, Massenet, Reyer, César Frank, Debussy, Ravel y Sévéric, entre otros. Alemania exhibió a Richard Strauss, Berlioz y Wagner, como a Mahler, Nicosé, Hanegger y tantos otros, de la denominada “música clásica” o “música culta”, diferenciada la mayoría de las veces por las escuchas de los músicos y cantos populares, especialmente en Italia y España, todos los cuales habrían de legarnos las bases que luego vendrían a conformar la música en el Río de la Plata.

Estos artistas y la historia de la música en Europa fueron la que portaron aquellos que llegaron a estas tierras. Sin embargo, también supimos tener nuestras propias raíces, con el indio y luego el gaucho, para brindarnos los contornos necesarios en las confluencias musicales. Pocos años después de la Revolución de Mayo, músicos y cantantes europeos llegaban a Buenos Aires para actuar especialmente en espectáculos teatrales.

En 1824, encabezada por Mariano Rosquellas se fundó la primera compañía lírica que tuvo su presentación en el Teatro Coliseo. Otros, como Virgilio Rabaglio, fueron profesores y enseñaron los clásicos a quienes serían nuestros primeros músicos nacionales como Juan Pedro Esnaola, autor de numerosas obras y arreglos, entre ellos el del Himno Nacional. Hacia 1830 arribó la soprano Justina Piacentini, que luego recaló definitivamente en Montevideo.

En 1863 comenzó a llegar la zarzuela española, con nombres de artistas como Fernando Quijano, músico, bailarín y acróbata; Dominga Montes de Oca, bailarina, cantante y compositora; Mariquita Sánchez, Mariquita Sáenz de Vernet y Josefina Somellera. La música en los salones, representada por la pareja suelta, bailaba gavota, minué o contradanza, para que luego de 1840, aparecieran el vals y el abrazo de la pareja.

El teatro Colón exhibió lo cívico luego de Caseros y fueron reabiertos el Teatro de la Victoria y el Teatro Argentino. Amando Alcorta y su cuarteto se destacaron en 1874, como también Luis J. Bernasconi y otros artistas importantes de la época como Santiago Calzadilla, Dalmiro Costa, Juan Gutiérrez, Ventura Lynch, José M. Palazuela, en muchos de los cuales comenzaron a aparecer obras de música clásica y popular con temas nacionales, además de músicos de color como Manuel G. Posadas, Alfredo Quiroga, Zenón Rolón, y Casildo Thompson, entre otros.

Hacia los finales del siglo XIX y principios del XX, la llegada masiva de inmigrantes habría de producir un salto cuantitativo y cualitativo en el desarrollo musical, especialmente entre los años 1880 y 1930, con la influencia de los músicos y obras que los mismos portaban, con la posterior transculturización que habría de desarrollarse en nuestro suelo, como lo señala Sergio Puyol en su obra "Las canciones del inmigrante".

La música fue, quizá, la mayor impronta cultural de la inmigración, con todas sus tradiciones e identidades, en especial en todo lo relacionado con la ópera, especialmente italiana. El auge que tomaba Buenos Aires con el gran desarrollo urbanístico de este período, era acompañado de espectáculos musicales, especialmente de las capas económicas altas, a las que con el tiempo habrían de acceder los sectores de la naciente burguesía nacional.

Con la crisis económica de 1929 y gobiernos devenidos de hechos de fuerza fuera de las decisiones populares, se produciría la restricción de la libre y masiva entrada de inmigrantes, a los cuales se les habría de exigir, por un decreto del gobierno de facto de 1932, visas y permisos especiales para poder ingresar al país.

Sin embargo, esas corrientes inmigratorias habían producido enormes consecuencias culturales, pese a las voces xenóforas, especialmente en representantes de la derecha nacionalista. Pero la llegada de gringos, gallegos, judíos, rusos, turcos, alemanes, sirio-libaneses, etc., iban a producir el nacimiento de otro Buenos Aires, tanto en las temáticas diarias como culturales, que se habrían de hacer notar no solo en el centro, sino especialmente en las periferias de los barrios que comenzaban a formarse o a tener mayor envergadura, con la exhibición de cada una de las nacionalidades y esa sabia mezcla que se produciría.

Los olores, los sabores de las distintas comidas, los idiomas y los dialectos se asentaban en esos barrios y tendrían una notable influencia sobre la población nativa. En pocos años se produjo esa "mezcolanza" de nacionalidades y natividades, que en cantidad llegarían a estar por mitades, aún, cuando al principio eran mayores los inmigrantes, muchos de los cuales volvieron a los países de los que habían partido, lamentando no "facere la América".

El centro de Buenos Aires recibió la enorme influencia cultural inmigratoria y muchos locales exhibían y expendían sus productos tradicionales, especialmente en las comidas, haciéndolo a través de locales que aún mantienen su trascendencia, como el Club Español, el Francés, y el Italiano. Pero también existían bodegones para los sectores bajos, como el Paseo de Julio, con músicos ambulantes bajo sus portales, que se dirigían hacia los locales de la calle 25 de Mayo, financiera y bullanguera, con artistas de segundo orden, devenidos del bataclán francés.

Simultáneo a ello comenzaba a poblarse el suburbio, especialmente por la baja de la tierra y principalmente con la aparición de nuevos medios de locomoción como el tranvía. Ello produciría la transculturalización urbana, en los límites del campo y la naciente ciudad (lo que con el tiempo sería nuestro famoso conurbano), con todo lo que ello significaría como “amasijo” social de las distintas culturas aportantes, entre ellas la propia criolla.

Todo esto habría de producir un nuevo producto humano-cultural conformado por el nativo y el inmigrante, con las voces propias de cada uno de ellos, que con el tiempo daría lugar a un nuevo lenguaje propio y singular, representativo, especialmente, de la porteñidad. Se comenzaba a producir una plena integración en el barrio, sin formación de ghettos y con elementos comunes que serían las bases de esa creación nacional e identitaria que habría de ser nuestra vilipendiada y contradictoria clase media.

Al influjo de los inmigrantes florecerían teatros como el Colón, Odeón, Politeama, Coliseo, Buenos Aires, Avenida, Marconi, Casino, Comedia, Argentino, Nacional, Variedades, Roma y San Martín, entre los más representativos, donde la ópera, comedias y dramas españolas e italianas y la zarzuela habían adquirido patente nacional, con multitudinarias presencias en continuo aumento, desde el millón y medio de espectadores de 1914 hasta los 26 millones, aun cuando se repitieran las presencias.

Los sectores bajos acudían con mayor frecuencia a otro tipo de espectáculos, como el circo o de carácter musical al aire libre. La inmigración había marcado el período 1914-1930 como el de mayor auge, coincidiendo con el ascenso de la clase media, proveniente mayoritariamente del proceso inmigratorio. Las famosas “luces del centro” atraían a los habitantes de la periferia y era allí donde se producía la mayor concentración artística-cultural, al principio netamente importada, para luego, tímidamente al principio y con gran empuje luego, aparecer las obras de índole criollista, especialmente en el sainete, la payada y el legado de cupleteras y tonadilleras, teniendo como escenario los circos y que, con influencia francesa, sería también el comienzo de la revista teatral.

En definitiva, de esa hibridación cultural de lo inmigratorio con lo criollo, propio de los barrios, se comenzarían a gestar, con los orígenes españoles e italianos, obras con temática e identidad local. Este gran movimiento cultural daría lugar a la aparición de revistas dedicadas al género, como Atlántida, El Hogar, Fray Mocho y otras con grandes tiradas y dirigidas a distintos públicos, lo cual ampliaría el conocimiento de la actividad.

Las corrientes inmigratorias, y sus intérpretes, también eran portadores de los instrumentos musicales que permitían exhibir cada uno de los géneros, por lo cual, se hace necesario signiicarlos.

Atendiendo a su definición, un **instrumento musical** es un objeto compuesto por la combinación de uno o más sistemas resonantes y los medios para su vibración, construido con el fin de reproducir sonido en uno o más tonos que puedan ser combinados por un intérprete para producir música.

Al final, **cualquier cosa que produzca sonido** puede servir de instrumento musical, pero la expresión se reserva, generalmente, a aquellos objetos que tienen ese propósito específico.



### Instrumentos de viento

Pertencen a esta familia todos aquellos instrumentos que **necesitan aire para que suenen**, pudiendo clasificarse a partir del material del cual están contruidos: viento-madera y viento-metal.



Están formados por uno o varios tubos, de manera que, cuanto más largo y grueso es el tubo, más grave es su sonido. Aquí tenemos **instrumentos** como el saxofón, la flauta, el clarinete, la trompeta, el oboe, etc.

### Instrumentos de cuerda

Este tipo de instrumentos **producen sonidos por medio de las vibraciones de una o más cuerdas**, usualmente amplificadas por medio de una caja de resonancia. Estas cuerdas están tensadas entre dos puntos del instrumento, y se hacen sonar pulsando, frotando o percutiendo la cuerda.



### Cuerdas frotadas



### Cuerdas punteadas



### Cuerda percutida



Como subdivisión, podemos encontrar instrumentos **de cuerda frotada, punteada o percutida**. En esta categoría tenemos la guitarra, el arpa, el violín, el piano (es de cuerda percutida), etc.

### Instrumentos de percusión

Este tipo de instrumentos se caracterizan porque **el sonido se origina al ser golpeado o agitado el propio instrumento**. La percusión se distingue por la variedad de timbres que es capaz de producir y por su facilidad de adaptación con otros instrumentos musicales.



Cabe destacar que puede obtenerse una **gran variedad de sonidos** según las baquetas o mazos que se usan para golpear algunos de los instrumentos de percusión. Algunos instrumentos de percusión son el timbal, el tambor, los platillos, el bombo, etc.

### Instrumentos eléctricos

Como su propio nombre indica, un **instrumento musical eléctrico** es uno en el cual el uso de aparatos eléctricos determina o afecta al sonido producido por el instrumento. Son también conocidos como instrumentos musicales amplificados, debido a la utilización común de un amplificador electrónico del instrumento para proyectar el sonido.



A partir de 2008, la mayoría de instrumentos musicales eléctricos o amplificados son versiones eléctricas. Algunos ejemplos de **instrumentos** de este tipo son el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, el theremín, el sintetizador, etc.

En este análisis instrumental es conveniente a los fines de conocer nuestra procedencia musical y quienes la construyeron presentar una somera relación de cada uno de esos instrumentos, y para un mejor análisis metodológico hacerlo desde los distintos tipos.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO

### FLAUTA

Trata de un instrumento musical que consta de un tubo cilíndrico en que vibra el aire cuando el soplo del intérprete se dirige contra el filo de la embocadura, pudiendo abrirse o cerrarse agujeros adicionales para producir diferentes notas. En la travesa la embocadura está abierta hacia un lado del tubo, en tanto que en la verticales el agujero puede estar al final del tubo, siendo estas últimas, hechas en caña, hueso o barro cocido, muy utilizadas en Latinoamérica, teniendo su antecedente remoto en la quena o kena, también llamada flauta de los Andes, descendiente de las antiguas flautas del imperio Inca.

Por su parte la travesa o traversera aparece en China en el año 90 a.c. y pasada a Europa hacia el año 1100 d.C., siendo utilizada en la música militar y en la de cámara en los siglos XVI y XVII. Se construían en metal con seis orificios; siendo modificada a finales del siglo XVII fabricándose en tres piezas con una llave y un tubo cónico ahusado hacia afuera por el intérprete. Luego se le fueron agregando más llaves para mejorar la afinación y hacia 1800 la de cuatro llaves era la más utilizada, desarrollándose aún de ocho llaves en el siglo XIX. Hacia 1832 se populariza la flauta creada por Theobald Böhm hecha de metal o madera con treinta o más orificios controlados por un sistema de llaves de tapón, con una extensión de tres octavas a partir del do central. También existen otros tipos como el flautín o piccolo de una octava más agudo que la flauta soprano y la flauta contralto, el bajo de las flautas.

En un trabajo de Soledad Venegas sobre “La presencia de la flauta travesa en las primeras formaciones instrumentales del tango rioplatense”, se señala que su utilización principal fue entre los años 1910 y 1920, y luego habría que esperar muchos años hasta que Astor Piazzolla la incorporara a sus conjuntos.

Señala que la utilización de la flauta travesa en esos primeros años del tango requería de ejecutantes de un gran dominio en el manejo de la tercera octava del instrumento; como que,



en esos primitivos tríos tanto el violín, como la flauta y luego el bandoneón solían llevar la melodía de los temas, y que se distribuían la voz principal a una distancia de octavas entre los tres instrumentos según sus registros, de manera que quedaban ubicados el bandoneón y la flauta en los extremos graves y agudos, respectivamente, en tanto el violín ocupaba el registro medio. Finaliza señalando la importancia que revestía en ese entonces la flauta para el cierre sonoro de los tríos.

Pese a que luego del período iniciático la flauta fuera desplazada por el bandoneón, sin embargo debemos significar la importancia de muchos de sus intérpretes que alcanzaron enorme popularidad no solo en el manejo instrumental sino también como directores o autores. Debe señalarse entre otros al “Tano” Vicente Pecci, Pepe Guerrieri, Benito Massot, Enrique Bour, Domingo Rullo, Lorenzo Capurro, Juan Firpo, José María Gutierrez, Ramón Fernández o Francisco Ramos y en los tiempos modernos Jorge Basora, primer ejecutante de la flauta travesa en los conjuntos de Piazzolla, o Arturo Schneider.

## CLARINETE

Otro instrumento perteneciente a la familia de los aerófonos utilizado en los tríos primitivos del tango fue el clarinete, construido en madera formado por un tubo cilíndrico con una sola lengüeta que se fija sobre una abertura en la boquilla en el extremo superior del tubo. Por el inferior termina en un pabellón acampanado. Los clarinetes modernos están fabricados con ébano (plástico a veces), y tienen veinte o más agujeros para producir los diferentes sonidos; algunos están abiertos para taparse con los dedos del intérprete, otros se tapan con llaves.

El clarinete se inventó hacia 1700 por el constructor alemán de flautas Johann Christoph Denner de Nuremberg, como modificación del chalumeau, instrumento folclórico de lengüeta. En torno a 1840 se habían desarrollado dos complejos sistemas de llaves: el sistema Böhm, utilizado en la mayoría de países, y patentado en 1844 por el francés Auguste Buffet, que adaptó los adelantos para la flauta del alemán Theobald Böhm; y el sistema del constructor belga Eugène Albert, desarrollado hacia 1860, de orificios más estrechos y sonido más oscuro.

Los clarinetes forman parte de la orquesta desde 1780 aproximadamente aunque la primera mención del clarinete en una partitura aparece en una misa de J.A.J. Faber, organista de Amberes, en 1720. Entre las obras antiguas en las que se incluya el clarinete destacan la Obertura para dos clarinetes y trompa (1748) de Georg Friedrich Händel y el Concierto para clarinete en la mayor, K.622 (1791) de Wolfgang Amadeus Mozart que también usó clarinetes en su sinfonía denominada Paris. Después del clasicismo el clarinete se convierte en característica indispensable de toda orquesta.

En nuestro país entre aquellos eximios instrumentistas más reconocidos del género debemos recordar al “Mulato” Sinforoso, Lino Galeano, Juan Pérez, Lorenzo Lovatti y el gran compositor y director Juan Carlos Bazán que en sus comienzos actuara junto al “Pibe” Ernesto Ponzio, como también con el tío de este, Vicente Ponzio, o con Ernesto Aspiazu, para recalar en 1906 en la orquesta de Roberto Firpo, actuando en el “Velódromo” donde tocando con su clarinete en la puerta del establecimiento llamaba la atención de los parroquianos para que concurrieran al mismo y dando ello lugar al tema “La Chiflada”.

## INSTRUMENTOS DE CUERDA

### EL ARPA

Comenzando por el de cuerdas y en orden de su aparición, el arpa tuvo una incipiente y efímera participación en los primeros conjuntos. Este instrumento de cuerda que suena al ser pulsado se desarrolla verticalmente desde el cuello hasta la caja de resonancia o consola.

Existen tres modelos básicos: 1) el arpa arqueada, donde el cuello y la tabla tienen forma de arco. 2) el arpa angular que forma un ángulo recto y 3) el arpa marco donde la columna se coloca entre el cuello y la tabla. Las orquestas modernas utilizan a esta última con 46 o 47 cuerdas (seis octavas y media con siete cuerdas por octava). Para sostenidos o bemoles posee siete pedales de doble acción. Se afina en tono do bemol mayor y cuando se pisa el pedal sube un nivel de semitono de do bemol a do natural, en tanto que cuando se pisan dos niveles sube un tono de do bemol a do sostenido.

El arpa, luego sustituida por la guitarra o la mandolina, definía la parte rítmica. También harían su aparición otros instrumentos que lo hicieron intermitentemente o que habrían de permanecer en determinados conjuntos como la armónica, el acordeón, la trompeta o la corneta. Esos primeros tiempos exhibían músicos intuitivos y generalmente sin estudio, los que memorizaban sus melodías y que en su repetición o se olvidaban el tema o brindaban distintas versiones. Como anécdota debe señalarse que ello sirvió en muchas ocasiones para que algún aprovechado se apropiara de temas que no le pertenecían.

Como lo señalara el doctor Luis Sierra "...la guitarra es el instrumento que se incorporó al tango para ocupar ventajosamente el lugar del arpa como base rítmica de mayores posibilidades en los conjuntos de entonces...".

## LA GUITARRA

Dicho esto, la guitarra sustituyó al arpa y en un trabajo del maestro Aníbal Arias ("Breve historia de la guitarra en el tango") se manifiesta que "...se encuentra incorporada desde hace muchísimos años a la música popular de todos los países del mundo, interviniendo activamente en la cultura de los mismos...".

Agrega que su cuna fue Oriente donde se produjo una evolución de distintos instrumentos, tanto en sus formas como en su estructura, y a su vez se fue adecuando en cada país o comarca, hasta llegar a la guitarra moderna. En ese recorrido pasará por el Kinnor, el Nebel, el Laúd, la Vihuela para arribar finalmente a la guitarra y aún cuando no se posee documentación fehaciente, se conoce por tradición oral que hasta el siglo XIII reinó el Laúd, el cual luego es reemplazado en las Cortes por la vihuela: apareciendo simultáneamente la guitarra que era en esos tiempos más modesta, originalmente con 4 cuerdas y especialmente de uso popular, para luego con las 6 cuerdas reemplazar definitivamente a la vihuela.

Llegó a estas tierras exportada principalmente de España y en estos suelos adquirió patente propia cuando de inmediato fue adoptada por el gaucho quien la hizo su compañera en tantas lejanías y ausencias en las soledades pampeanas. Luego sería fundamental en las mentas del payador y su improvisación por Cifra con rasguídos (la primera en aparecer) y por Milonga con acordes desplegados, tal como lo hemos desarrollado en otra parte de este trabajo.

Y en ese tránsito por el suburbio llegó para juntarse con el violín y la flauta para formar esos incipientes conjuntos intuitivos que estaban en la búsqueda del nuevo género y allí en esa probeta popular, la guitarra cumpliría su función principal de apoyo rítmico y bordoneos que ornamentaban las interpretaciones de ese conjunto simple y "orejero".

El mismo Arias recuerda a los primeros guitarreros, entre otros, a "el ciego" Aspiazu, Luciano Ríos, "el negro" Lorenzo, "el pardo" Canaveri, Apolinario Aldana, "vizcacha" Herrera, los hermanos Manuel y Fermín Ruíz, Gabino Gardizabál, Gabino Navas o Santiago Robles. A ellos le seguirían otra pléyade de inefables ejecutantes como Domingo Salerno, Francisco Polonio, Guillermo Saborido, Domingo Greco, José Valerga, Pablo Bustos, Domingo Pizarro, Rafael Canaro, José Luíz Padula, Ruperto Leopoldo Thompson, luego gran contrabajista, Rafael Iriarte, o José Ricardo.

La llegada del piano y luego del contrabajo, desplazó a este instrumento de la mayoría de los conjuntos aún, cuando siguió su camino como acompañante de los llamados cantores nacionales, que tendría su ejemplo en el inventor del canto del nuevo género, don Carlos Gardel que llegó desde lo campero y siempre supo tenerlo en su repertorio.

Esos cantores eligieron para su acompañamiento a aquellos guitarristas de experiencia de los primeros conjuntos, los cuales empleaban como apoyo rítmico el sector de las bordonas, es decir la cuarta, quinta y sexta, y ello se escucha nítidamente en las introducciones y adornos de distintas obras de las primeras grabaciones, donde también podemos verificar uno o dos compases del estilo sureño, principalmente de la cifra.

Esos guitarristas que acompañaron a los cantores nacionales integraron dúos, tríos o cuartetos, y Arias vuelve a recordar entre ellos a José Ricardo, Guillermo Barbieri, José Aguilar, Horacio Pettorossi, Armando Pagés, Domingo Riverol, Rosendo Pesoa, Manuel Parada, Enrique Maciel, Rafael Iriarte, o Vicente Spina. Mucho tiempo después aparecería quizá uno de los mejores guitarristas contemporáneos como fue Roberto Grela que produjo una revolución en el acompañamiento, aportando nuevas ideas armónicas y con él se comenzó a utilizar las tres cuerdas cantoras, las primera, segunda y tercera, en los punteos y adornos.

Otra faceta fue la de aquellos intérpretes solistas pero que generalmente lo hicieron desde la denominada música clásica, sin llevar al pentagrama música nacional como el tango y el folklore, a excepción de algunos como el mismo Arias que desde su cátedra en la Escuela de Música Popular de Avellaneda aportó sus conocimientos musicales a la música popular, como lo habían hecho grandes maestros en otros países, por caso Isaac Albéniz, Enrique Granados, Federico Moreno Torroba o Fernando Sor.

En la modernidad, luego del paso de la famosa década del "40", al achicarse los conjuntos típicos, la guitarra volvió a tener importancia en esos dúos o tríos, inclusive cuartetos, recordando el de Troilo-Grela, o el cuartero de Federico-Grela, o el trío de Grela, Maine y Juan Carlos Gorriás, vecino de Lomas de Zamora, entre otros tantos. En ese período comenzaría a aparecer la guitarra eléctrica que en algunos quintetos o sextetos haría su aparición, por ejemplo Cacho Tirao o López Ruiz en el sexteto de Astor Piazzolla, pero eso es ya otra historia.

## VIOLÍN

En ese trío iniciativo de flauta, guitarra y violín, este último, a través de su registro agudo, era el eje central del mismo y su comando musical.

Debemos recordar que se trata de un instrumento de cuerda frotada o pellizcada, según el tipo de interpretación, e hijo de una larga dinastía ligada a la historia de la música universal, constituido por cuatro cuerdas afinadas por intervalos de quintas: sol<sub>4</sub>, re<sub>5</sub>, la<sub>5</sub> y mi<sub>6</sub>. La cuerda de sonoridad más grave (o "baja") es la de sol<sub>4</sub>, y luego le siguen, en orden creciente, el re<sub>5</sub>, la<sub>5</sub> y mi<sub>6</sub>. En el violín la primera cuerda en ser afinada es la del la; ésta se afina comúnmente a una frecuencia de 440Hz, utilizando como referencia un diapasón clásico (de metal ahorquillado) o, desde el siglo XX, un diapasón electrónico. En orquesta y agrupaciones el violín suele ser afinado a 442Hz.

Su estructura interna está constituida por una barra armónica que corre a lo largo de la tapa, debajo de las cuerdas graves y el alma que se encuentra debajo del pie derecho del puente donde están las cuerdas agudas, son los elementos fundamentales del instrumento. En las partituras siempre se usa la clave de sol.

Es el más pequeño de los instrumentos de la familia de las cuerdas que incluye la viola, el violonchelo y el contrabajo, en la música “clásica”, aún, cuando muchas orquestas de tango han usado esos instrumentos, principalmente el último de ellos.

Las cuerdas del violín pueden ser de metal o de tripas, y el arco está construido en madera dura; midiendo aproximadamente 77 centímetros de largo y una cinta de 70 centímetros, realizada en crines de caballo.

Como estructura actual debemos remontarnos a Italia cuando el laud, la vihuela y la violan van perdiendo vigencia, especialmente a partir del siglo XIX y es con el barroco que comienza su edad de oro, siendo utilizado en la música denominada “clásica” pero también en la “popular”, como el caso del tango.

Su sonoridad está ligada a la calidad del instrumento y del intérprete, especialmente los construidos por las familias Stradivarius y Guarneri, como el tipo de madera y barnices utilizados en su fabricación, elementos fundamentales de su calidad aún hoy día donde son venerados y que elevan su precio a valores extraordinarios.

En nuestra música popular debemos recordar que unos de los primeros tríos estaba conformado por el “Negro” Casimiro Acosta en violín, el “Mulato” Sinforsoso en clarinete, con el agregado de una guitarra, el cual actuaba en lugares recreativos como el ubicado en las calles Corrientes y Paraná por 1870.

Años más tarde, en 1883, aparece otro trío compuesto por Francisco Ramos y Eduardo Aspiazu, quien sería luego un eximio guitarrista, en violines y el “Pardo” Canevari en guitarra. En 1883 se conoce al trío comandado por el bandoneón, que suplantaba a la flauta, de Juan Maglio “Pacho”, la guitarra de Luciano Ríos y el violín de Julián Urdapilleta.

Otros eximios ejecutantes del violín irían apareciendo en esos incipientes tríos llegado el siglo XX, como Alices Palavecino, junto al bandoneón de Vicente Greco y la guitarra de Arturo Camerano; Eduardo Monelos con el “tigre del bandoneón” Eduardo Arolas y Emilio Fernández en guitarra. Ya en esos tiempos comenzaban a aparecer cuartos, quintetos, sextetos y las primitivas orquestas con mayor número de instrumentistas.

Pero, antes de la llegada de estas últimas que habrían de irrumpir encabezadas especialmente por ese nuevo instrumento, el bandoneón, que le daría identidad plena, en noches de garufa de cualquier piringundín o de los barrios tangueros alejados del centro, como Palermo, la Boca o Barracas, aún se escuchaban a esos tríos con su música vivaz y zumbona, como el del “Pibe” Ernesto Ponzio con su violín, el “Tano” Vicente Pecci en flauta y el “Ciego” Eusebio Aspiazu en guitarra, que actuaban en el “Tambito”; o el “Vasco” Urdapilleta en violín, Pepe Guerrieri en flauta y Luciano Ríos en guitarra, que se lucían en el “Velódromo”; o el de Enrique Saborido en violín, que luego abordaría el piano, Benito Massot en flauta y el “Negro” Lorenzo en guitarra, en el “Vorona”.

En el vertiginoso desarrollo del género el mismo tendrían brillantes ejecutantes, muchos de los cuales marcarían hitos fundacionales. Sin agotar la lista y con el riesgo de ser injusto con las omisiones, podemos señalar a Francisco Canaro, Juan D’Arienzo, los De Caro: Emilio, José y el creador de la evolución en el tango como don Julio De Caro con su famoso violín corneta de una ampliada y exquisita sonoridad, Carlos Posadas, Tito Rocatagliata, Ernesto Zambonini, Cayetano Puglisi y saltando etapas Elvino Vardaro, Raúl Kaplún, Hugo Baralis, Szymbia Bayour, Mario Abramovich, Enrique Mario Francini, Emilio Balcarce, Eduardo Camerano, y aquellos que acompañaron a Piazzolla, además de Baralis, Antonio Agri y el “Negro” Suarez Paz (para un listado más completo ver la obra “Historia de la Orquesta Típica” del doctor Luis Sierra, editorial Peña Lillio S.A. edición 1966, página 156 y siguientes).

Para finalizar el aporte de este instrumento al tango debemos señalar como hecho histórico-social la contribución de la inmigración judía a nuestro país, donde generalmente llegaban con “el violín debajo del brazo”, especialmente aquellos que arriban hacia finales del siglo XIX y principios del XX desde Europa del Este. Además muchos de ellos bajo seudónimos hicieron importantes aportes al género, como los casos, entre otros tantos, de León Zucker (Roberto Beltrán) o el famoso Isaac Rosofsky que no era otro que Julio Jorge Nelson (para un mayor desarrollo del tema ver la obra “El tango una historia con judíos” de José Judkovski editorial Fundación Iwo 1998).

## VIOLA

La viola es un instrumento musical de cuerda frotada, similar en cuanto a materiales y construcción al violín pero de mayor tamaño y sonido más grave. Su tesitura se sitúa entre los graves y medios del violín y los agudos del violonchelo. La viola es considerada como el contralto o el tenor dramático de la familia de las cuerdas.

La aparición de la viola como heredera directa de la viella de cuerda (la viella era como un violín cuyas cuerdas se ponían en vibración por medio de un teclado; el arco es reemplazado por una cuerda pulida y frotada con colofonia) supone un avance importante en la historia de los instrumentos de arco.

Nacida en el siglo XIV, empieza a tomar valor artístico a partir del siglo XV. En 1543, Silvestro Ganassi dal Fontego publicó el primer método, bajo el nombre de Regola rubertina.

La viola es conocida actualmente como un instrumento de cuerda frotada algo mayor que el violín; sin embargo, con este nombre se conocía en la Edad Media a todo cordófono de arco de varias piezas y fue esta la primera denominación utilizada para definir a los instrumentos de cuerda frotada, tanto de brazo como de pierna.

Durante el renacimiento, la familia de la viola original se dividió en dos ramas: la viola da braccio y la viola da gamba. Las violas de brazo quedaron relegadas a las tabernas, en donde tocaban músicas populares; mientras que las violas da gamba eran exclusivas de las cortes más refinadas. Este instrumento acabó cayendo en desuso y el violín fue sustituyéndolo por su brillantez. Los compositores preferían dicho instrumento por su amplitud sonora y la agilidad en vez de la delicadeza de las violas da gamba.

En el barroco, el violín cobró la máxima importancia. La viola le gana en calidez y resonancia, y es casi tan manejable y ágil como el violín.

El papel de la viola es fundamental en la orquesta ya que da profundidad y apoyo a la armonía, la hace rica y aterciopelada. No debemos olvidar tampoco la gran variedad de obras compuestas para la viola solista o las sonatas para viola acompañada.

La viola tiene una reputación menor dentro de la cuerda pero se trata de un prejuicio arrastrado desde los orígenes de la orquesta moderna (siglo XIX), cuando era asumida por violinistas en decadencia.

La viola posee un notable poder expresivo. De acento más bien suave, recogido y algo melancólico, se presta más a pasajes de poco movimiento que excesivamente rápidos. Entre las obras orquestales que tiene asignada partes importantes figuran la Sinfonía concertante de Mozart y el poema sinfónico de Richard Strauss Don Quijote, ambas con carácter solista, amén de otras muchas cuya relación resultaría excesivamente prolija.

Grandes compositores, clásicos, románticos y modernos, apreciando las cualidades sumamente emotivas de este instrumento han escrito obras muy importantes como conciertos, sonatas, suites, etc., que justifican por sí solas la presencia del concertista de viola en las salas de audiciones. La viola es un instrumento de relevada importancia en la orquesta actual ya que colabora en que el sonido entre los instrumentos graves y los agudos no sea tan

destacado, además de tener un sonido realmente intermedio que equilibra los sonidos de cuerda de la orquesta.

Este instrumento ha sido utilizado en distintas orquesta de tango, comenzando por un innovador en este sentido como fuera Osvaldo Fresedo, quien incorporaría a la orquesta no solo nuevos instrumentos de cuerdas, sino también de percusión.

Así en su orquesta de 1939 tendrá a Demetrio Riseti y a Do Reis en la ejecución de la viola, en tanto que entre 1941 y 1945 ocuparán los sitios del chelo Nerón Ferrazzano, De Luca en el vibráfono y Nélica Gianneo en arpa. En 1950 Enrique Bourguet en chelo, a cargo del cual estarían en 1955 Flavio Russo, José Bragato y Ricardo Francia, Fortunato Pugliano en batería y vibráfono. Y en 1970 en violas estarán Enri Balestro y Rodolfo Martíne, en tanto que Alfredo López Echeverría y Daniel Pucci estará en chelos

La orquesta de Pugliese en 1955 ha de integrar a Francisco Sanmartino en viola, en 1957 será ocupada por Norberto Bernasconi, y luego incorporará Enrique Lannoo en chelo. En 1969 el instrumentista de la viola será Bautista Huerta y el del chelo Pedro Vidaurre. En 1974 estará Adrián Pucci en viola, el cual será reemplazado por Merei Brain hasta el final de la orquesta.

Por su parte la orquesta de Troilo en 1943 tendría a Alfredo Citro en chelo. En 1947 Simón Zlotnik (viola); en 1951 lo reemplaza Cayetano Giana, al cual agrega a Víctor Casagrande y Raúl Terrés (violas); Alfredo Citro y Adriano Fanelli (cellos); Valentina Filipini (arpa); Domingo Rulio (flauta); Atilio Guerra (clarinete); Pedro C. Herz (oboe); Umberto Lunghi (fagot); Francisco Alonso y Salvador Chinicci (trompetas); Francisco Donatucci (tromba); Roque Di Falco (trombón); Manuel Dopazo (percusión), para la obra teatral El Patio de la Morocha. En 1958 la viola estará a cargo de Francisco Sanmartino, volviendo Cayetano Giana en 1960, agregando a Miguel San Martín para grabar Troilo Export. Fallecido Troilo en 1975, se realizaría un espectáculo en su recuerdo con Simón Slotnik (viola) y Miguel Ariz (cello).

## VÍOLONCHELO

El violonchelo o violoncello, o chelo, (abreviado a menudo el primer término bajo la forma chelo) es un instrumento musical de cuerda frotada, perteneciente a la familia del violín. En el seno de esta familia de instrumentos de orquesta, por su tamaño y su registro, el violonchelo ocupa un lugar situado entre las violas, los contrabajos y el octabajo. Es uno de los instrumentos básicos y fundamentales de la orquesta dentro del grupo de las cuerdas, realizando normalmente las partes graves, aunque su versatilidad también permite a los instrumentistas que lo tocan interpretar partes melódicas. Tradicionalmente está considerado como uno de los instrumentos de cuerda que más se parecen a la voz humana.

A lo largo de la historia de la música se han compuesto muchas obras para violonchelo debido a su gran importancia dentro del panorama musical al ser este un instrumento básico en muchas formaciones instrumentales (sobre todo en cuartetos).

Según la RAE, al ejecutante de un violonchelo se le llama «violonchelista», «violoncelista» o «chelista». El violonchelista toca el violonchelo sentado sobre una silla o un taburete, manteniendo su instrumento sujeto entre las piernas (apoyándolo en el suelo por medio de un tallo de metal llamado pica, puntal, espiga o pivot) y frotando las cuerdas con un arco.

En cuanto a sus características físicas, las partes que componen un violonchelo son las mismas que las del resto de la familia del violín, clasificados dentro de los instrumentos de cuerda frotada.

Al contrario de lo que se suele pensar, los precursores del violonchelo aparecieron en la primera mitad del siglo XVII en Italia no como descendientes de la viola da gamba ('viola de pierna'), sino que pertenecen a la familia de los violines, y nacieron de la viola da braccio ('viola de brazo'), hacia el 1530, apenas unos años después que el violín. Para la fabricación de estos nuevos instrumentos, usaron características de otros, como el rabel, aunque este solo tenía tres cuerdas. Está demostrado, además, que no tuvo nada que ver con



la familia de las antiguas violas (como la *viola da gamba*, por ejemplo), ni en la construcción, ni en la técnica, ni en la interpretación.

En la primera época, había más instrumentos similares al violonchelo, como por ejemplo el violón, que se usaba como bajo continuo. Además, había otros como violonzino o basset, que pertenecerían a la misma familia pero se interpretarían de distintas maneras o tendrían otros tamaños o número de cuerdas distinto. También existía la *viola d'amore* (viola de amor), por ejemplo, cuyo origen es distinto pero que recuerda al violonchelo en cuanto a su interpretación (con arco) y a su sujeción. Al principio se sostenía sujetándolo con una cuerda a la cintura, o bien sobre el hombro (*da spalla*), o bien entre las rodillas o en el suelo. Había muchos tipos distintos de violonchelos, desde los tenor, a otros de tamaños mayores, con distintas tesituras y diferentes formas de sujeción.

A principios del siglo XVIII, Stradivarius normalizó su tamaño, y lo cambió de 80 a 76 centímetros, muy similar a la talla actual. Como muestra de su rápida popularidad, en 1680 ya estaba incluido como instrumento fijo en la Orquesta Imperial de Viena y en 1709, la Orquesta Sinfónica de Dresde ya tenía cuatro violonchelos. Las primeras obras creadas específicamente para violonchelo, fueron de Doménico Gabrielli y de Giuseppe Maria Jacchini (c. 1663-1727) hacia 1689.

Durante sus primeros años, hasta la primera mitad del siglo XVIII, estuvo compitiendo por el repertorio con la *viola da gamba*, ya que tenían un timbre similar y se usaban sobre todo como bajo continuo. Algunos de los grandes compositores de la época, como Marin Marais o Henry Purcell, se negaron a emplear el nuevo violonchelo, usando en su lugar la *viola da gamba* y escribiendo expresamente en las partituras que la interpretación debería de ser para este instrumento.

El apogeo del violonchelo comienza durante el barroco. Muchos compositores lo usan de manera recurrente como bajo continuo de las obras, junto con el clavecín, y ya se empieza a usar para agrupaciones más pequeñas, dúos, tríos y cuartetos.

Vivaldi ya compuso 27 *conciertos para violonchelo*, y en la segunda mitad del siglo XVIII Luigi Boccherini, que además era violonchelista virtuoso, dedicó 12 conciertos a este instrumento.

Con la gran popularidad que tuvo como bajo continuo, acabó por desplazar totalmente en este período a la *viola da gamba*, y se consolidó como instrumento recurrente en las agrupaciones de cámara.

En el periodo moderno, Haydn y Beethoven fueron dos de los grandes compositores que ensalzaron la figura del violonchelo y compusieron gran número de obras para él, ya como instrumento solista. Además, el violonchelo se consolidó como pieza fundamental, como bajo, en la inmensa mayoría de cuartetos y tríos compuestos en esta época, y fue utilizado por prácticamente todos los compositores.

A partir del año 1800 es cuando se empezaron a hacer todos los cambios físicos que dieron como resultado el violonchelo moderno. En esta época, se cambiaron las pequeñas salas de cámara por grandes salas de conciertos y teatros de la ópera. El violonchelo tenía ya un gran repertorio como solista, y necesitaba que se proyectara más el sonido para que se escuchara sin problemas por encima del resto de la orquesta de manera más definida y que llegara a un público mucho más numeroso que en épocas anteriores.

Ya en el siglo XIX es cuando se introduce una de las mayores características del violonchelo moderno, la pica. Al principio, esta era de madera, y fija, pero permitió que el violonchelista alcanzase una técnica virtuosística que sin el apoyo de la pica era más complicado, con lo que las obras para violonchelo también se hicieron cada vez más complejas.

El romanticismo musical se puede considerar la Edad de Oro del violonchelo. Schumann, Brahms, Dvořák o Mendelssohn compusieron conciertos para violonchelo y orquesta, y con el establecimiento de la orquesta sinfónica, el violonchelo



definitivamente se convirtió en el tercer instrumento más numeroso, después del violín y de la viola.<sup>14</sup>

Durante el siglo XX, se siguió componiendo mucha música para violonchelo, con compositores como Ravel, Debussy o Shostakovich. Además, a partir de los años 1920, el violonchelista catalán Pau Casals consigue, con su nueva puesta en escena de las *Suites para violonchelo* de Bach, devolver al violonchelo a una posición privilegiada. Aparecieron grandes intérpretes como Rostropovich o Jacqueline du Pré, así como Anner Blysmá con su violonchelo barroco.

Desde el siglo XX, las mujeres comienzan a ser intérpretes de violonchelo, cosa que no había ocurrido anteriormente. Durante mucho tiempo, solo las mujeres de clase alta podían tener acceso a los instrumentos musicales, y no estaba bien visto por la sociedad la postura de sujeción del violonchelo, entre las piernas, considerándola poco aristocrática. Existe documentación de otro tipo de posturas adoptadas por algunas mujeres violonchelistas, sujetando el instrumento de lado. A esto se sumó los prejuicios que existían contra las mujeres instrumentistas. Pero ya desde los años 1920 aparecen mujeres violonchelistas aplaudidas y valoradas, como Guilhermina Suggia o Raya Garbousova.

Durante todo el siglo XX, los violonchelistas han conseguido aumentar el registro del instrumento, llegando a competir en brillantez con el violín. Para conseguir mejores sonidos, algunos violonchelistas empiezan a utilizar picas más largas, o picas dobladas, como hacen Paul Tortelier o Mstislav Rostropóvich, para conseguir mejor sonoridad al elevarse el instrumento, que hace que con la mano derecha, con el arco, esté en una posición más natural, y que la izquierda, pueda bajar a lo largo del diapasón para conseguir notas más agudas con mejor proyección. En este siglo, la técnica de la izquierda se ha depurado hasta el punto de poder interpretar piezas tan virtuosísticas como lo podría hacer un violín. La utilización de las cuerdas metálicas, también influyó mucho en el tipo de conciertos que se iban a dar, y en las técnicas utilizadas para conseguir sonidos cada vez más brillantes.

Es en este siglo cuando finalmente se considera a la técnica como la base fundamental para la interpretación, no solo del violonchelo sino en general de todos los instrumentos, y forma parte esencial del estudio del instrumento, y su enseñanza se empieza a estandarizar en todos los conservatorios del mundo.

Pau Casals no solo fue uno de los grandes violonchelistas de la historia, sino que consiguió equiparar al violín y al violonchelo como instrumentos solistas. Gracias a su labor técnica, las posibilidades del violonchelo se aumentaron considerablemente. Él destacó sobre todo la importancia de los matices en la musicalidad global de la obra. Su redescubrimiento de las 6 *suites para violonchelo solo* de Bach, y la reinterpretación que hizo de ellas, sentó las bases para una nueva generación de violonchelistas.

Eisenberg, discípulo de Casals, fue otro de los últimos grandes teóricos del violonchelo. Su gran contribución fueron sus conceptos sobre la anticipación en la interpretación, como en el momento en que ejecutas una nota, tu mano tiene que estar preparándose para la siguiente.

Casi con seguridad el más reconocido chelista del tango ha sido **José Bragato** nacido de Udine, Italia en el año 1915 y fallecido en Buenos Aires en 2017, además de importante director de orquesta y compositor, además de un maestro de muchos jóvenes. Llegado a nuestro país en 1928, se instalaba con su familia en el barrio de Saavedra, y a raíz de una famosa inundación el chelista del Teatro Colón Ernesto Pelz le regaló su primer chelo y le brindó las primeras lecciones. Desde muy joven se interesaría por la música folklórica argentina y paraguaya, a través de su amistad con José Asunción Flores y Mauricio Cardozo Ocampo. En 1948 se incorpora a la Orquesta Estable del Teatro Colón, donde estará por 20 años hasta jubilarse. También fundaría un cuarteto y actuaría en las principales radios del país.

Una íntima amistad con Piazzolla, lo llevó a ser uno de los fundadores del famoso Octeto Buenos Aires, además de solista en la Sinfónica de Porto Alegre y refundó el Archivo Musical

Popular de Sadaic. Como autor dejaría obras como Milontán y Malambo, además de enormes arreglos como los de Adios Nonino que recibió un premio Grammy, además de numerosos premios a lo largo de su dilatada carrera, a tal punto que, con 98 años de edad, el maestro Zubin Mehta lo invitó a tocar en el Teatro Colón para rendirle un justiciero homenaje.

## CONTRABAJO

El contrabajo es un instrumento musical de cuerda frotada de tésitura grave. Suele tener cuatro cuerdas. Es el segundo mayor y más grave de los instrumentos cordófonos. El más grave de todos es el octabajo, que da sonidos dos octavas más graves aún.

Por razón de su tésitura grave, hasta tiempos relativamente recientes muy pocas veces se usaba el contrabajo como solista. El primer contrabajista virtuoso fue Domenico Dragonetti; el segundo, Giovanni Bottesini.

El sonido del contrabajo se produce por la vibración de las cuerdas al ser frotadas con un arco, aunque puede también producirse pulsándolas con las yemas de los dedos, al modo del bajo eléctrico o el tololoche, técnica que recibe el nombre de pizzicato o pellizco.

Se toca apoyándolo en el suelo igual que el violonchelo, más a diferencia de aquel, que se toca sentado, el contrabajo se suele tocar de pie, dado su mayor tamaño.

Los orígenes del contrabajo se remontan al siglo XVI, época en la que ya existía un instrumento llamado violone, del cual parece derivar. Sin embargo, hasta el siglo XVII no adoptó la forma y las características actuales, una combinación de elementos propios del violín y de la viola da gamba. También durante ese siglo se incorporó definitivamente a la orquesta, en la que desempeñaba un papel secundario; se limitaba a reforzar la parte del violonchelo.

Las dificultades de la interpretación derivadas de su gran envergadura limitaron su salto a los escenarios. A pesar de todo, a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo siguiente algunos compositores depositaron su confianza en el instrumento, que se fue ganando el respeto de músicos y del público. Hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XX para asistir al verdadero auge del contrabajo de la mano de instrumentistas, pedagogos y, sobre todo, del jazz, que brindó la oportunidad de lucirse en solitario y posibilitó la adopción de nuevas técnicas interpretativas.

Algunos autores han señalado que el contrabajo deriva de una combinación de elementos propios del violín y de la viola da gamba. Del primero conserva, entre otros, las características aberturas de resonancia en forma de "f", la inclinación hacia atrás del mango, el número de cuerdas generalmente cuatro y la terminación en voluta del clavijero. De la viola da gamba, el contrabajo ha heredado el cuerpo con ángulos discretos, el adelgazamiento central y los hombros caídos.

La situación del contrabajo en el ámbito musical del siglo XVIII distaba mucho de ser satisfactoria. Esta agonía se prolongó hasta la entrada en escena de Domenico Dragonetti (1763-1846), que promovió su inclusión definitiva en la orquesta y se convirtió en el primer virtuoso. Pese a sus enormes logros, el italiano no consiguió ver en vida cómo el contrabajo se independizaba progresivamente del chelo en las composiciones para orquesta, aunque sí pudo asistir a la proliferación de sonatas, dúos y tríos específicos para contrabajo (Dúo para viola y contrabajo de Sperger, Trío para violín, viola y contrabajo de Haydn).

Durante los siglos XVIII y XIX el instrumento ganó notoriedad en los salones de conciertos de las principales capitales europeas y pasó a ocupar definitivamente un lugar destacado en el ámbito musical gracias a las innovaciones en la orquestación llevadas a cabo por Beethoven, Wagner, Chaikovski, cuyas composiciones le concedieron un mayor lirismo a este instrumento. En 1839, Achile Gouffe llevó el contrabajo a la Ópera de París, escribió el primer método para el instrumento, cuyo número de cuerdas se había fijado en cuatro, e introdujo notables innovaciones tanto en el contrabajo propiamente dicho como en la forma del arco.

En los siglos XVIII y XIX coexistieron tres bajos de cuerda (a menudo afinados en la (segunda), re (tercera) y sol (tercera)), que sobreviven en la música folclórica de la Europa del este. Los antiguos bajos de los siglos XVI y XVII tenían cuatro o cinco cuerdas (excepcionalmente seis). Las orquestas de baile modernas añaden una cuerda aguda a los contrabajos, afinada en do (tercera). Hasta el siglo XIX los contrabajistas usaron arcos con la vara curvada hacia afuera en relación con el encordado; mucho después de que fuera normal el arco curvado hacia adentro en el violín, la viola y el violonchelo. El arco antiguo sigue en uso junto a los arcos modernos desarrollados en el siglo XIX. Entre los virtuosos del contrabajo debemos incluir al italiano Domenico Dragonetti, autor de conciertos, sonatas y diversas reducciones para el instrumento; Giovanni Bottesini, el virtuoso por excelencia del contrabajo; al director ruso Sergei Koussevitzky, que también ha escrito para contrabajo; y al contrabajista de jazz estadounidense Charles Mingus.

En nuestro género, aunque el contrabajo no formara parte de tríos iniciáticos, lo hace de las manos de Roberto Firpo y de Francisco Canaro, iniciado el siglo XX, siendo participe de esos primeros conjuntos del tango, marcando con su penetrante sonoridad el apoyo de la marcación rítmica que se estaba necesitando. El género ha tenido notables ejecutantes como Leopoldo Thompson, Luis Pereira, José Puglisi, Vicente Sciarreta, Aniceto Rossi, Kicho o Quicho Díaz, Rafael Del Bagno, Mario Monteleone, Omar Murtagh, Aldo Nicolini, Alcides Rossi, entre otros, recordando que siempre para un lista más completa acudir a la obra del doctor Luís Sierra.

## PIANO

La aparición de nuevos conjuntos, con mayor cantidad de instrumentos, dio lugar a la llegada del piano en el tango. Previo a ello debemos señalar algunas características de este instrumento de cuerda con un teclado derivado del clavicémbalo y martillos y cuerdas derivados del dulcemele. Difiere de sus predecesores, sobre todo, en la utilización del sistema del martillo impulsado hacia las cuerdas por la tecla, que permite al intérprete modificar el volumen mediante la pulsación fuerte o débil de los dedos. Por esta razón el primer modelo (1709) se denominó gravicembalo col piano e forte ('clavicémbalo con suave y fuerte'). Su creador fue Bartolomeo Cristofori (1655-1731), fabricante de clavicémbalos florentino, al que se considera inventor del instrumento en 1698. Dos de sus pianos han llegado hasta nuestros días. La caja de uno, fechada en 1720, está en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York; la otra, de 1726, está en el Museo de la Universidad Karl Marx de Leipzig.

### Evolución del piano

A partir de 1725, año en que el organero alemán Gottfried Silbermann, de Friburgo, adopta el sistema de Cristofori y construye dos pianofortes que somete a la consideración de Johann Sebastián Bach, los mayores avances se producen en Alemania. Quizá la contribución más importante fue la de Johann Andreas Stein, de Augsburgo, al que se considera inventor de un sistema de escape mejorado que sirvió para fundar la escuela vienesa de piano elogiada por Wolfgang Amadeus Mozart, que contó con el favor de la mayoría de los compositores alemanes de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Varios constructores de la Alemania central emigraron a Londres hacia 1760 y fundaron la escuela inglesa que, con John Broadwood y otros, empezó a trabajar para la producción de pianos más sólidos, cuya fama ha llegado hasta nuestros días. El francés Sébastien Érard fundó la escuela francesa en la década de 1790. En 1823 desarrolló el sistema de doble acción que todavía hoy es de uso general. En esta época, artesanos de muchos países europeos trabajaban para perfeccionar el instrumento. Se produjeron numerosas mejoras en el diseño y la construcción. Alemania y Estados Unidos se han destacado en la fabricación de pianos, en especial la casa alemana fundada por Karl Bechstein y las estadounidenses

Steinway, de Nueva York, y Chickering, de Boston. Los pianos de la fábrica austriaca Bösendorfer son también muy apreciados.

La extensión del piano primitivo era, como la del clavicémbalo, de cuatro o cinco octavas. De forma gradual se fue aumentando a más de siete. Para ello se realizaron cambios estructurales, como el incremento de la tensión de las cuerdas para producir ciertas notas. Existe un modelo de Bösendorfer que tiene un bajo extendido, gracias a lo que alcanza las ocho octavas.

El piano moderno tiene seis partes fundamentales:

1) El bastidor suele ser de hierro. En el extremo posterior se sitúa el cordal donde se sujetan las cuerdas. En el frente está el clavijero, en el que se distribuyen las clavijas de afinación. Alrededor de éstas se enrolla el otro extremo de la cuerda. La tensión se regula girando cada clavija.

2) La tabla armónica, pieza delgada de madera con un veteado muy regular, situada debajo de las cuerdas, refuerza el sonido mediante la vibración por simpatía.

3) Las cuerdas, fabricadas de hilo de acero, en las que aumenta el grosor y la longitud desde el agudo al grave. Las notas agudas disponen de dos o tres cuerdas afinadas al unísono. Las graves tienen una sola cuerda fortalecida al entorcharse en espiral un alambre fino.

4) El teclado es el verdadero mecanismo requerido para impulsar los martillos o macillos contra las cuerdas. La parte más visible consiste en una hilera de teclas que se accionan con los dedos. Las teclas de las notas naturales se fabrican de marfil o plástico, las de las notas alteradas de ébano o plástico.

5) Los pedales son palancas que se accionan con los pies. El pedal fuerte (derecho) levanta los apagadores para que las cuerdas continúen vibrando cuando las teclas se han dejado de pulsar. El pedal sordina (izquierdo) acerca los martillos a las cuerdas para que las golpeen con más suavidad, o los mueve hacia un lado para reducir el contacto. Algunos pianos tienen un pedal tonal en el centro que sostiene las notas producidas por las teclas pulsadas cuando el pedal está pisado. La utilización de los pedales produce variaciones en la calidad del sonido. En muchos pianos verticales al pisar el pedal de sordina se interpone una tira de fieltro entre los macillos y las cuerdas con lo que se produce un sonido tenue.

6) Según la forma del mueble los pianos se clasifican en de cola, rectangular y vertical. El cuadrado o de mesa no es muy común. Para el uso doméstico se suele utilizar el vertical, mejor para estancias pequeñas. Los pianos de cola se construyen en varios tamaños, desde el de gran cola de 2,69 m de largo, hasta el colín, de menos de 1,8 metros.

Entre los pianos verticales se incluye el piano doméstico del siglo XIX, del que el gran piano vertical es un tipo mayor. Los modernos pianos de espineta y consola son verticales pequeños emparentados con el cuadrado. En los pianos verticales las cuerdas se sitúan en sentido vertical o diagonal desde el extremo inferior del instrumento. En los verticales y los colines las cuerdas graves se sitúan en diagonal respecto de las agudas, más pequeñas. Con ello se ahorra espacio y se distribuye la tensión al mismo tiempo. La tensión conjunta de las cuerdas de un piano gran cola de concierto es de unas 30 toneladas, en el vertical de unas 14 toneladas.

Cuando la tecla del piano se pulsa, las palancas que hay en el otro extremo suben y elevan otra palanca que lanza un martillo contra las cuerdas de una determinada nota. Al mismo tiempo, un apagador se separa de esas cuerdas para que puedan vibrar. Lo siguiente es una explicación detallada de cómo funciona el mecanismo.

La tecla es una palanca que pivotea sobre una articulación elevadora. Cuando el pianista pulsa la tecla, la parte trasera asciende y la fuerza de la palanca de la tecla presiona hacia

arriba el puente, que actúa como bisagra. El lado libre de éste sube llevándose una pieza en forma de L llamada sostén del amortiguador o palanca de escape y la palanca de repetición.

La articulación elevadora empuja al rodillo, un rollo de fieltro sujeto al brazo del macillo, y éste sube. El movimiento hacia arriba de la articulación se detiene cuando su extremo saliente golpea el botón regulador. El martillo sube rápidamente desde la articulación y golpea las cuerdas correspondientes. La palanca de repetición también asciende, pero sólo hasta el extremo donde la articulación lo atraviesa, y toca el tornillo descendente situado en la cabeza del macillo; esta palanca permanece elevada hasta que la tecla se suelta.

El macillo cae hacia atrás, pero sólo en parte. Se detiene por la junta articulada golpeando la palanca de repetición que estaba arriba. La palanca de escape puede entonces volver bajo el mango del macillo, elevado a su posición original. Al mismo tiempo, el empujador hace que el macillo rebote contra las cuerdas.

Si la tecla se suelta, el macillo se mueve y la palanca de repetición queda elevada. Si el intérprete presiona de nuevo la tecla que ha pulsado antes, la palanca de escape puede una vez más empujar al rodillo y al mango del macillo hacia arriba. Este sistema permite una rápida repetición de las notas antes de que la tecla y el martillo tengan tiempo de volver a sus posiciones originales.

Mientras tanto, la parte trasera de la tecla también ha empujado hacia arriba la palanca del apagador que levanta a éste de las cuerdas de la tecla. Cuando ésta permanece en parte suelta, el apagador retrocede, se posa en las cuerdas y silencia su sonido.

Cuando la tecla se libera del todo todas las partes del mecanismo vuelven a sus posiciones originales por la fuerza de la gravedad. A diferencia de los pianos de cola, los modelos verticales no pueden depender de la gravedad para hacer que todo vuelva a su lugar. En un piano de cola el mecanismo se asienta horizontalmente sobre la tecla, en uno vertical se adapta para que se asiente más o menos en vertical. Ya que no puede depender por completo de la gravedad, incluye varios muelles y pequeñas tiras de tela para devolver el mecanismo a su lugar.

El piano ha sido siempre un instrumento de virtuosos. Los compositores tocaban sus propias obras en los siglos XVIII y XIX, entre ellos Wolfgang Amadeus Mozart o Ludwig van Beethoven. En nuestra incipiente música popular urbana también hicieron su aparición eximios instrumentistas. Debe recordarse que desde la colonia este instrumento había sido importado y muchos de ellos eran la base musical de las casas patricias, las cuales recibían las enseñanzas de maestros europeos pero principalmente de representantes de la raza de color que hacían de ello su forma de vida.

A diferencia de los demás instrumentos ya citados, que eran portátiles, el piano era difícil de transportar especialmente en esos tiempos, por lo cual se lo utilizaba como instrumento solista en casas de bailes y prostíbulos y allí se destacaría el “Negro” o “Mulato” Rosendo Mendizábal que además de excelente intérprete en esas noches de Buenos Aires, ejercía como maestro de piano durante el día. No le irían en saga otros inimitables intérpretes que marcaron toda una época gloriosa como los casos del Johnny Aragón, Alfredo Bevilacqua o Samuel Castriota, que generalmente lo hacían ante poco público en casitas “placenteras”. Con ellos aparecerán también obras notables como “El Talar” de Aragón, “El Entrerriano” de Mendizábal o “La Yerra” de Castriota, llamados “tangos criollos para piano”.

Será Mendizábal, y aún hoy se conserva, el que introduzca las primeras partituras en 1897, exhibiendo sus conocimientos y habilidades musicales en “María La Vasca”, “Laura” y otros lugares similares. Sin embargo la mayoría de los pianos estaban en casas particulares, donde se tocaba música “culto” a excepción de algunos jóvenes que a escondidas de sus padres hacían temas de tango o de ese tipo musical que iba ganando, de a poco, el apoyo de la gente de la ciudad.

Con ello el piano comienza a reemplazar a la guitarra en los nuevos conjuntos, ya que la misma no lograba un registro alto como este nuevo instrumento del género, a la vez que asumía la base rítmica agregándole solos y arreglos.

Otro precursor del instrumento, aún avanzado algunos años, fue Manuel Campoamor, quien nacía en Montevideo en 1877 y desde joven se instalaba con sus padres en Buenos Aires, en las calles Bolívar y Humberto I barrio San Telmo. En sus comienzos como ejecutante del piano acompañó al famoso cantor y payador el “Negro” Gabino Ezeiza, acompañándolo en sus giras por el interior de la provincia de Buenos Aires. Más tarde actuaría en distintos reductos tangueros de esos tiempos, por caso “María La Vasca” de Carlos Calvo casi esquina Jujuy.

Carecía de conocimientos musicales lo cual no le privó de ser autor de distintos temas de gran popularidad que dictaba a otros que lo llevaban al pentagrama, a los cuales numeraba, como su famoso “Sargento Cabral” de 1898 que llevaba el número 1, que fuera editado por la casa J.A. Mediu e Hijos dedicado al compositor Leopoldo Corretier, grabado por la Guardia Republicana de Paris en una serie realizada especialmente para la casa “Gath & Chaves” la que envió a Europa a tres pioneros del tango rioplatense como Ángel Villoldo, Alfredo Gobbi, padre y su esposa Flora Hortensia Rodríguez más conocida como “Flora Gobbi”, para actuar en distintos temas. Posteriormente a ello dio a conocer “En el séptimo cielo” de 1900, “La Metrala” de 1902, “Muy de la garganta” de 1904 o “Mi capitán” de 1905.

Pero sería Roberto Firpo quien daría la puntada definitiva de la incorporación del piano a las incipientes orquestas denominadas “típicas” o “criollas” del tango, en su función conductora, armónica y rítmica, integrando un conjunto para actuar el “Armenonville” de Alvear y Tagle, el cual dirigía desde el piano junto a Eduardo Arolas en el bandoneón con Tito Roccatagliata y Pedro Festa en violines; luego formaría otro conjunto con Alfredo Michetti en flauta, Juan “Bachicha” Deambroggio en bandoneón y los violines de Tito Roccatagliata y Angelisao Ferrazzano, abandonando el estilo “Pacho” y brindando una creciente estética musical, como bien lo señala Enrique Binda, el cual afirma que la grabación de “Los Guevara” de 1914 es una fiesta para el oído con el solo de los violines con contracantos y pizzicatos. Un nuevo tiempo se abría para la evolución del tango lo cual estaba preparando el camino para la llegada de las nuevas generaciones que habrían de conformar lo que se ha denominado “la guardia nueva”.

El listado de grandes intérpretes del piano en el tango y su influencia ha sido enorme y tan solo refiriéndonos a algunos de ellos estaremos marcado el grado superlativo que el instrumento ha tenido en nuestro género. Así, a vuelo de pájaro recordaremos sin orden cronológico o de valía sino meramente por abecedario al Johnny Prudencio Aragón, Agustín Bardi, Osvaldo Berlingieri, Alfredo Antonio Bevilacqua, Rodolfo Biaggi, Manuel O. Campoamor, Samuel Castriota, Juan Carlos Cobián, José Colangelo, Alfredo De Angelis, Francisco De Caro, Carlos Di Sarli, Carlos Figari, Roberto Firpo, Carlos García, Orlando Goñi, Roberto Goyeneche, Juan Carlos Howart, Osmar Maderna, Osvaldo Manzi, José Martínez, Rosendo Mendizábal, Joaquín Mauricio Mora, Mariano Mores, José Luís Padula, Oscar Palermo, Francisco Rotundo, Enrique Saborido, Fulvio Salamanca, Horacio Salgán, Atilio Stampone, Héctor Stamponi, Osvaldo Tarantino, José Tinelli, Orlando Trípodí, Luís Visca, etc.

## INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

La percusión es, quizás, el más antiguo de los instrumentos musicales. Recordemos que ya en la prehistoria se utilizaban piedras y trozos de madera para avisar con diferentes toques o golpes el acercamiento de animales peligrosos o para ahuyentar las plagas, etcétera. Muchos son los instrumentos que componen la gran familia de la percusión, y en el último siglo su número se ha visto todavía incrementado. En un principio estaban clasificados en dos tipos: de sonido determinado y de sonido indeterminado, aludiendo a la posibilidad de ser o no afinados. Algunos musicólogos se inclinan, por otra terminología para esta clasificación: idiófonos y membranófonos.



Hasta hace no demasiado tiempo, y debido a los materiales con que se construían, los instrumentos de percusión no tenían las grandes posibilidades que hoy tienen. Así, las membranas han sido sustituidas por plásticos que hacen posible una afinación más exacta e incluso convierten en instrumentos susceptibles de ser afinados a los que antes no lo eran, como por ejemplo la caja. De ahí que se prefiera hablar de membranófonos (los que tienen membranas o plástico, y pueden variar la afinación en virtud de la tensión de las mismas) e idiófonos (los que tienen su propio sonido).

En el repertorio clásico y romántico se utiliza habitualmente la llamada “percusión sinfónica”, formada por el bombo, la caja o tambor, platillos, triángulo y, desde luego, los timbales. Posteriormente, los compositores del siglo XX han buscado nuevos instrumentos como los bongós y los toms-toms, incluso utilizándolos a gran escala, con varios de ellos en una misma obra. También se han incorporado los instrumentos de láminas como xilófono y vibráfono, procedente del jazz. Y por último, se incluyen instrumentos de origen exótico, como el güiro, el reco-reco o maracas entre otros.

En cuanto a la anteriormente mencionada sustitución de la piel por el plástico, éste último, cuando es de calidad, produce un sonido equiparable al de la piel y, además, evita riesgos con la afinación ya que la piel es mucho más sensible por ejemplo a los cambios de temperatura. Esto es sumamente importante, sobre todo en el caso de los timbales.

La percusión clásica tiene diferentes funciones dentro de la orquesta. Así el timbal sirve muchas veces de apoyo al director porque refuerza la intención del efecto que éste quiere conseguir; así, el gesto del maestro, cuando quiere obtener de la orquesta un “crescendo” hasta el fortísimo, se ve complementado por la intensidad del sonido de los timbales.

En otras ocasiones, sobre todo en el repertorio clásico, los timbales van apoyando a las trompetas, haciendo prácticamente lo mismo que éstas, aunque en una tesitura más grave. Sin embargo, hay que aclarar que su función como instrumento rítmico queda muy limitada cuando se trata de marcar un ritmo muy continuado ya que, al producir sonidos muy graves, el ritmo queda emborronado, incluso aunque se utilicen baquetas muy duras. Por este motivo esta función resulta más adecuada para la caja, el instrumento rítmico por excelencia.

En cuanto a los platillos, aunque pueden tener alguna actuación delicada, su función principal consiste en proporcionar una mayor brillantez a los momentos más espectaculares de la orquesta, como ocurre también con el tam-tam. Por último, el bombo sirve como ayuda del timbal, si bien hay ocasiones en que casi pareciera que lo que hace es “molestarle”. Esto se debe a su sonido indeterminado: si ataca, por ejemplo, un sonido fuerte, a la vez que el timbal, el sonido de éste puede resultar confuso a no ser que su tesitura esté escrita muy aguda, lo que facilitará que se distinga mejor su timbre respecto al del bombo.

En contra de lo que muchos profanos pudieran suponer, el percusionista siempre ha tenido que ser un músico con una formación muy completa. En la actualidad, y debido a las nuevas posibilidades que proporcionan los instrumentos de láminas, su formación exige, si cabe, una preparación mayor. De la musicalidad del percusionista y su comprensión de lo que está sucediendo en la orquesta y en las diferentes familias orquestales, dependerá la elección correcta de baquetas y platillos, así como la utilización más adecuada que haga de ellos en cada momento musical.

Por último, existen momentos en los que la percusión tiene un papel claramente solista dentro de la orquesta como es el caso de la caja en *Daphnis y Cloe* o en el anteriormente citado *Bolero*. En la música más reciente instrumentos como toms-toms, bongós, etc. tienen un tratamiento eminentemente solístico por deseo expreso del autor.



La percusión, aún, cuando no fuere común, ha sido utilizada en distintas orquestas de tango.

Así Francisco Canaro, en 1929 tenía a Saly Nisguritz en batería, y a José Ranieri Virdo en trompeta, al cual el director hace lucir en el tema Silencio, acompañando a Gardel. En 1938 estarían Cayetano Bippo en saxo y Vicente Merico en clarinete. Su conjunto también contaría con la participación de R. Glasberg y Francisco Molo en violas y S. Glasberg en violonchelo, de Romualdo Lomoro, Roberto Blankeber, Luis Pastor, José Corriale, Pedro Batistella, José Sormani y Antonio Antonelli como bateristas y percusionistas.

Así como Canaro, otro nombre consagrado como el de Osvaldo Fesedo sería de aquellos que introdujeron timbres distintivos a través de variados instrumentos, fueran de viento, de cuerdas o de percusión, como ya hemos señalado.

Otra orquesta que también utilizaría la percusión, a través de la batería, sería la de Francisco Lomuto.



Por su parte el maestro Raúl Garelo utilizaría percusión en su orquesta, a través de la batería como aporte rítmico, donde la batería y la percusión fue de una sonoridad muy poco utilizada por los compositores y arregladores de tango, siendo el maestro uno de los que más la incluyó no solo en sus arreglos para sexteto típico, sino también en la Orquesta de Tango Ciudad de Buenos Aires.

De todos aquellos que asumieron la percusión en las orquestas típicas, sin duda, el más reconocido ha sido José "Pepe" Corriale nacido un 4 de septiembre de 1915 y fallecido el 7 de noviembre de 1997. Integró las orquestas de Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo, Julio De Caro, Carlos García, José Libertella, Armando Pontier. Lucio Demare, Mariano Mores y Astor Piazzolla. Con éste ejecutó la batería en 1968, para la operita María de Buenos Aires. Integró también ocasionalmente la Orquesta Sinfónica Nacional y el Teatro Ópera lo contrató en reiteradas oportunidades para acompañar a figuras internacionales como Paul Anka, Caterina Valente, Cab Calloway y Sammy Davis. Integró la banda de Naty Mistral.

Formó el Quinteto Pepeco, que se caracterizó por aportar al tango timbres inéditos realizados con la percusión. Compuso el tango "Julián Centeya". Autor del libro La batería en el tango.

## FUENTES

Abbiati, Franco Historia de la Música - Tomo 1 (Roma, Edad Media, Renacimiento) Tomo 2 (Seicento siglo XVII) Tomo 3 (Settecento siglo XVIII) Hist. Tomo 4 (Ottocento siglo XIX) Tomo 5 (Novecento siglo XX)

Aguilar, Maria del Carmen Folklore para armar

Akoschky, Judith Flauta dulce y educación musical

Ambrosetti, Juan B. Argentinos y su Folklore

Arienti Gadola, Mabel Historia de la música

Arizaga, Rodolfo Enciclopedia de la Música Argentina

Arizcuren, Elías El Violonchelo - Sus escuelas a través de los siglos

Armas Lara, Marcial Origen de la Marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos músicos

Allan W. Antología de la música del renacimiento

Ayestarán, Lauro La Música en el Uruguay - Volumen I

Ballestero, Luis A. El violín y sus misterios

Barrenchea, Mariano A. Historia Estética de la Música

BOSCH, Mariano G. Historia de la Opera en Buenos Aires. Origen del Canto y la Música.

Calvo-Manzano, Maria Rosa EL arpa en la edad media

Cámara, Félix Educacion guitarrística

Campardo, Laura (Compiladora) Historia de la Música

Carpentier, Alejo La música en Cuba

Casella, Alfredo El Piano

Contreras, Segundo N. La guitarra; La guitarra argentina

D' Urbano, Jorge Como escuchar un concierto

Dabini, Luis S. Breviario de la cultura musical

De Azpiazu, José La Guitarra y los guitarristas

De la Guardia, Ernesto Compendio de historia de la música

Dianda, Hilda Música en la Argentina de Hoy

Donington, Robert Los Instrumentos de Música

Echeverría, Néstor El arte lírico en la Argentina

Einstein, Alfredo Historia de la Música. La mejor historia sucinta de la música desde sus orígenes hasta el presente

Espert, Patricia Yvonne La música para Piano de Gilardo Gilardi

Ferro, Enzo Valenti 100 Años de Música en Buenos Aires

Ferro, Enzo Valenti Breve Historia de la Ópera

Flury, Lazaro Historia de la musica argentina

Forino, Luis Apuntes de Historia y Estética de la Música

Gesualdo, Vicente Breve historia de la música en la argentina

Gribenski, Par André L' Audition G36

Griffin, Donald R. Ecos de murcielagos y hombres G37

Grout, Donald Jay Historia de la música occidental G38

Guevara, Carlos Vélez Cuentos y Relatos G18

Guevara, Carlos Vélez El Anillo del Nibelungo (Drama novelizado) G55

Guido, Raquel Cuerpo Arte y Percepción (Artes del Movimiento) G62

Guillemin, Amédée Le son G39 GALILEI, Vincenzo Il Fronimo G 001

García Acevedo, Mario La música Argentina durante el período de la organización nacional; La música Argentina contemporánea

Isse Moyano, Marcelo La Danza Contemporánea Argentina cuenta su historia - Historias de Vida

Louzao, Ricardo E. L. La Guitarra Mágica

Marinis, Dora De Nuestra escuela pianística (diccionario de pianistas argentinos)

Melgar, Eduardo Reseña historico-musical

Méndez, Marcela Historia del Arpa en la Argentina

Pahlen, Kurt La musica en la educacion moderna

Panizza, Héctor Medio Siglo de Vida Musical

Pascuali, C. El violín

Paz, Juan Carlos Introducción a la música de nuestro tiempo

Possetti, Hernán El Piano en el Tango

Pujol, Emilio El dilema del sonido en la guitarra

Pujol, Emilio La guitarra y su historia

Pujol, Sergio Cien años de Música Argentina

Riemann, Hugo Teoría General de la Música

Roldan, Waldemar Axel Música Colonial en la Argentina: Antología de Música Colonial Americana; Diccionario de Música y Músicos

Sachs, Curt Historia Universal de los Instrumentos Musicales

Salazae, Adolfo Síntesis de la Historia de la Música

Scaramuzza, Vicente Enseñanzas de un gran maestro

Schioma, Oreste Música y músicos argentinos

Serrano Redonnet, Ana Cancionero musical argentino

Suárez Urtubey, Pola Antecedentes de la Musicología en la Argentina; Breve historia de la música La creación musical en la generación del 45

Vega, Carlos Panorama de la música popular argentina; El Himno Nacional Argentino ; Música Sudamericana

Veniard, Juan María La Música Nacional Argentina; Aproximación a la Música Académica Argentina.

Viglietti, Cedar Origen e historia de la guitarra


Williams, Alberto La Música del Himno Nacional Argentino

Zamacois, Joaquín Temas de estética y de historia de la música


Zulueta, Jorge La Obra para Piano de Juan Carlos Paz

## **CAPÍTULO III**

# **NUESTROS PRIMEROS VECINOS. SUS INSTRUMENTOS MUSICALES**



*LA IDENTIDAD NACIONAL SE CONFIGURA EN SU PRIMERA ETAPA POR LOS APORTES DEL ÍNDIGENA, EL GAUCHO Y EL NEGRO EN SU RELACIÓN CON EL CONQUISTADOR. SURGIRÁ UNA CULTURA QUE PESE A LAS INFLUENCIAS RECIBIDAS CONSTRUIRÁ SU PROPIA REALIDAD, ENMARCADA POR SU HÁBITAT Y SUS RÁICES.*



Sin duda, para entender este tiempo, y poder visualizar nuestro futuro, debemos conocer nuestro pasado. Por ello, tanto desde el análisis sociológico como musical, tenemos que adentrarnos en las realidades de aquellos primeros vecinos que poblaron nuestro suelo.

Como hemos señalado en otros trabajos, la música popular no es tan solo música, danza, poesía o interpretación, sino que constituye un hecho cultural que nace, crece y se desarrolla dentro de un determinado contexto social, político, económico y principalmente cultural que representa los caracteres de ese pueblo y sus particularidades.

Cada pueblo, en su desarrollo histórico, va delineando y creando su propio perfil cultural, el cual se modela con sus alegrías y tristezas, con sus avances y retrocesos, en definitiva con sus propias vidas.

En sus comienzos, muestra su ALDEA y en su maduración adquiere UNIVERSALIDAD. El mundo, pese a su interrelación no es único, sino que cada comarca o región tiene y exhibe sus propias realidades y los rasgos existenciales que le permiten diferenciarse de otros.

Para conocer y valorar las expresiones culturales de una región o de un país, es necesario adentrarse en su historia, y a lo largo de la misma, analizar cuáles han sido sus protagonistas y qué papel han desempeñado en la construcción de esa identidad cultural.

En el caso de nuestro país, será imprescindible analizar cuál ha sido, en primer lugar, la herencia cultural que han podido legarnos el indio, el conquistador, el gaucho y el negro, nuestros primeros vecinos, y en su continuidad, las corrientes inmigratorias, a partir del siglo XIX.

Ese desarrollo ha de posibilitarnos verificar la importancia del aporte de cada uno de ellos a nuestras raíces y la existencia o no de diagonales identitarias.

Es necesario señalar que para ello hemos de aplicar el criterio ya sustentado sobre las verdades relativas, en tanto algunos especialistas en el tema o personas que gustan y

practican el género sostienen solo como raíces válidas la historia aportada por la conquista o la inmigración, ignorando o no teniendo en cuenta, la que nos han legado nuestros primigenios vecinos.

El tema que hemos de desarrollar, más allá de su sesgo musical, se enraíza con nuestra propia historia y en la valoración que hagamos de sus protagonistas. Sabemos que como ocurre a lo largo de la humanidad, la historia la escriben los vencedores y en nuestro caso no somos una excepción a la regla.

Este tema de las verdades relativas lo aprendí de muy joven, cursando el secundario en el Instituto Lomas donde tuve el privilegio de tener enormes profesores que rendían culto a la docencia y a la solidaridad, donde la mayoría de las veces lo hacían con carácter gratuito al tratarse de una cooperativa que estaba formando una institución educativa, donde hoy podemos ver sus resultados.

Entre esos hombres y mujeres que a diario nos daban sus pareceres y circunstancias de las distintas materias, se tratare de aquellas que mantienen cierta invariabilidad, o de las otras, como las ciencias sociales que son opinables, tuve la enorme suerte de cruzarme en mi camino con Norberto Datry profesor de Historia.

Estoy hablando de los años 1954 a 1956, donde el país se convulsionó entre dos fracciones, que como siempre ocurre en nuestra historia, eran irreconciliables, principalmente para los mayores que tenían camisetas bien diferenciadas.

Nosotros, los jóvenes participábamos de tales enfrentamientos según fuera el color político de nuestro hogar. Pero se darían hechos circunstanciales que nos marcarían para el futuro como el caso en particular que me tocó vivir.

Pese a tantos años transcurridos recuerdo nítidamente, cursando el tercer año del secundario, durante la última parte del gobierno del General Juan Domingo Perón, que en nuestra primera clase de historia nacional, este profesor que ideológicamente provenía del socialismo y que había adscripto a las ideas y acciones del gobierno peronistas, al igual que lo hicieran radicales como Manzi, o Jauretche, desde el radicalismo forjiano, o aún desde el conservadorismo como era el caso de Scalabrini Ortiz, puso sobre su escritorio dos libros.

Uno pertenecía al ex presidente Bartolomé Mitre, fiel expresión del centralismo y el otro de la pluma del escritor revisionistas José María Rosas y nos dijo “aquí tienen dos ideas contrapuestas de la Argentina, lean a ambas y luego saquen sus propias conclusiones”, precisamente él que adscribía netamente también al revisionismo histórico y que paradójicamente, en esas revanchas propias de nuestra sociedad, tuvo que soportar, caído Perón, un juicio académico lapidario que produjo su retiro del colegio. Historias que se han dado a lo largo de nuestra historia y que marcan la intolerancia y la no aceptación de las verdades relativas.

Por ello y por todo aquello que prendió en mi adolescencia quiero homenajearlo y nada mejor que seguir en esta parte su enjundioso estudio que realiza en “El revisionismo histórico. Su historiografía” Buenos Aires, editorial Reed 1959.

Analizando a quiénes han escrito nuestra historia nacional podemos señalar, en un trazo grueso, en primer lugar, a dos corrientes enfrentadas. Una denominada liberal, representativa generalmente de la ciudad y el puerto, en definitiva de la historia oficial. Otra, denominada revisionista, y dentro de ella una con rasgos católicos y un alto sesgo hispánico, que exhibe la defensa del federalismo y de sus caudillos representativos, y otros representantes que sin tener dicha significación dar su versión histórica desde otros parámetros distintos a la que se enseña en los establecimientos educacionales, tratando de exhibir un concepto de investigación que permita arribar a su verdad histórica.

Desde el fondo de nuestra historia nacional existieron distintas posiciones ideológicas para interpretar su realidad, se basaron en la defensa de la centralización como elemento que evitaba la dispersión y permitía el control del poder desde el puerto, o de aquellos que hacían eje en los reclamos del interior. Sin embargo, al principio, no se trataba de análisis históricos sino de posiciones personales de cada uno de quienes exponían una u otra posición.

Una nueva experiencia habría de producirse a partir de Caseros con la aparición de aquellos escritores que representaban la ideología liberal que se contraponía a la federal. Allí nos encontraremos con Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López quienes habrían de darle fundamento a la construcción del país centralista y aliado a sectores económicos extranjeros, principalmente ingleses y en menor medida franceses.

Además de ellos seguirían sus pasos, aún con enfrentamientos personales entre otros, Juan Bautista Alberdi, Eduardo Wilde, Paúl Groussac, Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, Florencio Varela, José Mármol, José Manuel Estrada, Estanislao del Campo, Pastor Obligado, muchos de los cuales pertenecían a la denominada "Generación del 37", aún, cuando deba señalarse que más que historiadores fueron protagonistas de un determinado momento histórico del país al que interpretaban de acuerdo a su ideología positivista.

En dicha direccionalidad, sin ser historiadores, se incorporarían un grupo de cronistas, políticos e intelectuales como José Hernández, Rafael Hernández, Carlos Guido y Spano, Olegario V. Andrade o Miguel Navarro Viola, quienes expusieron sus puntos de vistas distintos, principalmente en su enfrentamiento con Bartolomé Mitre.

Quizá la primera obra que contiene un desarrollo histórico será la "Historia de los gobernadores de las provincias argentinas" aparecida en 1880 la cual, sin revisar la historia oficial, comienza a demostrar distintas falacias de la misma en lo referido a las provincias.

Pero, sería de las mismas entrañas del liberalismo y especialmente de un admirador de Mitre, de donde saldría la crítica sistematizada a ese enfoque historiográfico. Ello estaría encarnado en Adolfo Saldías un joven abogado que mediante el estudio riguroso de la documentación histórica se enfrentó con la historia oficial. Por lógica, a partir de ello, comenzaría a sufrir la peor de las afrentas que es el silencio a cargo de todo del arco oficial y especialmente de su prensa adicta. Se ignoró en forma total su primer trabajo sobre la "Historia de la Confederación Argentina" editada en 1881, la cual sin asumir la defensa de Rosas, rescatara del mismo la defensa de la soberanía nacional ante el ataque de ingleses y franceses y de los nacionales que los apoyaban.

La obra habría de coincidir con "Buenos Aires, sus hombres, su política" de Víctor D'Amico o la "Historia Diplomática Latinoamericana" de Víctor C. Quesada donde se planteaba la política expansionistas brasileña, en ese momento aliada del mitrismo.

El hijo de este último, Ernesto Quesada, continuaría la tarea con "La época de Rosas" y los cuatros tomos posteriores que al igual que Saldías habría de sufrir el aislamiento de poder político y mediático. Tendría también enorme importancia la obra de David Peña sobre Facundo Quiroga el cual además tomaría la defensa de Juan Bautista Alberdi en su obra "Alberdi, los mitristas y la guerra de la Triple Alianza", posterior a las Bases, ante el ataque del mitrismo.

El "Estudio sobre las guerras civiles argentinas" de Juan Álvarez constituirá una obra distinta en la historiografía liberal, donde se abordará el positivismo enfocando dicho período desde la razones económicas del conflicto. En 1922, en su obra "Juan Manuel de Rosas. Su historia, su vida, su drama" irrumpirá Carlos Iburguren un referente de la corriente revisionista que no pudo

ser ignorada y debió discutírsela. En 1939 aparecía la obra de Ernesto Palacios “Historia falsificada” la que luego se completaría con la “Historia Argentina”.

Dos hombres del radicalismo yrigoyenista, Nardo Conrado Mendilahazo con su obra “Sombras Históricas” del año 1923 y “Rosas” de 1929, y su correligionario Ricardo Caballero con su discurso en el Congreso en defensa de Vicente Peñaloza “El Chacho”, se inscriben en la misma línea de la interpretación histórica. En 1925 la “Historia de la historiografía argentina” de Rómulo Carbia es señalada como la iniciadora del revisionismo hispano católico.

Aún, cuando es conocido, debe señalarse que la corriente liberal estuvo siempre asociada a la Academia Nacional de la Historia. Ante ello, aquellos que pretendían discutir y revisar la historiografía oficial debieron dejar sus esfuerzos individuales y comenzaron a nuclearse. En 1938 se formó en Santa Fe el “Instituto de Investigaciones Federalistas” y en 1930 Carlos Heras creó la primera cátedra de Historia Argentina contemporánea formando, junto a Joaquín Pérez, el “Grupo de La Plata”.

Sin formar parte del grupo revisionista, Diego Molinari, de extracción radical, junto a Emilio Ravignani, estudiaran el período colonial. Algo similar hará José Luís Busanich especialmente con su obra “Estanislao López y el federalismo” y su inconclusa “Historia Argentina”; al igual que Enrique Balbi que sin adscribir al rosismo, como ferviente federalista, presenta sus obras “Correspondencia entre Rosas y Quiroga y López” y “Mitrismo, federalismo, rosismo”. En la década del 40 aparecería Manuel Gálvez, el iniciador de la novela histórica.

Como escuela historicista, el revisionismo se basó en un método de investigación para analizar el pasado como forma de reconstruir los hechos históricos. Su interpretación se centra no ya en la libertad, las instituciones y la humanidad como lo habían hecho los liberales, sino la Argentina como Nación que a su vez forma parte de una patria grande de la hermandad hispanoamericana.

Formarían parte de este espacio, entre otros Julio Irazusta, Roberto Marfanx, Manuel Ugarte, Julio y Rodolfo Irazusta, Fermín Chávez, Salvador Ferla, Pacho O'Donnell, las obras finales de Manuel Ugarte y su autor más prolífico y representativo José María Rosa con su famosa y vigente “Historia Argentina” y sus 14 tomos. También en sus comienzos, y principalmente a través de su revista “Todo es Historia” Félix Luna militó ardorosamente en este sector pero posteriormente fue girando hacia las posiciones de quienes se hallaban enrolados en la historia oficial tratando de llegar a un compromiso histórico entre ambas corrientes de pensamiento, como su colaboradora y continuadora María Sáenz Quesada.

Con la llegada del peronismo se incorporarían Raúl Scalabrini Ortiz con sus obras “Política Británica en el Río de la Plata” e “Historia de los Ferrocarriles Argentinos”, Arturo Jauretche, Homero Manzi y Norberto D'Atri, además de los sectores del revisionismo católico, en la defensa de Rosas, los federales y los colonizadores españoles, como el jesuita Guillermo Furlong o el Padre Leonardo Castellani.

Por su parte han de pertenecer a los sectores ligados al pensamiento liberal, entre otros, Arturo Capdevila, Enrique de Gandía, José Ignacio García Hamilton, Tulio Halperín Donghi, José Luís Romero, Fernando Sabsay, Ricardo Levene.

En esta dicotomía historiográfica aparecería también un tercer sector que enancado en el concepto de la defensa de lo nacional lo harían desde posiciones de la denominada izquierda nacional tales los casos de Juan José Hernández Arregui, Aníbal Ponce, Norberto Galasso, Eduardo Artesano, Milciades Peña (padre), León Pomer, Rodolfo Puigross, Abelardo Ramos, Andrés Manuel Carretero, Rogelio García Lupo, Gregorio Selser, Jorge Enea Spilimbergo, Julio Godio, Osvaldo Bayer, Alejandro Olmos, o Rodolfo Ortega Peña, sin agotar la lista.



Para finalizar esta enumeración, llegado los finales del siglo XX y comienzo del presente, se han de incorporar otros historiadores como Josefina Ludmer, Ricardo Rodríguez Mola, Carlos Mayo, Jorge Gelman, Osvaldo Barsky, Daniel Santilli, Oreste Casanello, Julián Carrera, Samuel Amaral, Felipe Pigna, Diana Duart, Mario Falcao Espalter, Noemí Goldman, Vicente Gesualdo, Pilar González Bernaldo, Pablo Infiesta, Raúl Mandrini, Jorge Myers, José Luís Moreno, Carlos Moreno, José Antonio Mateo, también para el caso sin agotar las referencias.

Cada una de estas corrientes o escritores han dejado establecida su posición ante el indio, el conquistador, el gaucho, o el negro. Ello, más allá de la temática sobre el género musical, hace a nuestra identidad y el porqué del contenido que nos expresa como somos.

## **1.-EL INDIO.-**

En ese análisis deberemos partir del habitante de estas tierras a la llegada de los españoles, para luego en su desarrollo e interrelación señalar la aparición del gaucho y la existencia de la raza negra.

José María Rosas, quizá el más importante representante de la corriente revisionista, en su reconocida obra de "Historia Argentina" al analizar la teoría de Ameghino sobre el homo chapadmalensis que habitaba las costas atlánticas de Mar del Plata y Bahía Blanca, sostiene que no se trataba de una especie propia del lugar sino que habían llegado del viejo mundo a través esa región denominada "Atlántida", persiguiendo a los animales que buscaban tierras cálidas, húmedas y pantanosas que favorecía su crianza, escapando del primer período glacial europeo.

Por rastros encontrados, fabricaban sus hachas y puntas de lanzas armando sus boleadoras con tientos y guijarros. El hallazgo de tierras calcinadas presume la existencia de fogones, lo cual encierra un rasgo de sociabilidad y a la vez para combatir las inclemencias del tiempo. Cazador el hombre, mientras la mujer trabajaba las hachas, punzones, boleadoras, instrumentos de madera y la incipiente confección de pieles o cueros.

Pasado el cuaternario inferior y medio, se asientan en una pampa o llanura con un piso más firme, persiguiendo ñandúes y gacelas para su diario sustento. Existen huellas de su paso en lugares como Ensenada, Baradero y Luján, todos en la provincia de Buenos Aires.

Se ha producido la incorporación del arco y la flecha con puntas de piedras o huesos, y la aparición de anzuelos fabricados con huesos. Los osarios "ensenadenses" y "lujanenses" muestran una talla de metro con sesenta centímetros, con pómulos salientes, cabeza alargada, órbita con ojos oblicuos, todo lo cual lo van convirtiendo ya en verdaderos "hombres".

Al fin del cuaternario, la pampa era una inmensa y árida llanura con clima estable y su fauna y flora sería la que encontrarían los españoles al pisar estas tierras.

Al tipo mongoloide primitivo ha de sucederlo otra raza que, proviniendo del norte, presentaba características de altas frentes, arcos superciliares marcados y una talla mayor que llegaba al metro setenta centímetros. Si bien, al principio, no se produce una mezcla entre ambas especies, pasado un tiempo se irá produciendo su fusión con el predominio de australoides sobre los pampeanos, dando lugar a nueva especie que se adapta al lugar.

Si bien los españoles dominaron al indio imponiéndole su religión, lenguaje, modos de producir, costumbres familiares y organización política, algo de la cultura aborígen logró sobrevivir, incorporando giros y palabras vernáculos al lenguaje corriente, como maneras de ser y pensar que se fueron incorporando a las costumbres sociales.

Rosas clasifica a los indígenas de nuestro país en cinco grupos de acuerdo al hábitat que ocupaban al llegar los españoles: 1) Los habitantes de la sierra (diaguitas, huarpes, comechingones, omagnacos y atacamas) con ligazones con el imperio incaico y las influencias culturales recibidas. 2) Los habitantes de los litorales y los grandes ríos (guaraníes, charrúas, timbúes, chiriguanes y pueblos afines). 3) Los habitantes de la llanura (pampas, luego vencidos y mezclados con los araucanos de Neuquén y Chile). 4) Los habitantes de los montes (matacos y guaycurúes, a excepción de los tonocatos y lules) y 5) Los habitantes del sur (tehuelches y onas).

Aún, cuando cada grupo haya tenido algún tipo de influencia en quiénes le sucedieron, en el tratamiento del tema en particular hemos de abordar a aquellos que ocupaban la pampa y analizar su derrotero desde la llegada de los españoles hasta su extinción, a lo largo de la historia virreynal y de los posteriores gobiernos nacionales.

Pedro de Mendoza los llamaría **querandíes**, aquellos que ocupaban las provincias de Buenos Aires, La Pampa y el sur de San Luís y Córdoba, pero en general los españoles los denominaban "**pampas**" por su ubicación en la llanura que habitaban. Ellos se autodenominaban "**het**" (la gente) y los araucanos los bautizaron "**pehuelches**" o pueblo del este.

De los pampas propiamente dichos poco se conoce hasta su dominación por los araucanos. Tan solo que eran de talla media, nómades, cazadores, cultura rudimentaria y temperamento bravío. Vivían en tolderías construidas por cuatro palos que sostenían cueros o ramas en su techo y costados. Poseían boleadoras, anzuelos y redes. Desconocían la agricultura y el arte, limitado a pocas muestras de alfarería, canastillas y cestos de mimbres. Conocían el tejido y fabricaban sus ponchos con lana de guanaco. Sus creencias religiosas estaban constituidas por la adoración de divinidades como el Alto Dios y el Demonio.

Sin embargo existen investigaciones como la realizada por Francisco P. Moreno en 1875 cuando en el norte de la Patagonia encuentra un grupo de indios que hablaban una lengua que no era Mapuche ni Tehuelche, los cuales le manifestaron que sus antepasados habían habitado las sierras bonaerenses.

Tiempo después se supo que se trataba de descendiente de Pehuelches-Guenaken, últimos representantes de los antiguos pampas, compuesto por un grupos de parcialidades que habitaban la llanura y se extendían, desde el Atlántico al desaguadero del río Salado, desde el sur de las ciudades de San Luís, Río Cuarto y Río Tercero hasta las inmediaciones de las sierras del sur de Buenos Aires. Poseían lengua propia, distinta de los querandíes, clasificado como idioma Het. Fiorentino Ameghino encontró restos fósiles de la cultura pampa en Arroyo Seco y Arrecifes.

Cuando fracasa su reducción a las "encomiendas" se refugian en el interior donde la pampa se había cubierto de baguales (yeguarizos alzados) en el siglo XVI. Hacia el 1800 comienzan a desaparecer siendo reemplazados por mapuches a los cuales, por mantener el mismo hábitat, se los siguió llamando pampas. Llegados de Neuquén y Río Negro, en busca del ganado cimarrón y el caballo, pasan a ocupar las periferias de Buenos Aires, Córdoba y San Luís, aún sin ocupar asientos fijos. Someten a los pampas y la desaparición de su organización autónoma, siendo incorporados y mestizados por los invasores.

Por su parte los **araucanos**, producto de dos pueblos, uno primitivo de cazadores y pescadores se fusionaron con otro llegado del norte, de mayor cultura y lenguaje mapuche, con características morfológicas altas y bien proporcionadas.

Su gobierno era aristocrático y gobernado por un cacique elegido por la asamblea de guerreros. Sembradores de maíz y mandioca, comían carne de ñandú y guanaco, fermentaban

jugos de frutos y fumaban pipas de arcilla. Su hábitat estaba construido en madera y paja. Los hombres vestían chiripá (larga manta que envolvía sus piernas y que luego transmitiría al gaucho) torso desnudo en verano y poncho en invierno. Las mujeres usaban mantas que ceñían bajo el brazo y descendía hasta el tobillo, estando a su cargo los trabajos de alfarería y los teñidos de cueros y telas. Por su parte los hombres eran cazadores y guerreros, recibiendo la ofrenda de sus poetas que narraban las hazañas de sus héroes, aún, que, a diferencia del gaucho, no encontrarían a su cantor.

Desde sus creencias y mitos religiosos reconocían al bien en un Alto Dios (Taquinche: jefe de la gente, chochao: padre de la gente y Vuchá: el gran viejo), o el Soichu representativo de lo bueno, al cual reverenciaban sin culto ni ceremonias. Por su parte el espíritu del mal estaba representado por el Gualicho llamado Huecuvoé: el viejo que merodea por fuera, al cual se lo tenía presente en las ceremonias religiosas. Practicaban danzas de carácter ritual de las cuales se carece de referencias concretas. Cada aldea tenía un mago.

Existían ciertos rastros de un totemismo primitivo, temiendo a los muertos a quienes enterraban lejos del poblado o toldería, sacrificando en ciertas ocasiones animales sobre las tumbas de los jefes o de los caballos de guerra con el fin de escapar de Gualicho e irse al cielo.

Provenían de Chile e invadieron la pampa en busca de caballos salvajes a los que llamaban baguales, que poseían los pehuelches o pampas, primero a través de los **ranqueles** a los que seguirían los pehuenches que dejan Neuquén trasladándose a las lagunas del noroeste de la Provincia de Buenos Aires y el sur de las de Santa Fé, Córdoba y San Luís. Ello se produce a partir de 1708 donde se podía ver una concentración en lo que hoy es el partido de Mercedes, en la Provincia de Buenos Aires.

Su hábitat, el toldo de llanura lo fabricaba con cuatro palos y cueros, y a falta de estos lo construía con ramas. Conocía la piedra tallada o pulida y con ello confeccionaba perforadores de piedra, raspadores, sobadores para el cuero, morteros para moler los granos. Los **cananas** en los últimos períodos trabajaron la alfarería y la cestería, dejando de lado la producción de la primera cuando hace su aparición el ganado, tarea más redituable.

Grandes caminadores realizaban la caza a pie, persiguiendo a los animales hasta cansarlos. Se alimentaban, además de la carne, con productos agrestes de origen animal y vegetal como la langosta que tostaban y luego molían para convertirla en una especie de harina con la cual hacían el pan. También producían sus propias bebidas fermentadas.

Políticamente, al principio, se agrupaban en pequeñas tribus independientes con la autoridad del cacique, para luego en su necesidad de expansión pasan a formar una nación con un jefe único. Organizativamente, se estructuraban a través de grupos principales: los Pehuelches: cercanos a los ríos Diamante y Limay; al este del Salado los Ranqueles con sus jefes Yanquetruz y Painé; y al este y sud de los anteriores el grupo de las Salinas Grandes, junto a las lagunas y cursos de agua.

La llegada de Colón en 1492, creyendo hacerlo a la costa oriental de Asia hace que denomine a los habitantes primitivos como "indios" por creer haber llegado a la India, sin distinción de culturas, sociedades y miembros. Vale recordar que el sometimiento se basaba en justificativos jurídicos y políticos como el de "Res nullius" o tierra de nadie, tierras ganadas para la cristiandad, negando por su parte condición humana a los pueblos originarios; o el derecho a la conquista de los europeos sobre los nativos, con la apropiación de sus riquezas naturales y la imposición de la utilización de la mano de obra forzada.

La denominación cambiaría cuando Américo Vespucio señalaba que las tierras descubiertas no pertenecían a Asia sino que se trataba de una geografía desconocida a la cual se habría de denominar en adelante América.

Las economías coloniales se habrían de organizar a través de proveedores de metales preciosos y materia primas hacia Europa, como forma del mercantilismo, el traslado forzoso de personas desde África, y la importación de materias manufacturadas. Historia por no conocida repetida a lo largo de los siglos y vigente aún en el siglo XXI.

La conquista europea se afianzó en los enclaves urbanos, siendo rechazado por los pueblos originarios en vastos territorios, entre otros la Patagonia y la llanura pampeana.

Su llegada, produjo la desaparición de los sistemas políticos y organizativos de los pueblos originarios como de su lengua autóctona, destrucción de sus obras culturales (templos, ciudades, obras de arte, religiones, etc.) reducción a la categoría de “encomendados”, construcción de puertos para la exportación de las materias primas, especialmente el oro y la plata, y la importación de productos elaborados y la entrada de esclavos negros.

Se habría de producir la desaparición étnica no solo por efecto de las armas sino principalmente por la importación de enfermedades como la viruela, el tifus, la gripe, la difteria y el sarampión, que, no conocidos en estas tierras y sin elementos para combatirlas, causaron estragos entre la población aborígen, más allá que muchas llegaron como forma de exterminio racial.

Se produciría un verdadero colapso demográfico. Algunos autores hablan de la desaparición del 95 por ciento de los habitantes primitivos; solo en México de 25,2 millones de habitantes en 1518 descendería a 700 mil en 1623. Vale mencionar que la población conjunta de España y Portugal era en ese momento de 10 millones de habitantes.

Tal realidad ha aparejado un apasionado debate y la toma de posiciones encontradas, entre aquellos que han señalado la misma como un verdadero genocidio llevado a cabo por los colonialistas europeos y aún continuada por los estados americanos, en tanto que otros lo han señalado como un acto civilizador o de muertes no queridas, hoy llamado eufemísticamente efectos colaterales.

Pese al tiempo transcurrido aún prosigue el debate sobre la persecución y extinción de los pueblos originarios y el tema es expuesto en distintos encuentros y reuniones a nivel mundial donde se plantea la expropiación de los derechos y bienes de los antiguos habitantes; vale citar como ejemplo la Cumbre de los Pueblos Indígenas de América.

También debe recordarse que el tema fue ampliamente debatido en Europa en los tiempos de la colonia, especialmente sobre la moralidad de la conquista que planteara en el siglo XVI Fray Bartolomé de las Casas al expresar que los pueblos originarios habían sido explotados por los conquistadores y encomenderos mediante medios violentos como el empalamiento (Caupolicán) o el descuartizamiento tirado por 4 caballos (Tupac Amarú II).

Otros autores, por el contrario, habían desdeñado dicha interpretación. Sin embargo la Corona Española tomó en cuenta los argumentos del primero y en 1542 dictó las Nuevas Leyes a los fines de proteger los derechos de los antiguos pobladores, aún, cuando con la creación de los “encomendados” se había creado un régimen de explotación mediante el trabajo forzado de los hombres y el abuso sexual de las mujeres.

Prestigiosos intelectuales latinoamericanos han opinado sobre el particular, sosteniendo ambas posiciones. Así el autor mexicano Carlos Fuentes ha expresado que los pueblos primitivos fueron explotados bajo la excusa de “civilizarlos”, al igual que Eduardo Galeano que

habla del más gigantesco despojo de la historia universal y que aún en la actualidad se prosigue con la usurpación de sus tierras, negándoles su identidad, y ejecutando sus acciones amparados en el nombre del Dios de los cielos y hoy del Dios progreso.

Por su parte autores que adhieren a políticas liberales como Octavio Paz apoyan la colonización y expresan que sin la religión católica serían un conjunto de pueblos divididos por creencias, con lenguas y culturas distintas. Posición que comparte Vargas Llosa quien celebra la campaña civilizadora en contra de los nacionalismos de América Latina.

Juan José Hernández Arregui ha expresado que en la literatura culta o popular del período hispano no se encuentran alegatos a favor del indio como raza o clase social. Ello nos hace volver al criterio de que la historia la escriben los vencedores.

Sin embargo autores extranjeros como F.B. Head y A. D'Orbiguy, citados por Hernández Arregui, significan a los antiguos habitantes por su claridad de pensamiento, heroísmo indomable, belleza de sus creencias, su desprecio por los vicios europeos, como que, en definitiva, los araucanos formaron una nación espiritual.

El autor citado recuerda el régimen económico de las misiones jesuíticas, señalando que antes de la conquista los guaraníes se encontraban en el estado de la civilización de la agricultura. Las misiones establecen una forma de explotación y ganancias mediante técnicas avanzadas del cultivo en la cual el indio no tenía paga sino que trabajaba por la habitación, alimentos y vestimenta, situación que continuaría más tarde, y aún en algunos lugares de nuestro país con muchos criollos, no ya por el colonizador extranjero sino por nuestros propios empresarios connacionales. El excedente de la producción se exportaba comercializándola en moneda dineraria lo cual producía la prosperidad de la orden.

Solo se autorizaba la explotación de pequeñas parcelas en determinados días, las cuales en general se entregaban a los indios que formaban parte de la burocracia indígena que actuaban como funcionarios de las explotaciones, no teniendo tales derechos carácter hereditario. Por último, señala Hernández Arregui que en la América española no existió el feudalismo en virtud de no existir en España, la cual a pesar de su atraso en relación con los demás países europeos, gracias a la economía de sus colonias, era una potencia capitalista.

Será necesario reconocer que este tipo de política económica utilizada por los conquistadores en relación con los indios y luego con el gaucho será seguida luego de la independencia por distintos gobiernos nacionales, agravado en los tiempos modernos con la tenencia de grandes extensiones, principalmente de nuestro sur, por capitales extranjeros.

Para ello y como justificación ideológica contó con plumas muy importantes dentro de nuestra literatura nacional. Así será dable recordar el poema "La cautiva" de Esteban Echeverría donde el indio es un enemigo no humano, discurso que estaría en línea para el caso del gaucho en el Facundo de Sarmiento ("Facundo civilización y barbarie").

Echeverría ha de ratificar su posición en "El festín" donde caracteriza al indígena como una "traba, ralea inmundada y chusma", quizá adelantándose en los tiempos a epítetos que habría de utilizarse llegado el siglo XX, con aquellos de la "chusma radical" que significaba el ascenso de las clases medias al gobierno, o de los "cabecitas negras" en el "45". El autor opone al indio como fenómeno salvaje de la naturaleza, representante del mal, frente a la sociedad representativa del bien. Esa línea habría de tener su continuidad en distintos gobiernos patrios y principalmente de la organización nacional hasta principio del siglo XX.

Como señalábamos, los mapuches, originarios de la Araucanía, continuadores de los grupos tehuelches y pehuenches, ocupantes de La Pampa y la Patagonia, nunca pudieron ser dominados por los conquistadores europeos. En la lucha por prevalecer por la caza de los

animales salvajes que poblaban la llanura pampeana se había creado una línea de fortines en Buenos Aires, Córdoba, avanzando lentamente en el siglo XVIII hacia el límite del Salado. En dicho derrotero habría de comenzar a producirse la hibridación entre conquistadores e indios, dando lugar al mestizaje lo que iría produciendo el origen social de los primeros gauchos.

Debería pasar mucho tiempo, hasta llegar al siglo XIX, para que se lograra ocupar parte del territorio aborigen, tarea a cargo de los gobiernos nacionales. Pero antes y durante esa ocupación, existieron distintos acuerdos entre las partes a partir de 1810, debiendo destacarse el alcanzado por el general don José de San Martín que en 1815 obtiene del cacique Neycuñar el permiso para pasar con el Ejército de Los Andes en su tránsito hacia la cordillera.

Existirían otros convenios y la llegada de las tropas a territorio indígena entre los años 1820 y 1824 con la primera campaña de Martín Rodríguez, en 1820, a la cual seguirían las de 1823 y 1824 con suerte diversa y la creación del fuerte Independencia que hoy ocupa la ciudad de Azul en la Provincia de Buenos Aires. En 1825 Rosas suscribe convenios con distintos caciques para mantener la paz entregando como contraprestación animales, mercaderías y vacunas. A ello le seguiría la campaña del coronel Federico Rauch, llamado el prusiano, entre los años 1826 y 1828 también sin grandes logros.

Los convenios suscriptos por Rosas, especialmente con los boronas que eran mapuches provenientes de Boroa, le permitieron obtener su colaboración en la lucha contra otros grupos indígenas, principalmente el grupo Tariano y sus caciques Calcufurá y Namuncurá. Sin embargo algunos boroanos siguieron atacando zonas de Córdoba, lo que llevaron a la ruptura del pacto y su acercamiento a los unitarios. En definitiva fluctuaban entre los dos sectores en pugna de nuestra realidad nacional en su lucha por la conquista del poder.

Seguirían campañas como la del sur de Mendoza contra Calcufurá y ranqueles; la de Aldao en 1828 y 1838 que logró avanzar sobre territorio indígena, especialmente en Neuquén.

Pero quizá la más importante de las campañas llevadas a cabo en ese entonces lo fue entre los años 1833 y 1834 encabezada por Rosas, durante el gobierno de Balcarce. Comandaron distintos grupos, Aldao, Ruíz Huidrobo, Rosas, y Juan Facundo Quiroga.

Bartolomé Mitre estaría al comando de las tropas que en 1855 que marcharon hacia Sierra Chica. Hornos iría a Tapalqué y Granado a Pigué. Por su parte Emilio Mitre comandaría las tropas contra los ranqueles al igual que De Vedia. Entre 1863 y 1872 se suspendía la campaña por la guerra del Paraguay, reanudándose en ese año contra Calcufurá.

Pasado la mitad del siglo con la campaña de Alsina, ministro de Guerra de Avellaneda, se crearían fortines y una zanja que cubrían más de 300 kilómetros entre el sur de Córdoba y el norte de Bahía Blanca. Serían tiempos en que comenzaría el desgaste de los aborígenes, muchos de los cuales se rendirían y otros aceptarían los trabajos en las estancias, por la casa y la comida. También se avanzaría en la línea de fortines con puestos en Bahía Blanca, Puán, Carhué, Guaminí y Trenque Lauquen. Al fallecer Alsina en 1877 su puesto sería ocupado por Julio Argentino Roca.

El poder central se había consolidado y especialmente desde Buenos Aires se argumentaba que se trataba de una campaña civilizadora al no existir otra posibilidad de someter a grupos que se hallaban en la etapa pre-agraria, con tendencias inorgánicas y estados independientes con probabilidad de ser apropiados por el estado vecino o por potencias hegemónicas. En definitiva se trataba de oponer el progreso a una civilización que lo entorpecía o que no dejaba desarrollar las nuevas condiciones económicas-sociales del país.

Otras corrientes históricas, por el contrario, han señalado que ello solo tenía por finalidad apropiarse de tierras que habrían de servir a una nueva clase social integrado por los sectores

más privilegiados de la sociedad que les permitiría concretar una nueva forma de explotación agraria-exportadora asociada a países europeos, principalmente Inglaterra.

En dicha tesitura, Roca, contrariamente a la posición de Alsina que pretendía atraer a los indios e integrarlos a las nuevas estructuras, entendió que la solución pasaba por la desaparición de los grupos aborígenes y en esa línea llevó a cabo sus famosas “campañas del desierto”. En primer lugar, le brindó argumento legal mediante el dictado de la ley número 947 que establecía la forma de obtener los fondos para la campaña y llevar la frontera hasta los ríos Negro, Neuquén y Agro, a la vez que habría de establecer, mediante la emisión de bonos, la posterior entrega de las tierras “recuperadas”.

Iniciada las nuevas hostilidades se comenzó por atacar a los principales caciques como Namuncurá, Catriel, Pincín y el ranquel Epumer, alcanzando militarmente la muerte y el destierro de gran parte de la población aborigen. Para afianzar la campaña se crea en 1878 la Gobernación de la Patagonia.

De a poco se comenzaba a ocupar territorio indígena avanzando sobre Choele Choel y los ríos Negro y Neuquén con cinco divisiones integradas por 6.000 soldados, entre ellos gauchos e indios que colaboraban en la tarea. La misma sería complementada con la campaña de Los Andes y la incorporación de la actual provincia de Neuquén. Poco a poco fueron cayendo los distintos jefes indígenas como Namuncurá, Sauhuaque, Incayal y Foyel, obteniendo la rendición de la mayoría aborigen en tanto que unos pocos huían hacia Chubut.

Un informe del Estado Mayor General de las fuerzas expedicionarias fijaba la fundamentación del desprecio que el Estado tenía hacia la población indígena. Un numeroso y pertrechado ejército había vencido a la débil resistencia de los pueblos mapuches donde, según dicho informe, se dieron muerte a más de 1.000 aborígenes entre hombres, mujeres y niños, tomando más de 10.000 prisioneros entre mujeres y niños y unos 2.000 guerreros; utilizadas las primeras como personal doméstica en las casas de la ciudad, entregando los niños y deportando los guerreros a la isla Martín García donde iban a morir en poco tiempo.

Oswaldo Bayer cita una crónica del diario La Nación del 21 de enero de 1879 donde se dice: “Llegan los indios prisioneros con sus familias a las cuales los trajeron caminando en su mayor parte o en carros, la desesperación, el llanto no cesa, se les quita a las madres sus hijos en su presencia para regalarlos a pesar de los gritos, los alaridos y las súplicas que con los brazos al cielo dirigen las mujeres indias. En aquel marco humano los hombres indios se tapan la cara, otros miran resignadamente al suelo, la madre aprieta con el seno al hijo de sus entrañas, el padre indio se cruza por delante para defender a su familia de los avances de la civilización”.

Finalmente las “tierras recuperadas” que habían sido asignadas antes de la operación militar mediante la suscripción de 4.000 bonos de 400 pesos cada uno con derecho a 2.500 hectáreas por bono, en un total de diez millones de hectáreas, fueron entregadas a quienes los suscribieron, comerciantes y estancieros bonaerenses. El remanente, en lotes de 40.000 hectáreas fueron rematadas en Londres y París.

Si deseamos conocer el origen de nuestra clase terrateniente bastarán estos datos para darnos una idea de las hectáreas entregadas. Un sobrante fue para los soldados que formaron parte de la conquista, como paga por lo que se le adeudaba, los que a su vez mal vendieron lo recibido a los mismos adjudicatarios que habían suscripto los bonos. Un trabajo de Fernando del Corro señala que 344 propietarios resultaron ser los beneficiarios de las tierras confiscadas a los aborígenes.

Ello concuerda con un Boletín de la Sociedad Rural, citado por Bayer, donde se señala que entre 1876 y 1903 se entregaron casi 42.000 millones de hectáreas entre 1843 terratenientes vinculados al gobierno central y a las familias patricias de Buenos Aires, entre ellos,



evidentemente la de Roca, donde 67 familias recibieron seis millones de hectáreas, entre ellas los Martínez de Hoz con dos millones y medio de hectáreas.

Este racconto de los acontecimientos sirve para conocer y poner en contexto la vida y la desaparición del indígena, no solo físicamente sino principalmente su cultura, forma de vida y valores que los mismos otorgaban a sus acciones.

**SUS INSTRUMENTO IDENTITARIOS**



Siku

Quena

Pincullo

Erque



Tururú y Mburé

Kultrum

Trutruca

Congoera,



En cuanto a las raíces culturales que nos legaron se pueden señalar tres áreas de ubicación: la centro-andina, la mesopotámica-litoraleña y la patagónica.

La primera de ellas desarrolló una cultura agro-cerámica que influyó notoriamente en nuestro folclore andino en todo lo relacionado con sus instrumentos, especialmente los de viento como el siku, la quena, el pincullo o el erque, pero además lo hizo sobre los estilos y líneas estéticas.

En lo relacionado con los estilos debemos recordar a la baguala proveniente de la nación diaguita-calchaquí; o el yarán como antecedente de la vidala y el huayco de la civilización andina prehispánica. También debe destacarse que el carnavalito jujeño se bailaba antes de la llegada de los españoles, como bien lo señala Carlos Vega.

En la Mesopotamia se recogerá la herencia de la cultura guaraní, aún cuando durante la conquista hayan desaparecido la mayoría de sus instrumentos como el tururú, mburé, mborocá o el juatapú. Pese a ello se puede señalar una importante evolución durante las misiones jesuíticas, creando una música autóctona que habría de tener enorme influencia en nuestro folclore en esa zona del país.

Como ya lo señaláramos, la llanura pampeana no pudo ser colonizada por los conquistadores, por lo cual permaneció intacta la cultura de los tehuelches, mapuches, ranqueles y yanonás.

De ello se infiere la permanencia de instrumentos musicales utilizados por los mapuches como el kultrún, trutruca o pifilca, el cual con un alto componente sacro presentaban sus cantos a capella que acompañaban las danzas grupales como el loncomeo al ritmo de cajas y cuernos.

La danza y la música fueron también para los indígenas una forma de expresión y comunicación, aún con cantos rudimentarios donde se mezclaba la tristeza con las formas agresivas en la danza junto a la hoguera, lo cual constituía una expresión de su vida cultural.

Pero este período también supo de exquisitos sonidos provenientes de la quena, el siku o el charango, especialmente entre los Incas, lo cual habría de llegar a nuestro noroeste, principalmente las Quebradas de Toro y de Humahuaca, que junto a otros elementos musicales se extendían a las regiones cuyanas, pampeanas y del litoral.

Esta herencia musical se mantuvo, en algunos casos, en estado puro y en otros sufrió el mestizaje europeo del cual habrían de surgir genuinas manifestaciones de lo criollo, tanto en la danza como en la canción.

Durante el siglo XVII se ha de producir el mayor hibridaje de la cultura musical del indígena con la introducción de nuevos instrumentos importados por el colonizador y la posterior enseñanza de los mismos en distintas partes de la colonia.

Ello comienza su desarrollo a partir de 1536 con la llegada de Pedro de Mendoza y la primera fundación de Buenos Aires que ha de prolongarse durante el período colonial, especialmente a cargo de jesuitas y franciscanos, alcanzando su mayor desarrollo en las misiones jesuíticas y principalmente en Córdoba con su Universidad.

Las expresiones musicales y las danzas indígenas constituyeron la base sobre la que posteriormente habría de evolucionarse, debiendo señalarse que fueron esas raíces ancestrales fundamentales para posibilitar esa evolución.

## **2.-EL GAUCHO.-**

Producto netamente autóctono, mezcla de indio y español, preferentemente, o descendiente de españoles en menor medida. Culturalmente posee genes indígenas y como él será marginado, perseguido, extinguido o adocenado por los mismos factores de poder.

En la búsqueda de esa identidad que intenta bucear en nuestra historia profunda y real, será un actor preponderante que ha de dejar huellas indelebles en costumbres y formas de vida que han de construir caminos culturales en lo musical, poético,ailable e interpretativo.

Los representantes de la cultura oficial, al igual que con el indio, lo tendrán en su mira y las teorías deterministas han de configurarlo como creador de formas de vida, modos de ser, configuración racial y desarrollo cultural opuesto al proyecto oficial "civilizador".

Lo atacarán ferozmente, con todo tipo de formulaciones que aún hoy se siguen utilizando contra los sectores más vulnerables de la sociedad, por amar la libertad y el libre albedrío. Ello lo convertirá en "vagos" que se oponen al progreso que nos viene del viejo o nuevo mundo civilizado instalado en la ciudad; contraponiendo "civilización con barbarie" o "cultura con ignorancia".

También será objeto de la persecución por parte de la dirigencia unitaria-liberal por haber sido protegido de muchos caudillos federales, aún, cuando éstos, también a su manera, utilizaron sus servicios en sus propios beneficios. Sin embargo debe señalarse que muchos caudillos defendían sus derechos, lo cual será su carta de defunción luego de Caseros.

El modelo económico-cultural del liberalismo naciente que pretendía copiar el modelo de raigambre europeo estableció los nuevos métodos de producción rural, introduciendo el alambrado y con ello la delimitación de las propiedades que mayoritariamente, como hemos señalado, se encontraba en pocas manos, a lo cual se agregó la incorporación del cultivo, la cría de animales y la importación de mano de obra proveída por la inmigración de fines del siglo XIX y comienzo del XX.

La definitiva consolidación del sistema de la tenencia de la tierra en pocas manos tuvo su punto culminante con la "conquista del desierto" donde, paradójicamente, se utilizó la mano de obra del gaucho para exterminar al indio, pero que a su vez estaría marcando también su propia desaparición.

Pocas voces lúcidas supieron interpretar la situación, pero nos queda el Martín Fierro de José Hernández para testimoniar los abusos del poder, la apropiación de lo ajeno y el exilio con la desaparición de sus principales actores: el indio y el gaucho. Fierro canta la utopía de la integración y la búsqueda de la modernización pampeana con los propios elementos culturales que la integran y no como simple apropiación y beneficio de los habitantes de la ciudad, donde la ley no se aplica con la misma vara; donde el gaucho no figura en el listado de los beneficiados, aún, cuando a diferencia del indio, tuviera alguien que le cantara.

## **AQUÍ ME PONGO A CANTAR**

### **FIERRO**

Mi gloria es vivir tan libre  
Como el pájaro del cielo;  
No hago nido en este suelo  
Ande hay tanto que sufrir,  
Y naides me ha de seguir  
Cuanto yo recuento el vuelo

Tuve en mi pago en un tiempo  
Hijos, hacienda y mujer,  
Pero empecé a padecer,  
Me echaron a la frontera,  
¡Y qué iba a hallar al volver!  
Tan sólo hallé la tapera

¡Y qué indios, ni qué servicio;  
Si allí no había ni cuartel!  
Nos mandaba el Coronel  
A trabajar en su chacras,  
Y dejábamos las vacas

Yo he visto en esa milonga  
Muchos jefes con estancia,  
Y piones en abundancia,  
Y majadas y rodeos;  
He visto negocios feos

Que las llevara el infiel.

Yo he sido manso primero,  
Y seré gaucho matrero;  
Es mi triste circunstancia,  
Aunque es mi ml tan profundo,  
Nací y me he criado en estancia,  
Pero ya conozco el mundo.

A pesar de mi inorancia.

“Antes de cair al servicio,  
Tenía familia y hacienda;  
Cuando volví, ni la prenda  
Me la había deajo ya.  
Dios sabe en lo que vendrá  
A parar esta contienda”.

## CRUZ

Con el gaucho desgraciao  
No hay uno que no se entone  
¡La menor falta lo espone  
A andar con los avestruces  
Faltan otros con más luces  
Y siempre hay quien los perdone

Lo miran al poble gaucho  
Como carne de cogote  
Lo tratan al estricote  
Y si ansí las cosas andan,  
Porque quieren los que mandan,  
Aguantemos los azotes.

Hablaban de hacerse ricos  
Con campos en la frontera,  
De sacarla más afuera,  
Donde había campos baldidos  
Y llevar de los partidos  
Gente que la defendiera.

De los males que sufrimos  
Hablan mucho los puebleros,  
Pero hacen como los teros  
Para esconder sus niditos:  
En una lao pegan los gritos  
Y en otro tiene los güevos.

## EL MORENO

Pinta el blanco negro al diablo,  
Y el negro, blanco lo pinta;  
Blanca la cara o retinta  
No habla en contra ni a favor;  
De los hombres el Criador  
No hizo dos clase distintas.

Y le daré una respuesta  
Sigún mis pocos alcances;  
Forman un canto en la tierra  
El dolor de tanta madre,  
El gemir de los que mueren  
Y el llorar de los que nacen.

## FIERRO

Procuren, si son cantores,  
En cantar con sentimiento,  
Ni tiempen el instrumento  
Por sólo el gusto de hablar,  
Y acostúmbrese a cantar  
En cosas de jundamento.

Los hermanos sean unidos  
Porque ésa es la ley primera:  
Tengan unión verdadera  
En cualquier tiempo que sea,  
Porque, si entre ellos se pelean,  
Los devoran los de ajuera

Unos, sin percatarse, fueron los victimarios de los otros, aún, cuando en algún momento convivieran en la toldería, como Fierro y Cruz, y que en el final del camino los encontrarían condenados a la persecución, la marginalidad y el olvido, es decir a sus desapariciones físicas pero principalmente culturales.

En el análisis de esa herencia cultural debemos significar que la intelectualidad del siglo XIX se encontraba regida por el proyecto cartesiano europeísta ajeno a la realidad del continente americano, asumiendo un rol invasor con la apropiación ilegítima y metodologías alejadas de

la libertad y la justicia con las que el pueblo americano se había independizado de sus opresores.

Tal expresión cultural nos ha de alejar cada día más de las reales necesidades del pueblo americano a tal punto que fue necesario eliminar a “aquel monstruoso caníbal” que había enfrentado al conquistador.

El discurso de la “civilidad” ha de servir para combatir al indígena, demonizándolo y castigándolo por los “crímenes cometidos contra la cristiandad”. Luego de la fundamentación filosófica vendría el despojo de sus bienes y de sus culturas.

El “progresismo” europizante saldaría viejas cuentas de sus mayores, construyendo un país fundamentado en la metrópoli y sus propios intereses, impidiendo la incorporación americana a la vida de la sociedad argentina. Así lo señalaba Mansilla en su obra “Una excursión a los indios ranqueles” al resaltar que con ello se habían destruidos los puentes entre las variadas diversidades culturales.

Pero, al vencedor no ha de alcanzarle el primer chivo expiatorio, será necesario ir tras el “vago” y “holgazán” que vive de lo ajeno y que no permite alcanzar un “futuro venturoso” y “civilizador” y allí nos hemos de encontrar con el gaucho.

A diferencia del indio, con su hábitat natural en el desierto y al cual, desde la llegada del español, se le había arrinconado en su propio medio, el gaucho sufre el destierro al ser empujado a vivir fuera de su ambiente natural y tener que refugiarse en lugares desfavorables para sobrevivir; a no ser que aceptara la docilidad de adecuarse al nuevo esquema de la producción agropecuaria-exportadora y las rentas que ese comercio exterior habría de producir no para beneficio de quienes trabajaran en esas tareas sino para los detentadores de la tierra.

Ese destierro interior, deambulando por la pampa sin destino fijo lo convierte en un errante solitario sin objetivos de vida y solo con la necesidad de su sobrevivencia diaria, con una sinrazón de su viaje hacia ninguna parte. Era como girar en la noria, pero aún más, su rebeldía lo había convertido en un perseguido que Hernández retrata en sus versos: “Él anda huyendo / siempre pobre y perseguido / no tiene cueva ni nido / como si fuera maldito / porque al ser gaucho ¡barajó! / el ser gaucho es un delito”.

Será tan solo recuerdo y recibirá honores como prototipo de las pampas, utilizado por quienes se habían apropiado de los nuevos territorios “conquistados”, convirtiéndolo en una figura decorativa para almanaques o para el solaz de visitantes extranjeros. Sin embargo esta imagen de esa realidad económica, política y social no es compartida por una nueva corriente historiográfica surgida en los últimos años.

La misma tiene distintos representantes, y entre otros se puede citar a Jorge Gelman, Carlos Mayo, Osvaldo Barsky, Daniel Santilli, Oreste Casanello, Julián Carrera, Samuel Amaral, Pablo Infiesta, Raúl Mandrini, o José Antonio Mateo, y en general señalan que esa imagen del gaucho en realidad no existió en nuestras pampas, la que generalmente eran ocupada por pequeños y medianos propietarios, especialmente hasta 1820 o 1830.

Se los puede referenciar en una argumentación común, aún, cuando presenten particularidades, que encabeza Jorge Gelman quien en distintas publicaciones y exposiciones señala, ubicando la temática como decíamos en los fines del siglo XVIII y principios del XIX, período tardo-colonial, que esa tradicional imagen del gaucho en realidad no fue tal.

Argumenta que las fotografías mentales que tenemos de esas famosas estancias y del gaucho no eran realidad, agregando que en toda la zona pampeana predominaban los pequeños y medianos productores los cuales, junto a sus familias, podían acceder a las tierras,

especialmente por la expansión de las fronteras, a través de la “agregaduría”, la “aparcería” o el “arrendamiento” produciendo algo de trigo, contar con algunas vacas y ovejas y unas pocas mulas; aún, cuando acepta que el latifundio era visible en Entre Ríos y el Uruguay como de que comenzaban a aparecer algunas estancias medianas o grandes.

Cuando se le señala sobre si el gaucho es un mito, contesta que eran minoría dentro de una realidad de explotaciones familiares, y que esas minorías no eran autóctonos de la pampa sino que provenían de corrientes del interior del país, principalmente guaraníes, quechuas y aimaras, agregando además que se constituyeron en mano de obra de las incipientes estancias, careciendo de estabilidad laboral y que ante la pérdida del trabajo podían apropiarse de algún animal para subsistir.

Ello, evidentemente nos exhibe algún tipo de incongruencia pues está reconociendo esa mano de obra para grandes establecimientos, aún, cuando fueran incipientes, y además que quedaban a menudo sin trabajo y debían errar, más allá de la importancia de su número.

En el desarrollo de Gelman y de quienes coinciden con su apreciación, el gaucho era funcional a algunos sectores en nombre de la ley, principalmente porque a principios del siglo XIX había una fuerte escasez de mano de obra y los estancieros presionaban al Estado para que sancionaran leyes que criminalizaran a la población rural más pobre.

Así ha de aparecer la boleta de conchabo para el campesino sin tierra significando como basamento de su tesis que, para legislar esas leyes, se presentaba una imagen de una población llena de vagos, donde agrega que para Sarmiento el gaucho era tanto el trabajador pobre como el estanciero.

Concluye, al tratar el Martín Fierro de José Hernández que pese a que este muestra una imagen reivindicatoria de la población rural, Fierro no es un gaucho por voluntad propia sino un campesino arrendatario que se convierte en paria por la ofensiva reclutadora del Estado, significando que Hernández construye un Estado malo que con sus impuestos, funcionarios corruptos y reclutantes se llevan los trabajadores de las estancias, representando una clara alianza con los sectores hacendados y oponiéndose a la actividad del Estado.

Quizá, lo que no se expresa es la alianza que siempre ha existido entre dichos sectores, donde muchos han sido la mano ejecutora del grupo empresario y en otras ocasiones se han cambiado los roles de estanciero que pasar a ser funcionario que luego vuelve a sus actividades, y que en verdad nunca ha abandonado.

En su obra “Rosas, estanciero. Gobierno y expansión ganadera” publicada en Buenos Aires por la editorial Claves para Todos que dirige José Nun, Gelman sostiene que finalizando el mundo poscolonial y ante el colapso español, la élite porteña que se dedicaba al comercio reorienta sus intereses hacia el campo y la ganadería, y Rosas asume el restablecimiento del Estado y la búsqueda de la paz social para lo cual organiza a los sectores subalternos y negocia con ellos utilizando su experiencia como propietario rural.

Así, señala que lo referencia en las “Instrucciones a los Mayordomos de estancias” de 1820 que aún, cuando estaba destinado a orientar los trabajos en las estancias que administraba, considera, junto a otros autores, que está realizando una nueva construcción del orden capitalista ante el retiro del colonial.

Agrega que en dicho desarrollo le era dificultoso imponer tales criterios, aún en sus estancias, y que pese que dicho rumbo no era revolucionario significaba una excepción a la media de los estancieros, pese a lo cual le era dificultoso reclutar peones para sus establecimientos, resaltando que el problema no radicaba en el sometimiento de la mano de obra sino en la cantidad necesaria de la misma ante una realidad auspiciosa de las actividades rurales.

Ello, como señaláramos, podría ser una verdad relativa pues se trabaja sobre un determinado período histórico, colonial y post-colonial, y la gran problemática se planteará años más tarde, especialmente con la posesión de la tierra en pocas manos, luego de las distintas “campañas del desierto”.

Pero también una integrante de esta generación de nuevos historiadores como Josefina Ludmer en sus obras “El género gauchesco” o “Un tratado sobre la patria” adscribe al concepto tradicional del gaucho al basar su posición en la ley de levas que militarizaba la campaña para combatir a “vagos y delincuentes” y en donde todo varón entre los 18 y los 40 años de edad que no pudiera demostrar ocupación alguna podía ser detenido y destinado a obras públicas o al ejército, sin derecho a sueldo y por largos períodos, para lo cual todo aquel que no quería caer en tal situación debía mostrar la “papeleta de conchabo”, documento que debía ser renovado cada dos meses (conforme Ricardo Rodríguez Mola). Se le contraponen a ello las dificultades que tuvo la aplicación de esta ley a tal punto que debía ser reiterada continuamente entre los años 1810 y 1856.

En cuanto a la utilización del nativo en la gauchesca también surgen posiciones encontradas. Mientras Ludmer la significa en el Estado con la necesidad de desmarginalizar al gaucho y a través de su poesía ofrecerle un nuevo significado del vocablo, otros como Rogelio Demarchi en “Popular y revolucionaria”. La gauchesca en su origen” señala que el Estado no era lo suficientemente fuerte y organizado como para cambiar a través de la poesía una situación marginal, más aún con un Estado aún débil y que se esfumará durante la anarquía, más allá de cantos patrióticos o de experiencias como las de Bartolomé Hidalgo con su “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” que se presentaba en salones porteños, creados por la burguesía, y donde estas expresiones pierden marginalidad.

Volviendo a la escenografía tradicional se deberá señalar que en su conformación fisonómica, pero preferentemente espiritual, se ha de encontrar al gaucho como producto netamente nacional, combatido y eliminado del mercado por una cultura importada basada en valores europeizantes y mercantilistas.

Pero más allá de tal realidad, el gaucho constituye un fenómeno cultural y popular dentro de la organización nacional. Surgido del mestizaje de blancos, negros e indios, forma una nueva etnia bajo la dominación del blanco, con pérdida de su propia cultura. Será sustituido por la inmigración de poblaciones europeas que han de suplantar al pueblo mestizo una vez que, este haya llevado la peor parte en las guerras por la independencia.

Desde el punto de vista de la conformación económica-política-social del país, deberemos señalar que pese a que geográficamente se contó con enormes vías navegables, las mismas no fueron utilizadas y solo las aguas del Río de la Plata tomaron su importancia como lugar de salida de materias primas y entrada de productos y de personas, inmigrantes y muy especialmente la trata de negros proveniente del África durante la colonia. Aún hoy, en el siglo XXI nuestro país sigue teniendo al puerto como significación de los intereses porteños, absorbiendo no solo la economía sino lo político, social y muy especialmente cultural.

Debemos recordar que en la campaña bonaerense predominaba el soldado andaluz; en tanto en la ciudad la raza negra había dejado sus mulatos. Fruto de su mestizaje, el gaucho no respondía a un único cartabón étnico, y cabe señalar que su origen se remonta a la Banda Oriental en el siglo XVII. Algunos autores lo han señalado como huérfano o vagabundo o de la expresión quechua: huachu. Los españoles los llamaban guachos y en Brasil gauderio o gaúcho.

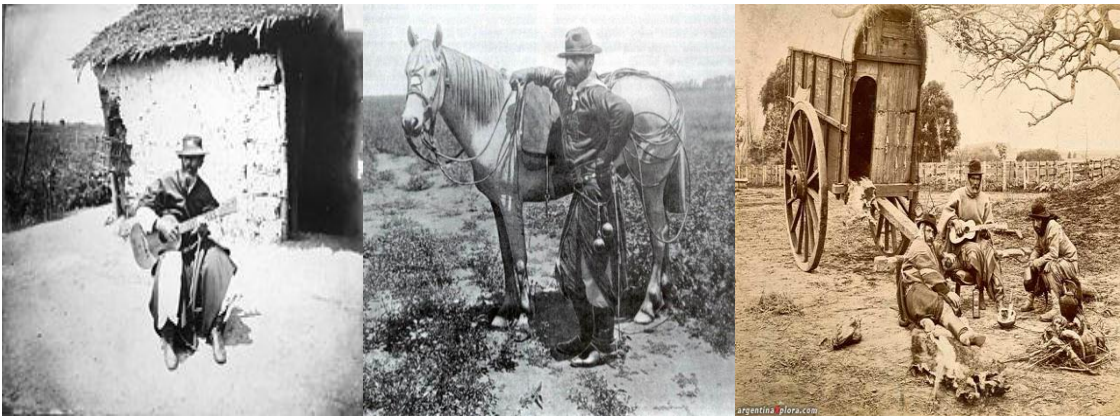
Su felicidad se manifiesta a través del goce de la libertad aún dentro de su pobreza, pero sin privaciones. El medio le facilitaba comida, ropa y vivienda. Su lucha era contra la naturaleza y



la amplia llanura pampeana, con su soledad lo cual le crea un carácter taciturno y silencioso que se ha de manifestar con su música, utilizando la guitarra que le legara el español, y de su canto, autóctono e identitario.

Ejerciendo su propia norma, es perseguido por la justicia oficial y en tal situación es desterrado al desierto, que a su vez lo potencia de una personalidad bravía, que le permite enfrentar la naturaleza y a la vez exhibir un carácter individualista.

En esa personalidad habrá que destacar rasgos como lo relacionada con la posesión de la tierra, la cual le sirve como simple medio de subsistencia sin pretensión de apropiación, ello no le interesa; en tanto al trabajo lo toma como una actividad natural sin darle un valor económico sino tan solo un medio para poder subsistir.



Dicho escenario se le comenzará a esfumar, principalmente hacia la década de 1880, concomitante con la desaparición de su figura, cuando llega el alambrado y pierde su capacidad ambulatoria, y luego con su transformación en peón de campo o el ostracismo del destierro.

Todo ello ha de producir un espacio para su desarrollo cultural. Mientras que en la ciudad manda la música "cultura" mediante la ejecución del piano, el violín o la flauta, instrumentos importados de Europa, y en menor medida la guitarra, el gaucho, como producto mestizo será un alarde de cantares propios, relacionados con estas tierras y con los habitantes de la misma, especialmente aquellos que viven en el campo o en los incipientes suburbios.

Aún con sus genes indios, también podríamos emparentarlo musicalmente con el bardo europeo, aquel que transmitía las historias, leyendas y poemas populares de las diarias realidades.

Transitará cada pago realzando las figuras de sus héroes, hombres como él perseguidos por la autoridad, utilizada para adocenarlos al nuevo sistema económico reinante e intregarlos a su producción. Pero allí se encontrarán con un contestatario que no por nada había recibido el legado bravío del indio y los genes aventureros del conquistador.



Escasa será la herencia material recibida, aún, cuando el español le legara el caballo y la guitarra, dos de sus principales medios de vida, y el indio el poncho, la vincha, las boleadoras y esa infusión identitaria que es el mate.

Su lengua, como su origen, será una mezcla del castellano arcaico del siglo XVI con elementos indígenas y alguna influencia africana, minoritaria en nuestro país, pero con mayor influencia en Uruguay donde se le agregarán voces portuguesas, donde surgirá una forma típica que es el refrán.

Con el tiempo habría de aparecer el Payador, cantor ingenioso e inspirado que anda de pago en pago improvisando coplas con cuartetos que relatan alegrías pero principalmente tristezas.

Aún, cuando su vocabulario era reducido su ingenio natural e intuitivo le proporcionaba letras burlonas y con una amplia gama de metáforas y neologismos, todo ello sostenido en las cuerdas de su guitarra transformada en vigüela. Repertorio netamente pampeano, producto de sus ancestros y la línea, ahora cantable, exalta la heroicidad pero principalmente enfatiza las injusticias y la explotación sobre el gaucho ejercida por los detentadores de la tierra. Sin embargo se daba tiempo para cantarle al amor o a los amores no correspondidos.

Su canto romántico, en el amplio sentido gramatical, acunaba al poeta y al músico que aún en su rudimentaria expresión lo hacía con un sublime sentimiento que dejaba un mensaje de memorias y leyendas que, en sus largas y solitarias cavilaciones, en octosílabos breves cantaba la realidad social y rural en la cual trascendía su vida.



El legado trovero español de las Islas Baleares tuvo en el payador a quien exhumara las tonadillas con voces y músicas propias de estas tierras, lo cual puede catalogarse como dialecto criollo en su genuina expresión gauchesca, como lo señalan el uruguayo Alejandro Margariña Cervantes en su "Ensayo sobre Hispanoamérica" o José Hernández en "Contrapólogo a la Ida" donde se lo significa como una de las primeras muestras de identidad lingüística hispanoamericana.

En una posición totalmente opuesta otros autores como Manuel López Osornio en su obra "Lo gauchesco" señala que las raíces no deberían buscarse en el cancionero de la España medieval sino en el cancionero pastoril criollo de los araucanos, quechuas y mapuches o en el vocabulario propio como en los versos de "Aniceto el Gallo" de Hilario Ascasubi.

Volviendo a Bartolomé Hidalgo, que citáramos anteriormente, como representante del cielito, deberemos señalar que al comienzo tenía como sujeto al amor pero que luego lo transforma en canto de batalla, declarando su amor por la patria y la causa de la libertad, especialmente él que participó del sitio de Montevideo como administrador del ejército de Artigas. Ello también estaría indicando el lugar del origen de esta representación épica.

Ese inicio de la poesía gauchesca, al decir de Borges, exhibiría como elemento que la contenía “el estilo vital de los gauchos” y de “hombres de la ciudad que se compenetraron con él”. La lucha por la libertad sería el elemento final que habría de fundirlos en un solo haz.

Borges, citado por Demarchi en el trabajo relacionado, agrega la importancia que tuvo Hidalgo y el descubrimiento que hizo “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo había un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. Bartolomé Hidalgo descubre la entonación del gaucho; eso es mucho”.

Será un camino sin retorno que partiendo de una base tradicional va produciendo la entonación la de concretar su voz en el “Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata”, para proseguir con la expresión del gaucho que ha de cumplir una función social en “El gaucho Contreras miembro de la guardia del Monte”; finalizando con los dos protagonistas en los diálogos patrióticos, donde aparecen con toda su fuerza la “lengua gauchesca” como lo asevera Demarchi.

Agrega que esa “...estructura del sentir constituye una hipótesis cultural (como se conectan esos elementos para una generación o un período determinado) porque el arte en general y la literatura en particular suelen ser los primeros canales por los cuales se expresa la nueva estructura del sentir, a través de la emergencia de nuevas formas generadas por la perturbación o la modificación de las antiguas...”

Ha de aparecer una nueva identidad cultural significada por la Patria naciente y el gaucho como “hijo del país” que ha de brindar una “lengua criolla”. Ese cielito patriótico de Hidalgo en Montevideo se ha de encontrar con el cielito tradicional de los salones de Buenos Aires, donde se ha de potenciar lo gauchesco, lo cual se expandirá por la ciudad, especialmente en lugares de expresión popular.

En esa línea de expresión Hidalgo señalará que llegado el año 1821, el gaucho que ha sido protagonistas principal de las luchas por la independencia no es correspondido por quienes se han apropiado de los poderes públicos; más aún, es desdeñado por ese nuevo Estado que ha dejado de ser patriótico para convertirse en faccioso.

Ante ello ha de escribir los dos “Diálogos Patrióticos entre Ramón Contreras y Jacinto Chano”. El “diálogo” será superador del cielito al expresar la traición de quienes se apropiaron del poder del Estado, señalando la división entre estos y el programa revolucionario, para dejar establecida a la gauchesca como la raíz de la resistencia.

En esta discusión sobre el origen y la expresión autóctona las posiciones que encuentran divididas entre los defensores de lo hispánico y los que blanden el pasado aborígen y el criollo. Quizá haya que encontrar, como en otros temas, las verdades relativas con influencias de distintos orígenes.

Pero sin duda, su música y canto nacido en un medio social con un hábitat ambulatorio libre y sin presiones sociales, ha de brindarnos características específicas de la llanura rioplatense, a las cuales deberemos agregar, como producto netamente nacional, la poesía que exalta los valores de libertad e independencia, como las confrontaciones políticas-sociales de un

momento muy especial del cual dependerá el futuro y que se ha dado dentro de la llamada organización nacional con diversa suerte entre los ganadores y los perdedores.

Su canto repentista, además de regar nuestro suelo nacional, ha tenido sus representantes en otros países, especialmente en el Uruguay y en menor medida en Chile, Brasil y Cuba. Su expresión personal e intransferible, con sus breves reflexiones y formas de interrogarse mediante sextinas apareadas, cuartetos, valcesitos criollos, alejandrinos, cifras, estilos, vidalitas, habaneras y la décima octosílaba, como lo señala Horacio Ortiz en Raíces Argentinas, es una forma de competencia cantable entre dos pares.



Santos Vega



El "Negro" Gabino Ezeiza y payadores

Será, sin duda, una de las principales fuentes donde habrá de abreviar posteriormente nuestra música, poesía e interpretación popular, tal cual lo expresaría artísticamente Gardel en sus comienzos.

La famosa payada entre dos próceres del género como el uruguayo Juan Nora y el argentino Gabino Ezeiza, un 23 de julio de 1884 sería el hito para el festejo de la fecha conmemorando el "Día del Payador". Ello sin olvidar a Santos Vega, quizá el que mereció más trabajos, quien siendo hijo de andaluces supo pasear su fantasía literaria con aires mitológicos por la llanura pampeana, con su impronta en las plumas de Hilario Ascasubi, Rafael Obligado y Bartolomé Mitre.

El payador, como primer periodista oral, no solo posee una intuitiva inspiración poética sino que lo une a una repentiva agilidad mental mediante la cual expresa oralmente su creación única e inescindible de su personalidad que, mientras que se necesitan dos para el contrapunto, la improvisación sólo exige la presencia de la actuación individual.

Los fines del siglo XIX y los principios del siguiente, serán los más proficuos en número y calidad, en cuanto a la aparición de payadores, pudiendo señalar, entre otros, como lo hace Wilson Soliwonczyk en "Los Payadores", a Julián M. Merlo, Castro, Pedro Bidegain, Luís García o el uruguayo Pedro López. También deberemos recordar a Roberto "el abuelo" Ayrala oriundo de San Pedro, en la provincia de Buenos Aires.

Pero será Boedo la cuna de payadores. Allí se recuerda el paso de Enrique Alberto, Federico Curlando, quien actuaba en la "Glorieta de don Luís" con una tremenda producción a tal punto que su obra pudo ser recopilada en tres libros: "Chispas azules", "Flores silvestres" y "Cadencias salvajes".

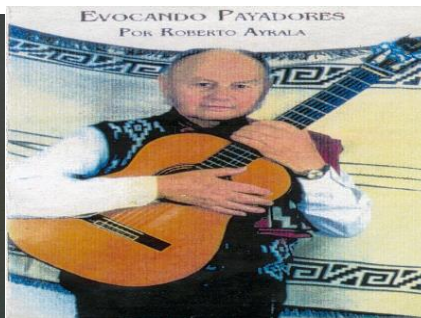




José Betinoti



José Curbelo



Roberto Ayrala

Boedo no solo recibiría a los habitantes del barrio sino a otros que llegaban de barrios vecinos como don José Betinoti, el recordado autor de “Pobre mi madre querida” que Hugo Del Carril inmortalizara en el cine.

Ese recordado autor popular que fue Alvaro Yunque ha recopilado nombres de otros famosos payadores que actuaron mayoritariamente en Boedo como el ya recordado Gabino Ezeiza, inmortalizado en los versos de “...pero váyanlo sabiendo yo soy hombre de Leandro Alem...”, Generoso Dámazo, Antonio Caggiano, Cayetano Daglio, Juan Fulginiti, el que luego sería uno de nuestros primeros próceres tangueros, Francisco Bianco, Manuel Cienforte, Andrés Cepeda o el uruguayo José Curbelo, entre otros famosos decidores del incipiente canto popular urbano, cuando la ciudad todavía era una orilla.

En la relación poesía gauchesca y payador deberemos señalar que las expresiones versificadas del payador no están ligadas a una cultura folclórica tradicional, generalmente relacionada con tradicionales plumas literarias, sino que tiene su representación en autores de origen urbano o que transitan el suburbio, espacio entre el campo y las incipientes ciudades, en la búsqueda de expresar afinidades políticas y sociales.

La cifra ha de ser el vehículo necesario para cantar décimas épicas o para improvisar lo satírico como lo señala Soliwoncyk , el cual citando al autor e investigador uruguayo Lauro Ayestarán señala que la cifra es la condición melódica eminentemente silábica que resalta los momentos en que no se canta, vale decir la alternancia de voz e instrumento.

Del estilo señala que es la forma lírica más socializada el cual también recibe la denominación de “triste”. Su estructura ternaria y binaria se inicia con un punteo y se divide en estilo cielito y final, con cantos melódicos y evocaciones nostálgicas, descendiente del yarón incaico.

También cantan los ritmos de cielitos, habaneras y vidalitas. Pero sería la milonga la que habría de predominar a lo largo del siglo XX, que según el autor y payador Nemesio Trejo fue Gabino Ezeiza quien le introduce a la cifra el Do Mayor, significándolo como descendiente del candombe africano, lo cual manifiesta una diferencia entre la milonga argentina y la uruguaya, en especial por la presencia del negro en el Uruguay, aún, cuando las actuales generaciones del género, en ambos lados del Plata, no hacen diferencias.

En lo que hace a la descendencia rítmica se le puede adjudicar una mayor vertiente cultural precolombina al estilo y española a la milonga. En lo que hace al significado de “Payador”, Lugones lo deriva de precari, rogar, mientras que Ricardo Rojas expresa que proviene de payo, pago o Patria. Por su parte lo quichuas lo emparentaban con “palla” que trataba de grupos aborígenes que se sentaban en las plazas.



En la actualidad se produce un reverdecer del género, especialmente a través de “Juglares del mundo” que reunidos en distintas partes del orbe y declarado de interés cultural en tanto otros, junta al rábel cántabro con el tambor salteño, al canto andaluz con la guitarra payadora, al punto cubano con el fandango primitivo o a las décima de la milonga argentina con el cuarteto cántabro, todo ello en medio de una gran riqueza cultural de distintos géneros hermanados por la música y el canto no académico sino que brota de las mismas entrañas del pueblo.

Ello también configura una forma de valorizar al arte popular, tantas veces ironizado y maltratado por las élites culturosas como si no fuera inherente al ser humano ese arte existente y valorizado por la sociedad y que sin embargo no se enseña en las academias oficiales al servicio de los poderosos de turno.

Solemos machacar que es falso diferenciar entre arte popular, y entre ellos la música, y arte “culto” o “serio”. Ello solo sirve a los intereses particulares de tradicionales establecimientos culturales, siempre asociados a medios comunicacionales que le dan cobertura y a quienes detenta el poder real de nuestros países. El arte se vale por sí mismo, solo se diferencia en ser bueno o malo.

El arte, fundamentalmente en las experiencias cotidianas de un pueblo, sobrevive al conservatorio, porque será música, poesía o plástica viva y sus distintas expresiones estarán representadas por aquellos precursores que la mayoría de las veces son reconocidos pasado el tiempo. Si lo sabrán los Lorca, Van Gogh, Liza, Martí o Hernández.

Este canto sencillo encierra toda una enseñanza donde el arte puro, sin falsos oropeles ni academicismos, aflora como manantial emocional, rogativa, ritual laico que no profana y que, en su autenticidad, expresa las cosas simples pero importantes de la vida.

### SU INSTRUMENTO IDENTITARIO: LA GUITARRA



Download from  
Dreamstime.com

20024956  
Shutterstock | Dreamstime.com



La **guitarra criolla**, o guitarra clásica, es un instrumento de cuerda pulsada, y es la que comúnmente conocemos como guitarra española.

Además, la **guitarra criolla** pertenece al tipo de instrumentos cordófonos, donde el sonido es producido mediante la tensión de cuerdas entre dos puntos fijos. Estudios musicológicos han llegado a la conclusión que la guitarra clásica descende de un instrumento llamado fidícula, el cual es un instrumento originario de la cultura greco-romana. Sin embargo, otros estudios afirman que la guitarra clásica la trajeron los árabes durante el período de la conquista de la península ibérica, la cual fue evolucionando hasta llegar a su conformación actual.

Ya en el siglo XVII, al instrumento que apenas contaba de cinco cuerdas, le fue agregada una sexta, y será en el siglo XIX donde adquiere la forma con que actualmente se la conoce.

En nuestro suelo el gaucho la portaba en sus andanzas por estas pampas, acomodada a un costado y resguardada por el poncho para que la intemperie y las polvaredas no la estropearan. Pero muy poco y nada sabemos de ella, en tanto si en nuestros campos se usaba una que no era exactamente la española ya afianzada para el siglo XVIII en su forma actual, sino otra más pequeña, de sólo cuatro cuerdas a la que los viajeros –Concolorcorvo, por ejemplo–, suelen describir como "guitarrita".

En la ciudad, en cambio, ya estaba la hoy conocida, de seis cuerdas, impropriamente llamada entonces, entre nosotros, "vihuela", que en realidad es una guitarra anterior un par de centurias, con escotaduras en la caja, a modo de violín y mayor número de cuerdas. Pero aquí por vihuela se entendía la guitarra clásica; cuando al comienzo de su canto la invoca Martín Fierro, nos deja la incertidumbre si utilizó esa palabra por exigencias de la rima, o si en verdad la suya era una guitarra cabal.

Sin embargo, uno de los grandes interrogantes, ha sido la forma que la guitarra había llegado a manos del gaucho, especialmente a aquellos alejados de las incipientes ciudades y que se encontraban en la profundidad de la pampa de ese entonces. La conocida era la que se había adquirido en los pueblos, y en el caso del gaucho algunos han planteado que es posible que algunas importadas llegaran a las pulperías, pero allí se plantea otra duda, pues tales guitarras eran de seis cuerdas, con lo cual ello persiste, de la llegada de ese instrumento de cuatro cuerdas que templaba el gaucho.





Otros se han planteado que haya sido posible la existencia de artesanos que las fabricaban a través de una industria muy rústica, lo cual concordaba con lo sostenido por Felix Coluccio quien al hablar del instrumento señalaba que la mayor parte eran de factura comercial y no regional, lo cual estaría avalando la existencia de esos antiguos artesanos lugareños.

Aunque también es posible que, al no existir tal posibilidad, la llegada haya sido importada, pero confeccionada con ese cordaje reducido de 4 cuerdas, con un precio mucho menor que la tradicional de 6 cuerdas, donde por ejemplo en la época de Felipe II se decía que ese instrumento "no valen más que un cencerro y por eso hasta los más bajos campesinos son guitarristas". Fierro, igualmente, debe aludir a una gran baratura cuando aplica a la suya una decisión tajante: "Ruempo esta guitarra... por no volverme a tentar".

### **3.-EL NEGRO.-**

Si bien la raza negra no adquirió en nuestro suelo la importancia que exhibió en otros países, sí la tuvo en algunas provincias durante los siglos XVIII y XIX donde llegó a significar más del cincuenta por ciento de la población y un indudable efecto cultural. Ello con el tiempo iría perdiendo su importancia, especialmente con la llegada masiva de la inmigración europea y la elevada tasa de mortalidad que sufrió la raza, pese a lo cual ha dejado una impronta genética en muchos lugares de la Argentina.

El puerto de Buenos Aires a partir de 1588 fue su principal entrada, especialmente relacionado con el contrabando. El tráfico "legal" se producía a través de los contratos de "asientos" que la corona española otorgaba a compañías de su nacionalidad, portuguesas y aún británicas las cuales, hasta 1784, fecha de su supresión, median y marcaban con hierro a cada esclavo negro que introducían desde los actuales territorios de Angola, República Democrática del Congo, Guinea y la República del Congo.

Apenas el veinte por ciento de los sesenta millones de negros embarcados hacia América llegaban con vida, destinándoseles a tareas en la agricultura y ganadería, pero principalmente al servicio doméstico. La mayoría era transportada al centro y al norte de la colonia, aún, cuando algunos recalaban en Buenos Aires.

La mayoría de ellos poblaron los barrios de Montserrat y San Telmo, donde en algún momento representaron el cincuenta por ciento de la población. También, en menor medida, vivieron y trabajaban en el centro de Buenos Aires.

Don Vicente Rossi, quizá, uno de los mayores defensores de la raza en Buenos Aires y Montevideo, de donde había llegado, en su obra liminar "Cosas de negros" analiza su llegada en 1693 aunque los portugueses pudieron introducirlo con anterioridad en la Banda Oriental, y

las peripecias sufridas hasta las causales y concreción de su desaparición como raza, aún, cuando genéticamente dejaron sus huellas.

Ello habría de producir un significativo choque de culturas donde, el negro con sus valores intactos sería obligado a vivir en un hábitat distinto al que conocía y que, con el tiempo, se habría de producir un proceso de discriminación de sus orígenes lo cual daría lugar al mecanismo denominado “transculturación” donde individuos de culturas diferentes formulan nuevos patrones que resultan del contacto de los distintos grupos en su diaria relación, como lo señala Jorge Becco en el estudio preliminar a la edición 2001 de la obra de Rossi.

Se señala al grupo “bautún” como el que mayor influencia tuvo en el Río de la Plata, los cuales provenían del centro y sur de África. En tanto en Brasil y Cuba los “congós” “engolas” quedaron como legado viviente. Aún en la actualidad el candombé, que luego pasaría a denominarse candombe, vocablo onomatopéyico, expresa el ritmo de sus cantos e instrumentos.

Debe recordarse, que dicho ritmo se practicaba dentro de un círculo de hombres y mujeres, con varios ancianos en sus cantos tristes al son del tamboril, de la marimba o de los platillos, y las palmadas en cadencias mediante las cuales ponían en movimiento piernas, brazos y cabezas.

El candombe oriental se iniciaba con una marcha hacia las salas donde el hombre y la mujer negros lucían las mejores galas que poseían, como el mejor homenaje al culto racial, exhibiendo coreográficamente escenas de coronación de sus reyes y la participación de todos los invitados que dejaban sus limosnas en el óbolo y cuyo producido era destinado totalmente al mantenimiento del culto y sus santos.

Las “naciones” u organizaciones que representaban sus lugares de origen, lo cual les permitía mantener algún grado de identidad, exhibían en esta parte del Plata “ranchos” en los barrios del “Mondongo” y del “Tambor” en lugares que adquirían mediante el aporte de donaciones de la comunidad, siendo su vestimenta más simple que la oriental.



Esas sedes trataban de lugares abiertos aplanados y arenados como pista bailable u otros cerrados con espacios interiores libres. En un lugar de la sala, junto a la bandera de cada nación, se ubicaban en el trono el rey y la reina, los cuales eran elegidos democráticamente y allí recibían las visitas especiales, como el caso de Rosas y su hija que se pueden ver en un cuadro de Martín Boneo.

Llegaban a estas tierras siendo adultos, exhibiendo un lenguaje de media lengua, que junto al maltrato y explotación que sufrían mostraban, junto a su fealdad física, alma de niño y obediente como pocos, como lo retrata Rossi. Pero, junto a ello harán ostentación de su honradez y fidelidad, sin ambiciones personales ni aún la del dinero, emparentados en dicha tesitura con el indio y el gaucho, viviendo con lo que tenían, pero a diferencia de ellos aceptaban ser sometidos y jamás rebelarse ante el patrón, aún, cuando en las guerras de la independencia y de otras que le siguieron aceptaron ser quiénes más hombres y víctimas aportaron a esos ejércitos.

Tanto conquistadores como la casa oficial religiosa, supieron utilizarlos en sus emprendimientos. Serán el indio no creyente, el gaucho creyente privado y el negro con sus rituales y dioses, presa de la conquista del hombre blanco quien los exhibía como inhumanos. Baste recordar como los negros fueron combatidos y perseguidos por sus creencias, lo cual escondía el temor de los poderes por la rebelión de la raza.

Como tal, durante el período colonial, solo hubo esclavos negros. Para salvar su cultura debieron disfrazar sus creencias para escapar de la censura y poder mantenerlas. La crueldad y dureza del trato a que eran sometidos cedió en parte con la llegada de las nuevas generaciones que los habían conocido desde pequeños y que habían recibido sus afectos y cariños. Pese a un trato distinto siguieron siendo la base de todo tipo de servicio del que el amo se servía.

Rossi, en una nota a su libro, cita a Juan Agustín García y su ensayo “La ciudad indiana, Buenos Aires desde 1600 hasta mediados del siglo XVIII, Buenos Aires 1900” señala que del trabajo del negro viven casi todas las familias, ya que con sus humildes funciones monopoliza todos los trabajos de la industria y los oficios, y donde desde la casa convertida en taller salían todos los días los negros a vender sus productos, agregando que la inversión realizada por cada negro era totalmente redituable y de allí la disputa por los cargamentos de esclavos que llegaban a estas tierras.

El comienzo de las “liberalidades” señaladas anteriormente, darían lugar a posibilitar reuniones al aire libre en las cuales pudieran dar rienda suelta a expresar sus sentimientos o creencias sin miedos a represalias. Rossi señala que el grito o alarido de un negro viejo, acompañado de saltos acompasados, girando sobre sí mismo, levantando sus piernas alternativamente con ritmo monótono y pegajoso, con un compás de canto quejumbroso sería el comienzo de un nuevo ritmo no conocido hasta ese momento en la colonia.

Sería acompañado por otros negros más jóvenes que lo rodeaban en círculo imitando al oficiante. Ello estaría dando lugar a un cuerpo sonoro que hace música con sus pies, el palmoteo de sus manos y el fraseo melódico de sus cuerdas vocales, como así lo expresa Fernando Ortiz. Quizá debamos señalar en este caso algún emparentamiento con las danzas indígenas.



Esa transfiguración será física pero principalmente espiritual, al descubrir poder expresarse libremente y donde ellos solo pueden dimensionar lo que sienten en cada momento. Ha sido como un reverdecer de sus ancestros que aún, tan solo en un espacio reducido, adquiere todas las connotaciones de libertad cultural.

Rossi afirma que allí se ha introducido el primer candombe en el Río de la Plata, como fiesta religiosa y patriota para el esclavo negro. Tal ritual comenzaría a repetirse con mayor asiduidad y estaría complementado por ropajes y solemnidades propios del acto, especialmente en fiestas de comienzo de año, reyes, pascuas y otras de festividades rituales.



Rossi plantea en el tratamiento del tema distintos tipos de candombes, se trate de la Banda Oriental u Occidental del Plata, como el origen del vocablo y sus diferentes sinónimos. La Banda Oriental exhibió un importante desarrollo que se presentaba especialmente los días domingos, luego dejado de lado, en las grandes conmemoraciones de las cuales también participaban autoridades civiles y eclesiásticas, aún, cuando luego habrían de perder importancia; mientras que en tiempos de gobiernos nacionales se los solía recordar por los servicios que prestaron al país.



Serán los mejores tiempos aquellos que corrieron entre los años 1875 y 1880, especialmente por la práctica de los mayores, ya que los más jóvenes estaban destinados a los cuarteles, principalmente luego de la batalla de Arroyo Grande, donde se dicta una ley de libertad para los esclavos que sus dueños ofrecen al ejército.

Las fiestas se celebraban con vestimentas civiles y militares, con un decorado en el cual se exhibían las danzas y una presentación de los representantes de las distintas naciones; pero más allá de ello representaba su cultura racial.

Todo era exhibido en una programación donde, desde las primeras horas del día, se formaba la comitiva que luego emprendería el desfile con gran acompañamiento del pueblo, con esos negros mayores que transitaban el empedrado bailando al acorde de la banda. Hoy, lejos de esos tiempos, podríamos asimilarlos a las llamadas, aún con otro marco y otros actores.

Ello continuaba con ceremonias, almuerzo en su propio local, acompañado de una chicha liviana, caña cubana y el guindado oriental. Luego se retirarían a sus salas para salir más tarde a bailar por las calles, acompañados de tambores con reminiscencias africanas.

Rossi señala que aún con títulos que podían ostentar algunos de ellos, no existía una competencia y donde la jerarquía se expresaba a través del "rey", el "ministro" o del "dotor", pero principalmente de la insignia del director o bastonero.

Los últimos candombes estarían representados por descendientes criollos que al son del tamboril y en derredor de una gran rueda, cuyo espacio se denominaba "cancha", hacían el coro para que los bailarines pudieran bailar.



Era, sin duda, una forma devaluada de los antiguos ritos donde muchos personajes habían desaparecido y solo quedaba el bastonero, con sus gesticulaciones y un baile incansable consigo mismo y en continuo movimiento, al cual se le había sustituido el bastón por una simple y sencilla escoba y en lugar de botines lucía alpargatas. A su orden comenzaba el baile constituyendo el último simbolismo que se encaminaba hacia la desaparición de los candombes por el año 1890.

En cuanto a la parte occidental del Plata la población negra en la ciudad se ubicaba principalmente en Montserrat denominado barrio del “Mondongo” en alusión a la consumisión de las vísceras que eran abandonadas en sus calles, San Telmo y también en el centro con el nombre del “barrio del tambor” en alusión a los redobles de sus tambores en el espacio público. A su vez las diversas etnias controvertían con los genoveses que habían llegado para poblar las márgenes del Riachuelo y la Boca.

En esta parte del Plata la cantidad de “naciones” y “sociedades” se verían influidas por el moreno nativo y sus propias peculiaridades, asumiendo mucho de sus viejos representantes los cargos de “presidentes” y “reyes” los cuales habían quedado vacantes con la desaparición de los viejos congéneres africanos. Sus vertientes serían más simples, generalmente sin zapatos ni trajes militares.



Sin reuniones previas, las llevaban a cabo en cada “nación” (rancho) con bailes y cantos similares a los de Montevideo. Sus ceremonias se reducían a una misa seguida por cantos y aún, cuando el santo preferido era San Benito de Palermo o de Santos Lugares, la imagen más exhibida era la de la Virgen María.

Rossi señala la importancia que les brindó Rosas a todos aquellos que tenía a su servicio, a tal punto que su escolta personal era brindada por negros a los cuales se les otorgaba la libertad como esclavos, que se adelantaría a la constitución de 1854, aún cuando el autor le imputa “epilepsia criminal”.

En tal sentido señala la utilización de mulatos como introductores de embajadores ante los países extranjeros, reconociéndole que siempre respetó al negro y se integró a sus reuniones acompañado de sus familiares, sin exigirles el uso de la divisa punzó aún, cuando sus hombres portaban chalecos colorados, el color preferido por la raza. Sería la época en que el negro tuvo su mayor esplendor en Buenos Aires.

Deberemos señalar que Rossi en su contraposición con Rosas, significa a la raza como “resignada y humilde”, carente de ambiciones terrenales, y fieles servidores pese a haber estado al servicio de Rosas; remarcando la unión que exhibían y reciprocidades que se manifestaban especialmente en determinadas festividades como la Navidad o el Año Nuevo. Finalizada esta etapa la raza entraría en Buenos Aires en un cono de sombra, especialmente después de Caseros.

El autor señala la exportación del candombe a Brasil, principalmente a la parte sur, por vía terrestre, o a Bahía a través de los barcos que llegaban a esas tierras. Agrega distintas

acepciones a las reuniones festivas donde lo cantable como “candombé”, “camambú”, “yangó” o “sambá” y por el sonido de sus instrumentos: “tangó”, “tan-tán” y “morocotá”.

Nuestro criollo o nativo negro nacido en estas tierras, constituye el comienzo de una nueva raza negra, más allá de sus padres. Estos descendientes fueron fieles a su amo y a su bandera y sin preguntarse se obligó a servir. Rossi señala sus características: fina malicia, carácter oportunista, alegre, divertido, amistoso, franco en sus sentimientos, servicial, honrado y respetuoso, aún, cuando podamos advertir algún tipo de contradicciones en estos caracteres.

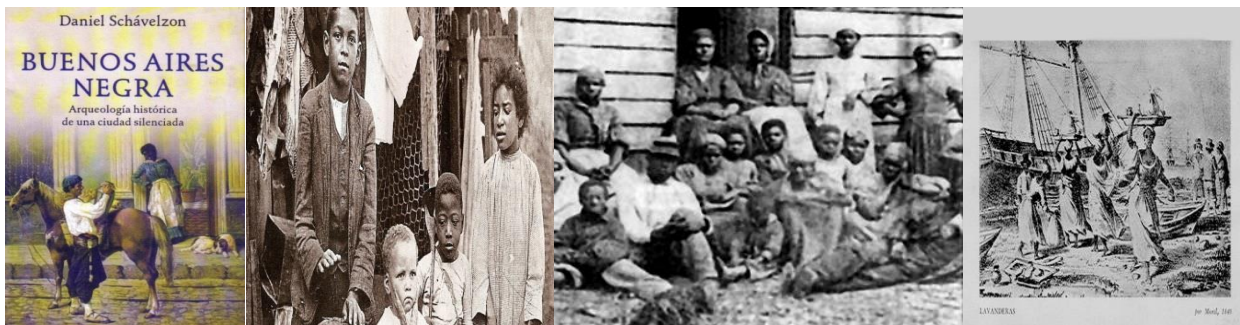
Han sido hábiles ejecutantes de instrumentos como la guitarra, el violín y especialmente los tambores, los cuales acompañaban cantos con temas sencillos entonando las tristezas de su raza. En la Banda Oriental se preparaban durante todo el año para el carnaval. Las “llamadas” de la actualidad serían sus fieles continuadoras y las candombeadas sus estandartes bailables; recordando a agrupaciones tradicionales como “La Roza Africana”.

Rossi señala que la denominación “tango” con versos de cuatro u ochos versos octosílabos con solos de cantantes y un coro que le acompañaba, sería una forma del candombe acriollado.

El baile era sencillo sin contorsiones y sería la primera vez que se escuchó el nombre de “tango” como música acriollada. Agrega, citando a otros autores, que “tangó” era un vocablo africano el cual al igual que “tangué” se aplicaba al baile; o “tam-tango”, “tan-gó” y “tambó” al tambor en su sugestivo “tan-tán”, que se mezclaba con el tangir castellano y el golpe simultáneo con las dos manos sobre el parche del tambor.

Económica pero especialmente sociológicamente, Rossi afirma que el progreso va de la mano de la miseria. Es necesario esta para que se produzca el primero, donde las familias pudientes se exhiben junto a los pobres y mansos negros del alpargatas raídas, pordioseando al “patroncito” sus migajas y, consecuentemente, tomando el camino de su desaparición como raza y expresión cultural.

Sería el cuartel su destierro y la iniciación del camino de su extinción. Pese a ello intentaría sobrevivir culturalmente y ante ello organizaron algunas sociedades donde volcar sus propias caracterizaciones con su música, su canto y principalmente su ritmo, se trataba de hombres o de mujeres, sus infaltables y solidarias “chinas cuarteras”, que viviendo en paupérrimas viviendas cercanas al cuartel ocupaban los espacios de enfermeras o de lavanderas, pero siempre y hasta el final junto a su hombre.



En la relación del amo-patrón con el esclavo-sirviente se habría de presentar la imitación de éste por aquel copiando su música y baile, pero especialmente su personalidad rítmica, lo cual daría lugar a algo propio del lugar al que bautizarían como “tanguito” que, sobre motivos cubanos Rossi señala a uno de ellos “Los negros” de Rafael Barreda y de Miguel L. Rojas como una primera expresión, que utilizada en obras teatrales, presentando temas sencillos



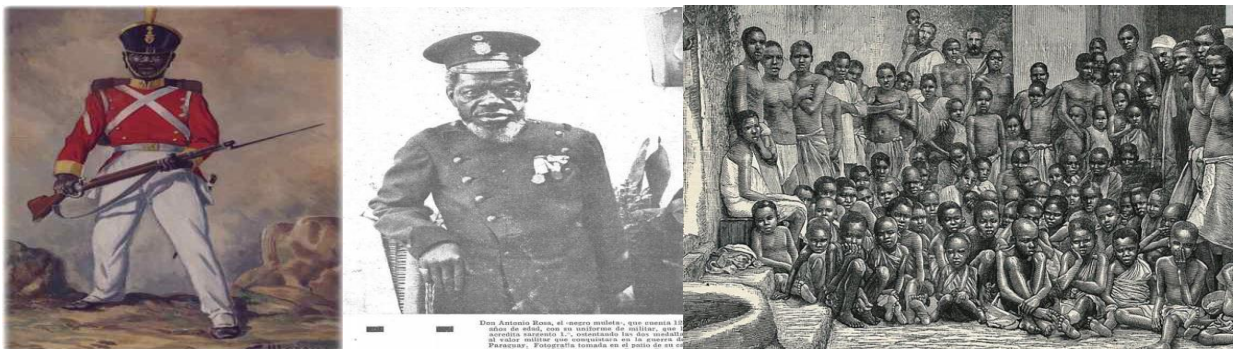
que los negros bailaban uno frente al otro con sus cuerpos balanceándose rítmicamente hacia delante y hacia atrás y luego cambiando de lugar.

La raza como tal comienza la senda hacia su desaparición impulsada, además de las enfermedades, por constituir uno de los principales sostenes de la integración de los ejércitos nacionales. Ya desde 1801 formaban parte de la Compañía de Granaderos de Pardos y Morenos. Luego, pese a su rebelión en busca de su libertad, pelearían contra los ingleses por la recuperación de Buenos Aires, pero su principal aporte fue su integración al ejército nacional, luego de la Revolución de Mayo.

Se calcula que San Martín formó sus tropas con un sesenta por ciento de negros, incorporando a los esclavos mediante su libertad en las zonas que se liberaban. La dimensión de muertos y heridos de la raza es perfectamente palpable ante esta realidad. La Asamblea del año XIII le reconocería la libertad de vientre pero habría que esperar hasta la Constitución de 1853 para alcanzar el derecho a la libertad de los esclavos de esta parte del Plata.

Sin embargo su número seguía siendo importante, debiendo señalarse que en tiempos de Rosas tenía un porcentual del treinta por ciento de la población. En los años 1837 y 1840 se dictaron leyes mediante las cuales se prohibía el tráfico de negros en el Río de la Plata, lo cual habría de formalizarse definitivamente en la norma de la nueva constitución.

Pero han de surgir dos hechos fundamentales, entre 1865 y 1871, que profundizarán las causales de su desaparición como raza. Ellos serán la Guerra del Paraguay (1865-1870) y la epidemia de fiebre amarilla en Buenos Aires (1871), períodos que casi coincidían con la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento.



En el primero de los casos se ha señalado el sobre dimensionamiento de la reclutación negra y correlativamente la matanza de sus enrolados. El segundo se relaciona con una población pobre que quedó viviendo en la parte sur de la ciudad, la más castigada por la fiebre amarilla, mientras que los sectores más acomodados se habían mudado hacia el norte.

Decíamos que ambos acontecimientos se producían durante el período como presidente de Sarmiento quien por su parte nunca escondió su pensamiento contrario a los indios, gauchos o negros. Se le atribuye haber expresado al asumir como diputado nacional "...Llego feliz a esta Cámara de Diputados de Buenos Aires, donde no hay gauchos, ni negros, ni pobres...".

La discriminación ideológica por color de piel o de ubicación social tendría continuidad en los mediados del siglo XX cuando se produce la emigración interna de grandes masas de trabajadores desde el interior hacia Buenos Aires y sus alrededores en busca de las nuevas relaciones laborales para los trabajadores urbanos, recordando tan solo algunos de ellos como "aluvión zoológico", "negros", "negras" o "cabecitas negras", hoy extendido a los pueblos originarios o inmigrantes latinoamericanos.



En definitiva, pese a ser combatida y diezmada, la raza negra dejó sus huellas ascentrales y vestigios de descendencia biológica pero principalmente cultural que el pueblo supo recoger en la construcción de una nueva forma musical que estaría por llegar.

### SUS INSTRUMENTOS IDENTITARIOS

La historia de la raza negra, en nuestro suelo, nos ha dejado un rico legado musical, donde han exhibido un gran sentido musical, tanto como ejecutantes de distintos instrumentos, se tratara del violín, la guitarra, el bongó, claves y otros instrumentos en desuso, pero, principalmente a través de la percusión y el canto, a tal punto que, una vez extinguida la raza por las situaciones ya señaladas, mientras que la mayoría prestaría servicios domésticos, otros serían profesores de música y algunos de sus descendientes llegarían a constituirse en enormes ejecutantes, valga el caso del descendiente afro-argentino, el gran Rosendo Mendizabal, uno de los primeros eximios ejecutantes del piano en el tango.

Debe señalarse que, en forma mayoritaria, nuestro candombe se mantuvo adentro de las puertas de las familias, aún, cuando, en algunas ocasiones pudieran realizar sus exhibiciones callejeras, siempre controladas por el poder político.

A diferencias de otros hermanos de color de otras partes del mundo, en Buenos Aires, además de la ejecución de instrumentos, quizá, uno de los signos principales, haya sido el de la voz, que canta como el tambor o más que este. Ese canto, fuera en idioma castellano o lenguas africanas, será una de las bases identitarias de nuestro propio idioma, inclusive giros lunfardos.

El tambor local se ha de templar con fuego, además de otras formas, y su ejecución se realizará a través de dos instrumentos, uno llamado tumba o base y otro respondedor o repiqueteador, los cuales se tocan sentado y solo con las manos, por lo que, el volumen es menor, permitiendo oír en forma nítida la voz como otro de sus instrumentos.

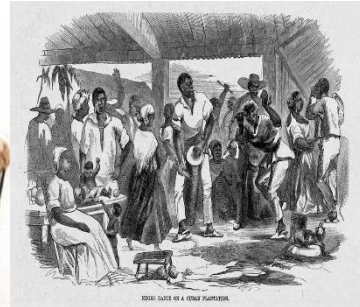


De allí que, sus ejecutante no se consideren percusionistas sino tamborero que hacen cantar al tambor, el cual es un medio que habla y que nos relata el pasado colonial, conociendo que tienen una raíz común que proviene de África, aún, cuando, según cada región, puedan tener sus propias particularidades.

Se ha señalado que el candombe porteño es un género musical, pero más que ello, es una representación social que construye su propia identidad, donde, a través de sus letras cuentan sus historias, especialmente aquellas ligadas con la esclavitud, significando, asimismo, una cultura afroargentina.



Como ha ocurrido con la historia de la raza en este suelo, tampoco su música ha merecido, por parte de los estudiosos, profundizar en su musicología, a través de su música o de su lingüística, a diferencia de lo que ha pasado en otras partes del mundo. Esa cultura negra, a través de su población afroargentina, ha sido una cultura invisibilizada. Esta mirada retrospectiva no solo explica el origen del concepto sino el vínculo histórico de los afrodescendientes con el Estado, que es lo que los distingue del resto de los inmigrantes afros. Y deja ver, además, la deuda estatal con este pueblo, que, al menos culturalmente, se intenta comenzar a saldar.



Para ellos hay una equivalencia simbólica entre el cuero del tambor y la piel de las personas, el tambor como objeto que comunica con el pasado, el instrumento como portador de voces antiguas y como algo que genera armonía y bienestar cuando se lo toca, que es siempre en reuniones familiares. Entonces familia, tambor, reunión y candombe son casi sinónimos. A ese candombe porteño se lo daba por desaparecido desde la época de Rosas, no se consideraba que aún existía





#### **4.-LAS DIAGONALES.-**

La historia nos ha demostrado la existencia de numerosas diagonales entre el indio, el gaucho, y el negro, como de la relación de ellos con el conquistador.

En primer y especial lugar deberemos señalar como hito fundamental que se ha tratado de razas o grupos excluidos por una sociedad construida alrededor del poder, se tratara del conquistador como luego de los representantes de posteriores gobiernos nacionales.

Las caracterizaciones de excluidos no han tenido similares denominadores. Mientras el indio fue arrinconado hacia su propio territorio y el gaucho hacia su exilio interior, el negro, por su expresión de raza sumisa, fue relegado a tareas productivas o de servicios hacia el patrón que lo había adquirido y que solo le brindaba las "libertades" que no pusieran en riesgo su nunca efectivizada rebelión.

Los tres fueron sacrificados en las guerras por la independencia y otras nacionales y aún para pelear entre sí, en defensa de intereses ajenos.

Pero, más allá del hecho externo, sus consecuencias fueron similares porque importaron no solo su supresión física sino algo más importante como el oprobio de perder su propio lenguaje, sus formas de vida y sus valores, es decir su herencia cultural, pese a todos los esfuerzos que realizaron por mantener vivas sus propias raíces.

Existió despojo material pero principalmente cultural para aquellas razas o grupos sociales que sentían desprecio por lo material y a los cuales tan solo les guiaban el simple goce de las cosas, desdeñando la apropiación individual o de grupo. Por ello fueron declarados enemigos por quienes ejercían el poder.

Sus expresiones culturales fueron desdeñadas por la intelectualidad del siglo XIX bajo cuyo proyecto cartesiano, europeísta e individualista no cabían indios, gauchos, negros y principalmente pobres.

A tal punto que. los ideólogos de ese proyecto, los sustituyeron con otros pobres que importaron de Europa y a los cuales, a su turno, también habrían de explotar y de exiliar en el hábitat ciudadanos de los conventillos.

Sufrirían la supresión de su libertad ambulatoria, restringiéndola al interior de la pampa para indios y gauchos o de los cotos ciudadanos a los negros, siendo exiliados en sus propios dominios o sufrieron sus exilios internos que quizá duele más que el territorial.

Para los tres aparecerían las argumentaciones civilizadoras y así serían los “salvajes”, “bárbaros”, “inhumanos”, “vagos” o “ignorantes”, todo lo cual significaba un gran peligro para la sociedad “civilizada y progresista”.

Pero, principalmente, lo que se atacó fue la autoestima de cada uno de ellos según sus propias facetas. Ello constituyó una agresión cultural que, complementada con guerras propias y ajenas o enfermedades propias e importadas, habría de dar comienzo a su anemia para luego concretar su desaparición física y cultural.

A diferencia del negro, sumiso, el indio y el gaucho lucharon con indómita fiereza por lo que creían sus legítimos derechos, pero las fuerzas de la “civilidad” fueron superiores y dieron cuenta de los mismos más allá de que algunos intentaban integrarlos, pero venció el criterio del exterminio como forma del escarmiento y aún los enfrentaron entre sí, como si sus intereses no hubieran sido similares, como hoy se suele repetir.

Como suele ocurrir con las diarias realidades, ellas no pueden borrarse ni desaparecer por la fuerza o el olvido forzado. Siempre algo queda y con el tiempo otras generaciones habrán de recoger la antorcha de esas identidades.

Y ello, se fundamenta en ese hibridaje cultural que se habría de producir entre españoles, indios y negros, con la aparición acriollada de gauchos y mulatos, todo lo cual produciría una transculturización que con el tiempo tendría sus consecuencias.

Las danzas indígenas, el canto solitario y rebelde del gaucho en las pampas y la danza y el ritmo del negro en la ciudad, habrían de plantar la semilla que con el tiempo alumbraría un nuevo género musical, aún con posteriores aportes que habrían de perfeccionarlo.

La identidad cultural musical, poética, danzante e interpretativa no sufrirá mella por la importación de la música “cultura” europea, pues ella se asentaba en realidades propias e inescindibles de estas tierras y de aquellos que vivían en ellas.

Y a su manera, cada uno defendía sus propias raíces y ante cualquier ataque respondían con sus propias realidades según cada expresión cultural.

Ello constituiría la base necesaria e imprescindible que posibilitará la aparición de ese nuevo género que nos sigue identificando y diferenciando culturalmente de los demás pueblos del mundo, reivindicando así los valores del arte y de la cultura popular.

## FUENTES

EL ALBA. CAPÍTULO I NUESTROS PRIMEROS VECINOS ( EL INDIO- EL GAUCHO Y EL NEGRO).

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. Portal de Literatura gauchesca.

BAR, Gerardo. La organización negra. Buenos Aires. 1982.

CARRETERO, Andrés M. El gaucho. Buenos Aires 1960.

CEMA. Consecuencias económicas de la conquista del desierto y Ocupación efectiva de la región patagónica por el gobierno argentino.

CIRIO, Nóberto P. Latitudes africanas del tango. Obras de Nétor Oderigo. Editorial Eduntref 2009

CRESTO, Juan José. Roca y el mito del genocidio.

CONGRESO Internacional de Derechos y Garantías en el siglo XXI. Derecho de Los aborígenes. Facultad de Derecho UBA Buenos Aires 2001

- CORIA, Juan C. Aportes de los negros al tango. Cumbre Continental de Pueblos y Organizaciones Indígenas del Continente. Mar del Plata. 2005.
- DATRY, Norberto El Revisionismo Histórico. Su historiografía. Buenos Aires Editoria Reed 1959.
- DEL CORRO, Fernando. Apropiación de las tierras a los aborígenes y genocidio en el Río de la Plata.
- DEMARCHI, Rogelio Popular y Revolucionario. La gauchesca en su origen.
- FUENTES, Carlos. El siglo del mejor progreso y del peor retroceso. 1992.
- GALEANO, Eduardo. Cinco siglos de prohibición del arcoiris del cielo americano
- GÍMENEZ, Alejandro. El otro como enemigo: indígenas y gauchos en la literatura del siglo XIX.
- GOMES, Miriam N. 1970. La presencia negroafricana en la Argentina. Historia Integral Argentina To. V. De la independencia a la anarquía. Buenos Aires Centro Editor de América Latina.
- GÓNZALEZ ARZAC, Alberto. 1974 La esclavitud en la Argentina. Polémica.
- GÓNZALEZ, B. Los indios pampas. Buenos Aires 1956
- GELMAN, Jorge - BARSKY, Osvaldo. Historia del Agro Argentino. Desde la conquista hasta el siglo XX. Ed. Mondadori Bs.As. 2001
- HAIGH, Samuel Indios y gauchos.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Qué es el ser nacional.
- HERNÁNDEZ, José Martín Fierro.
- LICEO DIGITAL. Períodos, géneros y principales obras de la literatura gauchesca
- MARTÍNEZ, Roberto L., MOLINARI, Alejandro ETCHEGARAY, Natalio P. De la vigüela al fueye. Corregidor. 2000.
- MARTÍNEZ SARASOLA, Carlos Los hijos de la tierra. Historia de los Indígenas argentinos. Emecé 1999.
- ODERIGO, Néstor. Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata. 1974.
- PIGNA, Felipe. Los Mitos de la historia Argentina. Grupo Norma 2004 Bs. As.
- RAMA, Angel "Los gauchipolíticos" Capital 152 Centro Editor de América Latina Buenos Aires
- RECONDO, Gregorio Corrientes doctrinarias para una interpretación cultural de América Latina. Revista de Suboficiales del Ejército Argentino. No. 649.
- RODRIGUEZ MOLAS, Ricardo "Historia social del gaucho" Capítulo 159 Centro Editor de América Latina 1982.
- ROSA, José María. Historia Argentina Obra To. I. Editorial Oriente
- ROSSI, Laura El gaucho. El hombre de campo.
- ROSSI, Vicente. Cosas de Negros. Taurus Buenos Aires 2001.
- SAENZ QUESADA, MARÍA "Los estancieros" Sudamericana BsAs.
- SARMIENTO, Domingo Faustino "Civilización i Barbarie".
- SALIWONCZIY, Wilson Los Payadores. Portal del Arte Popular Argentino.
- STAVENHAGEN, Rodolfo La Diversidad Cultural en el desarrollo de las Américas. Los pueblos indígenas y los estados nacionales en Hispanoamérica. OEA Serie de Estudios Culturales No. 9
- VIDART, Daniel Ideología y Realidad de América Latina. Nuestras Raíces 1990
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES "Derecho de los pueblos indígenas". dsf.
- YUNQUE, Alvaro. La conquista de las pampas. Buenos Aires 1956.

#### INSTRUMENTOS IDENTITARIOS.

- ALBERDI, Juan Bautista El crimen de la guerra.
- ARIAS, Aníbal Breve historia de la guitarra en el tango.
- CASAMIQUELA, Rodolfo. El ngillatún o karamikun araucano. Revista Misiones Culturales No. 4 Sept. 1960 Dirección Cultura Río Negro.
- CUEVAS, Juan C. Historia de la música argentina.
- CHAVEZ, Fermín La guerra de la Triple Alianza; sus causas

- CHIAPPE, Antonio La historia del tango.
- Cultrún, Trutruca, Pifilca, Torompe. Su papel en la cultura Mapuche.
- DE MARCO, Miguel A. Nicasio Oroño: el luchador santafesino. Todo es Historia No. 98
- GESUALDO, Vicente La historia de la música argentina.
- INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSEOLÓGICAS "CARLOS VEGA"  
SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN. Antología del tango rioplatense. Tomo I (1880-1900) Buenos Aires 1986
- LÓPEZ, Lucio V. La gran aldea.
- PÉREZ COLMAN, Mario Salvia, apellido de organito.
- SIERRA, Luís La historia de la orquesta típica. Peña Lillo 1966
- VEGA, Carlos Los orígenes del tango argentino. Manuscritos e investigaciones obrantes en el Instituto Nacional de Investigaciones Museológicas "Carlos Vega"
- VENEGAS, Soledad La presencia de la flauta en las formaciones instrumentales del tango Rioplatense.
- ZUCCHI, Oscar El tango, el bandoneón y sus intérpretes Ed. Corregidor. To.1/4.

## **CAPÍTULO IV**

### **LOS VECINOS CRIOLLOS Y SU LEGADO CULTURAL**

Como lo señaláramos oportunamente, el criollo (del portugués crioulo, y este de criar) es aquel que, durante la época colonial, tenía ascendencia europea, principalmente peninsular o de otros orígenes étnicos, pero que llegaban a este mundo en suelo americano.

Tal descendencia estaba acompañada de prestigio social, donde se aunaba la riqueza y el poder, tanto en la propiedad agraria como también buena parte del comercio, además de ejercer muchos de ellos tareas profesionales.

Sin embargo, esos comienzos cambiarían con el tiempo, donde los criollos comenzaban a desarrollar intereses encontrados con los de sus ancestros, que habían llegado a estas tierras para ganar fama y riquezas.

Ello ocurriría, especialmente, durante el siglo XVIII cuando la dinastía de los Borbones había concretado una serie de reformas políticas, administrativas y económicas, conocidas como “reformas borbónicas”.

Una de aquellas que más habían perjudicado a los criollos sería la preferencia de la Corona por designar españoles en los altos puestos de la administración colonial, por caso el Virrey, el Capitán General, o el oidor o gobernador intendente. En línea con ello parte de ese tipo de reformas también se producían en Brasil donde Portugal había decidido aplicar las reformas “pombalinas”, ambas inspiradas en algunas de las ideas de la Ilustración.

Además, en Nueva España, la ley prohibía el matrimonio de un funcionario español peninsular en ejercicio con una criolla, como forma de evitar la pérdida de poder, aunque ello no impedía las uniones de hecho que se producían.

Por su parte, el término criollismo, estaría dado al movimiento de esos hijos peninsulares, que buscaban su propia identidad, a través de un pasado nativo, con sus símbolos y especialmente con todo lo relacionado con estas tierras.

Todo ello iba conformando esa idea libertaria que, muchos de esos criollos iban madurando para poder enfrentar al poder central y establecer gobiernos patrios en cada uno de aquellos pueblos situados en el suelo americano.

Muchos de esos criollos se destacarían en cada uno de los procesos independentista de Latinoamérica, habiendo estudiado en las universidades europeas donde habían asimilado las ideas de libertad, igualdad y fraternidad de la Revolución Francesa, como la forma de gobierno que instaurara la Revolución Inglesa, las cuales serían fuentes de inspiración.

Cada uno de ellos, traería en sus maletas al regresar a cada uno de sus países, las bases ideológicas necesarias para comenzar la epopeya libertaria, desde cada uno de sus lugares, fueren abogados, clérigos, comerciantes, u otros profesionales de la mediana y pequeña burguesía, que se oponía al sistema colonial.

Pero, además de ello, aquellos que tenían descendencia peninsular, o nativa-meztiza, comienzan a sufrir, desde lo antropológico, relaciones interraciales que servirían de base cultural para el nuevo continente. Así Jorge JUAN y Antonio de ULLOA, en “Noticias secretas de América” señalarían que “No deja de parecer cosa impropia... que entre gentes de una



nación, una misma religión, y aún de una misma sangre, haya tanta enemistad, encono y odio, como se observa en el Perú, donde las ciudades y poblaciones grandes son un teatro de discordias y continua oposición entre españoles y criollos(...) Basta ser europeo o chapetón, como le llaman en el Perú, para declararse contrario a los criollos; y es suficiente el haber nacido en las Indias para aborrecer a los europeos...”



También, como ya hemos desarrollado en el capítulo de los primeros vecinos, durante ese siglo XVIII se producía una confluencia de indígenas, mestizos, mulatos, morenos o negro, (las castas denominadas inferiores) con los criollos, señalando la afinidad que se comenzaba a producir.

En ese estadio Juan Pablo Viscardo en Carta a los Españoles Americanos ( Revista Histórica, tomo VIII, Instituto Histórico del Perú, Lima, 1925) ha de señalar:“Los criollos, lejos de ser aborrecidos, eran respetados, y por muchos también amados; los indios los llaman viracocha, como el nombre de un inca de ellos. Nacidos entre los indios, amamantados por sus mujeres, hablando su lengua, habituados a sus costumbres, arraigados en el suelo por la permanencia de dos siglos y medio y convertidos casi en un mismo pueblo, los criollos, repito, no tenían por lo general sobre los indios sino una influencia beneficiosa. Maestros de los indios en la religión, los párrocos y sacerdotes, criollos en su mayor parte, estaban siempre en conflicto con los gobernadores españoles para proteger a los indios; las casas de los criollos eran un asilo seguro para aquellos que, admitidos a la servidumbre doméstica, encontraban un destino muy dulce y muchas veces afortunado. Obsérvese bien, finalmente, que los criollos, no siendo más aquellos intrépidos conquistadores que todo lo sacrificaron a la sed del oro, ni aquellos que sucesivamente fueron llevados por la misma pasión a esos remotos climas, son en consecuencia más dóciles a las voces de la naturaleza y de la religión.

Toda esta nueva situación, cambiaría la actitud de la Corona Española, especialmente luego de reprimir la sublevación tupamarista de 1780 en Perú, donde comenzaba a gestarse una mala relación con los criollos, que se gestaría por la Causa de Oruro juzgada en Buenos Aires, además de la demanda entablada con el doctor Juan José Segovia, hombre nacido en Tacna, y el Coronel Ignacio Flores, nacido en Quito, quien ejercía como Presidente de la Real Audiencia de Charcas y que además había sido Gobernador Intendente de La Plata (Chuquisaca o Charcas, actual Sucre), como lo señalaría José Oscar Frigerio en “La rebelión criolla de Oruro. Principales causas y perspectivas”, y “La rebelión criolla de Oruro fue juzgada en Buenos Aires (1781-1801)”, Ediciones del Boulevard, Córdoba, 2011.

Pese al concepto generalizado de criollo, ello no era de iguales características en los distintos países donde nos encontramos con este personaje central, en muchos de esos países.

En Brasil, colonia portuguesa, el término “crioulo” significaba persona negra o mestiza de negros. Así, en el siglo XIX, podían ser criolos aquellos nacidos en Brasil o los nacidos en

África, que quizá no hablaran portugués ni conocían sus costumbres. De allí que el término no es usado para designar a personas blancas, excepto en Río Grande del Sur, fronterizo con Uruguay y Argentina, donde se distingue al “crioulo”, de negros o mestizos, del “criollo” hijos de europeos nacido en América.

En tanto que en Venezuela, Ecuador y Colombia, el término criollo llevaba la significación de “de la tierra nuestra”, término señalado como inclusivista aplicado a todos los ciudadanos, quienes son “criollos” sin importar su región de origen. Pero, principalmente, señalaba que esos ciudadanos debía portarse con orgullos, en tanto lo unía con la herencia española, en una suerte de mestizaje que hacen desaparecer las razas, para unificarla en la “criolla”. Así, bajo este concepto, desde el momento mismo de la independencia se estaba gestando una nación criolla, con una identidad propia. De allí que, el legado nativo de la Gran Colombia se funde con el colonial en los criollo.

Además, de esa conceptualización oficial, también la palabra criollo se la relacionaba con la gallina criolla o el pato criollo, que es el pato doméstico, que conocían los indígenas desde los tiempos precolombinos. Todo ello estaba significando que el término criollo estaba relacionado con lo vernáculo o autóctono.

Por su parte, en Perú ha tenido un curso distintos, a través de varios significados, muchos de ellos sin valoración racial, social o étnico, y solo es usado como adjetivo calificativo para la música de la región (“vals criollo”) o también a través de concepto afroperuanos como el “festejo”. También es usado para señalar la comida típica de la región de la costa, como el caso del ceviche (comida “criolla”).

Entre tantos significados, también aparecerán aquellos usados en la vida diaria, como el que alude al facilismo y la picardía (“picardía o viveza criolla”), como un legado de los descendientes de españoles, donde, con engaños se apropiaban de bienes de los habitantes locales, incluida su familia, facilitado por la credulidad de los nativos.

Pese a ello, en el sentir popular existe cierto orgullo de ser “criollo”, como el caso del costeño, criado en una cultura popular, comiendo comidas criollas y escuchando música criolla, como orgullo de su herencia española, afroperuana o mestiza. Todo ello como contraposición a las clases altas, que como ha ocurrido en muchas partes de América Latina, tenían tendencias europizantes, amantes de influencias extranjeras.

Pero, donde se presentan una composición etnocultural, desde la colonia, se encuentra en los valles agrícolas del litoral peruano y ciudades aledaña como Piura, Chiclayo, Trujillo, Lima e Inca, adoptando distintas formas según sus elementos culturales, a través de una fuerte influencia mestiza y morena en el norte y un elemento africano en Lima y el Sur Chico.

Esa composición de la costa peruana varía según las regiones, donde en el sur, en la provincia de Cañete y el Departamento de Ica o en la costa norte en Lambayeque y Piura, han exhibido, desde las épocas coloniales, grandes fundos de explotación agropecuaria, todas en manos de descendientes de españoles y de otros europeos, donde se sintetizaba el dominio blanco, lejos de crear una integración se producía la exclusión y marginación de los afroperuanos, utilizados para proteger al blanco.

En otros países del continente americano, también aparece el calificativo de criollo para todo lo producido por criollos o en el ámbito de la cultura criolla, se tratara del “caballos criollo”, la “cocina criolla”, el “circo criollo” o el “vals criollo”, como sinónimo de lo nacional, en oposición a lo extranjero.

Por último, en aquellos dos países que nos toca más de cerca, como Argentina y Uruguay, con legados similares de una fuerte inmigración de italianos y españoles, entre 1850 y 1950, su uso se encuentra documentado desde el siglo XIX, como significación de criollos a todos aquellos nativos nacidos en el país, donde un hijo de español era considerado criollo.

Tal caracterización continuaría en los tiempos históricos, para designar a los descendientes de personas que habitaban el país desde la época anterior a la oleada inmigratoria de fines del siglo XIX y principios del XX, independiente de su raza. Ello lo señalaba como distinto de los hijos de estos últimos inmigrantes, los cuáles sin duda, en virtud de su volumen, serían de un número superior a los criollos que habitaban el país.

Cabe señalar, que dada esa interrelación que se producía entre distintas procedencias, la población autóctona criolla se fue mezclando con los recién inmigrados, como forma de un mestizaje, donde algunos criollos no eran exclusivamente hijos de blancos, sino también, aunque en menor número, de amerindios y negros.

En todo aquello del análisis criollista, el mismo ha levantado polvareda de discusiones, entre aquellos que lo sintetizan como un elemento primigenio de nuestra nacionalidad, en tanto, otros, le quitan parte de dicha significación.

Así Ezequiel Adamovsky, en su trabajo, "La cultura visual del criollismo: etnicidad, 'color' y nación en las representaciones visuales del criollo en Argentina, c. 1910-1955, Corpus [En línea], Vol 6, No 2 | 2016, Publicado el 29 diciembre 2016, ha de señalar que el discurso criollista ha tenido una fuerte impregnación de lo popular, por lo menos hasta mediados del siglo XX, en tanto permitió hacer visible y señalar la heterogenidad étnica de la nación, principalmente, su componente mestizo y sus aspectos no blancos, lo cual fuera invisibilizado por otros discursos que solo señalan la existencia del origen blanco y europeo. Todo ello, más allá que el discurso criollista haya actuado en forma integradora, que colaboró a borrar diferencia étnicas de los habitantes de nuestro país, pese a lo cual no pudo borrar la visión alternativa al discurso « blanqueador »

En ese recorrido del interrogante de una dimensión étnico-racial en lo criollo, ha de significar que el término criollo es de sentido impreciso en cuanto a conceptualización étnica, aunque en los primeros tiempos de la colonia se los asignaba a los africanos nacidos en América, luego pasaría a ser de aquellos hijos de blancos nacidos en el nuevo continente, aunque en los tiempos de la independencia sirviera como identidad política de los americanos. Su positividad, luego sería apropiado por las élites nacionales que encabezaron la organización nacional, quienes le imprimirían un sentido étnico-racial muy particular, donde, de su antigua significación pasaría a convertirse en signo de barbarie opuesto a la "modernidad" que se debía implantar en suelo argentino, donde aparecería esa dicotomía de europeo/criollo, con lo cual se desacreditaría al mundo rural criollo, en primer lugar, asociándolo a una herencia inferior, con carácter de mestizaje en el bajo pueblo, como a la persistencia de los hábitos indígenas o africanos. Como opuesto, la radicación del europeo y el fortalecimiento de la "raza blanca" como centro y base del proyecto civilizatorio.

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del siguiente, aparecerían dos discursos que contribuyeron en la construcción de la nacionalidad argentina. Por su parte se postulaba que, en el período de conflicto "de razas", analizado por los positivistas como, por caso Sarmiento, estaba ya clausurado. Todo se había fundido en un crisol de razas dando lugar a una nueva "raza argentina", que, sin embargo presentaban como blanca y europea. Todos aquellos que presentaran otros "colores" estaban excluido. El otro discurso fue del criollismo que convirtió al gaucho en emblema de la argentinidad.

Ello, sin embargo estaba creando interferencia en cuanto a que si el gaucho criollo era la encarnación de lo argentino, y si el argentino era blanco-europeo, entonces debía imaginarse al criollo exclusivamente como descendiente de españoles. Sin embargo, criollo provenían de un período anterior, que lo vinculaba al mestizaje biológico y cultural. Toda esa interpretación, como lo hacía Lugones con el Martín Fierro como el gran poema nacional, resolvería esa dicotomía, donde esa sub-raza mestiza había dejado su impronta espiritual en la nación, pero, físicamente había desaparecido. Ese nacionalismo del Centenario y las décadas posteriores

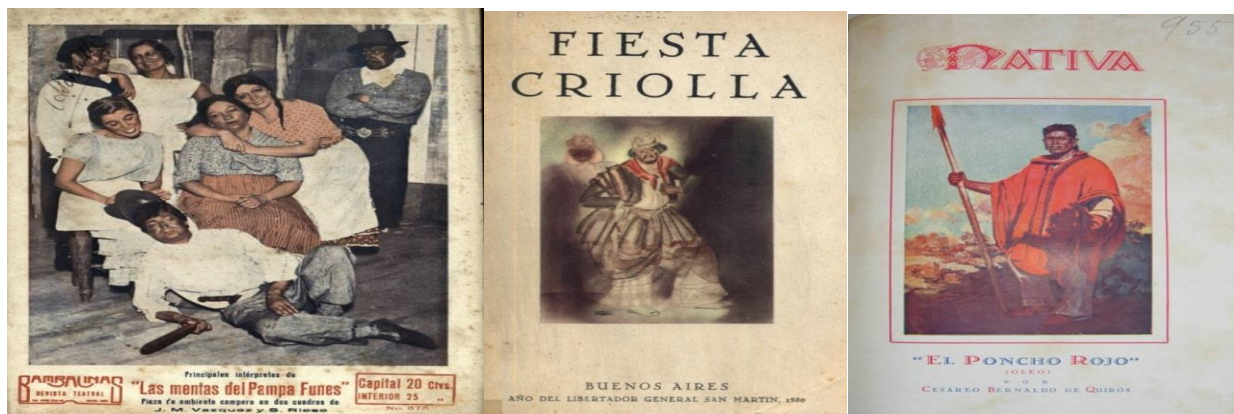
siguieron, en general, reivindicando lo criollo como “espíritu” y especialmente con una visión hispanista, corroborado ello en el catálogo del año 1934 del Museo Histórico y Colonial de la provincia de Buenos Aires, donde se lo señala como de pura sangre hispana sin haber tenido unión con el indio.

También la literatura gauchesca habría de significar la oposición del gaucho con el indio, pese a lo cual siempre se dio una suerte de espacios comunes de mestizaje, como aquello de la “china”, como pareja del gaucho, o los distintos nombres que tendrían los centros criollo, por ejemplo “Los indios del desierto”, o “La Toldería”, y alguna publicación señalaría a la “raza vencida” de los gauchos como una raza indo-española.

Al comenzar el siglo XX, las élites intelectuales del país, creyeron necesario reforzar los sentidos de pertenencia, por lo cual ensayaron distintas redefiniciones de la nacionalidad, a través de la difusión de variadas formas de hispanismo, mesticismo e indigenismo del siglo XIX y de los intelectuales positivistas del cambio de siglo. En nuestro país, mientras que el hispanismo tuvo gran acogida en los sectores nacionalistas, el indigenismo no tendría eco, mientras que mesticismo, solo tendría débiles defensores a través de intelectuales del interior como Ricardo Rojas o Joaquín V. González que propondría el nombre de Eurindia como síntesis de los orígenes europeo y aborigen de la cultura local, pero en el indio, era más una referencia espiritual del pasado que una presencia concreta.

Existirían, también, otros intelectuales que proponían una reivindicación más militante para con los indígenas y mestizos, aunque también, en las décadas de 1920 y 1930 algunos otros hablarían del gaucho como ideal “indoamericanista”. Por su parte, durante el período de la cultura de masas se propondría una síntesis entre las figuras del indígena y el gaucho, por caso, la figura de Patoruzú, una de las historietas más conocidas en esos tiempos, donde la trama se centraba en las aventuras del indio tehuelche que encarnaba los valores y virtudes del mundo criollo/gauchesco, amenazado por los villanos extranjeros. También, el carácter mestizo del gaucho aparecía en programas radiales de tipo criollista o en el teatro nativista, que se habría de extender al cine.

Dicha corriente había puesto en duda las afirmaciones de ciertos sectores que negaban todo vestigio de rasgos mestizos en Argentina, solidificándose solamente detrás del hombre blanco, o a lo sumo lo presentaba como algo espiritual sin valor concreto: Pero, también, en otras obras, como la de Eduardo Gutiérrez donde el gaucho, en distintas obras, aparecía descrito con “rostro moreno” o “piel cobriza”, o en apariciones teatrales aparecía con el rostro tiznado.

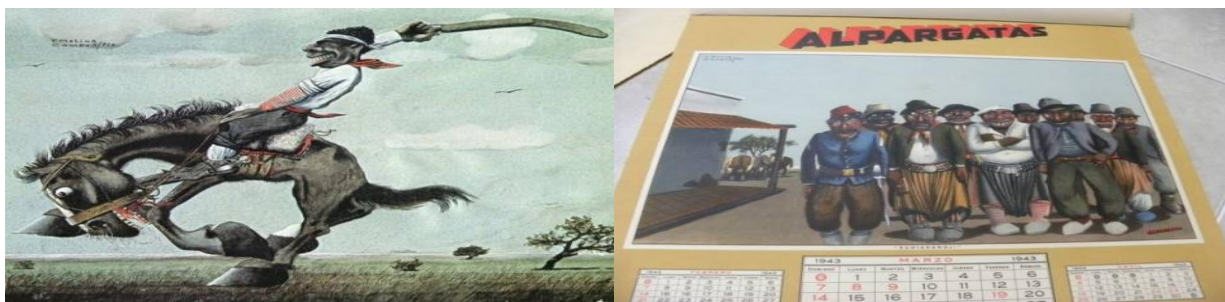


“La piel morena apareció en estos años como rasgo destacado también en las bellas artes, especialmente luego del llamado que Rojas lanzó en Eurindia, que encontró una repercusión considerable entre los artistas plásticos. Del mismo modo, el escenario latinoamericano hizo sentir su influjo (en particular, a través de la visita a Buenos Aires, en 1924, de un grupo de pintores peruanos de temática indigenista). Así, el Salón Nacional de Bellas Artes fue cada vez más nutrido en producciones que de un modo u otro retrataban la diversidad étnica de la



nación. Personajes indígenas o mestizos situados en escenarios del interior del país —el Noroeste en particular— se volvieron frecuentes y obtuvieron algunos de los premios mayores (Penhos 1999). Las figuras de gauchos y criollos de la región pampeana también abundaron y, en algunas, podían distinguirse rasgos mestizos o pieles amarronadas (lo que se notaba en comparación con las tonalidades rosáceas que utilizaban para otro tipo de personajes); es el caso, por ejemplo, de la “Venus criolla” de Emilio Centurión (Gran Premio en el Salón de 1935), “La mazamorra” (1927) de Fernando Fader o de varios cuadros de Jorge Bermúdez y Cesáreo Bernaldo de Quirós.”

Pero, no solo en los museos podían encontrarse figuras del gaucho con piel morena y aspecto marcadamente mestizo, sino que también ellos aparecían en publicaciones tradicionalista como las de Florencio Molina Campos, o las tallas de madera de Juan de Dios Mena con un tipo de mestizaje y piel oscura.



También, las festividades populares, como por caso el carnaval, daba lugar a representaciones distintivas entre las distintas posiciones, en tanto, los sectores del poder lo exhibían con representaciones de grandes fiestas en los salones con todos sus concurrentes, por supuesto “blancos”, los sectores populares lo festejaban a través de distintos ropajes, entre ellos, el del gaucho, donde el disfraz de Juan Moreira fue sumamente requerido, no solo por criollos sino aún, por inmigrantes, muchos de los cuales se tiznaban sus rostros, como lo asevera una foto de presenta Adamovsky en su trabajo. Además, la evocación del mundo criollo durante el carnaval a veces incluía la presencia de afroargentinos. En el Concurso de Máscaras que organizó Radio del Pueblo en Buenos Aires en 1934, por ejemplo, se presentó un dúo de jóvenes que payaba en contrapunto, uno personificando a un “negrito ladino” y otro a un gringo “cocoliche”.



Murga Los Gauchos de Carnaval, Berisso, 1935. Archivo de Luis Guruciaga. Nótese la cara tiznada del personaje recostado en el centro de la foto.

Aún, cuando, no necesariamente el gaucho era de tez oscura, el discurso criollista así lo presentaba, por lo cual ello se visibilizó, al igual que todo aquello relacionado con los afroargentinos, negado, por su parte por el discurso oficial. Tanto el Martín Fierro como innumerables relatos camperos aparecerían gauchos como aliados o amigos del indígena, lo cual también sería llevado a las etapas iniciáticas de nuestro teatro nacional con los Podestá, que, por 1886, presentarían la pantomima “Juan Moreira”, donde varios morenos representaban papeles gauchescos, que, luego de un rotundo éxito lo llevarían a su famoso circo, donde un actor negro, Agapito Bruno, aparecía como amigo del héroe, al que solo lo designaba como “gaucho”. También el teatro de motivos gauchos de finales del siglo XIX tendría personajes negros y mulatos a través de distintas plumas como las de Alberto Ghirardo, Alberto Vacarezza, Enrique García Beloso o Pedro Héctor Blomberg, que se haría extensivo a radioteatros como el caso de “Cirilo el audaz”.

El discurso criollista adquirirá centralidad durante los gobiernos del presidente Juan Domingo Perón, donde su mismo movimiento estaría imbuido de ello, desde los discursos oficiales hasta todo tipo de manifestación política, lo cual también aparecería en la propaganda del gobierno, donde se relacionaba el pasado gaucho y al gobierno, como la “patria vieja del criollo”, aunque también aparecía un discurso hispanista, se daban apropiaciones que resaltaban el carácter mestizo del gaucho y la conexión con el legado indígena y africano. Visualmente se lo representaba a través de “Juan Pueblo”.



Finalizando su trabajo, Adamovsky ha de señalar que la ascendencia, no necesariamente blanca, no fue argumento solo de argentinos, sino que existieron extranjeros que así lo señalaron como el caso de Horacio Legrás, quien sostenía que ese discurso permitía crear un sujeto político opuesto a la élite, a través de una estrategia representativa donde, al disfrazarse de Moreira se imitaba el habla del gaucho, con sus connotaciones de autenticidad a través de un rústicismo que exhibía su coraje y sus reclamos de justicia.

Un trabajo de investigación de un equipo del Conicet y de la Universidad Nacional de Lujan, ha significado que ese “crisol de razas” de la Argentina se encuentra en sus propios genes, donde se determinó que, en el origen de la estructura de la población argentina, han existido niveles europeos, pero también africanos y nativos.

Allí, se ha de señalar la mezcla entre varios grupos, incluidas las poblaciones indígenas americanas, europeas y africanas, contrariamente a la afirmación de que se trata de un población de origen estrictamente europeo. “La población de Argentina es el resultado de la mezcla entre varios grupos, incluidas las poblaciones indígenas americanas, europeas y africanas. A pesar de la idea generalizada de que la población de Argentina es principalmente de origen europeo, múltiples estudios han demostrado que este proceso de mezcla tuvo un impacto en toda la población argentina”, señala la introducción del estudio.

La investigación se basa en la recopilación de más de 4.000 muestras de ADN de pacientes voluntarios de hospitales en 25 localidades de 14 provincias. Graciela Bailliet, vicedirectora del Instituto Multidisciplinario de Biología Celular ha señalado que la investigación se centró en marcadores genéticos que se heredan de padre y madre, denominado “ADN mitocondrial” que se recibe de madres a hijas mujeres y el cromosoma, lo cual determina el sexo masculino y se hereda de padres a hijos. Allí, la mayor frecuencia se observó que el linaje materno son americanos, siendo la frecuencia menor del 47% en Mendoza y la mayor en 89% en Jujuy.

A través de una descripción de la estructura poblacional se lograron establecer 400 genotipos mediante los cuales “...fue posible identificar la proporción de ancestralidad americana, africana y europea”, aseveró la experta, y detalló: “Se encontró una correlación entre la distancia a Buenos Aires y la ancestralidad nativa, donde la mayor proporción corresponde a las poblaciones del Noroeste; en los genotipos nativos se distinguen dos fracciones: una andina y otra que responde al resto de la Argentina”. El estudio reveló que la mayoría de la ancestralidad europea proviene principalmente del sur de Europa, en consonancia con los registros históricos

Todo ello daría como resultado que el “...promedio de ascendencia para la muestra argentina en general fue del 65% europeo (95% CI: 63-68%), 31% indígena americano (28-33%) y 4% africano (3-4%). Observamos diferencias estadísticamente significativas en la ascendencia europea en las regiones argentinas [provincia de Buenos Aires (BA) 76%, IC 95%: 73-79%; Nordeste (NEA) 54%, IC 95%: 49-58%; Noroeste (NWA) 33%, IC 95%: 21-41%; Sur 54%, IC 95%: 49-59%; así como entre la capital y los suburbios inmediatos de la ciudad de Buenos Aires en comparación con los suburbios más distantes [80% (IC 95%: 75-86%) versus 68% (IC 95%: 58-77%).

En resumen ello señala que un 30 por ciento del componente mestizo forma parte de la población argentina. Como resumen de dicha investigación debe señalarse que esa población está compuesta en un 65% por componente europeo, un 30% amerindio y un 5% africano, donde el porcentaje amerindio se da principalmente por vía materna y en el norte y sur del país.

Por su parte el doctor Francisco Raúl Carnese, quien se encuentra al frente del laboratorio de Antropología Biológica, sobre el particular ha señalado que la población de nuestro país tiene muchos vestigios mestizos, donde la composición indígena no solo se da en la zona norte y sur del país, sino también en la zona del conurbano bonaerense.

Recuerda el científico, que hacia 1930 y 1940 estudios de sangre en pacientes de los hospitales Italiano y Rivadavia realizada en más de 15 mil donantes porteños, demostraban su descendencia europea, principalmente italiana y española. Pasado 50 años de ello, se comprobó la existencia de otros marcadores grupales sanguíneos que denotaban otra composición de la población local.

En la Argentina, dos eventos históricos tuvieron fuerte influencia en la composición genética de la población -explica Cristina Dejean-. El primero fue la inmigración europea masiva entre 1880 y 1930, cuando cerca de 3.500.000 europeos, fundamentalmente de España e Italia, se radicaron en Buenos Aires y la Pampa Húmeda, y es por eso que para las primeras tres o cuatro décadas del siglo pasado la población presentaba características génicas similares a las de los países de origen de sus ancestros inmediatos. El segundo evento ocurrió en los '40, cuando la sustitución de importaciones trajo gente de las provincias y países limítrofes, algo que modificó el acervo genético de la población del área metropolitana de Buenos Aires, donde en la ciudad de Buenos Aires y el primero y segundo cordón suburbanos, con un porcentaje de participación amerindia del 5, 11 y 33%, respectivamente, y, donde los componentes africanos, en cambio, no presentaron variantes significativas.

En el análisis de estos comportamientos, el científico señalará que los españoles llegaron solos y se mezclaron con las mujeres nativas. Por eso, esa ancestría quedó fijada en el ADN mitocondrial, que permite conocer la línea materna: lo transmiten únicamente las mujeres



(madre, abuela, bisabuela, tatarabuela) y a ambos sexos, donde con cerca de 1100 en distintas provincias, Ciudad de Buenos Aires y Conurbano Bonaerense, tenían linaje nativo por vía materna. Por su parte, el ADN paterno, que se transmite únicamente entre varones a través del cromosoma Y, en cambio, es fundamentalmente de origen europeo.

El “cruzamiento” de la mujer nativa con el varón europeo, algo que ha sido ampliamente observado en nuestro país”, señala un linaje amerindio, por ejemplo en Salta, llega prácticamente al 90%; en la Patagonia, hasta el 70%, disminuyendo a medida que se acerca a la ciudad de Buenos Aires y aumenta hacia el norte y hacia el sur.

Otros trabajos, como el de Pedro P. Bey, también viene a consolidar el origen interracial del argentino, donde recuerda que a los fines de señalar el origen estrictamente europeo, las élites venáculas acudieron a las ideas de otros intelectuales extranjeros, como fueron los casos de José Ortega y Gasset, Waldo Frank o Herman Von Keyserling, y que en el país interpretarían nombres como los de Ezequiel Martínez Estrada o Eduardo Mallea.

¿De donde descienden los argentinos? Solo de los barcos o también de sus primeros ancestros. Los nuevos tiempos nos han enseñado una nueva cultura que nos ha permitido un despertar más latinoamericano, donde algunos estudiosos han acudido a la genealogía como respuesta a todo ello.

Ante ello, hemos de encontrarnos con el resultado elaborado a través del estudio de cientos de familias nacionales, donde muchos genealogistas han indagado los árboles genealógicos de las familias tradicionales argentinas para demostrar en sus líneas principales pero también secundarias situaciones que fueron negadas durante mucho tiempo. Así, muchos de aquellos apellidos tradicionales, antes de la inmigración, han tenido en su ADN sangre, al menos de las tres etnias: la del conquistador español, la del indígena y la del africano, aunque esta última fuera tardía.

Según la historiadora María Sáenz Quesada, la composición variada de la población de los primeros años de vida del país es innegable. Sin embargo, no cree que una gran familia sanguínea y una nación sean términos equiparables. "La Argentina se diferencia de otras naciones en que es una creación política. No tiene que ver con una población. Por el contrario, se trata de tener un gobierno y una presencia. Gente como Juan Bautista Alberdi o como Sarmiento querían justamente modificar esa percepción. La composición de todo pueblo está en constante transformación, pero la única homogeneidad importante es la de tener una clase política homogénea en términos de formación y de educación."

El trabajo señala que, en la actualidad existe una genealogía científica que permite develar y rastrear documentos además sus agregados o enmiendas, como evitar los datos de mala fé por los cuales muchas veces se intenta borrar rastros identitarios, lo cual estaría dando lugar a una especie de microhistoria.

Así han señalado que, es un error, en términos poblacionales, considerar que la Argentina nació en el siglo XVIII, con el Virreinato o en 1810, significando que el verdadero origen debería ser datado en 1533 al fundarse Santiago del Estero, la ciudad más antigua del territorio, donde se producirían los primeros e inevitables mestizajes, lo cual lo demuestra la propia fundación de Buenos Aires, cuando Juan de Garay la creó en 1580, acompañado por cien personas, de los cuales, solo 5 eran españoles puros, el resto eran los denominados “mancebos de la tierra”, es decir los vástagos de los primeros amancebamientos de los conquistadores con mujeres indígenas.

También, hacia finales del siglo XVII, en 1693, aparece la primera referencia africana, aunque se estima que ya Pedro de Mendoza había traído en su expedición algunos esclavos. Se ha señalado que, la primera sociedad criolla era de un “café con leche oscuro” que fue cambiando hacia el “té con leche”, cuando comenzaron a llegar los primeros inmigrantes europeos. A tal

punto que los investigadores Herrera Vegas y Jáuregui Rueda han logrado desentrañar muchos ascendientes negros en familia tradicionales del país, donde, por ejemplo “Los Oyuela y los Elizalde, descienden de la misma mujer negra, que en la partida expresa que la mujer es de sangre africana “próxima a españolarse”. También se daría el caso del general Zapiola, que tenía sangre negra por parte de madre, ello sin acudir a la enorme cantidad de hijos naturales que existían, donde pese a que la documentación establecía lo contrario, se sabía a ciencia cierta el vínculo entre progenitor e hijos o entre hermanos legítimos e ilegítimos.

Estos mismos autores traen a colación el tema de documentación adulterada, como el caso del historiador y político del siglo XIX José Manuel Estrada (1842-1894). "Estrada era el campeón del partido católico argentino. Pero resultó que tenía un hermano natural, lo cual era una evidente complicación. De esa manera, un señor que se llamaba Angel Riveros se transformó en Angel Estrada. Lo que terminaron haciendo fue emparcharle la madre en el registro y anotarle como propia la de José Manuel. De esa manera quedó blanqueado como hijo legítimo, y en el camino se perdió la pobre señora Rivero, la madre verdadera, que no figura en ningún lado, como era su legítimo derecho."

Otro caso más reciente en el tiempo era el de la actriz Mecha Ortiz, "Mecha Ortiz era en realidad Mecha Varela y los documentos que existen sobre ella son todos falsos. Cuando escribe sus memorias, se refiere a su padre. Le pone un nombre, Vicente Varela Nimo, y lo hace capitán de Cuba. Pero no tenía siquiera una foto, lo cual es muy improbable si se trataba de un oficial de la Armada. La madre, en cambio, era una mujer proveniente de Galicia, de origen humilde. Aunque en su familia era bien sabido, tanto ella como sus hermanas eran en realidad hijas naturales de Rufino Varela, uno de los nietos de Florencio Varela."

Estos citados autores, citados por Pedro B.Rey señalarían que las tradiciones orales, en estos casos, pueden ser una fuente de riqueza inagotable. En 1928, el presbítero Felipe Elortondo embarazó a Doña Mercedes Poroli Elizalde. De allí nació un hijo que fue adoptado por la mujer y el tío del presbítero, con quien había terminado casándose. De ese hijo, de nombre Lázaro, estiman, descienden todos los Elortondo de Buenos Aires.

Donde también se daba la confusión de razas y colores, en forma expositiva, era en los ejércitos libertadores de nuestro continente, como lo asevera Orlando Gabriel MORALES INCIHUSA, para el CONICET en 2017 (“Un ejército de todas las razas y colores”), donde habría de señalar que en 1817 patriotas y realista “de todos los colores” se enfrentaron sobre la cordillera. Durante esa epopeya de la marcha sobre Los Andes, enormes dificultades debieron sortear los ejércitos libertadores, donde el coronel Gregorio Las Heras ha de informar a San Martín haber reconocido en Potrerillos tres cadáveres de una partida realista por una guerrilla de su División, donde esos muertos enemigos eran, uno de piel blanca, que parecía ser un oficial, mientras que los otros dos suponía que eran “mestizos o indios”. Ello, está señalando que, ambos bandos estaban integrados, además de blancos, por indios y negros, y también mestizos, donde muchos de ellos solían cambiar de bando.



También debe recordarse que, muchos de los sectores étnicos tenían sus propias aspiraciones, ajenos a los grupos enfrentados, como era el caso de esclavos fugados que formaban asentamientos o de ciertas parcialidades de indígenas que controlaban sus propios territorios.

En esa difícil y a veces impracticable fusión de razas y colores, el autor ha de recordar que “En Cuyo, cuando San Martín quiso reunir en un solo cuerpo a blancos y negros la resistencia social que recibió fue tal que le hizo ver que “esta reunión sobre impolítica era impracticable”. Pues “la diferencia de castas se ha consagrado a la educación y costumbres de casi todos los siglos”. Incluso, debió atender a la distinción social aún entre los negros, y separó a los libres de los esclavos. Con todo, el Ejército de los Andes se forjó sobre la base de esclavos rescatados por el estado para el servicio de las armas y los negros llegaron a sumar casi la mitad del ejército que cruzó los Andes.

Pero no solo ello se daba de este lado de la cordillera sino que también en Chile aparecía la irrupción mapuche entre republicanos chilenos y monarquistas, en tanto los mulatos artesanos de Santiago se encontraba dentro de la dinámica del proceso de emancipación, como ocurría con el Batallón de Infantes de la Patria. También se daría tales realidades en Venezuela a través de la base social del ejército de criollos, pardos y negros esclavos, lo cual significarían un proyecto de las élites republicanas a través de la integración militar de indios, negros, pardos y mulatos, unidos bajo el proyecto de independencia, como ocurría en toda Hispanoamérica.

Tal realidad, crearía el temor entre los blancos criollos que lideraban las guerras por la independencia, ante la posibilidad del empoderamiento de que aquello se convirtiera en una guerra de castas, donde por ejemplo, los propietarios cuyanos de esclavos no serían ajenos a esos sentimientos e intereses, lo cual, sin embargo, nunca habría de concretarse.



Por su parte, Felipe Pigna en “1810 La otra historia de nuestra Revolución fundadora”, señala que la denominada “pureza de sangre” o “de linaje”, proveniente de la España medieval, era un requisito para ser reconocido como “vecino” de una ciudad, con derechos para participar del cabildo y aspirar a cualquier derecho o “merced” de la corona, ingresar como oficial en las fuerzas armadas, estudiar en las universidades y ejercer título habilitantes, ser funcionario de la administración real, practicar como sacerdote o ingresar en ciertas ordenes religiosas, entre otras.



Muchas generaciones de nuestro país, recibieron una determinada enseñanza de lo que era un criollo en tiempos coloniales, en tanto se utiliza ese objetivo para referirse a buena parte del acervo folclórico musical, como por ejemplo las zambas y las milongas, o el “criollísimo” malambo. Sin embargo, señala el autor, el caso de Chabuca Grande quien ha dicho que en distintos lugares de América la “música criolla” es simplemente “música de negros”.

Por otra parte, en el imaginario rioplatense se identifica al criollo con el gaucho y su china, cuando esos pobladores rurales eran, en la inmensa mayoría de los casos, miembros de las llamadas “castas”.

El “mérito” de esta imagen corresponde, en parte, a los cambios que trajo aparejada la Revolución de Mayo y, en otra buena medida, a los autores que, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, crearon el mito de una “Argentina criolla” más o menos homogénea culturalmente, que contraponían a la “invasión gringa” de la inmigración masiva, el gaucho noble y obediente al patrón frente al inmigrante inmoral y con ideas “extrañas”.

Por ello, cuando en 1810, esta imagen los dificulta entender, cuando hablamos de criollos, solo lo hacemos con relación al blanco, propietario de la tierra, negocios y esclavos, los cuales obtenían sus títulos universitarios y puestos en la administración pública y que, con sus parientes peninsulares, compartía las prerrogativas y también las disputas propia de los sectores más privilegiados de la sociedad.

Debe señalarse, sostiene Pigna, que los más ricos comerciantes monopolistas de entonces como Martín de Alzaga o José Martínez de Hoz habían nacido en Península, con hijos criollos que, junto con el apellido, continuaron con una posesión social destacada. Además de ello, recordar que desde el Facundo de Sarmiento de 1845 en Chile, surgió la idea de considerar gaucho a todo miembro de la población rural y que, buena parte de la historiografía nacional se hizo eco de ello, lo que luego se habría de transmitir a la literatura “criollista” y “gauchesca”, pese a que, desde hace ya tiempo, otros autores, olvidan sus existencia, como si no hubiera existido nunca.

Quizá ello radique en que, el “gaucho” hasta los finales del siglo XIX fue un término despectivo, considerándolo “vago y mal entretenido”, “tosco, ignorante y bruto”. Sin embargo su etimología nos está señalando que ese nombre, inicialmente, se les daba a los peones que, montados a caballo, le sacaban el jarrete (articulación de las patas traseras de los cuadrúpedos que une la parte inferior de la pierna y la superior de la caña.) al ganado para su faenado, una práctica que venía desde los tiempos de la vaquerías, del ganado cimarrón o salvaje. Por extensión se llamaría de tal manera a los conchabos temporarios en las tareas rurales, utilizando su tiempo restante merodeando o cuatrereando ganado suelto para alimentarse.

Sin embargo, la realidad, es más compleja. No solo era gaucho aquel que transitaba la pampa, sino también aquel otro que trabajaba temporariamente y luego realizaba otras tareas en las



incipientes ciudades. Todos ellos eran menoscabados como parte de la “chusma” o el “populacho” que habitan las orillas, es decir el suburbio. Tales calificativos, seguramente continuaran en nuestra historia, a través de los sectores medios en 1916 y los nuevos obreros llegado el 45. Pero eran en realidad sectores populares que rara vez tenían ocupaciones fijas y que, sin formar parte de nuestras élites, se presentarían, además de “blancos” puros o de distintas cruas, se tratara de mestizos, zambos, pardos o mulatos.

En otro trabajo, en 2017, Ezequiel Adamovsky, vuelve sobre el tema de la Etnicidad, raza y criollismo en Argentina: el caso de Buenaventura Luna”-



Así, ha de señalar que, las élites que conformaron este tipo de Nación, lo hicieron a través de postulados que encarnaba al pueblo como blanco-europeo, descartando a todos aquellos de origen amerindio y africano. Su narrativa, recreada a través del “crisol de razas”, había dado como resultado una “raza argentina”, completamente blanca, la cual se encontraba acompañada, especialmente, a través de la explotación pampeana y del puerto en la gran urbe y todo el poder dentro de la misma, dejando de lado los demás espacio del país, salvo que les sirviera para la producción.

Ello estaba configurando, en la práctica, una forma de país netamente unitario, aunque la Constitución Nacional estableciera el federalismo. Para ello se configuraba una forma de pueblo ideal, muy alejado de su realidad, especialmente el de sus clases populares, que daría como resultado un gran abismo entre esas clases dirigentes y el pueblo llano, contra el cual se habría de proseguir en el tiempo, aún, en este siglo XXI. Lo importante a preguntarnos, es cómo se procesó entre las clases populares la heterogeneidad étnica de la nació.

Dentro de un contexto de las expresiones culturales oficiales no era fácil plantear el tema de la presencia de no-europeos, especialmente aquellos de colores no-blancos, como formando parte de la nación. Recién, casi al finalizar el siglo XX, se comienza con el debate de tales factibilidades. Sin embargo, la cultura popular, había encontrado atajos para poder hacer conocer tales realidades, a través del discurso “criollista” y de un nuevo movimiento musical folclórico.

Para ello, Adamovsky, acude a un ejemplo concreto, en las ideas y la música Buenaventura Luna (1906-1955), el cual había llegado a Buenos Aires, desde su San Juan natal en el año 1937 al frente del conjunto de “La Tropicilla de Huachi Pampa” que creara y que tendría una

enorme repercusión en radios y peñas. También, venía de una militancia política, en el bloquismo sanjuanino, un desprendimiento del radicalismo. Ha de crear su famoso “El fogón de los arrieros” que le sirvieron para poder hacer conocer su discurso criollista.

Había comprendido que para ello no alcanzaba la reivindicación del criollo, que señalaba, en algunos territorios “ni había gauchos”, una realidad más propia de lo bonaerense. Asimismo se oponía ardorosamente a ese discurso de la literatura criollista que reducía la figura del gaucho a un pendenciero que solo se dedicaba a pelear y beber. Pese a ello, entendió que debía partir de su figura para poder elaborar su discurso, para poder reivindicar lo criollo.

Para ello, estratégicamente, acudió al Martín Fierro y a sus profundas invocaciones políticas, para ampliar el sentido del gaucho de modo que tal palabra abarcara a las clases populares criollas de todo el país. Al mismo tiempo, a través de sus canciones, corría el centro de gravedad de ubicación del criollismo, trasladándolo a la región cuyana como hogar “natural” de los gauchos-criollos a reivindicar.

Para ello, comenzó, con narraciones de la historia argentina en que el gaucho desempeñó un papel heroico, pero que a la vez simbolizaba un drama social de ese momento. Como hemos señalado, quizá su principal vehículo haya sido “El fogón de los arrieros” que comenzara en 1940, donde presentaba un extenso romance de conciliación nacional, a través de un encuentro de arrieros de todo el país en su Jáchal natal, al cual iban llegando arrieros criollos de distintos lugares del país, incluido aquellos provenientes de diversos pueblos originarios. Allí se producía esa conciliación de hermandad de todos esos paisanos.

Pero, ello, es solamente una excusa de Luna para hablar de la condición de los criollos pobres de ese momento, el cual, en muchas de sus interpretaciones, aparecía víctima de un Estado que favorecía a los “gringos” y a los estancieros. No debemos olvidar que estamos hablando de la famosa década del 30 y la mishadura como la denominara Discepolín. Pero además de ellos quería significar la presencia y visibilización de sus componentes étnicos no europeos, donde los pueblos originarios estarían en muchas de sus canciones. Pero más que al indio, a Luna le interesaba destacar la presencia del mestizo, verdadero portador de la cultura gauchesca y criolla, lo cual lo haría realidad a través de sus textos, donde la herencia espiritual no era ni española ni indígena, sino una síntesis superadora de ambas. Por supuesto que, como ocurre normalmente, habría de chocar con otros folcloristas o críticos del oficialismo cultural que solo admiten al gaucho como proveniente del europeo.

Sin embargo, Luna no era un negador, sino que su proyecto radicaba en reducir la teoría hispanista a la verdadera realidad, desestimando también a los “autoctonistas rabiosos que sólo atribuyen a nuestra ascendencia indígena el mérito de la vitalidad criolla”. Su propuesta era el carácter sincrético y mestizo de las tradiciones criollas, donde la índole mestiza del gaucho, y por lo tanto de la nación, además lo hermaba con los criollos pobres de toda la América Latina, como formando parte de naciones “indo-latinas”.

También, en sus canciones, habría de tomar nota de los colores de pieles diversas, donde la “china” que acompañaba al gaucho, aparecían con indicaciones de su tez morena, morocha o cobriza, donde Adamovsky recuerda que Luna hacía chanzas con relación a uno de sus guitarristas apodado “el negro”, como exaltación de los afroargentinos. A tal punto que en 1941 grabaría la canción “El clarín de Yaguaraz” donde se exalta la figura anónima del “negro” (“el gaucho moreno”) que oficiaba de clarín y defendía la patria argentina, en el cruce de Los Andes con ejército de San Martín. También aludiría a tal realidad en el programa “Coplas del gaucho pobre” (1943), donde citaría los versos del moreno de la famosa payada con Fierro, donde afirmaría que “Bajo la frente más negra,/ hay pensamiento y hay vida.”, además de hacer lugar en sus programas a los afroargentinos a través de la presencia espectral de Falucho, el mítico soldado de la Independencia.



Coherente con ello, producido el 17 de octubre de 1945 y luego llegado el General Juan Domingo Perón a la presidencia, abrazaría, aún más, su cruzada militante, señalando el cambio de época, donde los provincianos pobres habían llegado a la meta luego de una larga marcha, reconquistando la capital y con ello reivindicando la nación. Así, señalaría, que esos “cabecitas negras” que habían llegado para poblar las villas de emergencia “han traído con su miseria económica, deseos de decir, han hablado de otras tierras, de otra forma de vivir, de sentir, más humana, más hermana...”.

Por supuesto, como nos sucede en todos los tiempos históricos, un sector de la sociedad, rechazaría tales planteos, no por Luna en particular, sino por la expresión de lo popular que su música expresaba. Sin embargo, Luna era un convencido de esa reivindicación popular, explayándose en ese camino, no solo en la Ciudad de Buenos Aires, sino también en su San Juan natal, donde, además de ejercitar esa permanente actividad militante habría de señalarles a los intelectuales que desacreditaban al gaucho, como “mestizo moreno”/“gaucho moreno”/“mestizo criollo” (utilizaba estas expresiones como sinónimo) que habían sido el protagonista central de la independencia y de la organización nacional, trayendo citas del Martín Fierro, donde se acusaba a los intelectuales extranjerizantes de haber despreciado el “material humano de nuestra propia patria”.

Alejandro Pisnoy, en su trabajo Los verdaderos protagonistas de nuestra independencia y su legado, ha de señalar que “Es innegable el papel fundamental que jugaron en la etapa de la emancipación americana hombres como Francisco de Miranda, José de San Martín, Simón Bolívar, Manuel Belgrano, José A. Sucre y Bernardo O’Higgins por nombrar algunos de ellos resaltados por la historia clásica o académica, pero sin destacar la importancia de su gesta o idea de emancipación y unidad del continente. Otros hombres “olvidados, o menospreciados”, que también lucharon por la libertad del continente fueron José G. Artigas, Mariano Moreno, Juan J. Castelli, y hasta el propio y el más ideólogo revolucionario de la independencia, Bernardo de Monteagudo; claro que faltan nombrar a muchos más. Hoy podemos vislumbrar que estos hombres y sus ideales fueron dejados de lado, qué lugar ocupan los pueblos originarios, los negros (inclusive en situación de esclavitud) y los criollos que pertenecían a las clases más populares, en esta parte de la historia; teniendo en cuenta la gran influencia y el camino que marcó para esta gran emancipación continental la independencia de Haití, la primera del continente (1 de enero de 1804), es decir, la victoria de los esclavos frente al ejército napoleónico.

En el párrafo anterior sólo mencionamos a algunos de los hombres y pueblos que lucharon por la independencia y fueron dejados de lado por la historia tradicional, pero mucho más olvidado, menospreciado y mal interpretado ha sido el papel que tuvieron las mujeres en la lucha por la libertad de nuestro continente. Juana Azurduy en el Alto Perú; Manuela Sáenz, quien luchó desde muy joven, junto a Bolívar y Sucre; Javiera Carrera en Chile; Josefa Ortiz y Leona Vicario en México, entre otras. Hoy en día son poco reconocidas, pero no fue así en aquel momento, ya que pensadores como Monteagudo, entre otros, reconocieron el papel fundamental de ellas en la lucha: Americanas: os ruego por la patria que desea ser libre, imitéis estos ejemplos de heroísmo y coadyuvéis a esta obra con vuestros hijos; mostrad el interés que tenéis en la suerte futura de vuestros hijos, que sin duda serán desgraciados si la América no es libre [...] viva la exclamación que hacía en nuestra época una peruana sensible ¡¡¡libertad, libertad sagrada, yo seguiré tus pasos hasta el sepulcro mismo!!! y al lado de los héroes de la patria mostrará el bello sexo de la América del Sud el interés con que desea expirar el último tirano, o rendir el supremo aliento antes que ver frustrado el voto de las almas fuertes.

Así ha de recordar que en todos los territorios que se decía pertenecer a España, el camino a la emancipación tuvo dos etapas. La primera, desde 1808 a 1816 que se caracterizó por la formación de juntas de gobierno dominadas por la elite criolla que en algunos casos pretendía separarse de España, pero sin alterar la estructura socioeconómica que se venía

desarrollando. Paralelamente se produjeron rebeliones armadas de las clases más populares, en algunos casos organizadas, y en otros, más espontáneas, con falta de coordinación y diferentes estrategias. “Éstas se desarrollaron en las principales ciudades de la colonia (México, Venezuela, Nueva Granada, Quito, Alto Perú, Río de la Plata y Chile), con mayor o menor presencia en alguna de ellas durante esta primera etapa, el objetivo era liberarse de la explotación española, pero sin caer en la explotación de la elite local<sup>iv</sup>.”

La etapa que va desde 1816 hasta el Congreso de Panamá convocado por Bolívar en 1826 se caracterizó fundamentalmente por la liberación definitiva de las colonias españolas y portuguesas (excepto Cuba y Puerto Rico), luego de la derrota del ejército realista a manos del ejército comandado por el Mariscal Antonio J. de Sucre en Ayacucho, derrota que impuso la firma de la capitulación definitiva por parte de España. En esta etapa, además, las guerrillas populares y campesinas jugaron un papel fundamental, más aun que en la primera etapa, que fue el de apoyar y auxiliar permanentemente a los ejércitos libertadores.

A partir de 1816, Bolívar comenzará a articular e integrar la lucha por la independencia con las reivindicaciones sociales; de esta manera “la guerra independentista en Venezuela transitó de un movimiento exclusivamente mantuano a una revolución con amplio apoyo de masas”. La marcha comenzaría hacia la zona oriental del país, marcando desde el inicio el carácter social que tendría esta etapa de la independencia, y contando con el apoyo e incorporación a los ejércitos de campesinos, llaneros y esclavos.

En esa relación de fuerzas ha de afirmar que “No podemos dejar de lado que “el Río de la Plata fue la región hispanoamericana donde, después de México, cobraron formas más definidas los perfiles de las transformaciones sociales, a la vez que el conflicto anticolonial evolucionaba, como en Nueva Granada, hacia una caótica guerra civil. La lucha fratricida estaba asociada aquí a la política conservadora de las aristocracias de Buenos Aires, empeñada en impedir la pérdida de sus privilegios tradicionales y evitar una verdadera revolución. Estos hechos se dieron claramente en la Junta de Mayo, donde por un lado estaban los representantes de la oligarquía (terratenientes, comerciantes y saladeristas) y la iglesia, encabezados por Cornelio Saavedra, presidente de la Primera Junta, por un lado y los intelectuales encabezados por Mariano Moreno, Juan J. Castelli y Manuel Belgrano por el otro, con la idea de llevar adelante el Plan de Operaciones que Moreno había redactado en busca de eliminar la influencia oligárquica en los ejércitos. Éste permitía a los pueblos originarios y mestizos ocupar el cargo de oficial. El respeto y reconocimiento a estos pueblos se hizo notar a cada momento por este grupo de intelectuales revolucionarios. Decía Moreno “hacerse amar por los naturales por la dulzura con que se les trate, hacerles formar verdadera idea de esta causa y que conozcan que sus tiranos son los únicos autores de los estragos de la guerra que padecen”.

Lo cual estaba planteando la estrategia general pero también las distintas tácticas de aquellos que encarnaban las ansias de libertad e independencia, pero no solo del yugo del conquistador sino también de los distintos intereses locales, señalando que “Este fue sólo el comienzo en el camino a la emancipación, ¿pero qué lugar ocuparon las clases populares en esta etapa? Las discusiones pueden ser muchas, pero es innegable que las hubo y que, a pesar de no ser muy organizadas en algunos casos, estas luchas jugaron un papel fundamental. Por un lado, el de desgastar a las fuerzas realistas, cuando pudieron ser utilizadas para otros combates, se vieron obligadas a destinar ejércitos al Alto Perú, como veremos más adelante. Y, por el otro, apoyar e incorporarse permanentemente a los ejércitos organizados (como en los casos de Manuel Belgrano y José de San Martín) para luchar por la independencia” la cual comenzaba a gestarse a fines de 1810 cuando el Ejército del Norte, al mando de Castelli, vence en Suipacha a las fuerzas realistas. A medida que las ciudades del Alto Perú se enteraban de su llegada, comenzaban las sublevaciones. Éstas se dieron a lo largo de toda la región, inclusive en las principales ciudades, tanto en la zona andina como en la oriental (La Paz, Oruro, Potosí, Chuquisaca, Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra). El apoyo de los pueblos originarios aumentó cuando Castelli pronunció en idioma quechua y aymará que se suprimía el tributo, el

servicio personal indígena y se debían repartir las tierras y el ganado confiscado a los realistas. Además, conmemoró el 25 de Mayo de 1811, 1º aniversario de la revolución, en las sagradas ruinas de Tiahuanaco”.

Por su parte aquel gran revolucionario que fue Manuel Belgrano, desde los militar, pero principalmente desde lo ideológico “sería el encargado de la ofensiva al Paraguay, donde las diferencias entre los grupos que conformaron las juntas criollas eran similares a las de Buenos Aires. Por un lado, el representante de la oligarquía, Fulgencio Yegros, y por el otro, el abogado (igual que Moreno) José Gaspar Rodríguez de Francia. A finales de 1810 y comienzos de 1811, Belgrano dictó en guaraní el reglamento que daba la igualdad, derechos a la tierra y eliminación del tributo a los treinta pueblos originarios de Misiones.

Es el mismo Belgrano quien, junto a San Martín, en Buenos Aires, convoca a la conocida “Asamblea del Año XIII”. En la misma no sólo se resuelve desconocer a Fernando VII y establecer los símbolos nacionales, sino que también demuestra la importancia que para ellos tiene la cuestión social, declaran la libertad de vientres y la libertad de los esclavos para que puedan incorporarse a los ejércitos (la esclavitud recién quedará abolida en 1853), la abolición de la trata y los títulos nobiliarios, suprime la mita, las encomiendas, los mayorazgos y los servicios personales de los pueblos originarios. Además, sostiene el comercio con Inglaterra. Buenos Aires quedaba como centro hegemónico de la región, lo que causa el desacuerdo de la Banda Oriental y el Paraguay.

Quizás, el caso más emblemático de la lucha popular es el que se dio en lo que es hoy la República Oriental del Uruguay, donde los estancieros Fructuoso Rivera y José G. Artigas (oficial criollo) encabezaron la revolución, que, al igual que en México, provino de las áreas rurales. En esta región, al no haber una gran población y poca estratificación social, se vio beneficiada la lucha popular, contando con la participación de gauchos, peones, algunos sectores bajos de la iglesia, indígenas charrúas y esclavos negros.

Un acontecimiento que sostiene esta lucha popular y el apoyo que tuvo Artigas en la región fue ocho años después de aquel cabildo abierto de 1810, al mando de 2000 indígenas charrúas y guaraníes, el indio charrúa Andresito -Andrés Guacurari- (además contó con los barcos corsarios del irlandés Setter Cambell que habían desertado de la expedición inglesa de 1806 y 1807) acabaron con la rebelión antifederal en Corrientes, quedando en claro el apoyo que tuvo Artigas en la región”.

En Paraguay con un gran apoyo de los campesinos y peones sin tierra, y con el Dr. José G. Rodríguez de Francia a la cabeza, se declaró la independencia absoluta, tanto de España como de Buenos Aires y la Liga federal, porque no iban a aceptar las pretensiones de un gobierno centralista ni la imposición de restricciones comerciales y económicas.

Luego se superaron las conspiraciones por parte de las aristocracias yerbatera, campesina y comerciante, que además contaban con el apoyo de Buenos Aires, y con el apoyo del pueblo, Francia logró ser confirmado como dictador supremo. De esta manera solidificó una economía netamente campesina expropiando las tierras a los criollos que habían traicionado la independencia, a los realistas y a la iglesia para repartirlas entre las comunidades guaraníes, chacareros y peones. Esta política fue conocida como “Estancias de la Patria” porque las tierras eran administradas por el gobierno<sup>xi</sup>.

Por su parte, en la región del Alto Perú fue en la que se registraron una gran cantidad de levantamientos independentistas a partir de 1809, influenciados por el recuerdo siempre vivo de los levantamientos llevados adelante por Tupac Amaru en el Cuzco y Tomas Katari en Chayanta (norte de Potosí), veinte años atrás. Las rebeliones se intensificaron a partir de 1810 con la llegada de Castelli primero y Belgrano unos años más tarde. Justamente fue al mando de este último que se dio el acontecimiento más importante y poco recordado en esta etapa por lo que representó y sigue representando.

Por su parte el “éxodo jujeño” fue un hecho muy significativo, a través de los levantamientos guerrilleros populares favorecidos por la diversidad del territorio que intercala valles, selvas y zonas de montaña, levantamientos que se dieron a lo largo y ancho del Alto Perú. Estos movimientos que se declaraban independientes a medida que iban derrotando a los ejércitos realistas tuvieron como resultado varias regiones fundamentales, cada una de éstas lideradas por un jefe o caudillo. Los españoles las denominarán, de forma despectiva, como “republicuetas”.

Ello ha de brindarnos nombres como los de el sacerdote Idelfonso de la Muñecas que operaba en Ayata, de esta manera controlaba el camino Bajo Perú, en tanto que en la zona central había dos grandes levantamientos, uno fue el de Juan A. Álvarez en Mizque y Vallegrande, encargado de obstaculizar las comunicaciones entre Cochabamba, Chuquisaca y Santa Cruz. El segundo fue el que comandaba Miguel Lanza en Ayopaya dentro de las montañas y la selva, entre La Paz y Cochabamba. En Cinti, al sur, y cubriendo el camino por el que pasaban los ejércitos libertadores se encontraban los liderados por José Camargo. Chuquisaca fue defendida por Manuel Padilla y su compañera, Juana Azurduy. Y en Santa Cruz de la Sierra, último refugio de las guerrillas, estaban los grupos liderados por Ignacio Warnes. Todos ellos, además de aquellos que seguían al mando de Martín Miguel de Güemes, “padre de pobres”, donde el pueblo siguió desgastando y resistiendo los ataques realistas, defendiendo de esta manera la frontera norte.

Mientras todo ello ocurría se estaba comenzando a gestar el camino de la liberación donde San Martín en la zona de Cuyo comenzó la ofensiva hacia Santiago de Chile y luego a Lima, centro del poder español en América, organizando un ejército compuesto por campesinos pobres y esclavos ya liberados, al cual se sumó O’Higgins, quien lideraba a los exiliados chilenos. Además contaban con el apoyo popular al otro lado de la cordillera. Obtenido el triunfo luego de una gran operación militar que incluyó el cruce de la cordillera (enero de 1817), O’Higgins ocupa el cargo de director supremo en Chile y dicta la confiscación de los bienes realistas y la igualdad de derecho a favor de los pueblos originarios.

A comienzos de septiembre de 1820, San Martín llega a la península de Paracas, Perú, junto a un ejército conformado por argentinos y chilenos. La primera medida que toma es concederle la libertad a 600 esclavos, pero con la condición de sumarse a sus fuerzas. Esto no le alcanzaba para poder enfrentar al ejército realista para luego ocupar Lima. Es por ello que requiere y consigue el apoyo de los pueblos originarios que habitaban los valles ubicados al pie de la cordillera. Estos hombres, además incentivaron levantamientos, tras abolir el tributo en Tarma y Huamanga. Estos hechos impulsaron que las demás regiones se fueran sumando. Todavía permanecían en la memoria las leyes que había declarado Castelli en beneficio de los pueblos originarios del Perú y el Alto Perú. En agosto de 1821 se declara la supresión de la mita, el tributo y cualquier tipo de trabajo forzado indígena, incluyendo la libertad de los más de 40.000 hijos de esclavos que eran explotados en las plantaciones costeras<sup>xv</sup>.

Para finalizar con su trabajo ha de significar que “Hasta aquí queda bien en claro el papel fundamental que jugaron las clases populares en todas las circunstancias, desde esclavos e indígenas a criollos y pequeños comerciantes pasando por campesinos, líderes campesinos y guerrilleros, etc. Cabe destacar respecto a la participación y el compromiso de las clases populares en este proceso de emancipación cuando al mando del mariscal Sucre los ejércitos que lucharon por la independencia, y en menor número, derrotaron a los realistas en la batalla de Ayacucho, batalla que significó la derrota y fin del colonialismo español en Nuestra América”.

Este trabajo, como otros relacionados, aún, cuando se refieren a tópicos de nuestra historia por la independencia están reivindicando la participación de los distintos sectores étnicos que en ese momento estaban encarnando, sin ninguna duda, a los valientes criollos que posibilitaron la independencia del continente, aunque, como suele ocurrir, siempre nos está faltando completar definitivamente esa independencia a través de la autodeterminación económica, como solía plantearlo Manuel Belgrano.

Por último, debe señalarse que algunos autores, especialmente españoles, pero también de la izquierda nacional, como Milciades Peña, han sostenido que la guerra por la independencia no se planteó entre criollos y europeos, sino entre sectores que pretendían ejercer el poder, como de que las masas populares no tuvieron participación activa en la lucha por la independencia “...Si bien la Historia Académica se encargó de ocultar o dejar de lado el papel relevante que tuvieron las clases populares, hubo casos, como el de Milciades Peña, en los que explican que las masas no tuvieron participación en este proceso. “La teoría de que el movimiento de la independencia fue una revolución democrático burguesa necesita atribuirle a las acciones políticas que produjeron la independencia un contenido democrático y popular, ya que es imposible una revolución democrático burguesa hecha en contra o a espaldas de las grandes masas [...]

Las únicas masas existentes en la campaña eran los gauchos, ya que los agricultores no pasaban de una exigua minoría. Pero afirmar que los gauchos exigían el reparto de la tierra es algo tan descabellado que hay que leerlo varias veces para convencerse de que efectivamente eso y no otra cosa es lo que está sobre el papel. Porque si había algo que a las masas de la campaña –es decir, al gaucho– no le interesaba para nada era la tierra”. En: Peña, Milciades. *Antes de Mayo. Formas sociales del transplante español al Nuevo Mundo*. Ed. Ediciones Fichas. Buenos Aires. 1973. pg. 90”. Ello está planteando la teorización de ciertos sectores de nuestra izquierda que, muchas veces descreen de las masas populares y son consecuentes a los sectores hegemónicos del poder.

En cuanto a la literatura y la música criolla se podría señalar que, aunque ya hemos hablado de las músicas de nuestros primeros vecinos, se hace necesario relacionarlas a los fines de ir enhebrando todos los legados recibidos.

Musicalmente, este criollismo, se retrotrae a los primeros años de nuestra independencia y en su desarrollo y legado, iría conformando músicas propias, se tratara de las denominadas “cultas” o “populares”, recordando que en el camino de ese desarrollo deben señalarse dos características, una de índole demográfica que exhibe un patrón aluvional donde a las etnias indígenas se le agregan otras culturas internas y externas, sean europeas, asiáticas o africanas, produciendo un mestizaje que también se trasladaría a la música. Ambos procesos de integración va formando a su vez un nuevo patrón étnico pero principalmente cultural y como un género de ello, lo musical. En ese desarrollo debemos señalar dos trabajos que abordan la historia musical del país: “La influencia de la música europea sobre los argentinos” de Pablo Bardín y “Dos siglos de música en la Argentina” de Héctor García Martínez.

Las corrientes demográficas tuvieron principalmente dos entradas, una fluvial a través del Río de la Plata, siguiendo luego por el Paraná, y otra por el noroeste a través del camino del Inca, además de otras entradas naturales. Debe señalarse que junto a la primera de ellas llegaron desde Europa varios músicos, entre ellos Diego de Acosta y el flautista y cantante Antonio Rodríguez, a lo que se agregan distintos instrumentos como el pifano, trompetas, lisos, atabales y tambores.





Por su parte Bolivia y Perú y la zona noroeste (que en ese entonces formaban parte del Virreinato del Perú) tenían en ese momento un importantísimo desarrollo económico con la explotación de las minas de plata cuyo producto se remitía a España. Aquellos conquistadores, de escasa cultura, aportaron sin embargo sus cantos que desgranaban en los fogones y que con el tiempo se irían acoplando a la cultura musical indígena, produciéndose ese mestizaje musical que habría de brindar un nuevo producto cultural.

El desarrollo musical indígena no era similar a otros géneros alcanzados en la era precolombina como la arquitectura, la escultura o la alfarería, especialmente por no haber llegado en sus estados originales sino a través de la transmisión oral, con la lógica deformación que produce el paso del tiempo. Sin embargo nos legaron instrumentos de fuerte personalidad como el erke, la quena o los sikus, habiéndose encontrado sonajeros de calabazas, flautas de huesos, campanillas de oro o bronce, silbatos de piedra, trompetas de huesos y algún ejemplar aislado de tambor.

Aún cuando son escasas las crónicas de los siglos XVI y XVII, en el siguiente surgen autores como Ruiz Díaz de Guzmán que señalaba la existencia de bocinas y cornetas entre los guaraníes y que se creía, eran utilizadas como contexto bélico; o del Barco Centenera que se refiere a flautas, tambores y trompas.

Sin embargo en esos siglos señalados debemos referirnos al padre jesuita Barzazo quien refería que los indígenas del Chaco eran dados al baile y al canto, especialmente ante la muerte; u otro jesuita llamado Dobrizhoffer que señalaba que el canto no era de conjunto sino que lo hacían de dos en vez en forma alternada y con cambio de registros y mucho vibrato. Con la modulación de sus voces lograban expresar indignación, temor, amenazas o alegrías.

No existen referencias sobre los comechingones cordobeses o los indígenas de Cuyo, salvo algún silbato; tampoco sobre la música en Tierra del Fuego. Donde aparece alguna variedad es en la Patagonia con datos ya avanzados en el siglo XIX, salvo algún relato anterior de Magallanes relacionado con las ceremonias de curación mediante el canto o lamentos. Ese sentimiento donde el cantar araucano evocaba el hogar abandonado, la mujer cautiva o los hijos esclavos, utilizando el bastón del ritmo, cascabeles, campanillas, flautas de caña o la trutruca araucana (larga caña de colihue hueca y con un cuervo de toro en la punta) no serían ajenos en el futuro al canto del gaucho o a la música popular urbana.

Como se señala, los siglos XVI y XVII no cuentan en la historia del arte argentino. Recién en el XVIII, especialmente con la llegada de los jesuitas, comienzan a aparecer ciudades con iglesias de cierta importancia, principalmente en Córdoba, punto medio entre Lima y Buenos Aires, donde se le brindaba importancia a la música sacra, habiéndose encontrado creaciones musicales, incluyendo misas, motetes y alguna ópera, con obras no solo proveniente de los jesuitas sino también de otros pobladores e indígenas que habían recibido esa música barroca.



Sin embargo, García Martínez, en su obra citada, profundiza sobre la música aborigen, expresando que los pueblos indígenas, principalmente los de la llanura y la zona austral, al ser nómades y no tener por lo tanto una residencia fija impidió en parte tener una afirmación de su cultura, agregando que de su historia deben rescatarse sus actividades guerreras o religiosa al cual le legaron el ritmo.

Agrega, que sin embargo, ya entrado el siglo XX, músicos con formación académica le incorporaron melodías a ese ritmo con la intención de darle base de una identidad musical, como representativos de las zonas que habitaron, en especial en la región patagónica. Entre esos músicos cita a Argentino Valle quien en 1926 en Ushuaia tomó contacto con la comunidad ona, escuchando de un anciano el cantar de esa raza, el cual se acompañaba con el cultrum.

A Valle le siguieron Marcelo Berbel en Neuquén quien trabajó sobre el ritmo loncomeo. En esa misma época Hugo Jiménez Agüero un bonaerense radicado en Santa Cruz compuso temas oriundos de la zona como el Khaani o la chorrilera entre otros.

Los viajeros extranjeros, ya hacían referencia a la música indígena y es Vicente Gesualdo en su "Historia de la Música en la Argentina" tomo II citado por García Martínez quien señala que los indígenas diaguitas, guaraníes, querandíes, chanás o pehuelches practicaban danzas guerreras en las distintas ceremonias religiosas acompañadas de cantos y sonidos de instrumentos.

Agrega el citado autor, que con la llegada del europeo se habría producir un mestizaje musical y que en dicha amalgama habría de surgir el charango, el cual, según algunos historiadores, al prohibírseles el uso de instrumentos musicales, imitaron a la guitarra que portaban los españoles, dando lugar a la aparición de uno nuevo representado por el charango, al igual que se puede decir del bombo como remedo del viejo tambor español.



La obra "Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense" del padre Guillermo Furlong señala entre los músicos al hermano Domingo Zipal quien ocupando un alto cargo en Roma se trasladó a Córdoba del Tucumán, en la Capitanía del Río de la Plata, el cual escribió música para el Virrey de Lima como "9 motetes", una misa incompleta para la Catedral de Sucre, y 2 motetes en la Misión de Moxo en Bolivia empleando a cantores e instrumentistas esclavos los cuales en la mayoría de los casos lo hacían de oído. Se le adjudican también obras de música incidental y vocal para representaciones teatrales, teatro de títeres, sacramentales y oratorios.

Por su parte, Santiago del Estero, nuestra ciudad más antigua, había precedido a Córdoba como foco musical, pero es en esta última donde alcanza un inusitado brillo en 1622 al fundarse la Universidad y la creación del Conservatorio de Montserrat.

Además de los citados jesuitas, debe recordarse a otros como el prebístico Francisco de Alba, Andrés Pérez de Arce, Salvador López, Juan Vaseo, el Padre Conental; debiendo destacarse que la "vihuela" pequeña guitarra, el discante y el violín eran instrumentos populares en

Córdoba, y que en su capital a mediados del siglo XVII existían al menos dos tiendas que vendían cuerdas para dichos instrumentos. La expulsión de los jesuitas trajo aparejado una decadencia en la llegada de la música europea en las salas de música de los pueblos de las misiones.



Aún tardíamente, hacia fines del siglo XVII principios del XVIII, se tomó conocimiento, en estas tierras, de partituras y testimonios de obras del barroco europeo, que habrían de constituir la base del repertorio, sin alcanzar el nivel de Lima. La desaparición de la mayoría negra, especialmente por la fiebre amarilla y la guerra de la independencia, y de los indígenas, de un innato poder de imitación, no permitieron la debida transmisión de conocimientos musicales de enseñanzas musicales, principalmente de los jesuitas.

Las ciudades del Plata eran pobres a diferencia de Lima, lo cual no permitía un rico desarrollo cultural. Pese a ello, debe señalarse el esfuerzo realizado a título personal por distintos personajes, más allá del aporte jesuita.

Entre dichos intentos, debe señalarse la de San Francisco Solano quien introdujo el violín y la música europea en las misiones fundadas por los jesuitas a partir de 1609. También para dicha época se importan nuevos instrumentos como el órgano de un solo teclado con pocos registros y una pequeña pedalera, chirimías, antecedente del oboe, flautas y fagot, y era también común ver la guitarra y el arpa en los servicios religiosos.



Tampoco existían en dicha época músicos profesionales, espacio que era ocupado por sacerdotes de cierta cultura que poseían rudimentarios conocimientos musicales. Por su parte los indígenas y los negros esclavos tocaban de oído en virtud de no saber leer, pero sí, tenían una innata condición para la danza, especialmente en las reuniones religiosas.

Los padres jesuitas Sepp y Paucke han dejado testimonio sobre la existencia de la fabricación de instrumentos, práctica coral y un repertorio barroco de orientación alemana. El primero de ellos realiza una importante tarea en Yapeyú con la enseñanza de instrumentos, señalando indígenas de 12 años que tocaban a la perfección sonatas y sarabandas, formando cornetistas y fagotistas.

Por su parte, el segundo de los nombrados, realizó una importante tarea entre los indios mocabíes con conjuntos integrados por violines, violones, arpas, trompa marina y conjunto coral. Además de dichos jesuitas también realizaron una importante tarea padres belgas y franceses los cuales importaron otras tradiciones musicales, exhibiendo la importante tarea del copiado de composiciones obtenidas de sus originales que llegaban de Europa, las cuales se repartían en las catedrales y conventos, aún cuando no han podido ser resguardadas y han desaparecido.

La construcción de instrumentos eran confeccionados por especialistas en cada una de las misiones llegando a realizar un número importante de órganos que aún construidos sin método fueron de muy buena calidad y de los cuales uno de ellos se encuentra en la Catedral de Buenos Aires.

La pérdida de la documentación musical en las reducciones amerita una desidia total, con la falta de un venero inmenso de la música de esos tiempos, incluso piezas de influencias indígenas.

La actividad musical en la ciudad de Buenos Aires, fue importante ya desde el siglo XVII con músicos especialmente españoles mediante el canto y la música de órgano, recordándose a maestros músicos como Juan Bautista Goiburn y José Antonio Piscasarri, maestros de capilla.

Se realizaban tertulias musicales con claves, flauta y violín con obras de Haydn, Pergolesi, Boccherini o Stamitz y alguna aproximación a la ópera hacia 1757. Algunos años más tarde, en 1773, se construye el Teatro de la Ranchería con la presentación de un importante repertorio musical de comedias, tonadillas y zarzuelas; recordándose que el mismo se incendió totalmente en el año 1792.

También aparecen danzas europeas como la contradanza, minué, pospies, gavotas y fandango, en tanto, desde lo popular, aparecen la exhibición de los negros africanos mediante los candombes y tambos. Mientras tanto, algunas provincias como Santiago del Estero, Mendoza y principalmente Córdoba, tenían una importante tarea musical a cargo de maestros y organicistas. Todo ello iría conformando una afirmación musical que ha de afianzarse en el siglo XIX.

La primera etapa abarca hasta 1820, en un ambiente ambivalente en tanto la influencia europea ha de chocar con los aires independentistas de los criollos, y el comienzo de una mezcla del sincretismo español con lo telúrico criollo, y el incremento de esta última corriente.

Además de todo ello, se mantenía la música y la danza de la Colonia: música suave, fanfarrias militares y danzas diversas. Esta impronta criolla se ha de dar en el nacimiento de esclarecidos maestros como Amancio Alcorta en 1805 y Juan Pedro Esnaola en 1808, en tanto dos años más tarde nacía Juan Bautista Alberdi.

En esta época solo existía un teatro, el Coliseo Provincial en la calle Reconquista, el que luego se llamaría Casa Provincial de Comedias y luego Teatro Argentino, que tenía una capacidad para 1200 personas y que fuera demolido en 1872. En él se presentaban tonadillas y zarzuelas como una forma del primer intento de teatro lírico en el país, el cual tenía en ese tiempo 720.000 habitantes, de los cuales 421.000 era mestizos, 210.000 indios, 60.000 mulatos, 20.000 negros, 9.000 blancos, de los cuales 6.000 eran extranjeros y los 3.000 restantes criollos. Con ello debe significarse que solo una élite podía gozar de la oferta cultural, además de significar las distintas etnias que conformaban nuestra sociedad, la mayoría de los cuales habían nacido en este suelo, a través de esa mezcla de razas y colores.

Luego de las invasiones inglesas, habían sido abandonados distintos instrumentos musicales cuando los británicos se rindieron, y hacia 1810 comienzan a llegar artistas extranjeros como

la Compañía Lírica de Pietro Angelelli que presentó distintas óperas y la soprano Catalina Griffoni que actuó entre los años 1810 y 1819. En 1817 se funda la “Sociedad del Buen Gusto” en el teatro Provincial. Un año después se presenta la orquesta dirigida el maestro italiano Francisco Colombo y luego el violinista francés Prosper Libes.

Mayo produce, junto con los aires libertarios, una etapa musical con un arte particular. Así la lírica se transformó en épica; el cielito amoroso, deriva en canción de batalla y el teatro retrata la guerra por la independencia al son de música militar por el triunfo de Suipacha, o la recepción de la bandera tomada por Belgrano en Paraguay.

Por decisión de Manuel Moreno se realiza un censo de músicos, resultando la existencia de 50 residentes en Buenos Aires, entre ellos Víctor de la Prada, destacado flautista y clarinetista, Blas Parera organista de la Catedral, José Antonio Picassini o fray Juan Moreno entre otros.

Todo ello da lugar a que se comiencen a fundar distintas instituciones musicales como la Academia de Música y Canto que en 1820 se convertiría en la Sociedad Filarmónica; además de la Escuela de Música y Canto Pisadorri, presentándose el tenor español Pablo Rosquellas, presentándose una ópera completa en 1825.

Hacia 1827 se presenta “Don Giovanni”, “Otello”, “Tancredi” y “Aureliano in Palmira”. Durante el gobierno de Rosas, llegarán la contralto Teresa Schierone. Alberti presenta dos escritos musicales: “El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo” y “Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad”, además de obras como Figarillo, Ella, Dos en uno, o Celina. La música se exhibe principalmente en tertulias sociales en salones familiares, apareciendo romanzas y dúos, y en danza minués, valeses, gavotas, polcas y mazurcas, todo ello de origen europeo pero también tras iberoamericanas como la habanera, paso doble que en general eran muy breves reducidas a ocho compases.

En 1830 arribará al país la soprano Justina Piacentini que luego recalará en Montevideo. En 1863 comienza a llegar la Zarzuela española. Andrés Carretero señala entre otros artistas a Fernando Quijano, músico, bailarín y acróbata; Dominga Montes de Oca, bailarina, cantante y compositora, Mariquita Sánchez, Mariquita Sáenz de Vernet y Josefina Somellera.

La música en los salones, representada por la pareja suelta, bailará gavota, minué o contradanza, para que luego de 1840 aparezca el vals y el abrazo de la pareja. El teatro Colón exhibirá lo cívico luego de Caseros y serían reabiertos el Teatro de la Victoria y el Teatro Argentino.

En 1838 se inauguraba el Teatro de la Victoria, 1844 el del Buen Orden y en 1848 el de la Federación. Un año después, en 1849, actúa Mariano Barbieri en “Niní”, estrenándose también en ese año “Lucía di Lammerninor” de Donizotti y “Lucrecia Borgia”.

La guitarra era ejecutada en la ciudad pero principalmente en la campaña. Esteban Massini, flautista y guitarrista estableció el primer conservatorio y tienda musical donde se vendían instrumentos y partituras musicales. Allí tuvo alumnos destacados como Nicanor Albarellos, Juan del Campillo, o José María Trillo.

Se seguían sucediendo estrenos donde entre 1850 y 1851 se da una preponderancia de la opera italiana, además de obras francesas faltando tan solo el repertorio alemán. En 1855 junto a una trilogía popular verdiana (“Il trovatore”, “Rigoletto” y “La Traviata”) aparecen las primeras “zarzuelas grandes” (Barbieri-Gaztambide).

Entre los músicos y guitarristas de esa época debe recordarse a Juan Alais, apodado el inglés, siendo uno de los primeros que ejecutaban dicho instrumento con formación clásica, además

de ser autor de temas como el vals “Un momento” o danzas para salón como el vals “Un recuerdo” o la zamacueca “Olinda” además de estilos y tristes.

El gran acontecimiento clásico acontecía poco después con la construcción del antiguo Teatro Colón, el que contaba con una capacidad para 2.500 personas, empleándose por primera vez el alumbrado a gas, siendo inaugurado el 25 de mayo de 1857 con la presentación de “La Traviata” y la actuación del tenor Enrico Tomberlich. Sería el paso inicial para el género musical el cual tomaría su definitivo impulso con llegada inmigratoria.

El autor argentino Demetrio Rivero escribe en Brasil en 1855 “O prisma de California”; luego Francisco Hargreave estrena en 1875 en Florencia “La gatta Bianca”, escritas en portugués e italiano, respectivamente.

Por su parte en la comunidad italiana, en el año 1845, estrenan obras de Haydn y en distintos templos católicos se comenzaban a realizar presentaciones como la Misa de Cherubini o la Misa en Re Mayor de Beethoven. En tanto, en sus primeras temporadas el Colón presentaba un gran repertorio de danzas y distintos artistas europeos comienza a transitar su escenario, se trate del francés Gras o los italianos Bassini, Guelfi o Robbio.

Entre 1850 y 1880 se fundan y establecen unas 20 sociedades musicales que brindan una importante oferta a la ciudad, siendo la principal la Sociedad Filarmónica fundada en 1855 dando lugar a la actividad sinfónica y a la música de cámara. Comienzan a llegar, asimismo, virtuosos pianistas como Siegmud Thalerg en 1855, Lanús Moreau Gottschalk en 1867, el francés Alphonse Thibault en 1885 el que junto a Edmundo Piazzini fundaron un famoso conservatorio musical. Aparecen nuevas salas como la del Coliseum con una capacidad para 500 personas, y distintas entidades musicales como la Academia Alemana de Canto, la Sociedad Musical Escocesa. La Sociedad Unión Musical, la Sociedad Musical de Socorros Mutuos, el Club Musical, la Sociedad La Lira, la Escuela de Música y la Declaración de la Provincia de Buenos Aires, además de revistas especializadas como la “Gaceta Musical”.

Comienzan a aparecer conciertos sinfónicos totalmente argentinos y se fundan numerosos conservatorios entre ellos los de Alberto Williams en 1893 o entidades como el Ateneo Musical.

Sarmiento en su “Facundo”, señala que el joven culto de la ciudad toca piano, flauta, violín o guitarra, en tanto el pueblo campesino tiene sus cantores propios. Carlos Vega es quien documenta estas transformaciones en su libro sobre folklore musical argentino. Las danzas de salón seguían siendo populares durante todo el siglo en especial en lugares como el Club del Progreso, el cual aún funciona como tal, donde se daban grandes bailes con música de los salones europeos pero a los que se les había agregado la habanera. Este último tópico es una mera aproximación a lo que hemos de analizar en cuanto a nuestra música popular ya se desarrolle en el campo o comienza a hacerlo tímidamente en la ciudad. Pero es otra historia.

Amancio Alcorta y su cuarteto se destaca en 1874, como también Luís J. Bernasconi, y otros artistas importantes de la época como Santiago Calzadilla, Dalmiro Costa, Juan Gutiérrez, Ventura Lynch, José M. Palazuela, en muchos de los cuales comenzaran a aparecer obras de música clásica y popular con temas nacionales. Carretero significa la contribución a esta construcción de músicos de color como Manuel G. Posadas, Alfredo Quiroga, Zenón Rolón, y Casildo Thompson, entre otros.

Además de la opereta breve francesa, hará irrupción con toda su fuerza la zarzuela con “Jugar con fuego” de Vicente Asenjo Barbieri, “Los diamantes de la corona”, “Mariná” o “Pan y Toros”. Se estaba imponiendo el género chico español, que en 1894 se presenta con “La verbena de la Paloma” de Bretón además de los compositores españoles que vivían en la Argentina como Antonio Reynoso y José Carrilero. El sainete será el género local que se afianza hacia fines

del siglo presentando innumerables obras. Por su parte muchos compositores argentinos parten hacia Europa para perfeccionarse.

No solo existía vida musical en Buenos Aires, sino, que aún con otro nivel se daba en otras provincias como el caso de Mendoza con la Sociedad Santa Cecilia; en San Juan con la Sociedad Dramática Filarmónica y la Sociedad Musical, en tanto que en Corrientes aparecen en 1874 la Sociedad Filarmónica y la Escuela Musical.

Hacia fines del siglo varios compositores formados en Argentina que se habían perfeccionado en Europa como Bemberg, Clerice, Arturo Brunetti o García Mansilla, una vez vueltos al país comienza a presentar operas con temas nacionales. También las provincias tuvieron importantes artistas como Teleforo Cabrera en Mendoza, o la fundación de la Sociedad Dramática Filarmónica de San Juan por iniciativa de Sarmiento; en tanto en Catamarca se fundan la Sociedad Filarmónica y la Escuela de Música.

Por su parte Córdoba, tendría una intensa actividad hacia fines del siglo XVIII con la Academia de Música, la Sociedad Filarmónica, la Academia de Música y el Instituto Nacional de Música donde enseñaron profesores provenientes de Europa. En tanto, en Rosario, comenzaba a tener suma importancia la actividad hacia mediados del siglo XIX donde se iniciaban las actividades del Teatro de la Opera y el Teatro Olimpo, fundándose la Sociedad Filarmónica; y en la Provincia de Buenos Aires varias ciudades tienen una intensa actividad especialmente en los teatros de las distintas colectividades, además de la inauguración del Teatro Argentino de La Plata en 1890.

Casi llegando al último cuarto del siglo XIX, además de músicos, bailarines y cantantes comienzan a llegar del viejo mundo óperas italianas y francesas y aún argentinas como “La Gatta Bianca” de Francisco Hargreaves, cantada en italiano; más tarde llegarían las obras alemanas y las género chico español como “La gran vía” y distintas zarzuelas todas presentadas en el viejo Teatro Colón, y los teatros Doria, Variedades, San Miguel y el inaugurado teatro Politeama.

Al dejar de funcionar el primitivo teatro Colón, se produce la reapertura del Teatro de la Ópera, en 1889, que sería el principal escenario hasta la inauguración del nuevo teatro Colón en 1908. En ese Buenos Aires de fin de siglo, comienzan a cambiar los gustos musicales al “Bel canto” de principios del mismo, apareciendo numerosas zarzuelas como lo señalábamos. En esos finales se presentarán “Los maestros cantores de Núremberg” cantado e italiano, “Orfeo ed Eurice”, o “Fedora”. Enrico Caruso realiza su primera temporada porteña. Aquí en la entrada del nuevo siglo creemos oportuno abandonar el tema de este tipo de temática para analizar y ver que pasaba en la música denominada popular que se iba gestando en forma paralela y simultánea a la denominada “clásica”.

La música en los salones, representada por la pareja suelta, bailará gavota, minué o contradanza, para que luego de 1840 aparezca el vals y el abrazo de la pareja. El teatro Colón exhibirá lo cívico luego de Caseros y serán reabiertos el Teatro de la Victoria y el Teatro Argentino.

Amancio Alcorta y su cuarteto se destaca en 1874, como también Luís J. Bernasconi, y otros artistas importantes de la época como Santiago Calzadilla, Dalmiro Costa, Juan Gutiérrez, Ventura Lynch, José M. Palazuela, en muchos de los cuales comenzaran a aparecer obras de música clásica y popular con temas nacionales. Carretero significa la contribución a esta construcción de músicos de color como Manuel G. Posadas, Alfredo Quiroga, Zenón Rolón, y Casildo Thompson, entre otros.

Hacia los finales del siglo XIX y principios del XX, la llegada masiva de inmigrantes habría de producir un salto cuanti y cualitativo en el desarrollo musical, especialmente entre los años



1880 y 1930, con la influencia de los músicos y obras que los mismos portaban, con la posterior transculturación que habrá de desarrollarse en nuestro suelo, como lo señala Sergio Puyol en su obra “Las canciones del inmigrante”.

La música fue, quizá, la mayor impronta cultural de la inmigración, con todas sus tradiciones e identidades, en especial en todo lo relacionado con la opera, especialmente italiana.

El auge que tomaba Buenos Aires, con el gran desarrollo urbanístico de este período, era acompañado de espectáculos musicales, especialmente de las capas económicas altas, a las que con el tiempo habrían de acceder los sectores de la naciente burguesía nacional.

En esa gestación, se imbricaba lo “culto” y lo “popular” como zonas grises de un mismo haz de luz, que brindaba sus acordes en las guitarreadas y canto del gaucho en la pampa y de la danza sensual de los negros en la ciudad, que se habría de completar con la inmigración.

Dos son los escenarios que se nos han de presentar en este interregno, además de uno intermedio entre los dos. En ellos se han de desarrollar sus actores y las formas de vida de cada uno ha de dar lugar a una cultura de esas costumbres, las cuales a su vez han de generar distintas expresiones, entre ellas las relacionadas con la literatura, y dentro de la misma, la poesía, y muy especialmente la música que generada a través de especiales condiciones de vida.

Deberemos partir de las realidades camperas que nos llegan desde el fondo de nuestra historia, para luego ir adentrándonos en las realidades de las incipientes ciudades y sus suburbios.

Será hilo conductor entre el ámbito del campo, transitando luego por esa división geográfica pero principalmente cultural, al principio grisácea en su enlace con la incipiente ciudad y a través de ello del canto campero o surero de la pampa que se adentra en las nuevas conformaciones sociales con la llegada del inmigrante, donde, en ese entrecruzamiento, comenzará a aparecer un nuevo vocabulario que ha de generar nuevas letras de un lugar en construcción y una música que, emparentada en muchas de la músicas propias y ajenas, ha de brindar una propia.

En esa trayectoria, nos hemos de encontrar con aquellos primeros intérpretes de esas realidades, se tratare de su hábitat, de sus costumbres o de sus alegrías o padecimientos.

Esa música paisana de la milonga, el estilo, el cielito, la cifra y la vidalita se ha de emparentar con la habanera de rumbos diversos que llegan a América desde España y que después de enriquecerse vuelve a su lugar de origen.

En ese devenir del canto nacional, que se nutre de la pampa y del gaucho como del indígena, en temáticas que los unifica, no en la tristeza sino en la melancolía, que como lo señala José Hernández en el “Martín Fiero”, tenían sus razones donde perseguidos por el poder político son combatidos y expulsados de su hábitat natural, desterrado en su propio territorio y alejado de sus hijos y de su mujer, errando por lugares que no eligió.

Más allá de la famosa discusión, del influjo español o de la negritud, siguiendo la posición de Carlos Vega o de Vicente Rossi, como basamento de esta nueva proposición musical, como ya lo hemos desarrollado extensamente en otro capítulo, quizá debamos exhibir una verdad relativa en tanto varias son sus vertientes, coincidiendo en ello con el trabajo de Antonio Rodríguez Villar en “Todas las historias del tango” en la página de Solo Tango, quien señala al uruguayo Lauro Ayestarán como sostenedor de una posición más amplia, el cual señalaba que si bien existen influjos del tanguillo no debe desdeñarse el ritmo africano y muchas de las

músicas propias de nuestro continente. Coinciden con ello los hermanos Bates en su famosa "Historia del Tango" donde hablan de influencias combinadas.

Precisamente, en esa dirección como abarcativa de las distintas posiciones, encontraremos dos antecedentes no discutidos, como la habanera y la milonga, donde nos encontramos con su primera vertiente con la "Música Criolla", surera o del sur donde hallamos la milonga, el estilo, el cielito, la cifra y la vidalita. En la cifra hemos de hallar a aquellos payadores del Río de la Plata a los que nos hemos referido en otro capítulo.

Serán ellos, precisamente, aquellos que en cifras o milongas relatarán las diarias realidades del hombre campero, de su habitat, de sus afectos, de las persecuciones a que estaba sometido y muy especialmente de sus soledades. En la cifra, con sus cortes, sus silencios, su intención y un acompañamiento quebrado, como lo señala Rodríguez Villar en el trabajo citado, hallaremos una fuente muy importante donde abrevar esas letras y esa música que comenzaba a perfilarse. A modo de ejemplo recrea la cifra "Mi rebenque plateado" en una recopilación de Lauro Ayestarán, de autor desconocido, con música de Amalia de la Vega, la cual en algunos de sus versos expresa:

Tengo un rebenque aparcerero (bis)  
 ¡pucha, qué rebenque hermoso!,  
 si hasta llegó a ser famoso  
 por lo pesao del tablero...  
 ..Me ha dicho más de una moza (bis)  
 que si se lo regalaba  
 y ese gusto le daba  
 le pidiese cualquier cosa...

En la búsqueda de esa poesía nacional, se debe ahondar en lo gauchesco como antecedente necesario, como lo señalan distintos autores. Domingo Caillava en su libro "Historia de la literatura gauchesca 1810-1940, Montevideo 1943 habla de tres períodos: 1810-1880 "La edad de los payadores", 1880-1910 "El lirismo criollo" y 1910-1940 "El lirismo nativista". Por su parte otro autor uruguayo Alberto Zum Feide en su obra "Proceso intelectual del Uruguay" señala a la poesía gauchesca como aquella que se expresa en lenguaje y forma tradicional gauchesca.

Natalio Etchegaray junto a Roberto Martínez y Alejandro Molinari en el libro "De la vigüela al fueye", apoyándose en Marcelino Menéndez y Pelayo y su "Historia de la Poesía Hispanoamericana", además del reconocimiento de Miguel de Unamuno, Juan María Gutiérrez o Pedro Enrique Ureña señalan que la poesía gauchesca trata de la primera expresión literaria de carácter propio generada en este continente.

Fijado dicho punto de partida, es aceptada por la corriente tradicional u oficial y por vertiente popular, y a través de esta última se ha de expresar la poesía campera para que luego, como cordón umbilical necesario, aparezca el tango.

La literatura gauchesca, y dentro de ella, la poesía, como literatura de carácter popular tiene un hondo raigambre dentro de las de América, haciéndolo al principio en forma anónima, escenificando en el ámbito rural las costumbres de los hombres que lo transitaban, y a través de la tradición y su vocabulario exhiben temas recibidos del romanticismo como el culto por las armas, la habilidad del jinete y el sentimiento libertario. Pero esa poesía también tomó de los aires emancipatorios para iniciar ese camino independiente de corrientes importadas, sirviendo también para transmitir ideas y enarbolar la bandera nacional.

Ella, mediante poemas, cielitos o payadas, irá acompañando el desarrollo de las distintas situaciones por las que ha de atravesar el país a partir de mayo de 1810, sirviendo como forma

educativa y de conocimiento del pueblo que captaba perfectamente el mensaje que cada poesía transmitía.

Serán poetas anónimos, payadores, improvisadores o memorizantes de coplas y rimas los encargados de difundir mediante versos octosílabos y acordes de guitarra este tipo de poesía, adaptando, dentro de su escasa variedad, desde los romances a las décimas. Serán ellos, quienes dentro de un país sin medios de conocimientos, servirán de maestros y difusores de ideas, predicando las distintas causas de una nación en formación, aún con un decir jocoso o mordaz que brindaba reflexión, comentario o el reclamo social de mayor justicia.

Es dificultoso establecer los indicios de esa poesía. Así Jorge B. Rivera en su estudio de "La primitiva poesía gauchesca" destaca algunas presencias rudimentarias con rasgos básicos del género en: "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor D. Pedro Cevallos" del año 1772 del autor Juan Baltasar Maciel (1727-1778); la anónima "Relación de lo que ha sucedido en la Expedición de Buenos Ayres, que escribe un sargento de la comitiva en este año 1778; el sainete "El amor de la estanciera" compuesto alrededor de 1787; una "Crítica Jocosa" de José Prego de Oliver en 1798; los "Romances a la Defensa y la Reconquista" del Prebitero de Buenos Aires Pantaleón Rivarola y "La Salutación gauchi-umbona" atribuida a Pedro Feliciano Pérez Sáenz de Cavia (1777-849) publicada en 1821.

En ese devenir de caminos de ida y vuelta, esa poesía criolla que recibió oportunamente alguna influencia de lo universal, supo ser a la vez generadora de material que sirvió a poetas de origen "culto" o urbano.

Bartolomé Hidalgo, que utilizaba el seudónimo de "El gaucho Ramón Contreras", nació en Montevideo el 24 de mayo de 1872 y es recordado como el primer autor de origen culto que cultivó el estilo y los temas gauchescos, privilegiando los cielitos de línea descriptiva.

Entre sus numerosas obras, se pueden citar "Cielito Oriental" de 1816, "Un gaucho de la Guardia del Monte contesta el manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores" de 1820, "Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras" compuesto en honor del Ejército Libertador del Alto Perú de 1821, o "Al triunfo de Lima y El Callao" de 1821, entre otros tantos. En este último trabajo señala en algunos de sus versos:

"Allá va cielo y mas cielo  
 cielito de la mañana...  
 después de los risueños  
 bien puede cantar la rana...  
 ...Con puros mozos de garras  
 San Martín entró triunfante,  
 con jefes y escribanistas  
 y todos los comandantes,  
 Cielito, cielo que sí,  
 digo, cese la pendencia,  
 ya reventó la coyunda  
 y ¡Viva la Independencia!

Por su parte Domingo Sarmiento (hijo), señalaría a Manuel de Araucho (1803-1842) con su obra "Un paso en el Pindo" "...al primero que ensayó en la República el metro de los payadores, haciendo versos notables, ya por la dulzura y el sentimiento de que están impregnados, ya por la sátira punzante que fustiga vicios y desmanes sociales, en la forma genuina del cantor gaucho..."; además de la obra periodística "gauchesca" de Luís Pérez en "El Gaucho" (1830) y las Poesías de Juan Gualberto Godoy (1793-1864).

La obra de Hidalgo se continuaría con Hilario Ascasubi (1807-1875), aún cuando su temática estaba totalmente enrolada en el bando “unitario” de la Argentina y en su obra dirigida contra Juan Manuel de Rosas, dedicada a “combatir la barbarie federal”, especialmente en tres obras publicadas en París en 1872: “Santos Vega o los Mellizos de la Flor”. “Aniceto el gallo” y “Paulino Lucero”; además de su labor periodística en Montevideo donde se había radicado y fundado dos diarios gauchescos, participando activamente en la lucha armada, tanto en Uruguay como luego como Ayudante de Campo de Urquiza en Caseros, al que le luego combatió con prosas o poesías.

Su obra con lenguaje gauchesco, era cantada por payadores, debiendo mencionarse: “Relación que Jacinto Amores, gaucho oriental hace a su paisano Simón Peñalba, en la costa del Queguay, una completa relación de las fiestas cívicas que para celebrar el aniversario de la jura de la Constitución Oriental si hicieron en Montevideo en el mes de julio de 1833”; “Un diálogo que se les atribuye” o al menos imita su estilo, inserto en volumen llamado “Cantos a Mayo” de 1844, titulado “Recuerdos gauchi-patrióticos tenidos por los paisanos Ramón Contreras y Fernando Chano en las trincheras de Montevideo”; o Un folleto titulado “Trovas de Donoso Jurado por H.A.: aparecido en 1848 escrito en décimas y dedicado a ridiculizar a Rosas.

En “Amenaza de un mashoquero y desgollador de los sitiadores de Montevideo”, dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza, dice:

Mirá, Gaucho salvajón,  
que no pierdo la esperanza,  
y no es chanza,  
de hacerte probar qué cosa  
es Tin Tin y Refalosa.  
Ahora te diré cómo es:  
escuchá y no te asustés;  
que para ustedes es canto  
más triste que un Viernes Santo...

Estanislao del Campo se consagra a través de su obra “Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo” la cual se halla ubicada en una convergencia con la poesía culta, quien además de ser un seguidor de Ascasubi adoptó el seudónimo de “Anastasio el Pollo” como derivación del Aniceto el Gallo del primero.

En dicho trabajo, narra el encuentro de Anastasio el Pollo y su amigo Laguna y el relato que hace a éste del pacto entre el Diablo y el Doctor; y junto a las obras “Lázaro” de Ricardo Gutiérrez y el Santos Vega de Hilario Ascasubi tratan de conquistar al público culto de las ciudades.

En algunos de los versos de “Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo” en la representación de esa ópera del francés Gounod contada por un gaucho que fuera su espectador, señala:

“En un overo rosao  
flete nuevo y parejito,  
caiba al bajo, al trotecito  
y lindamente sentao,  
un paisano de Bragao,  
de apelativo Laguna:  
mozo jinetazo ¡ahijuna!  
Como creo que no hay otro,

capaz de llevar un potro  
a sofrenarlo a la luna...

En esta conformación iniciática de la poesía gauchesca, se entrelazan autores de ambos márgenes del Plata, por caso el autor uruguayo doctor Antonio D. Lussich, quien además de su labor como botánico dejó obras de indudable importancia como “Los tres gauchos orientales y el matrero Luciano Santos” publicada en Buenos Aires en 1872 que contiene dos poemas titulados “Los tres gauchos orientales” y “El matrero Luciano Santos” además de un diálogo titulado “Cantalicio y Miterio en el Club Uruguay”. En la primera de ellas sus personajes son los gauchos José Centurión y Julián Jiménez quienes discuten en torno a la Guerra Grande y sus consecuencias; además de la payada final de Luciano Santos sobre la vida nómada del criollo y la necesidad de recibir instrucción. En tanto que en la segunda participan los mismos gauchos junto a Mauricio Baliane y el rubio Pichinango que hablan sobre política y amorío. Por último la tercera trata de una relación con motivo de una visita a ese club de la alta sociedad montevideana al cual le realiza una admirable caricatura; como bien lo señala en un trabajo del Liceo Digital de Montevideo.

Por último llegamos a José Hernández, el autor de “El gaucho Martín Fierro” obra publicada en diciembre de 1872 y “La vuelta de Martín Fierro” en 1879, sin duda reconocida como la obra más representativa de la literatura y poesía gauchesca. Ya en el capítulo específico nos hemos detenido extensamente en la identidad del gaucho, como ser político-social y como vehículo musical.

Como decíamos, el modelo económico-cultural del liberalismo naciente, que pretendía copiar el modelo de raigambre europeo, estableció los nuevos métodos de producción rural, y con ello, la consolidación del sistema de la tenencia de la tierra en pocas manos que tuvo su punto culminante con la “conquista del desierto” donde, paradójicamente, se utilizó la mano de obra del gaucho para exterminar al indio, pero que a su vez estaría marcando también su propia desaparición.

Pocas voces lúcidas supieron interpretar dicha realidad. Por suerte nos queda el Martín Fierro para testimoniar los abusos del poder, la apropiación de lo ajeno y el exilio con la desaparición de sus principales actores: el indio y el gaucho.

Fierro canta la utopía de la integración y la búsqueda de la modernización pampeana con los propios elementos culturales que la integran y no como simple apropiación y beneficio de los habitantes de la ciudad, donde la ley no se aplica con la misma vara. Donde el gaucho no figura en el listado de los beneficiados, aún cuando a diferencia del indio, tuviera alguien que le cantara.

Unos, sin percatarse, fueron los victimarios de otros, aún cuando en algún momento convivieran en la toltería, como Fierro y Cruz, y que en el final del camino los encontrarían condenados a la persecución, la marginalidad y el olvido, es decir a sus desapariciones.

Hernández lo rescata en sus versos en exilio interno y solitario, además de perseguido por el poder y dice: “Él anda huyendo / siempre pobre y perseguido / no tiene cueva ni nido / como si fuera maldito / porque al ser gaucho ¡barajó! / el ser gaucho es un delito”.

Todo este escenario ha de producir un espacio para su desarrollo cultural. Mientras que en la ciudad manda la música “cultura”, mediante la ejecución del piano, el violín o la flauta, instrumentos importados de Europa, y en menor medida la guitarra, el gaucho, como producto mestizo será un alarde cantares propios, relacionados con estas tierras y con los habitantes de la misma, especialmente aquellos que viven en el campo o en los incipientes suburbios.

Su lengua, como su origen, será una mezcla del castellano arcaico del siglo XVI con elementos indígenas y alguna influencia africana, minoritaria en nuestro país pero con mayor influencia en Uruguay, donde se le agregarán voces portuguesas, surgiendo una forma típica que es el refrán.

La obra de Hernández desde lo formal, está escrito en versos octosílabos y en tanto Ascasubi los agrupaba en décimas o Del Campo en cuartetos, el primero lo hace en sextina lo cual le permite el agrupamiento de versos en pares, que coincide con la forma de hablar gauchesca.

Desde lo temático, en relación con todos los autores antecedentes, Hernández, un hombre del federalismo, brinda una profundización política sobre la libertad y la justicia mediante refranes o sentencias que impactan más allá de lo literario, en especial en la primera parte de la obra, como un alegato contra la ideología y acciones de los gobiernos liberales como el de Sarmiento en dicho período.

Así, en algunos reconocidos versos, nos presenta nítidamente al personaje Martín Fierro y su esencia:

“Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vigüela,/ que el hombre que lo desvela/ una pena extraordinaria,/ como la ave solitaria/ con el cantar se consuela. Pido a los santos del cielo/ que ayuden mi pensamiento,/ les pido en este momento/ que voy a cantar mi historia/ me refresquen la memoria/ y aclaren mi entendimiento.

Vagan santos milagrosos/ vengan todos en mi ayuda,/ que la lengua se me añuda/ y se me turba la vista;/ pido a mi Dios que me asista/ en una ocasión tan ruda.

Yo he visto muchos cantores,/ con famas bien obtenidas,/ y que después de adquiridas/ no las quieren sustentar./ Parece que sin largar/ se cansaron en partidas.

Mas ande otro criollo pasa/ Martín Fierro ha de pasar,/ nada lo hace recular/ ni las fantasmas lo espantan,/ y desde que todos cantan/ yo también quiero cantar.

Cantando me he de morir,/ cantando me han de enterrar,/ y cantando he de llegar/ al pie del Eterno Padre./ Dende el vientre de mi madre/ viene a este mundo a cantar.

Que no se trabe mi lengua/ ni me falte la palabra./ El cantar mi gloria labra,/ y poniéndome a cantar,/ cantando me han de encontrar/ aunque la tierra se abra./ Me siento en el plan de un bajo/ a cantar un argumento./ Como si soplara un viento/ hago tiritar los pastos./ Con oros, copas y bastos/ juega allí mi pensamiento.

Ya no soy cantor letrao,/ mas si me pongo a cantar/ no tengo cuándo acabar/ y me envejezco cantando; las coplas me van brotando/ como agua de manantial.”

La línea de la poesía gauchesca será continuada posteriormente, con distintas temáticas, por autores como Eduardo Gutiérrez en su obra “Juan Moreira” de 1882, Ricardo Güiraldes con “Don Segundo Sombra” o también la narrativa gauchesca de Roberto J. Payró.

En el contexto gauchesco no debe olvidarse al Payador, cantor ingenioso e inspirado que anda de pago en pago improvisando coplas con cuartetos que relatan alegrías pero principalmente tristezas, como ya lo hemos señalado en forma extensa.

Mientras algunos autores, manifiestan que lo gauchesco abreva en lo español, otros como Manuel López Osornio en su obra “Lo gauchesco” señala que las raíces no deberían buscarse en el cancionero de la España medieval sino en el cancionero pastoril criollo de los araucanos, quechuas y mapuches.

En esta discusión sobre el origen y la expresión autóctona, las posiciones se encuentran divididas entre los defensores de lo hispánico y los que blanden el pasado aborigen. Quizá haya que encontrar, como en otros temas, las verdades relativas con influencias de distintos orígenes.



Su música y canto, ha de brindarnos características específicas de la llanura rioplatense, a las cuales deberemos agregar, como producto netamente nacional, la poesía que exalta los valores de libertad e independencia, como las confrontaciones políticas-sociales. Será oportunamente un legado a recoger tal cual lo expresaría artísticamente Gardel en sus comienzos.

En la relación poesía gauchesca y el payador deberemos señalar que las expresiones versificadas de este, no está unida a una cultura folclórica tradicional, generalmente ligada a las plumas oficiales de nuestra literatura, sino que tiene su representación en autores de origen urbano o que transitan el suburbio, espacio entre el campo y las incipientes ciudades, en la búsqueda de expresar afinidades políticas y sociales.

La cifra, ha de ser el vehículo necesario para cantar décimas épicas o para improvisar lo satírico, como lo señalara Lauro Ayestaran al expresar que la cifra es la condición melódica eminentemente silábica que resalta los momentos en que no se canta, vale decir la alternancia de voz e instrumento.

Del estilo, señala que es la forma lírica más socializada el cual también recibe la denominación de "triste". Su estructura ternaria y binaria se inicia con un punteo y se divide en estilo cielito y final, con cantos melódicos y evocaciones nostálgicas, descendiente del yarón incaico.

Como hemos dicho oportunamente, debe señalarse la importancia de las diagonales que el país tuvo en tres importantísimos representantes de su ser como el indígena, el gaucho y el negro, independiente de conquistadores, de los hijos de todos ellos que nacieron en este suelo y luego de la impronta de la inmigración.

El país, al igual que en su música popular, ha de generar una literatura propia y dentro de ella la poesía criolla, aún con las influencias recibidas. Deben recordarse los distintos géneros como los cantares de los siglos X y XI, que transmitido oralmente exhibían historias épicas o amorosas explicitadas a través de los juglares que la interpretaban de pueblo en pueblo o de poetas como Quevedo, Lope de Vega o Cervantes. Y que luego en el siglo XIX, continuaría con composiciones como las de Alberti, Machado o Lorca, que llegaron a estas tierras y que fueron adaptadas con una estructura estética y argumental propia e inescindible del hábitat nacional.

Su lenguaje ha sido autóctono e identitario de costumbres y de lugares propios de nuestras pampas, lo cual ha de brindarnos un nuevo género que marcará notables diferencias con las influencias recibidas del antiguo castellano, andaluces o lusitanos.

Los autores de la obra "De la vigüela al fueye" nos recuerdan el "Facundo de Sarmiento y del payador como antecedente necesario de lo gauchesco (...)" Cantando de pago en pago, de tapera en galpón, el cantor está haciendo trabajo de crónica, historia y biografía..." como digno heredero de los juglares.

Han de citar la primera obra conocida en estas tierras "El lazarillo de ciegos caminantes" asignado a Calixto Bustamente Carlos más conocido por "Concolarcorvo", un indígena de origen inca, aun cuando otras fuentes dicen que era mestizo, a cuyo color de piel le debe su apodo; el cual, junto a Alonso Carrió de la Vandra, visitador de Correo entre Montevideo y Lima, viajaron hacia el norte llegando precisamente a Lima, dando su visión de dicho viaje, y señalándolo quizá como el autor de la obra, en tanto el primero era difícil supiera leer y escribir.

En su desarrollo estético-dogmático el gaucho y el payador campero vivenciaron un canto libertario que ha de ha de enhebrar con la milonga criolla y luego con su sucesora urbana.

En ese estadio social y en un hábitat que comenzaba a expandirse se produce la llegada de la inmigración, con sus costumbres, sus culturas y en ese entrecruzamiento se han de producir las debidas diagonales.

Es casi con seguridad, como lo afirman la mayoría de los autores que escriben sobre el tema, que los uniera algo tan fuerte como era el desarraigo, el gaucho expulsado, como el indio de su propia tierra, al desierto o los extramuros y el inmigrante saliendo de sus entrañas y sus afectos en busca de una mejor vida pero desconocida y muchas veces hostil. Todo ello con un dejo de tristeza por la separación, el dolor de la distancia y los afectos perdidos. Y como muy bien lo señala Rodríguez Villar en ese común denominador de las “soledades muertas” habría de aparecer el sentir criollo de la ciudad.

Cada uno de ellos ha de tratar adaptarse a las nuevas condiciones con las que se enfrenta. El gaucho despojado de su forma libertaria de vida, deberá hacerlo dentro de una tarea subordinada a los nuevos intereses económicos que comenzaban a regir en el país, en tanto el inmigrante, también importado para tener mano de obra barata, deberá lidiar contra nuevas condiciones de vida, y salvo los españoles, tendrán que lidiar con una nueva lengua, que no era poco.

Nuestro representante telúrico, con escasos o nulos conocimientos musicales traerá sus aires camperos a través de la milonga, el estilo, la cifra, el cielito, la vidalita y la huella, y allí se ha de encontrar con el inmigrante, muchos de los cuales portaban conocimientos o técnicas musicales. En ese entrecruzamiento han de comenzar a construir un nuevo género musical, a diferencia del esclavo negro que tan solo recrea la música que llega al nuevo continente y la mayoría de las veces las vuelve a exportar, enriquecida, a sus lugares de origen.

La milonga surera, al paso por las incipientes ciudades y especialmente sus suburbios da lugar a dos vertientes: la original Milonga Campera, con su cadencia nostálgica y su temática propia e inescindible y la aparición, con lo urbano, de la Milonga Orillera nacida en ese incipiente suburbio al compás de un ritmo picante, letras picaronas y una presencia del lunfardo.

Volviendo a Rodríguez Villar en el citado trabajo, el mismo transcribe la milonga “Cargamento” de Arturo Galucci y Raúl Hormaza, ejemplo de dicha temática con versos que expresan:

De tanto tirar la bronca  
ya comentan en el barrio (bis)  
que soy un coso ordinario  
un caradura y un rongá...

... Todo el barrio comenta ya está al tanto  
que soy un fiaca, un curdela,  
es por culpa de tu lengua  
que muchas veces te fajo  
sabés que si no trabajo  
es porque sufro del reuma...

No debemos tampoco olvidar que, cuando comienzan a aparecer los temas que podríamos entender como los primeros tangos, sus autores ya habían dado numerosos temas camperos o música criolla, a tal punto que a esas primeras expresiones urbanas se las denominaban “tangos criollos”.

A modo de ejemplo recordaremos temas camperos de Ángel Villoldo como “Mirienda”, “Cariño gaucho” o “Decíme que sí”. Vicente Greco dará “El estribo”, Eduardo Arolas “Cama afuera”, “El chanar”, “La trilla” o “Viejo gaucho”; Agustín Bardi “Chuzas”, “El abrojo”, “El buey

solo”, “El pial” o “El rodeo”; Pascual Contursi y Eduardo Arolas con “Era linda mi gauchita” y aquí en el tiempo Horacio Salgán y su obra “Aquellos tangos camperos”.

Tampoco en este breve racconto deberemos olvidar al dúo Gardel-Razzano y luego al propio Gardel, principalmente en su primera etapa con temas netamente camperos como: “El pangaré”, “Pobre gallo bataraz” o “El moro”.

También deberán señalarse temas como: “La yerra”, “Campero”, “Pampero”, “El flete”, “El talar”, “Mate amargo” o “El Palenque”, entre otros.

En ese tránsito del campo a la ciudad, pasando o muchas veces haciendo rancho en la zona intermedia, señalado como el suburbio, empezamos a encontrar las primeras letras que lo identifican, aún con un comienzo difuso.

La historia se estaba preparando para recibir a los nuevos vecinos, aquellos que bajarían de los barcos y que, junto con nuestros criollos, en sus distintas etnias, comenzarían con una construcción difícil, pero posible, de un hibridaje cultural, en una tierra, que pretendía ser para todos aquellos de buena voluntad que quisieran vivir en su suelo.

## FUENTES

-Adamovsky, Ezequiel: “La cultura visual del criollismo: etnicidad, color y nación en las representaciones visuales del criollo en la Argentina” Corpus Vol. 6 No 2/2016; “El caso de Buenaventura Luna” 2017. Adamovsky, E. (2014). La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940). Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’, Tercera serie (41), 50-92.

Adamovsky, E. (2015). El criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino, 1945-1955. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (Tel Aviv), vol. 26 (1), 31-63.

Adamovsky, E. (2016). Race and Class through the Visual Culture of Peronism. En E. Elena y P. Alberto (eds.) Shades of the Nation: Rethinking Race in Modern Argentina. (pp. 155-183). Cambridge: Cambridge University Press.

-Ascasubi, Hilario: “Santos Vega o los mellizos de flor”; “Aniceto el gallo”; Paulino Lucero”.

-Avena, Sergio A., Goicochea, Alicia S., Rey, Jorge et al. (2006). *Mezcla génica en una muestra poblacional de la ciudad de Buenos Aires*. Medicina (B. Aires), mar./abr. 2006, vol.66, no.2, p.113-118. ISSN 0025-7680.

-Blasco, M. E. (2013). El peregrinar del gaucho: del Museo de Luján al Parque Criollo y Museo Gauchesco de San Antonio de Areco. Quinto Sol, vol. 17 (1), 1-22.

-Bardín, Pablo “La influencia de la música europea sobre los argentinos”

-Bates, Hector Tomas y Luis Jorge: “Historia del tango”.

-Caggiano, S. (2012). El sentido común visual: disputas en torno a género, 'raza' y clase en imágenes de circulación pública. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- Caillava, Domingo: "Historia de la literatura gauchesca (1810-1940) Montevideo 1943
- Comisión Nacional de Bellas Artes (1926). Jorge Bermúdez. Buenos Aires: Jacobo Peuser.
- Conicet y Universidad Nacional de Luján: Pluralismo social y cultural. Crisol de razas y multiculturalismo.
- De Araucho, Manuel: "Un paso en el pindo".
- Del Campo, Estanislao: "Fausto. Impresiones del gaucho Anastasioel Pollo".
- Duro, J. (1923).Un día de carnaval (poema gaucho).Rosario.
- Etchegaray, Natalio, Martínez Roberto y Molinari, Alejandro: "De la vihuela al fueye". Corregidor.
- Freedberg, D. (1992).El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Cátedra.
- Frigerio, *La rebelión criolla de Oruro. Principales causas y perspectivas*, Anuario de Estudios Americanos, tomo LII, n.º 1, Sevilla, 1995; *La rebelión criolla de Oruro fue juzgada en Buenos Aires (1781-1801)*, Ediciones del Boulevard, Córdoba, 2011.
- Funes, P. y Ansaldi, A. (2004). Cuestión de piel: racialismo y legitimidad política en el orden oligárquico latinoamericano. En W. Ansaldi (ed.), *Calidoscopio latinoamericano*. (pp. 451-95). Buenos Aires: Ariel.
- Furlong, Guillermo: "Los jesuitas y la Cultura Rioplatense".
- García Martínez, Héctor: "Dos siglos de música en la Argentina"
- Gesualdo, Vicente: "Historia de la música en la Argentina" Tomo II.
- Gutiérrez Zaldivar, I. (1991).Quirós. Buenos Aires: Zurbarán.
- Hernández, José: "El gaucho Martín Fierro" y "La vuelta de Martín Fierro".
- Karush, M. (2012). Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race BeforePerón. Past and Present. Vol. 216 (1), 215-245.
- Legrás, H. (2010). Hacia una historia del populismo. En C. Soria, P. Cortés Rocca y E. Dieleke (eds). *Políticas del sentimiento: el peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. (pp. 163-180). Buenos Aires: Prometeo.
- Lehmann-Nitsche, R. (1962). Santos Vega (Folklore argentino).Buenos Aires: Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel.
- López Osornio, Manuel: "Lo gauchesco".
- Lugones, L. (1916).El payador. Buenos Aires: Otero.
- Mases, E. (2010). La construcción interesada de la memoria histórica: el mito de la nación blanca y la invisibilidad de los pueblos originarios. Pilquen, Año 12, Nº 12. CURZA, Universidad Nacional del Comahue. Viedma

- Marin, L. (1978). Estudios semiológicos (La lectura de la imagen). Madrid: Comunicación.
- Morales Incihusa: "Un ejército de todas las razas y colores" Sudamericana 2011.
- Pellarolo, S. (1997). Sainete criollo: democracia/representación, el caso de Nemesio Trejo. Buenos Aires: Corregidor.
- Penhos, M. (1999). Nativos en el Salón: artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. En M. Penhos y D. Wechsler (eds). Tras los pasos de la norma: Salones Nacionales de Arte (1911-1989). (pp. 111-146). Buenos Aires: Del Jilguero.
- Peña, Milciades: "Antes de mayo. Formas sociales del transplante español al Nuevo Mundo" Ed.Fichas 1973.
- Pigna, Felipe; "1810 La otra historia de nuestra revolución fundadora".
- Pisnoy, Alejandro; "Los verdaderos protagonistas de nuestra independencia y su legado"
- Quijada, M. et al. (2000). Homogeneidad y nación. Con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX. Madrid: CSIC.
- Reina, R. (1973). Paraná: Social Boundaries in an Argentine City. Austin: University of Texas Press.
- Rivero, Jorge B.: "La primitiva poesía gauchesca".
- Rodríguez Villar, Antonio: "Todas las historias del tango". Solo Tango.
- Rojas, Ricardo: "Eurindia"; "La restauración nacionalista".
- Saénz Quesada, María: "La Argentina. Historia del país y su gente" Sudamericana 2011
- Seibel, B. (ed.) (2008). Antología de obras de teatro argentino, vol. 5 (1885-1899). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Ulloa, Antonio D. y Jorge, Juan *Noticias secretas de América*, tomo II, Madrid, 1918.
- Viscardo, Juan Pablo *Carta a los Españoles Americanos*, Revista Histórica, tomo VIII, Instituto Histórico del Perú.
- Vitulli, J. M. y Solodkow, D. (eds.) (2009). Poéticas de lo criollo: la transformación del concepto Criollo en las letras hispanoamericanas, siglos XVI al XIX. Buenos Aires: Corregidor.
- Zum Felde, Alberto: "Proceso intelectuales del Uruguay. Crítica de su literatura.

## **CAPÍTULO V**

# **LOS NUEVOS VECINOS BAJARON DE LOS BARCOS CON SUS INSTRUMENTOS MUSICALES**



**“...ENTRE CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS SE FUERON CONFIGURANDO Y RECONFIGURANDO IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES SIMULTÁNEAMENTE EN DOS NIVELES, EL DE LAS HISTORIAS DE VIDA Y EL DE LA HISTORIA QUE ES, MÁS ALLÁ DE ÉSTAS, LA EXISTENCIA DE LAS SOCIEDADES LA EXPERIENCIA INDIVIDUAL DE CADA INMIGRANTE. FUE UNA REALIZACIÓN ÚNICA DE UN FENÓMENO GENERAL...”**

**MARÍA BJERG “HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN EN ARGENTINA”**



Las distintas realidades culturales de un país, inexorablemente se expresan a través de un determinado contexto económico-político-social, tanto dentro, como fuera de sus fronteras.

Muchas de las políticas externas condicionan los intereses nacionales y son elementos causales de consecuencias culturales que cada país ha de sufrir en su territorio, principalmente si se trata de países periféricos como son los de esta parte de América.

Desde crueles conquistas del pasado o aún del presente, pasando por otras más sutiles que desestabilizan a aquellos gobiernos que no les son afines y siempre con la colaboración de sus socios locales, el mundo ha sido un ejemplo de una lucha desmedida de intereses hegemónicos, más allá de las capacidades o incapacidades de los propios dirigentes de cada país.

América Latina es un claro ejemplo de ello. Desde el descubrimiento, pasando por las distintas luchas por la independencia o por las intestinas, hasta llegar a la modernidad siempre ha exhibido patrones de dependencia, aún en tiempo de gobiernos populares.

Tales aseveraciones que podrían considerarse opiniones o verdades relativas del autor, tienen sin embargo un sustento objetivo en los hechos y realidades históricas que se han venido sucediendo desde la llegada del español hasta nuestros días, ya en el siglo XXI.

En otros capítulos hemos analizado la llegada a estas tierras del hombre blanco y las consecuencias que ello produjo, tanto en lo relacionado con lo económico-político-social como con las consecuencias culturales que se habrían de producir con ese hibridaje racial y la transculturación de ese entrecruzamiento.

Luego, se continuaría con los distintos gobiernos nacionales a partir de 1810, las guerras nacionales hasta llegar a mediados del siglo XIX y la búsqueda de formas de organización, sus efectos y consecuencias, muchas de las cuales aún perduran.



Será necesario recapitular, aún, someramente, la historia del continente europeo dominado al principio por la civilización greco-latina, su fragmentación y los distintos intentos de unificaciones los cuales daban lugar a conflictos con sus crueles y extensas guerras, por caso la denominada de los cien años. Más tarde le sucedería la Edad Media con su carga de conflictos y frustraciones, con períodos de dispersiones locales e intentos en otros de construcciones unificadoras, todo lo que llevaría a uniones y desencuentros durante los siglos siguientes hasta llegar al siglo XX, con sus tremendas guerras mundiales, otras nacionales, y a partir de la segunda mitad del mismo la construcción de la Unión Europea.

Se ha señalado al África, como antecedente de la raza humana, anterior a la europea, y el desarrollo del hombre en sus distintas versiones y evoluciones, todo ello acompañado de los grandes cambios geográficos producidos desde el fin de la Era Glacial. El agua cambiaría ubicaciones y condiciones de vida para el ser humano que la poblaba y muy especialmente para el desarrollo en la explotación de la tierra.

Los distintos grupos hegemónicos, que dominaron al continente a lo largo de siglos y a la vez sustituidos por otros como cretenses, reinos micénicos, dorios, griegos, etruscos, cartaginés, imperio romano, germanos, visigodos, lombardos, francos, o anglosajones, fueron los principales actores del mundo antiguo que una vez desaparecido daba paso a la Edad Media.

Esta abarcaría un largo período, desde la caída del imperio romano hasta la aparición del feudalismo, con la importancia que asumió la llegada árabe a Europa. Se trataría de un período de disolución de la unidad territorial y de continuos enfrentamientos grupales por prevalecer, incluido el poder terrenal papal lo cual daba lugar a la creación de los Estados Pontificios.

Desgranados los poderes hegemónicos se producía la aparición de las distintas coronas, como las posteriores al Tratado de Verdú, con las de Francia y Alemania. Coincidiendo con la época, ha de producirse un fuerte cisma en la Iglesia Católica Romana y la aparición hacia el 1100 de la Inquisición con nobles que la gobernaban y el comienzo de la irrupción de grupos como los monjes de Clung que destierran a nobles y reyes. Se trataba, en general, de fortalecer el poder papal y a la iglesia católica que hacia el siglo XV ejerce su influencia en la mayor parte de Europa.

Antes de ello, en el siglo XI, habían aparecido las ciudades-estados independientes como Florencia y Venecia y los estados-nación como Francia, Portugal, España e Inglaterra. Ello daría lugar a una nueva forma de estructuración política europea. Mientras tanto en la parte oriental, hacia los siglos XIII-XIV, hacia su presentación el imperio Mongol, ocupando Rusia, Hungría, y Polonia.

Todos estos movimientos se daban dentro de un contexto de enfrentamientos, aún dentro de la misma Iglesia Católica. Hacia el 1500 aparecía la reforma con sus secuelas de guerras, fuerte deterioro religioso y cambios constantes.

En la necesidad de ampliar sus espectros y dominios muchos estados nacionales emprendieron la búsqueda de nuevas rutas comerciales que les permitieran alimentar sus propias arcas y a la vez obtener productos primarios para el desarrollo de sus incipientes industrias, que luego les facilitaría exportar a sus colonias. En ese contexto se producía el descubrimiento de América y las consecuencias que ello traería para conquistadores y conquistados.

Dentro de los estados europeos precisamente la exportación de productos elaborados habría de producir la necesidad de ir adecuando su producción industrial con la nueva y creciente demanda interna pero principalmente externa.

Para ello había que incorporar una forma de producción en serie que permitiera mayor cantidad de productos en similares o menores tiempos por lo cual era necesario la introducción de nuevas tecnologías. Aparecerá entonces la máquina de vapor como forma de impulsar aquellas aplicadas a la industria, principalmente textil, pero fundamentalmente como medio de locomoción, como el ferrocarril, que produciría una revolución tanto en las extensiones a recorrer, la reducción del tiempo en transitarlas como la factibilidad de aumentar la cantidad de la carga trasladada.

En forma casi simultánea, se habría de producir un acontecimiento fundamental para el futuro de la humanidad basado en las consignas de Libertad-Igualdad y Fraternidad que abría una etapa que, pese a sus propias contradicciones, establecería un hito con sus consecuencias no solo en Europa. Había desembarcado la Revolución Francesa y todo lo que ella significaría para la historia de la humanidad en la Edad Moderna.

Pese a los avances y retrocesos, ese nuevo proceso de producción industrial traería aparejado un fenomenal cambio con el cual irrumpiría la clase baja u obrera, todo lo cual daba lugar a un quiebre en la etapa feudal y una bisagra en la historia de la humanidad.

Ello introducía nuevos pensamientos detrás de los cuales se habrían de estructurar movimientos políticos y sociales, como el socialismo, el comunismo y el anarquismo en uno de los arcos de las posiciones ideológicas, mientras que el otro sería liderado por los movimientos liberales que asumieron el control del capitalismo.

Todo ello, habría de traer como consecuencia distintos tipos de movimientos nacionales en la búsqueda de la independencia y aún, cuando muchos fueron derrotados alumbraría el camino de las monarquías constitucionales en la mayoría de los estados europeos, con choques entre estos nuevos estados, distintas alianzas y el comienzo de carreras armamentistas que también produciría una división europea en dos sectores. Posteriormente derivaría en estallidos violentos que, con carácter general irrumpiría hacia principios y mediados del siglo XX.

Tal panorama de inestabilidad trajo aparejado una indudable crisis social que afectó especialmente a los sectores más pobres de la población y a sus clases medias que deambulaban en búsqueda de un trabajo inexistente. Dicha necesidad será tenida en cuenta por los nuevos sectores del poder en los países recientemente independizados, caso de Argentina, donde veían la oportunidad de importar mano de obra más calificada y a la vez barata ante la pobreza que sufrían esos países.

Antes de entrar de lleno a esta nueva etapa nacional será necesario también señalar algunos acontecimientos de nuestra historia a partir de la llegada de la conquista. En otros capítulos hemos señalado, en general, para esta parte de América y en particular para el Río de la Plata, la situación de la población indígena sometida a la encomienda principalmente en el Alto Perú y en el Tucumán y la pérdida de mano de obra que se iba produciendo.

Con ello se creaba la necesidad de establecer una nueva entrada, que a la vez de servir para el comercio con Europa, especialmente España, importara nueva mano de obra barata venida del África y que sirviera además como reaseguro contra las incursiones de otras potencias extranjeras.

Así nacería el puerto y en especial, la segunda fundación de Buenos Aires con el nombre de Trinidad y Puerto de Santa María del Buen Ayre, luego de haber fundado Santa i.e. de la Veracruz, como paso necesario para la comunicación con el entonces Virreinato del Perú.

Ese puerto de Buenos Aires, habría de constituirse en la salida obligada de los distintos productos primarios que provenían del interior, especialmente la plata del Alto Perú, con dirección a España, a la vez de comenzar a tener una importante llegada de mano de obra

barata importada del África que suplantaba a la casi extinguida población indígena, especialmente por las consecuencias del uso del mercurio en la extracción del citado producto. Todo ello se producía pese a que la corona española había decidido que la plata debía salir por el puerto del Callao en Perú, llegando a prohibir la comercialización de todo producto por el puerto de Buenos Aires, salvo los necesarios para el abastecimiento interno de la población. Sería el fundamento de la iniciación del contrabando a gran escala de todo tipo de mercadería aún, la de esclavos y la conformación de un lugar de paso, sin afincamientos ni mejoras edilicias del lugar y sus zonas de influencia.

Mientras la parte central y norte del Virreinato estaba ligada al Perú, en la región pampeana habría de comenzar una indiscriminada explotación del ganado cimarrón, especialmente equino y vacuno, que había traído Mendoza con sus incursiones en 1536 y 1580, y que en un terreno propicio se había reproducido en forma extraordinaria. A tal punto que, en 1600 se establecieron las vaquerías como forma de explotar los cueros, desechando mayormente los demás productos del animal.

Esa explotación indiscriminada traería como consecuencia la necesidad de adentrarse en el territorio ocupado por los indígenas como forma de ampliar las posibilidades de caza. Para ello comenzaron a fundarse las primeras estancias como forma de explotación privada y el comienzo de la marca en los animales, especialmente con la “Ley de Tierras” de 1754 la cual sería el comienzo de la distribución latifundista, historia que proseguiría luego con los distintos gobiernos patrios.

Ante el peligro de que Portugal ocupara estas tierras, en 1777 se funda el Virreinato del Río de la Plata, integrado por los actuales territorios de Argentina, Uruguay, Paraguay y parte de Bolivia, a la par de tomar medidas que favorecieran los intereses de los productos peninsulares, a través del dictado del Reglamento del Comercio Libre de 1778. Ello produjo irremediables pérdidas para el interior del virreinato. El beneficio de la libre entrada y salida del puerto de Buenos Aires, en detrimento de los productores y de las incipientes industrias del interior, era el comienzo del “puerto” que ha sido consecuente a lo largo de nuestra historia y que aún perdura en estos tiempos.

Para ello Buenos Aires hegemoniza el comercio con la instalación de aduanas interiores, el establecimiento del Consulado del Comercio y el sistema de Intendencias. El puerto era ya signo de concentración económica, especialmente en la exportación del cuero, lo cual se extendería a lo político y social.

Mayo de 1810 habría de producir la ruptura con los mercados del Alto Perú, que en ese entonces continuaban en manos españolas. Con ello se producía una importante merma del intercambio comercial, lo cual creaba una gran pérdida, especialmente en las zonas del centro y del norte de nuestro país, principalmente Córdoba y Cuyo ligados al Alto Perú y a Chile, las cuales tampoco participaban del criterio del libre comercio que evidentemente las perjudicaba. Esa endeble situación económica trae como consecuencia la elección de nuevos mercados especialmente el inglés.

Mientras tanto, Buenos Aires va delineando su clase terrateniente la cual comenzaría con las campañas contra el indígena y a partir de Rosas con la conquista de nuevas tierras hacia el Salado, hasta ese entonces en manos del indio. Todo ello, se iba a consolidar con la rentable explotación ganadera especialmente de sus sectores latifundistas en la provincia de Buenos Aires.

Luego de Caseros y especialmente con el triunfo de Buenos Aires y su federalización, los sectores pampeanos de la producción agropecuaria y portuaria habían tomado la conducción del país y principalmente el manejo de su economía, asociados al capital inglés que en poco tiempo habría instalado sus ferrocarriles y sus industrias afines.

En esta etapa de la denominada “organización nacional” se hace necesario dejar de lado mitos o dogmatismos en cuanto a esos proyectos generacionales, en la necesidad de desentrañar cuáles fueron verdaderamente los aspectos positivos y cuales los negativos, en eso de las verdades relativas, y principalmente cuáles fueron los efectos y consecuencias que tuvieron en la vida de la gente común de estas tierras, tanto en lo material como en lo cultural.

Aquí, volverán a enfrentarse las plumas liberales y las nacionalistas, tratando cada una de concretar sus propios proyectos que, en diversos períodos no han de coincidir con sus clases más desposeídas.

El tema controversial de la denominada “sustitución de importaciones” o su contraposición del “libre comercio” nos viene desde el fondo de nuestra historia y aún hoy, en el siglo XXI, sigue siendo el punto sobre el cual gira el destino de nuestro desarrollo nacional.

Ya en la colonia, como luego durante distintos gobiernos nacionales, el tema ha sido visceral en la discusión y en la práctica política. Así, en algunos momentos estará ligada a los intereses españoles como en otros a ingleses o norteamericanos, según el prisma o los intereses del grupo que detentara el poder.

Debemos recordar la situación económica que se producía durante el gobierno de Rosas y de aquellos que han de sucederle luego de Caseros. Así, se ha de señalar que bajo Rosas la economía, principalmente de productos agropecuarios, y especialmente en la provincia de Buenos Aires, se realizaba de puertas hacia adentro, sin contacto con el exterior y con mercados concentrados en determinadas familias de la región. Por su parte tanto Inglaterra como Francia emprendían acciones, aún armadas, que estarían secundadas por sectores nacionales, en la obtención de un “libre mercado”, en realidad monopólico, que los favoreciera.

Desde lo político Rosas contó con el apoyo de los sectores populares, más allá de su metodología, en su lucha contra los grupos unitarios que habrían de irrumpir una vez producido Caseros con la consigna de la libertad y el constitucionalismo. Los hechos demostrarían que el acontecimiento tenía más connotaciones económicas que políticas.

Así, los grupos de poder que aparecen luego de Caseros y sus consignas de “civilización o barbarie” se encontraban alimentadas en el determinismo europeo, con conceptos de modernidad, eficiencia, integración y libre albedrío, que sería utilizado a lo largo de nuestra historia nacional.

El criterio libre-cambista habría de posibilitar la libre e irrestricta entrada de productos manufacturados, especialmente ingleses, y la exportación de materia prima mayoritariamente agrícola-ganadera proveniente de la pampa húmeda. Con ello se comenzaba con la defunción anunciada de las incipientes industrias locales del interior del país y a la vez comenzaba el negocio financiero de capitales extranjeros y sus socios nacionales.

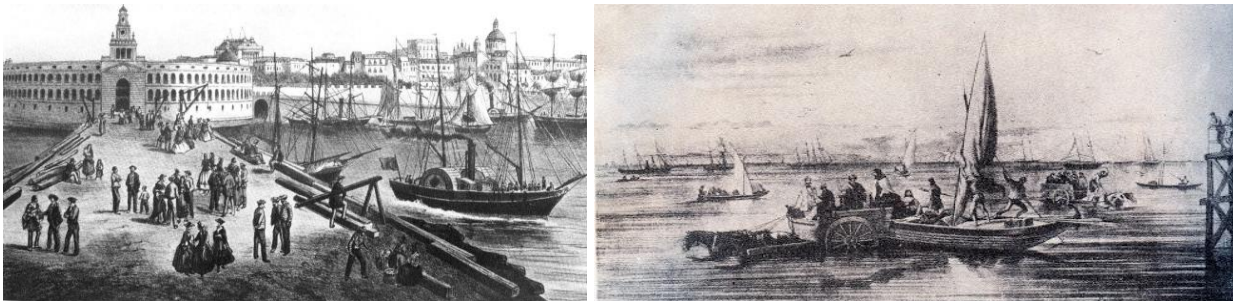
Ello constituye procesos económicos que se reproducen en el tiempo con similares características. Llegada de capitales en busca de mejores dividendos que en sus país de origen. Al principio la situación mejora, en especial en lo macroeconómico, y parte de la ganancia se traslada al común de la gente. Luego cuando deben devolver el producido a sus países de origen se comienza a recortar las mejoras y el sistema entra en colapso con la salida de capitales y con el ajuste de la economía la cual como siempre golpea a las clases medias y populares. Los ejemplos de 1890 y 2001 son tan solo dos ejemplos de situaciones que se han dando a lo largo de nuestra historia y de los demás países de América del Sur.

A su vez el Estado, que debe representar al conjunto de la población, pasa a estar en mano de unos pocos que se intercambian los roles pasando de gobernantes a representantes de las

empresas nacionales o extranjeras y de estas vuelven a manejar las riendas del Estado, creando un círculo virtuoso de las clases dominantes. Entonces, el Estado está solo al servicio de unos pocos y no de las mayorías nacionales.

No se debe dejar de señalar que los poderes constitucionales han surgido generalmente de la fuerza militar que exhibía el triunfador. Luego de la gesta de Mayo, cada sector de poder fue ocupando militarmente el gobierno de turno. Finalizado Caseros, se sucederían distintos gobiernos conformados con muchos de los que habían sido funcionarios o de partidarios de Rosas lo cual tiende a demostrar una verdad que se ha de repetir a lo largo de nuestra historia que siempre se está a la sombra del poder.

La historia, desde la colonia, sigue enseñándonos que el enfrentamiento se plantea entre el puerto y el interior, cualquiera sea la denominación que utilicen los bandos. En esa continua y fratricida lucha, aún, cuando el interior en algunos momentos lograra victorias parciales, el poder de Buenos Aires ha de obtener la victoria definitiva, continuada en nuestros días, principalmente luego de Pavón en 1861 y aún, cuando algunos gobernantes no hayan gozado del poder necesario para imponer sus proyectos, en la continuidad, se ha logrado el objetivo



En otros capítulos hemos citado el proyecto determinista europeo- americano del norte, especialmente a través de las plumas de Echeverría, Alberdi, Sarmiento y otros que representaron a la denominada generación de 37. Para ellos se deberá conceptualizar un criterio paternalista hacia las masas populares, cuando no refractaria a sus verdaderos intereses. Asimismo se planteaba la imperiosa necesidad de la inmigración europea como forma de construir un nuevo país alejado del atraso del criollismo y de las tradiciones españolas.

Dicho proyecto se planteaba dentro de lo que se denominaba el constitucionalismo, expresándose que a través de las normas constitucionales se podía y debía construir un país distinto, civilizado y moderno a semejanza de los modelos del norte europeo y norteamericano.

Era necesario abrirse al mundo con la llegada de grandes masas inmigratorias que poblaran el país, concomitante con la llegada de capitales y el desarrollo del ferrocarril y de las vías navegables que permitieran transportar las materias primas desde los centros de producción hacia el puerto de Buenos Aires, todo ello concordante con los nuevos propietarios de la tierra, que asimismo ostentaban los poderes del Estado. Se comenzaba a gestar lo que en poco tiempo sería la generación del 80.

“(América) Ella no está bien; está desierta, solitaria, pobre. Pide población, prosperidad... ¿De dónde vendrá esto en lo futuro? Del mismo origen que vino antes de ahora: De Europa... Nosotros, los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América... En América todo lo que no es europeo es bárbaro: no hay más división que ésta: 1.- el indígena, es decir el salvaje.- 2.- el europeo, es decir, nosotros los que hemos nacido en América y hablamos español... ¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de Estados Unidos?...”

“...Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres y radiquémosla aquí...El idioma inglés, como idioma de la libertad, de la industria y del orden, debe ser aún más obligatorio que el latín...Sacar a nuestra juventud de las ciudades mediterráneas donde subsiste la ociosidad y traerla a los pueblos litorales para que se inspiren en Europa...Sacar al interior de su antigua clausura, mediante un sistema de transporte grande y liberal que lo ponga al alcance de la acción civilizadora de Europa ...Cuando haya un gobierno culto y ocupado de los intereses de la nación, qué de empresas, qué de movimiento industrial...el elemento principal de orden y moralización que la República Argentina cuenta hoy, es la inmigración europea...la inmigración europea se dirigirá en masa al Río de la Plata y terrenos férciles les serán adjudicados y en diez años todas las márgenes de los ríos, cubiertas de ciudades y la República duplicará su población con vecinos activos, morales e industrioses...un millón de europeos industrioses diseminados por toda la República, enseñándonos a trabajar...Téngase presente que los Estados sudamericanos pertenecen a una raza que figura en última línea entre los pueblos civilizados...un crecido número de emigrantes de otras naciones que no sean la española, la única que nos es análoga en atraso intelectual e incapacidad industrial, traerá por consecuencia forzosa la sustitución de una sociedad a otra...”

No se trata de la opinión del autor sino de los mismos expositores, esos hombres de la generación del 37 para los cuales los males del país se reducían a la tierra (el desierto) donde reinaba el indígena, la montonera que seguía al caudillo, a la tradición española y a los grupos étnicos locales, se tratara de aborígenes, gauchos, mestizos y españoles, incapaces de desarrollar un modelo industrial y cultural.

Solo una inyección inmigratoria anglosajona podía poner fin a tal situación y emprender así un nuevo país, próspero y civilizado. El tiempo habría de demostrarles, y algunos de ellos como Sarmiento aceptarlo, que no llegaron al país las corrientes inmigratorias del signo que se pretendía, las que tomaron otros rumbos principalmente América del Norte. Sin embargo, no debemos denostar todo aquello que llegó a estas tierras pues muchos de ellos contribuirían, dentro de sus precariedades, a construir este país.

La realidad era otra. La explosión demográfica europea tuvo significativos efectos en nuestro país. En esos países se generaban nuevas necesidades alimentarias y Argentina tenía una de las tres mejores zonas agro-ganaderas del mundo, lo cual la convertía en granero y a la vez receptáculo de las corrientes inmigratorias.

Así, mientras en Estados Unidos de Norte América llegarían 32.564.000 de inmigrantes, Argentina ocuparía el segundo lugar con 6.501.000, luego aparecería Canadá con 5.073.000, Brasil con 4.361.000 y Australia con 3.443.000. Tales datos nos señalan que la corriente inmigratoria proveniente del exceso poblacional europeo no se dirigió necesariamente a lugares de economías florecientes, sino que en los emigrados privaban otras necesidades y expectativas para elegir al país donde radicarse.

En ese intercambio de producción y de incorporación de masas inmigratorias, también se habría de verificar una sustitución de las hierbas silvestres de la pampa por la importación de otras europeas como el trigo, la cebada, el lino y la alfalfa; aún, cuando alguno de ellos también existía en pueblos originarios de América.

Además de la doctrina de los integrantes de la generación del 37, debe señalarse como antecedente de signo liberal el de Rivadavia y la entrega de tierras públicas a los inmigrantes a través de su ley de enfiteusis, la que no tuvo tampoco el resultado esperado, quedando solo la ganadería básica, que exigía poco capital y trabajo, como explotación principal pero que, pese a ello habría de generar a lo largo del tiempo una acumulación de capital que permitiría generar ligazones con la política global de la división mundial del trabajo.



Sin embargo, alguna de las actividades provenientes de dicha explotación, como los saladeros y la importancia que adquiriría la producción del tasajo para la alimentación de los esclavos, exigía una mayor mano de obra que la existencia local no podía satisfacer, pese a que dicha actividad habría de desaparecer al abolirse la esclavitud en Cuba y Brasil hacia el año 1880, lo cual marcaría la importancia en la explotación agraria y dentro de la ganadera la aparición de la raza ovina.

La explotación ganadera de las pampas estaba constituida casi exclusivamente por vacunos. Pero comenzaría a aparecer la cría de ovinos, con un exponencial aumento que llevó los 6 millones de cabezas a 23 millones en 1864, para alcanzar en 1895 los 74 millones, que superaba al número de habitantes, constituyendo el segundo rebaño del mundo. Además, del aumento cuantitativo, se produjo una mejora cualitativa al reemplazar el Merino de lana tosca por la raza Rambouillet para proveer la industria de la indumentaria y de alfombras de Bélgica y Francia, o la raza Lincoln que permitió exportar carne tierna hacia fines del siglo XIX.

También, la mejora se produciría en el ganado vacuno con la introducción de las razas Shorthorn y Hereford, las que ocuparían un mayor territorio luego de las distintas campañas del desierto, al trasladarse la raza ovina más hacia el sur.

El avance del transporte terrestre y los navíos permitieron el traslado de ganado en pie; pero serían los barcos frigoríficos los que le brindarían el respaldo necesario para la exportación de carne congelada, lo cual llevaba a una mayor explotación ganadera y a la vez a crear la industria frigorífica, que tendría como resultado suplantar a Estado Unidos en la provisión a Inglaterra.

Todo ello creaba la necesidad de una mayor mano de obra que habría de proveer la inmigración en las tareas de alambrados, sembrados de alfalfa, pozos de agua y otros elementos necesarios para la explotación agro-ganadera. Ello se configuraba dentro de la tenencia de la tierra en pocas manos y su asociación con los intereses británicos que habían desembarcado con sus ferrocarriles los que en pocos años crearían una de las redes más importantes de esos tiempos y generalmente direccionada hacia el puerto de Buenos Aires para la exportación de los productos del campo y de sus derivados.

Mientras que hasta 1870 se importaban granos, hacia 1914 se había convertido en el mayor productor de maíz, lino y el segundo exportador de trigo. La mano de obra importada y las nuevas herramientas tecnológicas habían producido una revolución tanto en la agricultura como en la ganadería, a los cuales se le acopló la red ferroviaria y el nuevo puerto de Buenos Aires con todos los elementos necesarios para convertirlo en un puerto de exportación.

El mundo demandaba materia prima argentina y esta necesitaba de la mano de obra europea, además de incentivar la acumulación de capitales británicos con inversiones y préstamos para la construcción del ferrocarril y las distintas terminales portuarias.

Sin embargo, como ha ocurrido a lo largo de nuestra historia, a ello nunca se le anexó, o se le hizo en menor medida, el valor agregado y necesario de la industria, siendo tan solo agro exportadores y receptores de las importaciones de bienes de capital.

La Argentina no logró desarrollar una industria de capital aún, cuando incursionara en la manufacturera la que, contando con menos de 3000 establecimientos hacia el año 1835 los incrementaba a 48.800 en 1914; mientras que la industria frigorífica ocupaba al mayor número de obreros, además de la existencia de una cantidad importante de pequeños talleres para el consumo.

Las dos terceras partes de los establecimientos contenían a los inmigrantes extranjeros, absorbiendo más de la mitad ocupacional obrera. También se desarrollaron industrias

derivadas de la explotación agrícola, siempre dentro de la industria liviana, no logrando desarrollar una industria pesada, reservada allende los mares, en un todo de acuerdo con la división internacional del trabajo. Ese habría de ser el marco referencial, tanto nacional como internacional con el cual se encontrarían aquellos nuevos vecinos que bajaban de los barcos.

Las distintas olas inmigratorias se produjeron fundamentalmente entre mediados del siglo XIX y del XX, es decir durante casi 100 años, durante los cuales en determinados lapsos se producirían las mayores afluencias, aún, cuando debamos señalar que también en algunas circunstancias, principalmente, por no haber colmado sus expectativas, muchos de ellos decidieron volver a sus países de origen.

Más allá de números, tipos y lugares que congregó la inmigración, y pese a que algunos autores lo han hecho, creemos la necesidad de señalar la impronta que cada grupo supo darle al lugar que eligieron.

La historia nos señala como un país de inmigración. La casi totalidad de los habitantes de mismo, especialmente en las grandes urbes, ha tenido raíces inmigratorias, salvo excepciones autóctonas producto de descendencias netamente indígena o provenientes del mestizaje con el español.

Según estadísticas oficiales en 1869 de una población de 1.877.400 habitantes, 210.330 eran extranjeros, lo cual significaba un 11,2 por ciento de su totalidad.

Seis años más tarde en 1895 de 4.044.911 de habitantes 1.006.838 correspondían a los extranjeros, lo cual llevaba la porcentualidad al 24,9 por ciento lo que evidenciaba el comienzo de la llegada de grandes contingentes.

Diez años más tarde en 1914, entrado el siglo XX, de un total de 7.903.662 habitantes, 2.391.171 eran extranjeros, es decir un 30,3 por ciento.

El año 1930 marcaría una disminución en la llegada de inmigrantes y hacia 1947 de una población de 15.893.811 habitantes, 2.435.927, es decir un 15,3 por ciento eran extranjeros. Vemos que la caída que se produce es del cincuenta por ciento, además de cambiar también el lugar de procedencia, como más adelante hemos de señalar.

Años posteriores como 1960, 1970, 1980, 1990 y 2000 marcan continuas bajas en la llegada de extranjeros, especialmente de Europa, donde en el último de los años señalados tan solo un 4,2 por ciento está representado por extranjeros.

También es dable destacar que entre 1850 y 1940 se anotaba la entrada de 6.611.000 inmigrantes lo que comparado con las porcentualidades señaladas nos muestra que una importante cantidad de extranjeros optaron luego por volver a sus terruños.

La llegada inmigratoria la hemos de desarrollar principalmente señalando sus vías de acceso, más allá de lo cuantitativo. Así señalaremos la europea, la asiática y por último la americana.

Comenzando por la primera de ellas deberemos significar que fueron la italiana, con un 44,9 por ciento y la española con un 31,5 por ciento las que constituyeron la mayoría de la masa inmigratoria.

Los seguirían franceses con el 3,6%, polacos 2,7%, al igual que rusos, turcos que con tal pasaporte incluían a turcos, sirios, libaneses y árabes con un 2,6%, austrohúngaros 1,7%, británicos 1,1% y además portugueses, yugoeslavos, serbios, belgas, daneses, estadounidenses, neerlandeses, suecos y otras nacionalidades.

A partir de la mitad del siglo XX se verifica la llegada de una mayor masa inmigratoria de países limítrofes o cercanos. Mientras que en 1869 alcanzaban a 41.360 habitantes, en 1895 a 115.892, en 1914 a 206.701, en 1947 a 313.864, se irá incrementando notablemente hacia 1960 con 467.260, en 1970 con 533.850, en 1980 con 753.428, en 1991 con 817.144, y entrado el siglo XXI, en 2001 con 923.460, todo lo cual exhibe una constante llegada de inmigrantes procedentes de Bolivia, Brasil, Chile, Uruguay pero principalmente de Paraguay que en el último año señalado indica que son 325.000 los paraguayos que viven en nuestro suelo.

Como resumen de todo ello debemos significar que en el 2001 el número de habitantes inmigrantes de América en nuestro país asciende a 1.041.117, constituyendo el 67,96 % de los extranjeros en Argentina.

Una inmigración que, en este siglo XXI, ha tomado importancia, es la relacionada con la llegada de hombres y mujeres chinas a la Argentina, donde se encuentra radicada una importante comunidad china, probablemente sea la inmigración asiática más numerosa de extranjeros que se ha diseminado por todo el territorio nacional. Según el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC), en 2005 vivían en el país 26.482 ciudadanos chinos. Para el año 2010, la colectividad china alcanzaba los 120.000 habitantes, para 2016 el embajador chino en Argentina habló de 180.000 inmigrantes y según estimaciones recientes cifrarían en unos 200.000, posicionándose como la quinta en importancia detrás de la boliviana, paraguaya, peruana y chilena. Los chinos-argentinos, se encuentran dentro de los grupos inmigratorios de más rápido crecimiento en el país.

Señaladas las estadísticas deberemos adentrarnos en aquellos aspectos que hacen a los lugares que poblaron como de sus distintas caracterizaciones en orden a la importancia que significaba para un país apenas poblado donde todo estaba por construirse.

Las caracterizaciones señaladas nos exhibe como un país de inmigración, es decir una sociedad que ha sido influida notablemente por uno o más fenómenos inmigratorios de carácter masivo, como bien lo señalan Enrique Oteiza y Susana Novick en su trabajo "Inmigración y derechos humanos" del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, o como "pueblo transplantado" al decir del antropólogo brasileño Darcy Ribeiro en su trabajo "Las América y la civilización" (1985) Eudeba Buenos Aires.

Desde las migraciones precolombinas, distintas han sido las corrientes inmigratorias que llegaron a estas tierras. Algunos autores las ubicaban como llegadas de la actual Siberia, o a través del istmo de Beringia o desde Australia, todo ello alrededor del XIII milenio (a.c.).

Otros las señalan de carácter indoamericano, atravesando el NOA, especialmente el altiplano boliviano, introduciendo el maíz, la papa y otros alimentos, además del idioma, tradiciones, música, valores y religiones. Existen otros autores que significan su entrada a través de la cuenca del Plata. Hasta la llegada de los españoles se calcula que entre 300.000 y 500.000 eran los indígenas que poblaban nuestras tierras.

La llegada del español se produce desde distintas direcciones. Por el Nord Oeste desde el Perú, la corriente del Oeste a través de Chile, la del Este por el Río de la Plata, la que luego se desplazaría por el Paraná fundando Corrientes y Asunción. Todo ello daba lugar a asentamientos con cultura indígena agraria y en las cuales se fundaban poblados y aún ciudades, que con el tiempo serían San Miguel de Tucumán, Salta, Santiago del Estero o Córdoba.

Tales asentamientos habrían de producir una simbiosis entre los recién llegados y los habitantes del lugar y sería donde aparecerían los primeros criollos, cuyos descendientes se

convertirían en comerciantes, gobernantes y otros en propietarios de grandes extensiones de tierras.

Hacia 1810 eran tan solo unos 6.000 los españoles que vivían en el Virreinato, en una población de 500.000 a 700.000 habitantes, es decir el 1%. Con el tiempo y ante la pavorosa forma en que la población indígena se iba diezmando por muertes violentas o enfermedades, y con ello la falta de mano de obra, se buscó su reemplazo acudiendo a la importación de personas de la raza negra.

Así se habría de producir la llegada masiva de contingentes africanos a Montevideo y Buenos Aires, y a través de su puerto su remisión a distintas ciudades del Nord Oeste del Virreinato.

Como ya señaláramos en otros capítulos, la población negra en algunas provincias llegó a ser superior al 50 por ciento de sus habitantes. Sin embargo, con el tiempo y por similares causas como las enfermedades y una ultra participación en las guerras por la independencia y las intestinas, poco a poco fueron disminuyendo, especialmente en Buenos Aires, aún, cuando mantuvo cierta permanencia en Montevideo.

Por su parte era bastante escasa la llegada de colonos españoles quienes lo hacían principalmente desde Andalucía o extremeños y manchegos venidos de Toledo o de Castilla la Nueva. También en la misma proporción y aún menores llegarían vascos, portugueses e italianos. Escasos también, había sido la llegada de judíos especialmente constituido por aquellos que sufrían la persecución de la Inquisición.

Por ejemplo se puede señalar que la primera Colonia de Victoria en Entre Ríos estuvo constituida por vascos y genoveses, que se dedicaban a la explotación de canteras y que en un momento tuvieron cierto esplendor, especialmente en época de Urquiza donde llegaron a fundar un Banco emitiendo dinero.

Como primera herencia cultural española se debe señalar a la lengua castellana base de nuestro idioma. Por su parte la Iglesia Católica impulsaba su doctrina y la evangelización de los indígenas y de los primeros criollos.

De los pueblos originarios, la inmigración mapuche llegada desde Chile hacia los siglos XVIII y XIX tuvo significación, como los hemos señalado, siendo aquellos que ocuparon la región pampeana y parte de la Patagonia Oriental. Su cultura ha tenido, y aún mantiene en grupos de descendientes, una importante influencia en especial ligada al trabajo de la tierra, la música y las tradiciones.

Se calcula que 1.500.000 de guaraníes vivían en distintas zonas como el Chaco, Norte de Corrientes o las islas del Delta del Paraná. Como ocurría en dicha época, hoy constituye la más importante colonia de extranjeros en el país. También ha sabido transplantar su influencia en la cultura y las costumbres. El mate y la música ha sido parte de ese legado. Asunción se convertía en uno de los principales centros poblados y desde allí habrían de llegar a las pampas las primeras vacas y toros, que se multiplicarían por miles constituyéndose en su principal sustento económico.

Pero en el Nord Oeste y aún en Buenos Aires, también tendrían su influencia las corrientes que provenían del Perú, así lo recuerda Eduardo Astesano en "Historia socialista de América" (Buenos Aires Editorial Relevo 1973) al señalar la migración que se produce ante la represión por el levantamiento de Tupac Amará en 1780, entre ellos su hermano que se encuentra enterrado en el cementerio de Recoleta y al cual San Martín y Belgrano proponían como rey sustituto de la corona española. Dejarían su impronta cultural a través de la platería, como el caso del artesano que confeccionó el escudo argentino, la influencia en algunas palabras y distintos aspectos de la alimentación, tradiciones, música y valores religiosos.

También habían llegado portugueses, en su mayoría hombres, que se asentaron especialmente en Buenos Aires y en las misiones jesuíticas; o en el interior como el caso de Mendoza donde introdujeron las primeras vides. La mayoría eran peones pero también los había de clase media y alta, dedicados al comercio y al contrabando y algunos llegarían a ser dueños de estancias. Su influencia cultural estaría marcada principalmente por todo lo gauchesco y el habla rioplatense.

Hacia fines del siglo XIX y principio del siguiente llegarían los denominados “caboverdianos” provenientes de Cabo Verde, constituido por una mezcla de portugueses y africanos que se establecerían principalmente en lo que es hoy el sur del Gran Buenos Aires (Avellaneda, Lomas de Zamora, Quilmes, Berisso y Ensenada).

La gran oleada inmigratoria comenzaría hacia fines de 1850 y tendría su pico mayor en los comienzos del siglo XX, produciéndose su descenso hacia mediados del mismo. Recordando lo ya señalado en capítulos anteriores en lo relacionado a la doctrina del determinismo histórico de la generación del 37, fieles a su postura ideológica, entendían que solo con la importación de mano de obra calificada proveniente principalmente del Norte de Europa, el país podía aspirar a un futuro promisorio, configurando el papel agro exportador dentro de la división internacional del trabajo.

Arribados esos grandes contingentes, la población comienza a crecer exponencialmente y produce el efecto buscado, ya que, hacia 1920, la mitad de la población estaba constituida por extranjeros. Pero se habría de producir un efecto no querido o no previsto ya que, siendo la intención principal poblar las áreas del campo, las condiciones objetivas no fueron propicias para tales fines y ello tendría como consecuencia que la mayor parte anclaría en Buenos Aires y sus alrededores, lo cual iba a conformar poblados que con el tiempo constituirían los barrios de la ciudad y lo que es hoy el Gran Buenos Aires.

La idea de poblar el campo había tenido ya un débil efecto durante la época de Urquiza, hacia 1855, al suscribirse un convenio mediante el cual se entregaban a cada colono 35 hectáreas, animales y otros elementos para la explotación agro-ganadera. Tales asentamientos estarían en Santa Ana, Yapeyú, Bella Vista y otros lugares de Corrientes. Hacia 1857 se auspicia el poblamiento de la Colonia San José en Entre Ríos y con posterioridad se intentaría implementar similares medidas, también con escasos resultados, durante los gobiernos de Mitre (1862-1868), Sarmiento (1868-1874) y Avellaneda (1874-1880). También deben recordarse los experimentos de la Colonia Suiza de Baradero, la de Esperanza en Santa Fe y la galesa de Gaiman en Chubut.

Aún, cuando se tratara de un caso único, en 1869 llegan al entonces territorio Nacional de Misiones, contingentes polacos que se asentaron en Apósteles, pero las tesis de Alberdi y los demás integrantes de la generación del 80 de poblar la Argentina con extranjeros provenientes de Alemania no se produciría en virtud de que la mayoría de los mismos habían emigrado a Estados Unidos de Norte América y a las colonias británicas.

Serían italianos y españoles, principalmente, quiénes llegaban a estas tierras, muchos expulsados por la excedencia de la mano de obra campesina en sus países de origen y a la tecnificación que se estaba produciendo, en especial en la Europa del norte occidental, y otros para tentar algún tipo de fortuna que les permitiera volver a sus países bajo otras condiciones.

Como herramienta normativa, en 1867, se dicta la Ley de Inmigración y Colonización que fijaba las condiciones para considerarse emigrante, entre ellas no tener más de 60 años de edad, ser jornaleros, artesanos, industriales o cultivadores, de buena moral y llegar al país en segunda o tercera clase; además de establecer un régimen para los mismos.

Pero dicha ley, como otras dictadas a tales fines, chocaría con el encarecimiento de la tierra, en manos de unos pocos terratenientes afines al poder político, y a la falta de facilidades que se le brindaba al inmigrante con contratos que contenían cláusulas leoninas (contratos de arrendamientos por no más de 4 ó 5 años y con la condición de cultivar cereal y forraje y devolverla al dejar dicha plantación) lo cual tendría como efecto inmediato el regreso a sus países de origen de enormes masas inmigratorias. De nada servirían algún tipo de subvención para pasajes o la estadía gratuita durante 8 días en el Hotel de los Inmigrantes construido en Retiro. Solo tuvieron escaso eco las colonizaciones en Mendoza, en Entre Ríos con las colonias judías, Misiones o Chaco donde las forestales, de capitales ingleses, realizando un talado indiscriminado, utilizaban braceros y hacheros de Europa del Este bajo condiciones misérrimas. Casi inexistente fueron las de la Patagonia, salvo la de Gaiman.

Las áreas más pobladas estarían radicadas en las provincias de Santa Fe, Córdoba, Entre Ríos y Buenos Aires, pero el mayor número se quedarían viviendo en Buenos Aires y su suburbio.

Cuando hoy, en el siglo XXI, estamos en presencia de grandes conglomerados como la Ciudad de Buenos Aires, el Gran Buenos Aires, Rosario, Córdoba o Mendoza, y confrontando con ello la escasa población en las demás partes del país, no debemos olvidar que esto no es producto solo de la migración interna que se produce a partir de 1940 sino que la misma nos viene desde el fondo de nuestra historia.

Con ello se producía la radicación de la inmensa masa inmigratoria en las ciudades o sus alrededores donde serían los principales actores de las construcciones barriales. Basta solo recordar que en 1895 el 42 por ciento de la población vivía en los centros urbanos; hacia 1914 superaba el 50 por ciento y a la vez mostraba la estratificación con 68 por ciento de italianos y 78 por ciento de españoles asentados en Buenos Aires. Para igual época tan solo el 29 por ciento de la población activa estaba empleado en el sector primario (agrario) mientras que el 35 por ciento lo hacía en la entonces incipiente industria frigorífica y el restante 36 por ciento en los servicios, la mayoría relacionados con el transporte de personas pero especialmente de productos del campo.

Dentro del plexo normativo el dictado de leyes estuvo direccionado a amalgamar la llegada de inmigrantes y su integración al país.

Las hubo de carácter progresista e integradoras, como la de educación primaria obligatoria común y laica más conocida como 1420, que se debe contextualizar como una herramienta que ha protagonizado el fundamental papel de igualar oportunidades y mezclar en sus aulas a quienes provenían de familias pudientes de aquellas otras en donde sus padres hacían ingentes esfuerzos para que sus hijos pudieran tener un mejor futuro.

Asimismo la denominada “Ley Richieri” de conscripción forzosa al Ejército Nacional significó, en ese entonces, una suerte de integración de los ciudadanos de las distintas partes del país y su interrelación con distintos puntos del mismo, más allá de las deformaciones que sufriera a través del tiempo.

El asentamiento de la mayoría de la masa inmigratoria en las ciudades y por ende donde se centralizaba la actividad laboral, principalmente en el comercio y la industria, habría de crear las condiciones para el protagonismo de líderes anarquistas y socialistas que fundaron los primeros sindicatos como el gráfico de 1878 y los de porteros, empleados de comercio, ferroviarios, albañiles o tabacaleros, entre otros, y con ello la aparición de la primera central sindical como fuera la Federación Obrera Argentina (FOA). La agremiación de los obreros y empleados como sus reivindicaciones daría lugar hacia 1902 del dictado de la ley de Residencia, conocida como 4144, por la cual el Poder Ejecutivo tenía la facultad de expulsar del país a todo extranjero acusado de delitos comunes o la difusa “actividades sediciosas”.



Ella sería aplicada en 1902 ante la primera huelga general, y que, debido a la resistencia obrera, careció de eficacia como norma represiva. Pero estaría alfombrando el camino no solo de las luchas obreras sino también de la ascendente clase media y su lucha por el sufragio universal ante el “régimen” aún con rebeliones populares como la de 1905 encabezada por la Unión Cívica Radical. Cabe señalar que un año antes el electorado de La Boca había elegido a don Alfredo Palacios como el primer diputado socialista de América. Faltarían pocos años para arrancarle al régimen el voto secreto, obligatorio y universal.

Toda esta rica historia de la inmigración comenzaba, con la esperanza de nuevas y mejores formas de vida, por parte de todos aquellos que bajaban de los barcos anclados en el puerto de Buenos Aires, o también de Montevideo, que los había cobijado en sus hacinadas “panzas” en largas, interminables y sufridas travesías. Unos se afincaban con mayor suerte que otros, muchos de los cuales debieron volver a sus lugares de origen.

Aún, cuando el tema de hibridaje o “mescolanza” cultural lo trataremos más adelante, debe señalarse que ese crisol de razas, a través de sus vocablos y giros, sus costumbres y su música, es decir su propia identidad cultural, tendría enormes consecuencia en estas tierras a la que arribaran, en tanto, junto con el criollo local, estarían conformando una nueva sociedad.



Desde 1870, en que comenzaban a llegar en oleadas inmigratorias, llegados, especialmente como mano de obra para el campo, aunque luego ello trocara por su destinos, mayoritariamente en las grandes ciudades, el famoso Hotel de Los Inmigrantes ubicado en Retiro, que los recibía en sus primeros pasos por estas tierras, estaría recibiendo a cientos, que luego se convertirían en miles de nuevos vecinos, que, en 1880 ascendían a unos 500 mil, superando al número de nativos. En esos primeros años, esa oleada estaría conformada por italianos y españoles que llegaban, amparados en el Preámbulo de nuestra Constitución Nacional “...promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad, y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino...”.

Luego, el conventillo, sería el hábitat natural donde se produciría la confluencia de todas esas distintas culturas, y allí se encontrarían los italianos, denominados “tanos”, los españoles, generalmente señalado como “gallegos”, los vascos, como “tarugos”, los franceses como “franchutes” o los ingleses como “Jhonis”, en la búsqueda de nuevas diagonales. Cada una de ellas, cedería parte de sus propias identidades para ir, con el tiempo, conformando una nueva, aún, cuando muchos mantenían sus propias costumbres y recuerdos de sus tierras. Ello era, aquello del crisol de razas que convertía a nuestro suelo en un mundo de esperanzas.



Como hemos señalado con anterioridad, el mayor número de inmigrantes estaría compuesto por italianos y españoles. Los provenientes de la península itálica fue la más numerosa y algunos estudios señalan que entre 15 y 20 millones de argentinos tienen su descendencia. De allí que nuestra cultura tenga una notable influencia italiana.

## ITALIANOS

Aún, cuando los primeros contingentes italianos habían llegado con anterioridad a 1810, luego de ello se habrían de producir las más importantes, especialmente de genoveses provenientes de la Liguria.

Ello se habría de generar, en primer lugar, por la situación que existía en Italia. Entre sus principales causas se puede citar la falta de adaptación al proceso de la revolución industrial, enfermedades, debilitamiento de los órganos asistenciales, falta de fuentes de trabajo para la mano de obra agraria, alta presión impositiva, artesanos (zapateros, sastres o trabajadores del cuero) que no se adaptaron al nuevo sistema industrial, pedidos que llegaban desde distintas partes del mundo requiriendo mano de obra, y por último circunstancias políticas-sociales internas como los regímenes políticos que gobernaron el país o externas como las consecuencias de las guerras mundiales.

Serían los italianos provenientes del Norte la mayor corriente inmigratoria entre 1870 y 1900. Comenzado el nuevo siglo, entre 1900 y 1904 llegaban los provenientes de la zona sur que habría de constituir el 50 por ciento de dicha inmigración, la cual produjo su última gran oleada entre 1945 y 1950 coincidiendo con las condiciones políticas-económicas-sociales en nuestro país. Sus destinos estarían signados por la ciudad de Buenos Aires y las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos, Córdoba, Tucumán, La Pampa y principalmente Santa Fe.

En Italia al igual que en los demás países de Europa central existían condiciones similares para producir la emigración de parte de sus ciudadanos, pero también, como ocurría en los demás, existían causales particulares del país.

Desde 1901 se contaba con una norma que reconocía la emigración y mediante la cual se la fomentaba y aún, cuando no tuvo el resultado esperado, posibilitó la creación de sociedades llamadas de "Socorros", entre ellas la "Societá umanitaria di Milano" por la cual se organizaron redes de ayudas en distintas partes del mundo que colaboraron en la emigración.

El período de 1880-1930, como ya lo señalábamos, marcaría el predominio de la llegada de hombres sobre las mujeres (un 2,5 mayor). Una vez asentados en el lugar definitivo y luego de un tiempo de ahorro les permitía traer a su mujer y al resto de su familia.

Además de las condiciones ya señaladas que posibilitaron la emigración italiana, en 1930 se habrían de presentar otras relacionadas con la llegada al poder del fascismo, y la aparición de las primeras leyes raciales.

Así se dictaron normas que expulsaban de sus trabajos a los mayores y de las escuelas, a los menores hijos de judíos. Ello tendría su culminación con la creación en 1938 de la Dirección General Demográfica y de la Raza por la cual se excluía a los judíos, de la raza aria; y el Decreto 1728 sobre las “Disposiciones para la defensa de la raza italiana” mediante la cual se prohibían los matrimonios entre ciudadanos italianos de raza aria con personas pertenecientes a “otras razas”

Ante las exclusiones y persecuciones miles de italianos emigraron de su país y muchos de ellos llegaron a la Argentina. Se trataba de sectores intelectuales, profesionales, industriales, técnicos y trabajadores, que a raíz del Convenio Argentino-Italiano sobre inmigración obtenían condiciones especiales para radicarse, pero siempre con la esperanza de volver a su terruño una vez que finalizara la situación política en la península.

En general, el inmigrante italiano que se radicaba en el campo, pero también el de las ciudades, se dedicaba totalmente a sus labores y con su forma de vida austera iba ahorrando siempre con la idea de volver, lo cual en la mayoría de los casos no se habría de concretar. De aquella época cabe recordar el famoso dicho “Faccere la América”.

Cuando señalábamos que la inmigración italiana es anterior a 1810, aún en pequeña proporción, debe recordarse que con Pedro de Mendoza llegaron algunos pequeños grupos cuando el mismo fundó Buenos Aires y que luego lo acompañaran a la de Santa Fe (la vieja); otros llegarían con Juan de Garay.

Entre 1856 y 1890 sería la mayor afluencia inmigratoria en Santa Fe donde habían surgido una serie de colonias agrícolas, alojándolos en la Villa Guadalupe antes de derivarlos a sus destinos definitivos, recordando que en el primero de los años citados se había fundado la Colonia Esperanza, que hacia 1882 se convertiría en un pueblo de 756 familias, con mayoría italiana y en el cual además se desarrollaron tareas industriales como la fabricación de carbón.

San Carlos, fundada en 1859, sería la segunda colonia con italianos llegados en su mayoría del Piamonte y la Lombardía, entregándoseles parcelas y elementos para labrar la tierra y criar animales. Como contraprestación, durante 5 años debían entregar un tercio de su producción agrícola y parte de la cría de los animales. Luego de dicho lapso lo producido quedaba para el colono. A esta colonia la seguirían las de San Gerónimo, Franck, Santa María Norte, Candelarias, Pilar, Presidente Roca, Aldao, Gálvez, etc.

Los censos de los años 1858, 1869 y 1883 exhibían una mayoría de extranjeros, principalmente italianos, sobre los argentinos, y hacia 1878 se realizaba la primera exportación de cereales que en una cantidad de 4.500 toneladas había llegado de la colonia Candelaria. Hacia principios del siglo XX se comienzan las obras del puerto de Rosario que denotaba un progreso constante que habría de tener un serio tropiezo con la primera guerra mundial de 1914 al suspenderse las importaciones, ocasionando con ello un grave perjuicio que derivó en ollas populares y una baja generalizada de los salarios.

La contienda mundial hizo que muchos italianos que se habían radicado en el país volvieran a su país para cumplir con sus obligaciones militares. Sin embargo terminada la misma y en especial de 1930 a 1947 se produciría un reverdecer de la inmigración italiana a nuestro país.

Como se ha señalado, los hijos de la madre Italia, el de mayor número inmigratorio, venían desde su Norte, como el caso de genoveses, lombardos o piamonteses, o desde el centro o el sur, desde Roma a la Toscana. Rubios los primeros, muy laboriosos, ahorrativos, a veces con excesos, pero particularmente de una gran habilidad para las artes y los oficios.



Fueron artesanos, carpinteros, muebleros, zapateros, pero principalmente albañiles, maestros de obras y constructores, dejando la impronta arquitectónica en la ciudad, y a las cuales denominaban popularmente “ingenieri”.

A diferencia del español, su idioma, y principalmente sus distintos dialectos, le producirían problemas de adaptación al medio, especialmente por la forma “cocoliche” de expresarse, la cual, sin embargo, formaría parte de la génesis del idioma popular urbano, el cual estaría acompasado de su acordeón de 7, 13 o más teclas.

Los genoveses, continuarían su tradición marina, surcando las vías interiores, llegando a remontar ríos como el Uruguay, dando lugar a pueblos, que luego serían ciudades importantes como Paysandú, estableciéndose en sus orillas como comerciantes y en la industria manufacturera, cuando aparecieron otros medios de locomoción.

Por su parte los lombardos y piemonteses, además del trabajo de albañiles, se establecieron en los suburbios de las ciudades como quinteros, compitiendo con sus carros portadores de verduras y frutas, con los napolitanos que exhibían el famoso clavel en la oreja y el “funyi” de costado; todos acompañados de mujeres laboriosas.



Napolitanos y calabreses exhibían un duro dialecto, donde algunos escapaban a las obligaciones laborales, más inclinados hacia el arte, siendo actores en el circo y en los sainetes, y también los primeros organilleros. Pero también fueron vendedores ambulantes, mientras que otros estarían al frente de boliches, urbanos y de campaña, cantinas, o ejerciendo como artesanos o cocheros.

Muchos de ellos nos legarían sus aromas, sabores y coloridos de sus famosas pizzas, sus busecas o rissottos, pero también el gesticular con las manos, el vino moscato, su arquitectura de neoclásicos y barrocos, como también sus fatalismos y creencias religiosas enmarcadas en la devoción a sus santos, como San Genaro o Santa Lucía, sin olvidar “la yeta”.

A esos paisanos tanos, Héctor Gagliardi le dedicaría el poema “Don Pascual”: “Como otros y en tercera/llegó un día a Buenos Aires/y se perdió por sus calles/bajo un sol de

primavera/Como tantos otros fue su lema: "Fare la América y volver/pero...América es mujer/y al que llega lo encadena/...y una mañana cualquiera/le trajo una compañera/que lo supo comprender./Y Pascual formó un hogar/...fueron llegando los hijos/y hubo más que trabajar../.

La gran masa de inmigrantes italianos, diseminados a lo largo y ancho de nuestro país, habrían de tener una activa participación en la gestación cultural, la cual desarrollaremos más adelante.

## ESPAÑOLES

Muchos observadores españoles adjudicaron la emigración de su país, en virtud de variadas causas, como el atraso y la pobreza agraria, carencia de industria y estancamiento económico, impuestos abusivos, malas cosechas, malestar laboral, espíritu de aventura, entre otras.

Por su parte José C. Moya en su obra "Primos y extranjeros" (La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930) Emecé Editores S.A año 2004, descrea de tales significaciones y sustenta su posición en lo que denomina las "Cinco revoluciones" (demográfica, liberal, agrícola, industrial y la producida en el transporte), estableciendo para ello un marco para las "dimensiones macro estructurales de la emigración en España".

Cuando habla de revoluciones lo presenta no como acontecimientos que conmovieron al mundo, sino como procesos prolongados y lentos que alteraron las relaciones económicas-políticas-sociales. Señala asimismo que esas "cinco revoluciones" han actuado interrelacionadas, ya que fueron necesario el exceso de mano de obra rural devenido del crecimiento demográfico y la agricultura comercial para que se desplazaran artesanos que alimentaran la era industrial, a las cuales sería fundamental incorporarle un método económico para trasladar a las masas emigrantes.

Pero la gran pregunta que se hace es porqué entre mediados del siglo XIX y 1930 se produjo la emigración de casi 60 millones de europeos, cuya magnitud nunca ha vuelto a ocurrir. Para ello ha considerado necesario desarrollar las causales que han producido este éxodo nunca visto y en particular lo ocurrido en España.

En primer lugar, si bien se exhibe esa exuberante emigración europea debe señalarse que sin embargo la población había crecido hacia el año 1900 en 140 millones de personas, elevándola del 17 al 25 por ciento. Ello también se producía en España, principalmente en la meseta central por Castilla, León, Extremadura y Andalucía, las que pese a tener menos del 70 por ciento de los habitantes del país, en el primer siglo de la colonización aportaron el 91 por ciento de los españoles que se establecieron en América.

Hacia fines del XVIII serían reemplazados con los provenientes de Galicia, Asturias, Santander, el país Vasco y Cataluña. Hacia mediados del siglo XIX más del 80 por ciento de la inmigración española provenían de las costas del Atlántico norte, cantábrico y mediterráneas. Galicia, que anteriormente no había participado prácticamente de las primeras inmigraciones, lo haría con el 54 por ciento de los españoles que llegaban a estas tierras, por lo cual la mayoría de las veces se los llamaban "gallegos".

Habrían de seguirlos los vascos emigrados principalmente por las Guerras Carlistas que aportaban casi un cuarto de los recién llegados y que se radicaban en los lugares de la explotación de las recientes industrias ovinas y los saladeros. Con el décimo de participación arribarían los catalanes.

Sería en la primera década del siglo XX donde la inmigración española en Argentina alcanzó proporciones masivas. La expansión demográfica por sí sola no será la única causa de la inmigración. A ella se habría de agregar otra causal como era la "revolución liberal". Dicha

ideología dominante en el siglo XIX habría de ser un prerrequisito para permitir el desplazamiento de personas, hasta ese entonces con escasa movilidad.

Ante la posición de determinado pensamiento basado en que a mayor cantidad de población le sigue una mayor riqueza, aparecerían pensamientos como el Robert Malthus que señalaban que la población aumentaba con mayor celeridad que los medios de subsistencia. Ello fue recogido principalmente por numerosos administradores municipales, los cuales se pusieron al frente de la emigración como forma de mejorar a sus comarcas. Luego aparecerían otros pensadores como Adam Smith que propiciaba el libre tránsito de mercaderías extendiéndolo al de las personas, llevando el concepto de política económica a la calidad de derechos inherentes a las personas.

En España, aunque tardíamente, ello empieza a tener eco comenzando principalmente con normas locales, como las de las Islas Canarias, para continuar con un criterio general al permitir y apoyar la emigración, cuidando tan solo de no evadir el servicio militar. Sin embargo ello no fue sencillo ante la férrea defensa de no permitir la emigración esgrimida por la aristocracia terrateniente, acompañada de algunos sectores privilegiados de la sociedad, entre ellos la prensa que atacaba a quienes deseaban emigrar, asociándolos a la prostitución y la mala vida. Pero la bola ya estaba echada y no podría cambiarse su direccionalidad que no solo había penetrado en las clases más acomodadas sino también en las populares.

Sería el tránsito de un sistema agrícola estático y señorial a uno más dinámico y capitalista y en ello estaría involucrada la “revolución agrícola”. La aparición de elementos modernos como el arado con caballo, sembradoras, y la rotación del grano, aplicados especialmente en Inglaterra, aportó un notable crecimiento en la producción, que acompañado de los cercados de fincas, dio lugar a la desaparición de las tierras comunales. Con ello, menos granjeros podían proveer mayor cantidad de alimentos, lo cual para aquellos que no se adecuaban al nuevo sistema significaba su desaparición. Ante ello y acompañado de las dos “revoluciones” ya desarrolladas, se produjo un exceso de población rural que habría de generar el éxodo emigratorio.

En la España tardía aún, cuando ello no tuvo el mismo resultado, la desaparición de las tierras eclesiásticas y principalmente de las tierras municipales, producirían una gran pobreza rural que sería una de las causales de la emigración, aún, cuando ello no haya sido lineal, pues también se presentaban zonas de alta producción, en tierras de posesión generalizadas, que exhibían un alto grado de prosperidad y que, sin embargo realizaron un importante aporte a la inmigración que en el siglo XIX, especialmente de zonas ricas como Navarra.

Para explicar dicho fenómeno se ha señalado que los hijos de aquellos que disfrutaban de una buena situación económica apuntaban a la búsqueda de nuevos horizontes y a una movilidad que les permitiera ascender en la escala social. También, pese a no ser definitorio, muchas de las mujeres emigradas, la gran mayoría trabajando en el servicio doméstico, remitían, además de dinero, fotos donde se exhibían con elegantes ropas lo cual era recogido por las muchachas del pueblo que soñaban con emularlas.

Por su parte, en las zonas más castigadas como Castilla, donde las condiciones de la explotación de la tierra se realizaban mediante contratos de arrendamientos fijos, hacía que se aspirara a obtener la tenencia directa. Para ello, nada mejor que emigrar y desde el país adoptado remitir partidas, que a comienzos de la década de 1900 alcanzaba los 50 millones de pesetas por año, que le permitiera volver a su terruño en otras condiciones.

A las etapas señaladas, habría de continuarle la era industrial y las consecuencias que traería aparejado en la explotación de la tierra. Sus inicios, al comienzo modesto, estaban dirigidos a la industrial textil, en particular el algodón, a la que luego se le adosarían herramientas



técnicas como la máquina a vapor y la de hilar. Se continuaría con la producción de carbón, acero y la electricidad, principalmente en Inglaterra.

Pero, para que esta nueva era tuviera el éxito que se esperaba, dependía de la fuerza del trabajo con movilidad territorial. Era necesario adosarle el personal que había sido expulsado del exceso de la mano de obra rural, fundamentalmente en las migraciones internas, además que comenzaba a darse en forma simultánea las externas.

Pese a que las experiencias españolas, fueron simultáneas a las de Inglaterra luego quedarían retrasadas. La segunda etapa, sería a partir de 1840, con la mecanización de las tareas del sector textil catalán. Paradójicamente el financiamiento provino de aquellos que volvían de las ex colonias o fortunas amasadas en muchas de ellas. La metalurgia y la actividad naviera vasca se habrían de desarrollar en las primeras décadas del siglo XX.

Como hecho significativo, deberá señalarse que, en principio la masa inmigratoria provenía principalmente de las ciudades más importantes donde ya se comenzaba a desarrollar un proceso industrializador. Mientras Cataluña y el País Vasco exportaban técnicos y aún propietarios, la zona pobre de Galicia lo hacía con trabajadores no calificados. También, se deberá tener en cuenta que el desarrollo de la industria textil en Cataluña había producido la desaparición de miles de pequeños telares en el resto de España.

Estos cuatro primeros prerequisites, que posibilitaron la emigración, debían ser completados por un último que les permitiera comodidad y velocidad en el transporte, el cual al principio apuntaba a las mercaderías pero luego y para aprovechar las embarcaciones que iban con media carga, agregan el de personas.

También como en los casos anteriores, España llegó tardíamente a este estadio de los transportes y la gran mayoría de los emigrantes españoles lo hacían a través de navíos británicos, alemanes o franceses, con pasajes más económicos, en función del tiempo del traslado y teniendo en cuenta el precio real más los días que se perdía de trabajar. Recién comenzarían a competir durante la primera guerra mundial, cuando los navíos de los demás países europeos estaban destinados a la contienda.

Cuando la demanda de productos americanos, por parte de Europa, adquiere mayor importancia fue necesario adecuar los medios eficaces para trasladarlos. El transporte de grandes volúmenes de mercaderías como el carbón, hierro, maquinarias, algodón o trigo, exigían mejorar las embarcaciones que surcaban los mares. Ello se fue concretando a través de turbinas de vapor y el motor diesel que bajaban el consumo y aumentaban la velocidad.

En España, un factor fundamental lo constituyó el transporte terrestre que hasta ese entonces solo se realizaban a través de tortuosos caminos cuando no de simples sendas. La cantidad de pasajeros aumentó enormemente, especialmente al unir los puertos de salida como La Coruña o León con el interior de Galicia, León y Castilla la Vieja que hacia principio del siglo XX comenzaban a proveer más de la mitad de los españoles que emigraban a la Argentina.

Hacia mediados del siglo XIX aparecería el primer tren y si bien, al principio su direccionalidad estuvo dirigida hacia Madrid, luego se fue extendiendo hacia los puertos marítimos, aún, cuando el interior tuvo que esperar para su llegada como el caso de Galicia que fue la última región en recibirlo.

Esta nueva situación estableció una gran movilidad interna, en donde desde distintas partes de la península llegaban por tren a Barcelona y desde allí se embarcaban hacia el nuevo mundo. Ello trajo aparejado una gran competencia entre las distintas navieras y la baja del costo del pasaje. También, muchos de aquellos que trabajaban en los transportes de España, emigraron para tentar suerte en trabajos similares fuera de su país.

Como lo señala Moya, en la obra citada, todas las circunstancias señaladas convirtieron a España en un país de emigración, pero el mismo se interroga ¿Porqué eligieron la Argentina como país de inmigración?

A ello, entre otras consideraciones, se contesta como primera aseveración que los hechos trascendentes, como fue el de la emigración, no se producen por decisiones personales, sino que las mismas se estructuran dentro de contextos históricos determinados, tanto en el tiempo como en el lugar y que, en el caso han privado tanto las tendencias globales como las circunstancias y redes locales.

Más allá de valoraciones sobre conceptos globales, las circunstancias de la inmigración se produjeron en los márgenes de transiciones entre altas tasas de nacimientos y muertes a una baja, y en ese momento se produce la primera explosión demográfica más prolongada de la historia donde la mortalidad declinaba más rápido que la fertilidad.

Pero ello no alcanzaba, si no hubiera sido acompañada de otras circunstancias como la comercialización de la agricultura, la cual expulsó a muchos campesinos y creó la necesidad de buscar nuevos horizontes, o cuando la industrialización desplazó a los artesanos rurales produciendo, en ambos casos, una ruptura de cada campesino con su lugar de origen. Los nuevos medios de transportes serían el elemento que faltaba para concretar la factibilidad de traslados tanto internos como externos.

Sin embargo, no alcanza el cuadro de situación de la emigración solo desde las zonas más pobres, ya que como se señalaba anteriormente, las primeras se produjeron desde los lugares más beneficiados y recién con el tiempo, llegado el siglo XX, se daría con los provenientes de las zonas más atrasadas, que hasta ese momento solo habían emigrado internamente.

La revolución industrial había producido la división internacional del trabajo. Mientras que Europa se reservaba el correspondiente a los productos elaborados, y muchos europeos no producían sus propias comidas, a los países allende los mares se les reservó la explotación de los bienes primarios. Para ello, fue necesario contar con la cantidad y calidad de mano de obra que no poseían en el número necesario para cumplir su nuevo rol. Ello se compaginaba con el ideario de la clase dirigente Argentina como ya lo hemos señalado anteriormente.

Más allá de planificaciones globales, existió una clara y definida vocación popular necesaria para un cambio tan dimensionado como fue la inmigración. Con ella habrían de producirse notables modificaciones en la estructuración social de los lugares elegidos y a la vez tendría sus consecuencias en las aldeas abandonadas.

Un camino de ida y vuelta a través de los ferrocarriles, rutas, barcos, puertos, sistema postal, y el telégrafo fueron las vías de contacto entre el viejo y el nuevo mundo, enmarcados en las necesidades que cada uno de ellos tenía. Y si bien, las revoluciones agrícola e industrial fueron base de sustentación del cambio, la comunicación personal fueron las locomotrices que sirvieron para un conocimiento pleno de nuestro país como meta de la inmigración.

Ello se convirtió en una cruzada nacional que encabezaron todos aquellos españoles que llegaron a estas tierras y que deseaban que sus paisanos los emularan. También creaba condiciones de seguridad y de una mejor adaptación al medio saber que alguien los iba a estar esperando en el puerto y que aún podía brindarle estadía. Tal marco permitía conformar redes inmigratorias que se conectaban con los más jóvenes pero que a su vez se entrelazaba con los demás parientes.

El análisis macro-micro, seguido por Moya, significa no solo la estructura física y de clases de Buenos Aires, sino también la importancia de las redes sociales y el trasfondo cultural de los

inmigrantes, como forma de acceder a la adaptación de los recién llegados. Así señala que aquellos que habían emigrado de España hacia 1850 se asentaban en La Boca, barrio tradicional italiano. Ello estaría justificado dentro ese marco señalado, por el cual partían de una población marítima llamada Corcubión y era muy natural que lo hicieran hacia la zona portuaria de la boca del Riachuelo.

Transcurridas algunas décadas, el panorama había cambiado y el puerto de Buenos Aires se había mudado hacia la parte norte y a su vez Corcubión había mejorado estructural y económicamente. Sin embargo, los nuevos inmigrantes de 1910 provenientes del interior de Corcubión y Finestre también volvieron a asentarse en La Boca al seguir las pistas de conocidos suyos. Por su parte, los que primero llegaron o sus descendientes ya se habían mudado del barrio hacia el centro de la ciudad. Ello constituía una copia ampliada de la pequeña colectividad de 1850.

La asepsia étnica de Argentina posibilitó que los inmigrantes españoles, como de otros países, se concentraran en distintos barrios sin constitución de guetos. Ello estaría señalando el porqué de la formación de los distintos barrios y particularmente el porqué, Buenos Aires se constituyó en un modelo de integración.

Asimismo, la adaptación tampoco era lineal en cuanto a cómo se desarrollaron económicamente, ya que por ejemplo aquellos más pobres, provenientes por ejemplo de Andalucía, tuvieron en muchos casos un mayor progreso que otros, como los vascos, que llegaron de una zona más rica y con mayores posibilidades de ascenso; o un mejor desarrollo para aquellos que no tenían paisanos o parientes en Buenos Aires. Pese a todo ello, en general, el nuevo destino les posibilitaba movilidad social y ello habría de ser unas de las claves del ascenso que tendrían en la sociedad Argentina.

También, ayudaron a la adaptación al nuevo suelo la existencia de numerosas redes sociales, principalmente las asociaciones de españoles representadas por las sociedades de socorros mutuos como los casos más conocidos de “La Asociación Española de Socorros Mutuos” y el “Centro Gallego de Buenos Aires”, o de infinidad de otras más pequeñas que funcionaban en distintas partes del país, que a la vez de facilitarles medios económicos también sirvieron para mantener sus tradiciones y valores culturales; además de mediar ante querellas regionalistas o ideológicas.

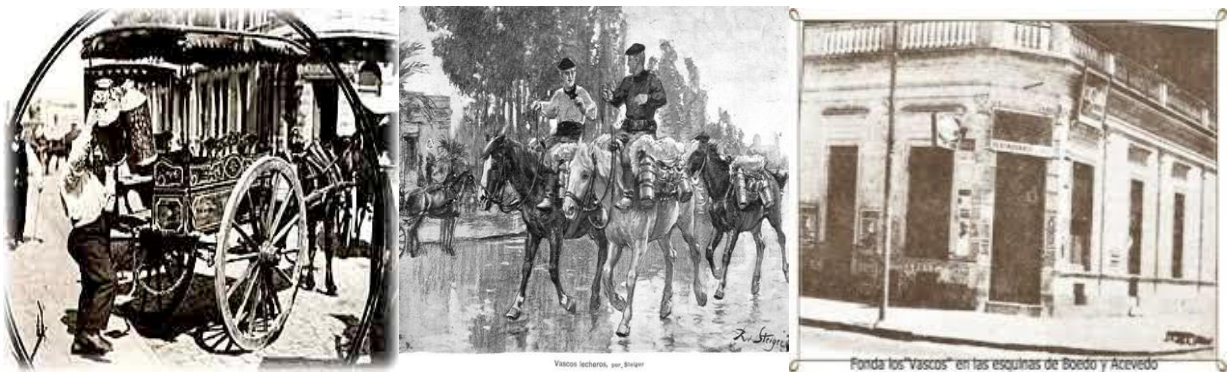


La inmigración española, principalmente aquellos llegados de Galicia, era agricultores, con escaso nivel de educación, ahorrativo y sufrido. Sin embargo, no emigraron al campo de la zona pampeana o del litoral, al cual consideraban un ámbito hostil, sino, se quedarían en las ciudades, especialmente en sus suburbios, ejerciendo tareas de pulperos, bolicheros o almaceneros, espacio en el que, muchos de ellos alcanzarían un importante desarrollo económico y social, además de otras actividades, inclusive profesionales como médicos, farmacéuticos, o notarios, entre otras. Otros, los menos afortunados, trabajarían de mozos, guardas o lo harían en los servicios públicos y privados de limpieza.

A todos ellos, lo recordaría la letra de Raimundo Rosales y música de Marcelo Saraceni, “Papá gallego”: “...Creció de golpe, lo empujó la guerra/ en Galicia cada surco se hizo herida/ al poco tiempo se metió en un barco/ y cruzando el charco comenzó otra vida/...Gallego bueno,/ con la piel gastada y el abrazo a pleno/ con mirada de los puertos que no están/ sueño americano/ corazón republicano,/ caminando por los barrios de una nueva ciudad.../Si el cuerpo afloja,/ si la voz le tiembla por algún recuerdo/ y el andar se le desvía de carril,/ vuelve a los olores/ de la aldea y de sus flores/ recordando las canciones de la guerra civil.../.

Por su parte, sus mujeres serían mucamas o cocineras, y las menos, se dedicarían “a la vida”, sin grandes resonancias, como ocurriera con las francesas. Su existencia estaría dibujada en el tango de Alfredo Navarrini y Horacio Petros, “Galleguita”: “Galleguita la divina/ la que a la playa Argentina/ llegó una tarde abril/ sin más prendas/ ni tesoros/ que tus negros ojos moros/ y tu cuerpito gentil/ siendo buena/ eras honrada/ pero no te valió nada/ que otras cayeron igual/ eras linda/ galleguita/ y tras la primera cita/ fuiste a parar al Pigall...”.

Por su parte, aquellos que llegaban desde el país Vasco, la mayoría recaló en el campo, y muchos de ellos llegarían a ser propietarios. Otros fueron comerciantes, lecheros o trabajadores en mataderos y saladeros. Entre sus pertenencias, importaron la boina y las alpargatas, pero también serían grandes pelotaris, regenteando canchas de pelota a paleta, en sus distintas variedades. En tanto sus mujeres trabajarían de cocineras y algunas, también hicieron la noche, como el famoso caso de “María la Vasca”.



## FRANCESES

Detrás de estas dos grandes oleadas, aún en ínfima medida desde lo cuantitativo, pero importante desde otro punto de vista, llegaron a estas tierras los franceses.

Su aporte estuvo principalmente representado por lo económico, en tanto sus inmigrantes tenían una importante calificación profesional, poseían instrucción y aún importaron ciertos capitales.

En el mayor auge inmigratorio marcado entre los años 1857 y 1920, principalmente a partir de 1880, arribaron más de 200.000 franceses, aún, cuando por distintas razones, casi la mitad regresarían más tarde a su país de origen. Sin embargo, trataba de una inmigración de importancia siendo la segunda, solo superada por Estados Unidos, y más del 70 por ciento en América del Sur.

También como en los casos de italiano y españoles existieron condiciones especiales, tanto en su país como en Argentina, para que dicho fenómeno pudiera darse con tales características. La búsqueda de nuevos horizontes y la política inmigratoria nacional crearon las condiciones necesarias para su llegada a estas playas.





La mayoría provenían de París, pero también de comarcas cercanas a los países vascos, de allí la importante colonia de vascos-franceses que se asentó en Argentina. Formaron parte de la población de la Ciudad de Buenos Aires, principalmente cercanos al barrio Del Socorro, el puerto o las estaciones donde existían hoteles y restaurantes, trabajando como cocineros o mucamos. Sus mujeres fueron también importantes como trabajadoras planchadoras, vendedoras, modistas, institutrices y la belleza de otras tantas las llevó a trabajar de Lulú.

También poblaron la pampa, en lugares como Tandil o Pigué, Rosario en Santa Fe, San Rafael en el sur de Mendoza, Nougés en Tucumán, Concordia en Entre Ríos, llegando asimismo al entonces territorio nacional del Chaco.

Desde lo cultural podemos señalar su participación en la producción de yerba mate, la del vino o el azúcar. También dejaron su impronta en la educación como en los casos de Amadeo Jacques y Paúl Groussac, en instituciones como el Hospital Francés de Buenos Aires u otras solidarias y la germinación de la lámpara de la igualdad y la fraternidad de su revolución en la conformación de grupos partidarios como el socialista de Les Egaux.

## POLACOS

Su llegada ha sido bastante difusa, en tanto recién hacia principios del siglo XIX se logra su reconocimiento como tales ya que hasta ese momento se los registraba como rusos, alemanes o austriacos. Sin embargo su importancia los colocaría en el cuarto lugar entre las colectividades que llegaron al país hasta el año 1945, conformada por cristianos católicos, ortodoxos y judíos, y hacia fines del siglo XX se calculaba que 100 mil polacos y sus descendientes vivían en la Argentina.

La llegada de los primeros de ellos se remonta a los tiempos patrios, muchos de los cuales pelearon por nuestra independencia, luego lo harían otros arribados para tareas técnicas como la enseñanza, la medicina, la geología o la cartografía.



Pero, sería recién hacia finales del siglo XIX, donde pisarían estas tierras los grupos organizados que de inmediato tomarían el rumbo hacia Apóstoles en Misiones, una ex misión jesuita abandonada y que quizá sería uno de los primeros experimentos de colonización. Le

seguirían otros que habrían de asentarse en dicho territorio en lugares como San José, Cerro Corá, Oberá, anteriormente llamada Yerbal Viejo, Gobernador Roca o fundar la colonia Wanda.

Ya en el siglo XX lo harían hacia la Patagonia en tareas petroleras o en el Gran Buenos Aires, como Llavallol, con su famoso Teatro Cosmpolotia, Valentín Alsina, San Justo, San Martín o Quilmes para tareas industriales y donde se asentaron importantes colonias polacas que aportaron su impronta cultural y que aún perduran a través de sus descendientes.

## ALEMANES

Aún, cuando no tuvo el impacto que algunos integrantes de la generación del 37 le asignaban a la inmigración alemana, la misma tuvo un importante desarrollo en el país, más allá que no fuera del impacto cuantitativo de italianos o españoles. Lo hicieron desde dos direcciones. Los provenientes de la Alemania propiamente dicha y los llegados del Volga, que estadísticamente lo hacían en sus pasaportes como rusos.

Aquellos que desde Alemania habían emigrado al Volga, atraídos por Catalina II de Rusia, luego del duro trato que recibirían hacia finales del siglo XIX, comenzarían a llegar a nuestro país hacia 1878, como también lo habían hecho hacia Canadá, Estados Unidos o Brasil. Llegarían a través del puerto de Buenos Aires en forma directa o se trasladaron desde el Brasil al no adaptarse a las condiciones climatológicas del mismo o ante la falta de tierras fértiles para el trigo. Partirían luego principalmente hacia Misiones.

Debe resaltarse que los unían conformaciones étnicas y se agrupaban en base a ellas, según se tratara de colonos de la orilla alta o llana del Volga, y dentro de ellos distintas religiosidades como la católica o la protestante.

Gracias a su enorme tesón y sacrificios fundaron diversas colonias en distintas provincias, como los casos de Crespo, Pfiffer, o Santa Anita en Entre Ríos, Coronel Suárez, Sierra de la Ventana, Torquinst, o Olavaria en Buenos Aires, El Dorado, Alem, o Libertad en Misiones, Santa María o Winifreda en La Pampa, Castelli en Chaco.



En otros períodos, se asentarían en lugares emblemáticos para la comunidad como Villa General Belgrano o La Cumbrecita en Córdoba, Trafal en Neuquén, Bariloche en Río Negro o Gesell en Buenos Aires, todo ello acompañado dentro de un contexto histórico-político que se producía a partir de la segunda guerra mundial, muchos de los cuales ingresarían en forma ilegal como les había pasado a los judíos alemanes.

Debe recordarse que hacia 1938 con la llegada del nazismo al poder en Alemania el gobierno argentino se había volcado al eje, con directivas de evitar la entrada al país de judíos que huían de la persecución racial y política. Pese a ello, Argentina fue el país latinoamericano que albergó más judíos, ya desde los finales del siglo XIX, ante la amenaza de su expulsión de las



zonas rusas, llegaron 10.000 judíos, lo cual se habría de consolidar hacia mediados de los 40 cuando se suscribían distintos convenios para su inmigración al país.

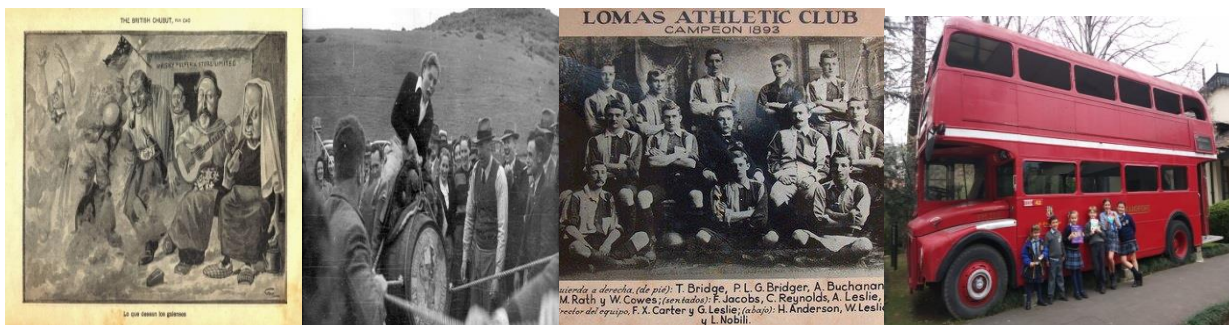
Se calcula en aproximadamente unos 300.000 los descendientes de alemanes en Argentina, siendo el quinto país de inmigración, luego de Estados Unidos, Canadá, Chile. Dentro de nuestro territorio desarrollaron también sus actividades culturales, como la religiosa, musical, o creando instituciones como el Hospital Alemán, la Asociación Vorwärts que reunía alemanes socialistas y sectores progresistas, organizaciones educativas como la Escuela Juan Enrique Pestalozzi o diarios como el Argentinisches Tangeblatt.

## BRITÁNICOS

Bajo el término genérico de aquellos que llegaron a nuestra tierra englobamos a ingleses, irlandeses, escoceses y galeses. Los ingleses, quizá la menos numerosa, tuvo su importancia desde varias aristas, se tratara de lo económico, cultural o deportivo.

Desde el primer aspecto debemos recordar, más allá de los antecedentes de las invasiones inglesas, la importancia, pese a ser una minoría, que adquirieron sus empresas, especialmente los ferrocarriles, la cría de ganado ovino, y otras inversiones, todo ello a partir de la segunda mitad del siglo XIX y la íntima relación que mantenían nuestros gobernantes con los capitales ingleses.

En lo que hace a instituciones debe señalarse el Hospital Británico, el diario Buenos Aires Herald de larga tradición que aún continúa editándose y que en tiempos oscuros del país supo hacer llegar su voz en defensa de los derechos de la ciudadanía; en la faz educativa debe recordarse la actuación del educador británico William Morris que fundó numerosas escuelas y aún hoy existen colegios bilingües, especialmente en zonas del Gran Buenos Aires como Lomas de Zamora y Quilmes. También dejaron su impronta distintos misioneros ingleses principalmente metodistas y anglicanos, estos últimos en el Chaco.



Desde deportivo debe adjudicársele la importación de aquellos que habrían de adquirir carácter masivo y nacional como el fútbol, el rugby, el hockey o el polo, con clubes que aún permanecen vigentes como el Lawn Tennis Club, el Hurlingham Club, el Lawn Tennis de Temperley y aquellos primeros equipos de fútbol integrado por muchos descendientes británicos como fue el Alumni de los hermanos Brown, hoy devenido en club de rugby, y el Lomas Athletic Club también decano en el futbol y luego en rugby.

Como se señalaba, las primeras llegadas correspondieron a aquellos prisioneros de las invasiones inglesas, en 1806, afincándose algunos en Buenos Aires y otros fueron llevados a Tucumán. Hacia 1825, Rivadavia organiza la primera inmigración; debiendo señalarse que entre mediados del siglo XIX y del XX lo hicieron aproximadamente 75.000 británicos.

La inmigración de muchos ingleses con la llegada del ferrocarril dio lugar a su asentamiento en distintos barrios del país, y aún hoy es dable observar la existencia de las construcciones de

casas o chalet “ingleses” en lugares del Gran Buenos Aires, como Temperley en el Partido de Lomas de Zamora o Quilmes y sus alrededores, donde también se situaron distintas industrias pertenecientes a capitales británicos.

### **CROATAS, IRLANDESES, NEERLANDESES, GITANOS Y UCRANIANOS.**

Pese a que, su número no hayan sido similares a otras nacionalidades, cada uno de ellos dejó en nuestro suelo su propia impronta y principalmente su descendencia.

Los primeros croatas lo hicieron hacia 1870 provenientes de zonas como Split – Boka Kotorska o la isla de Brác, asentándose en barrios de la ciudad o aledaños a ella como La Boca o Avellaneda, mientras que otros se afincaron en lugares de explotación agropecuaria, diseminados en Buenos Aires, San Fe, Córdoba, Chaco, Formosa, Cuyo y La Patagonia.

El segundo período de ingreso se presenta hacia 1918, finalizada la primera guerra mundial, donde la pobreza que dejaba la contienda hacía que muchos de ellos, especialmente de las zonas de Dalmacia, Istria y Herzegovina, emigraran en busca de mejores condiciones de vida.

Por situaciones similares, lo harían, terminada la segunda guerra mundial, en especial por problemas políticos y el enfrentamiento con la mayoría serbia. El núcleo principal se afincó en las zonas pobladas. Hoy se calcula que unos 250 mil de sus descendientes viven en la Argentina, llegando ya a la quinta generación, siendo el tercer país de recepción de emigrantes.



La opresión inglesa, distintas enfermedades y como forma de mantener su religión católica romana, hizo que muchos irlandeses emigraran hacia mediados del siglo XIX, en especial entre 1830 y 1875. En 1869 unos 2000 inmigrantes llegaron al país y se establecieron al sur de Bahía Blanca donde en pocos años llegaron a ser 10.000, siendo Argentina el sexto país de inmigración con descendientes calculados hoy día en alrededor de 150.000.

Su música celta, también ha llegado con ellos y cada marzo festejan a su patrono San Patricio, especialmente en los pub irlandeses de Buenos Aires. Además de la Provincia de Buenos Aires luego ocuparon distintas zonas de Santa Fe, Entre Ríos y Córdoba.

Llegados desde los Países Bajos hacia 1889 agricultores y ganaderos neerlandeses encontraron su espacio en las zonas agropecuarias del país, que se continuaría hacia 1920 en lugares como Tres Arroyos, Quequén, Necochea, Mar del Plata, Bahía Blanca o Comodoro Rivadavia.

Provenientes del pueblo Rom (gitanos), pertenecientes a grupos rumanos, ucranianos, búlgaros, moldavos, rusos y de otras regiones llegaron al país desde el siglo XX. Siempre han mantenido su propia idiosincrasia, aún la educativa, religiosa (con mayoría evangélica) y principalmente cultural, a través de sus costumbres especialmente su música y bailes. Su

integración ha sido principalmente en el comercio de vehículos, maquinaria agrícola o hidráulica y en negocios minoristas.

Ingresados al país mediante pasaportes austro-húngaros, rusos o polacos, al haber perdido su independencia hacia la mitad del siglo XX, los ucranianos, que aún en pequeña medida habían llegado en el siglo anterior, se radicaron en la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires, Misiones, Chaco, Corrientes, Formosa, Mendoza y Río Negro. Argentina es el séptimo país con mayor descendencia ucraniana.

### ASIA. SIRIOS Y LIBANESES. ARMENIOS.

Nuestros famosos “turquitos” no han sido tales, o quizá no en el número administrativo de su entrada al país. La mayoría de ellos provenientes del ex Imperio Otomano y constituido por árabes libaneses y sirios, cristianos y musulmanes, eran recibidos en el puerto de Buenos Aires por el Consulado Turco, único existente en aquella época, aún, cuando pueda señalarse que ya hacia 1860 habían llegado algún contingente y otros lo habían hecho infiltrados en las embarcaciones de los conquistadores españoles, tras el ocaso de la civilización en la España musulmana.

Generalmente las precarias condiciones de vida, hacía que muchos eligieran otras tierras y Argentina, donde se verificaba una importante explotación agro-ganadera y además se encontraba en plena actividad el establecimiento de los nuevos medios de locomoción como trenes y tranvías, creaban condiciones laborales para trabajar en el extendido de vías, tanto en Buenos Aires como en el interior.

Pero, sería principalmente el comercio que habría de distinguirlos, especialmente en provincias del Norte como Tucumán, Santiago del Estero, Salta, La Rioja, Catamarca y Salta, donde los apellidos de ese origen son de una importante presencia en cualquiera de las actividades, llegando muchos de ellos a ocupar lugar de privilegio dentro del entramado social y político del país. Pero también han tenido una especial participación en otras provincias como Córdoba, el Noreste, Cuyo y La Patagonia, sin dejar de lado Buenos Aires, su Conurbano y el interior de la Provincia, en donde siempre hemos de encontrar comercios de la colectividad.



Además de su presencia laboral ha sido muy importante su participación cultural creando y participando de numerosas instituciones, la mayoría conocida como “sirio-libanesas”. Entre otras se pueden señalar el Banco Sirio Libanés del Río de la Plata, que luego se transformara en el Banco Crédito Rural Argentino, el Hospital Sirio Libanés de Buenos Aires, el desaparecido diario Sirio Libanés, la Fundación Cedros, la Asociación de Damas Libanesas, la Asociación Akarense, la Cámara de Comercio Argentino-Libanés, el Club Libanés de Buenos Aires y cada uno de las asociaciones “Sirios-Libaneses” que existen en cada uno de nuestros pueblos y ciudades del interior de nuestro país..

Se calcula que más de un millón de descendientes libaneses viven en la Argentina, la mayoría de los cuales se han integrado a la vida del país.



Por su parte, unos 100.000 mil son los descendientes de armenios que viven en nuestro país. Llegaron a nuestras tierras, luego de la persecución turca y se integraron al nuevo suelo que les dio albergue, manteniendo sus rasgos culturales con escuelas, iglesias, católicas y evangélicas, diarios, clubes deportivos (vale recordar Deportivo Armenio), grupos culturales donde se recrea su música y sus costumbres.

### ASIÁTICOS DEL EXTREMO ORIENTE. JUDÍOS.

Al desarrollar la inmigración alemana, tangencialmente hemos tratado la llegada de judíos a nuestro país, especialmente relacionada con la misma. Las distintas estadísticas informan que alrededor de 200.000 judíos son los que viven en Argentina, siendo la séptima comunidad judía en el mundo, detrás de Estados Unidos, Israel, Francia, Canadá, Reino Unido, y Rusia.

Su llegada se produjo mayoritariamente desde Europa Central y Oriental y una minoría lo hizo desde Siria, Turquía y África del Norte, debiendo señalar que muchos de ellos y principalmente su hijos o nietos emigraron luego hacia Israel ante la creación de su Estado, siendo el argentino el grupo más importante de los países latinoamericanos.

Aún, cuando se encuentran diseminados a lo largo de nuestro territorio, por caso Rosario, Córdoba, Santa Fe, Corrientes, La Plata, Bahía Blanca, Mendoza o Mar del Plata, el 80 por ciento reside en la Ciudad de Buenos Aires, en sus barrios paradigmáticos como Once, Villa Crespo y Flores, y en el Gran Buenos Aires. Vale recordar entre las primeras colonias agrarias de Entre Ríos y obras que rescatan dicha tradición como "Los gauchos judíos" de Alberto Gerchunoff.



Como ha ocurrido con los demás inmigrantes, la mayoría lo hizo entre mediados y fines del siglo XIX. Provenientes de distintos países como Rusia o Alemania llegan en distintas etapas y causales, entre ellas la persecución política y racial, variando su número de acuerdo a cada época.

También varió en cada etapa su dedicación. Primero fueron agricultores o artesanos que integraron las colonias agrícolas, luego vendrían, con la persecución especialmente en Alemania, empresarios, técnicos y obreros de la industrial textil, química y farmacéutica. Con el tiempo aparecerían las mueblerías y venta de ropa.

La inmigración judía ha desarrollado una intensa actividad comunitaria, especialmente entre sus miembros y en orden a ello ha fundado numerosas entidades. Entre las principales, más allá de las que funcionan en cada pueblo, debemos recordar en primer lugar la Delegación de las Asociaciones Israelitas Argentina (DAIA) que tiene la representación política de la comunidad, y la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), que se ocupa de las actividades religiosas y culturales y de los servicios de salud.

La comunidad posee unas 70 instituciones educativas, 56 sinagogas pertenecientes al movimiento conservador, pero además hay otras cinco ortodoxas y una reformista. Tanto askenazis y sefarditas mantienen sus propias sinagogas e instituciones religiosas. También tienen sus instituciones deportivas, entre las más conocidas la Hebraica, Hacoaj y Macabi.

### **AMÉRICA. BOLIVIANOS. CHILENOS. PERUANOS. URUGUAYOS. BRASILEÑOS. PARAGUAYOS.**

Aún, cuando desde antes de nuestra nacionalidad, muchos hermanos americanos vivían en nuestras tierras. La gran masa inmigratoria se produce llegado los años 40 del siglo XX y muy especialmente cuando el mismo entra en su última parte, por cuestiones económicas o políticas.

El censo de 2001 señala casi 250.000 bolivianos viviendo en Argentina. Bolivia en general ha sido un país expulsor de sus habitantes, principalmente sus clases más pobres, aunque en los últimos años, con un desarrollo nacional independiente e inclusivo, ha ido recuperando grandes masas de connacionales que comienzan a encontrar mejores condiciones de vida en su suelo. Pese a ello, se calcula que más de dos millones de ellos viven en distintos países.

En esa llegada a nuestro suelo, la primera, que data de principios del siglo XX, lo harán hacia el Noroeste para trabajar en las temporadas del azúcar y el tabaco. Llegados los 50 inmigraran hacia trabajos de los cultivos del tomate, pimientos y bananos, también en el norte. Los de los 60 y 70 anidaran en zona del oeste con la vendimia y otros cultivos, o en lugares cercanos a Buenos Aires en las tareas hortícolas.

Pero un gran número de ellos trabajarán en la construcción, principalmente en la Ciudad de Buenos Aires, y el Gran Buenos Aires. Otros se dedicarán al comercio minorista y una parte formará parte de sectores explotados principalmente en la confección de ropa.



Más de 200 mil serán los chilenos radicados en el país, siendo la mayor colonia fuera de Chile. Sumados sus descendientes el número ha de duplicarse. Su ubicación principal serán las provincias argentinas linderas a su país, la Patagonia y Cuyo. Un 20 por ciento está afincado en Buenos Aires, especialmente la llegada en la última etapa durante el período militar de 1973 a 1990. Luego de ello, muchas familias con hijos argentinos, han de volver a su país, como ha ocurrido con otros latinoamericanos.

Se tiene conocimiento que casi 150.000 peruanos viven en la Argentina y es en los barrios de Buenos Aires como Balvanera, La Boca o San Telmo donde más se los puede ubicar, aunque también viven en lugares como La Plata o Mendoza.

Muchos de ellos han llegado como exiliados políticos y otros para estudiar en nuestro país, principalmente medicina. Así han fundado instituciones como la Asociación de Médicos Peruanos, la Asociación de Estudiantes y Residentes Peruanos, el Frente Juvenil Peruano, la

Hermanidad del Señor de los Milagros. También han fundado periódicos como El Peruano, la Gaceta del Perú o el Sol del Perú.



Aún, cuando debemos contextualizar como ocupantes de un mismo espacio del Plata, numerosos uruguayos, en distintas etapas históricas, han llegado a nuestro país, remontándose aún a tiempos de la independencia. Más de 200 mil han sido los uruguayos que vivieron en nuestro suelo, muchos de los cuales también, cuando volvió el sistema democrático volvieron a su suelo. Otros, muchos conocidos, siguen viviendo en nuestro país o lo hacen en ambos, citando como ejemplo entre otros a Horacio Quiroga, Irineo Leguizamo, China Zorrilla, Horacio Ferrer, Julio Sosa, Víctor Hugo Morales o Ricardo Espalter. Todos ellos han aportado su conocimiento y trabajo pero especialmente han volcado su participación cultural en un haz único de identidades compartidas.

De menor cuantía, especialmente por su dimensión demográfica, han sido los inmigrantes brasileños, calculados en unos 35.000 y otros tantos pertenecen a otros países como Ecuador, República Dominicana o Cuba.

Sin duda, la mayor masa inmigratoria de latinoamericanos en el país, especialmente pasada la mitad del siglo XX son los hermanos paraguayos, constituyéndose en la tercera luego de italianos y españoles. Se estima en medio millón los paraguayos que viven en Argentina, muchos de ellos indocumentados y otros nacionalizados; señalándose que cerca de 2 millones de descendientes conviven también en estas tierras.

Como lo hemos señalado, su ingreso se produce ya durante el virreinato y los primeros años patrios. En 1947 cuando estalla la guerra civil, denominada de “los pies descalzos”, miles de paraguayos toman el camino de la emigración, la que se habría de consolidar hacia 1960, muchas veces haciéndolo en forma de una permanencia temporaria, para luego tomar el carácter de definitiva. Ese estado de guerra, falta de distribución de la tierra y de trabajo y las persecuciones políticas han sido las causales del abandono de su suelo patrio.

Debemos recordar, como verdad histórica, que, hasta la famosa Guerra de la Alianza, Paraguay había sido el país más desarrollado de América Latina, inclusive contaba con ferrocarriles, y altos hornos en la producción metalúrgica, que no existían en ninguno de los demás. Quizá ese incipiente desarrollo nacional fue la causa de la alianza no solo de los países que la integraron sino de los capitales internacionales, principalmente inglés y francés que no veían con buenos ojos un desarrollo independiente, que además tenía el peligro de ser imitado.





Los primeros que llegaron al país se afincaron en provincias relativamente cerca del suyo como Formosa, Misiones, Corrientes o Chaco. Hoy la gran mayoría está radicada en la Ciudad de Buenos Aires, donde viven alrededor de 40 mil guaraníes, y el Gran Buenos Aires en Partidos como Florencio Varela, Berazategui, La Plata o principalmente La Matanza donde se calcula que viven cerca de 100 mil paraguayos.

Sus raíces culturales han sido volcadas al país que les dio cobijo. Su música ha tenido una enorme influencia en nuestro litoral. El idioma guaraní, sus costumbres y tradiciones no solo se han afincado en su comunidad sino que también se han expandido al resto de la población, a través de numerosas instituciones.

Entre ellas pueden mencionarse la “Casa Paraguaya”, el “Hogar Paraguayo de Berazategui” el “Equipo Pastoral Paraguayo”, la “Asociación de la Guerra del Chaco”, la “Asociación Paraguaya de Mujeres”, la “Federación de Entidades Paraguayas en la República Argentina”; o de carácter deportivo como “Deportivo Paraguayo”. También tiene su presencia distintos medios radiales, publicaciones como “Paraguay nuestro país” o programa de televisión por cable como “Viva Paraguay” o “Pájaro Campana”.

La modernidad exhibe una permanente intercomunicación racial y se reciben comunidades que hacia fines del siglo XX y principios del XXI ha tomado un notable vigor como la china, y en los últimos años inmigrantes venezolanos.

## INMIGRACIÓN CHINA

Como hemos señalado anteriormente, en forma breve, la colectividad china en Argentina, es importante, al punto de encontrarse entre las cinco primeras, luego de bolivianos, paraguayos, peruanos y chilenos. Todo lo cual se ha ido acrecentado en los últimos años, especialmente, a lo largo de este siglo XXI.

Se ubica en todo el territorio nacional, y según el censo de 2005 vivían en Argentina unos 200.000 chinos, además de todos sus descendientes nacidos en el país, teniendo quizá el mayor crecimiento entre las distintas colectividades.

Aunque hubo una muy reducida inmigración de población china durante la primera mitad del siglo XX, estableciéndose este primer pequeño colectivo en áreas semirurales, próximas a la ciudad de Buenos Aires, donde constituyeron pequeñas cooperativas de horticultores que proveían a la colectividad argentina de origen japonés con alimentos típicos hasta entonces desconocidos en el país (por ejemplo champiñones). Fue recién durante la década de 1990 que la inmigración proveniente desde China superó numéricamente a la de origen japonés y a la de origen coreano, siendo una tercera ola que trajo a muchos empresarios chinos y taiwaneses a la capital argentina.



Seguramente, la principal actividad hoy de la colectividad está radicada en el comercio minorista, donde en cada barrio hay distintos locales que explotan empresarios chinos, especialmente de la etnia hakka.

La colectividad china tiene hoy en la Argentina una importante actividad, no solo desde el punto de vista comercial, sino también cultural, que le permite mantener su identidad. Para ello, se han fundado distintas instituciones, e inclusive, tienen su propio barrio.



Se trata de una sección comercial de dos cuadras de largo que se encuentra en el barrio de Belgrano, donde se pueden ver restaurantes chinos, tiendas de comestibles, una iglesia presbiteriana de origen taiwanés y un templo budista. Es el corazón de la comunidad china en Argentina. El barrio comenzó a desarrollarse en los años 80, cuando los inmigrantes recién arribados de Taiwán se asentaron en esta zona. Es conocido por sus celebraciones del Año Nuevo Chino.

El rápido e importante desarrollo de la colectividad, ha dado como resultado el nombre de distintas personas que se han destacado a través de distintas actividades como Gustavo Ng (San Nicolás, 1962-), periodista y antropólogo, director de la revista Dang Dai, dedicada al intercambio cultural entre Argentina y China., Liu Song (1972-), jugador de tenis de mesa, Chen Min (1986-), actriz nacida en Zhejiang (China); interpreta a Mei Ling en Jungle Nest, la nueva serie original de Disney XD Latin America, o el caso de Carlitos Lin (1980) locutor y conductor.





Se llama Lin Wen Chen, pero la TV lo adoptó como Carlitos Lin. Ya traía el destino en el nombre: en chino mandarín, Lin es bosque, Wen idioma (y cultura), y la combinación de palabras de su documento significan algo así como “Un bosque de idioma firme”. La firmeza de su pronunciación castellana lo llevó a recibirse de locutor y llegar a la TV argentina. De padres taiwaneses, nacido circunstancialmente en Bolivia, conduce el primer programa chino de nuestra pantalla: **Chino básico**. La vocación asomó en el supermercado chino de sus padres. Mientras atendía la caja, imitaba al locutor comercial de los partidos transmitidos por radio. Un día el carnicero lo acorraló: ‘Lo tuyo es la locución’. Tan a pecho lo tomó, que se anotó en el ISER. Al tiempo ya leía las publicidades deportivas en Radio Excelsior sin imaginar que el maestro Juan Alberto Badía se cruzaría en su vida, eligiéndolo como periodista especializado en la Ciudad de Buenos Aires.

Nieto de un marino mercante, hijo de comerciantes, Lin -que se crió en Saavedra escuchando al Polaco Goyeneche- es especialista en narrar cuentos chinos. Llegó a la Argentina hace 38 años (tiene 40), también reconoce el esfuerzo de muchos miembros de la colectividad “Hoy admiro la lucha de esas familias que laburan de lunes a lunes en supermercados, avasallados por proveedores, sin saber el idioma, presionados por traer al resto de los integrantes. Son un remo de la vida”. Como hijo, saber el idioma me permitió defender a mis padres. Y a esta altura definiendo a toda mi comunidad”. Pero, también como hombre aquerenciado en Buenos Aires, Carlitos es tanguero y suele conducir la previa del Mundial del Tango.

### INMIGRACIÓN VENEZOLANA

Es un fenómeno que ha cobrado una gran importancia a principios del siglo XXI, principalmente desde mediados de la década de 2010. Se trata en su mayoría de jóvenes estudiantes, quienes arriban al país para comenzar o terminar sus estudios universitarios, pero también hay una importante cantidad de emprendedores y de adultos que llegan con títulos en mano a buscar trabajo, especialmente aquellos que provienen de los sectores medios, no así de los sectores más carenciados de la sociedad venezolana, la cual se encuentra entre las de mayor crecimiento en los últimos años.

Hacia diciembre de 2014 habian 4.781 venezolanos con residencia permanente en el país y 8.342 con residencia temporaria. Durante el año 2017, se radicaron un total de 27.075 venezolanos, estimándose así una población total de más de 38.540 ciudadanos venezolanos residiendo en Argentina para ese año, ingresando con la visa del Mercosur lo cual facilita los trámites. Actualmente, Argentina es uno de los diez países que más reciben inmigrantes de Venezuela, ubicándose sexta a nivel regional, después de Colombia, Perú, Ecuador, Chile y Brasil, y octava a nivel mundial.

Asimismo, en ciudades como Buenos Aires, Córdoba y Rosario, comenzó un gran auge de comida venezolana por lo cual, han aparecido muchos restaurantes dedicados a dicha gastronomía, principalmente en la Ciudad de Buenos Aires.



En septiembre de 2018, se comenzaron a registrar casos de venezolanos que regresaban a su país empujados por la situación local. Al 13 de abril de 2019, unos 344 venezolanos habían

sido repatriados a través del plan "Vuelta a la Patria", promovido por el gobierno venezolano, una cifra significativamente menor en comparación a los retornados de Brasil (6965), Perú (2661), Ecuador (2627), y Colombia (764).

A enero de 2019, de acuerdo a datos de la Dirección Nacional de Migraciones (DNM), las radicaciones de ciudadanos venezolanos se han quintuplicado en los últimos dos años, llegando a las 114.557, aunque según estimaciones oficiales, los ingresos en el mismo periodo fueron aún mayores, ubicándose en los 130.000. El informe también destacó que, en 2018, los inmigrantes provenientes de Venezuela encabezaron, por primera vez en la historia, el ranking de extranjeros radicados en Argentina, superando a los de nacionalidad paraguaya y boliviana, hasta entonces los de mayor flujo migratorio en el país, y detalló a futuro el arribo de unos 100.000 venezolanos más. En el primer trimestre de 2019, entraron al país otros 40.000 inmigrantes venezolanos.

Según un informe de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), el 80,4% de los inmigrantes venezolanos en Argentina se encuentran ocupados; el 55% en calidad de empleado, el 25,4% de manera independiente, y otro 15,6% está desempleado. El 70% tiene un salario que oscila entre el mínimo y el doble del mínimo. Por rama de actividad, el 43% se dedica al comercio; el 26% al transporte (taxis, plataformas como Uber); el 6% a la salud; 3% informática, entre otras actividades. El 86% de los hombres y el 82% de las mujeres cuenta con un oficio o profesión. Casi el 71% está en la economía informal, mientras que un 29%, en la formalidad, según un relevamiento realizado entre agosto y septiembre de 2019 sobre población venezolana residente en Buenos Aires.

Este es un somero racconto de todas aquellas nacionalidades que a lo largo de nuestra historia, se han integrado a nuestros antiguos criollos, trabajando, sin ghettos, por la construcción de una nacionalidad, propia en un caso y adoptada en el resto, pero todos imbuidos de un criterio de unidad, lo cual a su vez cumple con parte del preámbulo de nuestra Constitución Nacional: Nos, los representantes del pueblo de la Nación Argentina, reunidos en Congreso General Constituyente por voluntad y elección de las provincias que la componen, en cumplimiento de pactos preexistentes, con el objeto de constituir la unión nacional, afianzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer a la defensa común, promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad, y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino: invocando la protección de Dios, fuente de toda razón y justicia: ordenamos, decretamos y establecemos esta Constitución, para la Nación Argentina.

## FUENTES

- AINSA, Fernando "Entre Babel y la tierra prometida. Narrativa e inmigración en Argentina.
- ASTESANO, Eduardo: "Historia socialista en América" Ed. Relevo 1973
- BJER, María: "Historia de la inmigración en la Argentina"
- DEVOTO, Fernando y ROSOLI Gianfranco "La inmigración italiana en la Argentina" Editorial Biblos Buenos Aires 1985.
- DIRECCIÓN Nacional de Migraciones 1970 Inmigración bruta por nacionalidad (1857-1940) en Inmigración en Argentina. Orígenes de los inmigrantes en la Argentina.
- GERCHUNOFF, Alberto "Los gauchos judíos".
- GORI, Gastón "Inmigración y colonización en la Argentina" Eudeba Bs.As.1988

- LOPEZ, Vicente Fidel Manual de la Historia Argentina. Buenos Aires A.V. López Editor.
- MARTINEZ, Roberto, MOLINARI, Alejandro, ETCHEGARAY, Natalio “De la vigüela al fueye” pag. 159 Corregidor Buenos Aires 2000.
- MANCUSO, Hugo y MINGUZZI, Armando. “Pensamiento social italiano en la Argentina (1870-1920) Buenos Aires Biblioteca Nacional.
- MOYA, José C. “Primos y Extranjeros” (La inmigración española en Buenos Aires- Emecé Argentina Buenos Aires 2004.
- OTEIZA, Enrique y NOVICK, Susana Inmigración y Derechos Humanos. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad Ciencias Sociales UBA 2000.
- PEREZ PARDO, Antonio “Los gallegos y Buenos Aires” Ed.La Bastilla 1973.
- RIBEIRO, Darcy “Los pueblos transplantados. Los rioplatenses. La América y la civilización. Buenos Aires Eudeba 1985.
- ROMERO, José Luis “Indicación sobre la situación de las masas en la Argentina. Universidad de Belgrano Buenos Aires 1980.
- SARRAMONE, ALBERTO “Los abuelos inmigrantes” Historia y Sociología de la inmigración argentina. Biblos 1999
- VACAREZZA, Virginia. “La inmigración y el conventillo”.

## CAPÍTULO VI

### EL HÁBITAT COMÚN DE LOS VECINOS



“...Mirada a vuelo de pájaro, la Buenos Aires del 80 es una sociedad cosmopolita de aspecto europeo, rodeada por un cinturón malviviente. Éste es el que le da todo posible color local. Y como el país entero está, económicamente, al servicio del mercado transatlántico, el tono que adquiere ante el visitante de afuera o de adentro, es el de una orilla: la orilla del mundo...”

Blas Matamoro



Para poder entender cómo fue posible construir nuestro amasijo cultural, deberemos referirnos al hábitat, como cielo común que cobijó a todos nuestros vecinos, a los propios y a los llegados de otras partes del mundo. Para ello hemos de referirnos a una temática ya desarrollada en otros trabajos, aunque no con su extensión, pero que consideramos esencial para poder entender cómo somos.

Tanto nuestros vecinos locales, como aquellos que llegaron más tarde, habrían de establecerse, algunos en zonas rurales, pero la mayoría lo harían en las zonas aledañas a las grandes ciudades, especialmente Buenos Aires. En ese hábitat, configurado principalmente por el suburbio, comenzaba a gestarse una nueva sociedad la cual también habría de parir una nueva música.

El suburbio es un espacio geográfico ubicado entre la ciudad y el campo. Se lo señala como un barrio o sector alejado del centro de la ciudad, en la periferia de ella, de allí su categorización de sub-urbis, debajo de la urbe.

El suburbio de finales del siglo XIX y principalmente principios del XX serán Boedo, La Boca, Montserrat y comenzaba a gestarse en otras zonas más alejadas que hoy conforman otros barrios de la Ciudad de Buenos Aires o del cordón bonaerense.

El suburbio eran los conventillos, los cuartos de pensión o las casas humildes donde se hacinaban varias familias; donde se cocinaba en cuartos comunitarios y en el baño exterior se veían largas colas en frías madrugadas, cuando se debía partir para el trabajo.

Era el lugar donde también había quedado acorralado el criollo no asimilado a las grandes estancias y principalmente los nuevos vecinos que bajaron de los barcos.

Este espacio, como ancha y profunda herida, se hallaba enclavado entre el espacio rural y la incipiente ciudad. En su devenir iría desarrollando su propia simbiosis, especialmente promediando el siglo XIX y que se habría de consolidar llegando el siguiente.



Durante este período, se producía un dinámico desarrollo durante el proceso de expansión agraria y del progreso urbano, lo cual traería, como consecuencia, el crecimiento de núcleos de población ligados al abasto de la ciudad.

La configuración de este escenario es desarrollado en un trabajo denominado “La campaña en la ciudad. Crecimiento peri urbano y transformación del espacio. Buenos Aires 1815-1870” de María Valeria Filiberto (Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Aula virtual 2005).

La autora señala que, producida la ruptura del mundo colonial se verifica un crecimiento de las ciudades, pero que a la vez, se daba el vuelco de quienes en ellas vivían de la explotación rural, principalmente por el avance de la frontera sur y el surgimiento de nuevos poblados luego de las distintas “campañas del desierto” y la apropiación de las tierras pobladas por los indígenas. Ello traerá como consecuencia una prosperidad económica basada en la explotación agrícola, liderada por las cerealeras y la frutihortícolas, pero además dará lugar a la aparición de zonas de explotación no solo agraria sino agro-ganadera.

Mientras la constante demanda de granos y harinas, para cubrir las nuevas necesidades de la ciudad, incrementa la producción agrícola, comienza a aparecer con fuerza la explotación ganadera en el sur, articulándose ambas en pueblos aledaños como San José de Flores y Quilmes. Hacia 1830, se produce el traslado de pulperías y mercaderes que estaban en la zona de San Isidro, hacia los pueblos citados. Quilmes será el nexo entre la ciudad y las zonas ganaderas del sur mientras que Flores se convertirá en centro de acopio y venta de trigo y cebada que luego entraba a la ciudad.

Hacia mediados del siglo se acelera el desarrollo de la ciudad, absorbiendo el crecimiento agrario pero especialmente lo hace desde lo material y administrativo, produciendo la integración de ambas jurisdicciones, dando lugar a la aparición de nuevas localidades urbanas basadas en el comercio y los servicios encabezados por el ferrocarril y el tráfico fluvial del Paraná (San Fernando).

En tanto los partidos del norte y el oeste de la ciudad acumulaban la explotación agrícola, las jurisdicciones más alejadas del sudoeste lo hacían desde la cría del ganado vacuno, como lo hemos señalado en nuestro trabajo “Conurbano sur bonaerense” (pdf [www.laidenticad.com.ar](http://www.laidenticad.com.ar)). Allí se ubicaban grandes establecimientos con peones y mano de obra esclava, caso de Matanza, mientras que en la primera lo harán grandes hacendados chacareros en San Isidro, en tanto los productores pequeños y medianos productores se los ubicará en las quintas de Flores. La llegada del ferrocarril presentará a su vez la reconversión productiva a la vera de sus vías. El abasto seguirá teniendo sus zonas más importantes en Flores y Quilmes.

San José de Flores será un eje fundamental de chacras y quintas donde se ha de producir un fenomenal avance demográfico que, pese a tener una caída hacia mediados del siglo cuando se crea el distrito de Belgrano, volverá a florecer hacia 1860 con el comienzo de la llegada de la inmigración europea, agregando a su tradicional producción actividades del sector manufacturero y de servicios.

Esta nueva tendencia, es el comienzo de ocupaciones “urbanas” que se traducirán en actividades laborales de la mujer, el comercio y el transporte. Importantes extensiones de chacras se han de convertir en saladeros con lo cual comienza una incipiente actividad industrial. Ello también ha de exhibir una alta concentración de la propiedad de la tierra en pocas manos, aún, cuando coexistían con pequeños y medianos propietarios.

En ese desarrollo, se va produciendo una imbricación entre los partidos rurales y los de la ciudad, por caso Flores y Belgrano, con intercambios de productos, mercantiles, laborales y muy significativamente el puerto como punto de concentración de la entrada y salida de todo tipo de productos.

Esa nueva realidad que es el puerto, aún, cuando ya existiera desde la colonia, ha de brindar las condiciones necesarias para la transformación de los lugares de campaña a parroquias en especial en la zona sur de la ciudad y la configuración de Barracas al Norte e importancia que adquiere La Boca con la llegada de los grandes contingentes inmigratorios europeos que se han de instalar en las riberas del Riachuelo con saladeros y barracas (vascos-franceses), astilleros (italianos) y almacenes y negocios minoristas (españoles).

En la interacción campo-ciudad, se ha de producir el vuelco de muchos florecientes comerciantes a la explotación chacarera, a través del arriendo de extensiones importantes de fracciones, mientras que los modestos labradores lo hacían sobre pequeñas parcelas en lugares como Chacarita. Sin embargo, siguen prevaleciendo las grandes unidades propiedad de las élites porteñas en lugares como Flores y Belgrano, lo cual se irá incrementando con los desplazamientos de los pequeños y medianos productores o que serán convertidos en peones o capataces de esas grandes unidades.

Por su parte, la zona sud de la Ciudad, se encontraba asociada a distritos como Quilmes y Barracas al Sud, con estancias cercanas al Riachuelo en la explotación mixta por parte de medianos productores. Simultáneamente se verifica la concentración de estancias en la explotación ganadera donde el valor de los animales supera notablemente al de la inversión que realizan en la compra de tierras.

Hacia 1850 irá mermando su importancia a la vez que suplantando el ganado vacuno por el ovino. Por su parte los medianos productores orientan su producción hacia la agricultura. Esa reconversión del sur limita la importancia de los pequeños y medianos chacareros y da lugar a la aparición de grandes extensiones en lugares como Lomas de Zamora y Quilmes, produciendo el auge de nuevos establecimientos ganaderos, también de propiedad de las élites porteña, con lo cual monopolizan los rubros más importantes de la ganadería vinculada a los saladeros y asociada al capital británico, aún cuando coexistieran con unidades menores, especialmente en manos de agricultores, especialmente criollos.

Hacia 1860 se ha de producir la consolidación de la expansión urbana con la paulatina valorización de la tierra en pocas manos. Las ventas pero principalmente la entrega de grandes extensiones de campo sin cargo a favor de los sectores más acomodados por el hecho de los servicios prestados, se trate de préstamos para las "campañas del desierto" o la misma participación en su ejecución, consolida a la clase terrateniente porteña, a diferencia de la entrega de tierras en el período federal a favor de pequeños y medianos productores.

Hacia finales del siglo se consolida la yuxtaposición de la ciudad y las tierras aledañas con grandes extensiones en pocas manos. Todo ello será acompañado por el poder del Estado usufructuado por las clases dirigentes. En contraposición a ello, aparecerá la "orilla" y la ocupación de su espacio por los antiguos criollos y los inmigrantes recién arribados.

En ese desarrollo simultáneo de campo-ciudad, han de producir su aparición nuevos distritos que con el tiempo, en especial a partir de los primeros años del siglo XX, darían lugar a la conformación de los nuevos barrios, tanto en la Ciudad de Buenos Aires, como en los distintos partidos que la circundan.

Para adentrarnos en la historia de lo que hoy configuran los barrios de la ciudad de Buenos Aires y de la mayoría de los partidos del Gran Buenos Aires, deberemos remontarnos a mediados del siglo XVI con la fundación de la Trinidad o segunda fundación de Buenos Aires en 1580 por Juan de Garay donde se comienza con el reparto de tierra a favor de los primeros vecinos, como de la trascendencia religiosa con la creación de los curatos.

Debe recordarse que en dicho período se encontraban pobladas unas 135 manzanas en derredor de la Parroquia de la Catedral en la Plaza Mayor, hoy Plaza de Mayo, constituida por una plaza principal, un fuerte, un cabildo y la catedral. Las mismas se encontraban situadas en la parte alta de la ciudad, sobre las barrancas que miraban al río, libre de inundaciones y tempestades con un clima benigno y purificado, de allí su denominación de “Buenos Aires”.

Como se señalaba, cada curato establecía la organización urbana en divisiones parroquiales, de donde con el tiempo han de surgir los barrios y vecindades, como bien lo señalan Pablo Briand y Daniela Masola en su trabajo “Historia de las Parroquias de Buenos Aires y de la Campaña Bonaerense (<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/27/12701501/12501501.html>).

El constante aumento de la población y las dificultades para comunicarse con los que vivían en el interior del territorio, creaba la necesidad, a los fines de brindar el servicio religioso, de la creación de nuevas iglesias, por lo cual a partir de 1730 comienzan a erigirse nuevos curatos y parroquias. Hasta ese entonces existían en la campaña bonaerense 4 centros poblados ubicados en Morón, San Isidro, Quilmes y Luján, los cuales dependían de la Catedral de Buenos Aires.

A partir de esa fecha se crean dos vice parroquias en la ciudad, una “El Alto de San Pedro” (actual Constitución) y en “Nuestra Señora de Copacabana” (Defensa, México, Balcarce y Chile); y la segunda en la “Iglesia de San Nicolás de Bari” (Convento de los Monjes Capuchinos en Corrientes y Carlos Calvo denominado “barrio recio”).

Por su parte en la campaña, donde existían las mayores necesidades, se creaban seis curatos: 1) Magdalena (“Reducción de la Santa Cruz de los Quilmes”); 2) Matanza (Iglesia de Francisco Merlo); 3) Costa o Monte Grande (“San Isidro Labrador); 4) Luján; 5) Areco (“San Antonio de Padua”) y 6) Arrecifes (Iglesia Santiago Apóstol de Baradero). De ellos solo Quilmes y Arrecifes tenían estructuras provenientes de la reducción de los indios, en tanto las restantes se establecen en las casas de las principales familias del lugar. Más tarde se crearían parroquias y vice parroquias en San Nicolás de los Arroyos, Cañada de la Cruz, Nuestra Señora del Pilar, Magdalena y San Andrés de Giles.

Uno de los curatos más importantes fue el Magdalena, que ocupaba la zona sur y del cual, con el tiempo, habrían de surgir la mayoría de las poblaciones de la misma.

Repartidas las tierras, luego de 1580, le correspondió a Pedro Xeres, Pedro de Quiróz y Pedro de Izarra la zona de Quilmes. Hacia 1611 se limita el pago de Magdalena en su región derecha por el Riachuelo, por el sud y sudoeste hasta el Riachuelo y el pago de Matanza; mientras que en 1666 se crea la “Reducción de la Exaltación de la Cruz de los Kilmes”, de la cual a su vez nacía la parroquia de Magdalena la que en 1781 tendría su asiento en Quilmes y comprendería los actuales partidos del sur bonaerense (Quilmes, Avellaneda, Lanús, Lomas de Zamora, Berazategui, parte de Esteban Echeverría, Almirante Brown, Florencio Varela y La Plata). Todo ello se desarrollaba en la enorme extensión del pago de Magdalena por lo cual en 1784 se procede a dividirla en tres distritos o parroquias: San Vicente, Magdalena y Quilmes y del cual, de este último, surgirían Barracas al Sud, luego Avellaneda, Florencio Varela, y Berazategui.

Por su parte, el Curato de la Matanza, ubicado junto al río Las Conchas, hoy Reconquista, tendría su iglesia en Merlo en la capilla “Concepción del Camino” sirviendo a toda la feligresía de Morón hasta tanto se construyera su catedral. Sus límites daban al norte con el río Las Conchas y San Isidro hasta los actuales barrios de Santos Lugares y Caseros, por el sud con el río Matanza, por el este con la ciudad de Buenos Aires hasta Plaza Once o Miserere y por sudoeste hasta el río Salado.

Matanza dependerá de Morón hasta 1862, al que también pertenecía el actual partido de San Martín, el cual es creado en 1856 y en 1856 se le asignan los límites a su parroquias al igual que en 1862 a Merlo.

El denominado Curato de la Costa o Monte Grande comprendería a su vez fracciones de San Isidro, Vicente López y San Fernando, repartiéndose las tierras entre los primeros pobladores. Uno de ellos Domingo de Acassuso en 1706 levanta una capilla la cual es elevada a parroquia en 1730.

Por su parte el Curato de Luján tiene como antecedente el fortín de “La Guardia de Villa Luján” en 1679, funciona en el mismo la primera capilla castrense y es el asiento de la “3º Compañía de Caballería de Blandengues” que luego tendría su propia historia en las luchas patrias. En 1865 es declarada ciudad con el nombre de Mercedes. Por su parte las actuales tierras del actual partido de Moreno (creado en 1894) dependían eclesiásticamente de Luján.

Otros de los curatos de campaña creados fue el de Areco, que tenía su iglesia en San Antonio de Padua. Construido en plena pampa, por el español José Ruíz de Arellano dentro de su estancia en el pago de Areco.

La campaña oeste se convertiría así en el espacio con mayor estructura eclesiástica al agruparse las vice parroquias de Pilar y el Curato de Arrecifes en la Iglesia Apóstol de Baradero, a la cual luego se le agregaría la parroquia de San Nicolás.

En ese desarrollo, hacia 1780 se crean nueve parroquias, lo cual eleva a quince las existentes en la campaña. En el norte existía cinco: Arrecifes, Baradero, San Pedro, San Nicolás, y Pergamino; en el oeste cuatro: Luján, San Antonio de Areco, Pilar y Cañada de la Cruz. En la campaña cercana proseguía San Isidro y se le agregaba Las Conchas o Matanza con asiento en Morón; en tanto en el sur, de Magdalena se desprendían Quilmes y San Vicente.

Esta distribución se mantendría hasta 1808 donde en la campaña cercana se crea la de San Fernando y en la línea de frontera las de Lobos, Guardia de Luján, Navarro, Salto, Ensenada y Chascomús. Ello se ha de consolidar hacia 1825 cuando los fuertes se convierten en parroquias.

Mientras ello se produce en la campaña, en la ciudad de Buenos Aires habría de comenzar un desmembramiento y partición en varias parroquias. En 1768 se produce la expulsión de los jesuitas de España y sus colonias, entre el entonces Virreinato del Perú, al cual pertenecía nuestro territorio y que al poco tiempo se habría de convertir en el Virreinato del Río de la Plata, la mayoría de las iglesias habían sido levantadas por esa orden religiosa.

Al igual que en la campaña y quizá más agudizado, al producirse un aumento sustantivo de la población (en 1738 se registraban 4436 habitantes, en 1764 serían 16.150 con una 70 por ciento que vivían en la ciudad y 30 por ciento en la campaña, en tanto hacia 1760 se calcula en 20.000 personas la población total) hace necesario la creación de nuevas iglesias que posibilite la prestación del servicio religioso por lo cual a partir de 1760 se comienza a erigir nuevas iglesias como la de “Nuestra Señora de la Piedad”, “Nuestra Señora de Montserrat” y “Nuestra Señora del Socorro”.

En tales circunstancias, la ciudad es dividida en seis parroquias como paso previo a fraccionarla en curatos. Para ello, se comienza con la eliminación del curato de indígenas San Juan Bautista en virtud de que en 1763 la mayoría de los indios nativos se habían mestizados o prestaban servicios en casas de familias. Con ello se produce una nueva división de parroquias mediante divisiones y desmembramientos de la jurisdicción parroquial de “Nuestra Iglesia de la Catedral” dando lugar a las iglesias de San Nicolás, de la Purísima Concepción,

de Nuestra Señora de Montserrat y la de Pilar, mientras que se posponía para más adelante a la del Socorro.

Los nuevos curatos creados eran cuatro: 1) "San Nicolás de Bari" que comprendía desde Zanja de Matorral, (calle Paraguay) San Pedro, (Maipú-Chacabuco) Cabildo, (Hipólito Yrigoyen) sin nombre, (Uruguay). Cuando la iglesia se hallaba emplazada en Carlos Pellegrini y Corrientes fue izada por primera vez la enseña patria. 2) "Nuestra Señora de la Piedad" entre las calle Hipólito Yrigoyen a Paraguay y de Uruguay hasta la zona de chacras. 3) "Nuestra Señora de Montserrat" limitada por las calles Hipólito Yrigoyen, Piedras, México y sus proyecciones hacia el sud y el oeste, el cual fuera erigida principalmente para el culto de los catalanes. 4) "Nuestra Señora de la Concepción del Alto de San Pedro" circundante a las calles San José, México, la ribera del Riachuelo y el Río de la Plata.

Con el tiempo se habrían de incrementar con nuevas parroquias. En 1783 "Nuestra Señora del Socorro"; en 1806 la Parroquia de San José de Flores, en el partido del mismo nombre. En dicho año la Parroquia de la Concepción se dividió en dos: Parroquia de San Pedro González Telmo y la iglesia de Nuestra Señora de Belén, la cual tenía una casa de ejercicios y además sería utilizada como cárcel.

Hacia 1829 en la "Quinta de los Ombues" se levanta la Parroquia de Nuestra Señor del Pilar, en los pagos conocidos como Monte Grande. Al año siguiente en el barrio San Nicolás se erige la Parroquia de Nuestra Señora de la Merced, también llamada Catedral al Norte, y la Parroquia de San Ignacio que, construida en 1722 se constituye en la más antigua de Buenos Aires, a la cual también se la denominará Catedral al Sur. El mismo año se crea la Parroquia de San Miguel Arcángel encontrándose ubicada en la actual calle Bartolomé Mitre 866. En 1834 se funda la Parroquia de Nuestra Señora de Belgrano limitada por las calles Santa Fe. Ayacucho, Sarandí, el Riachuelo, Boedo y Medrano.

Llegado a este período las llamadas parroquias, que en el futuro serán también demarcaciones para el ejercicio de la política partidaria, serán doce: 1) Catedral; 2) De 1769 San Nicolás de Bari, Concepción, Montserrat, y La Piedad; 3) De 1783 Del Socorro; 4) De 1806: San José de Flores; 5) De 1829: Pilar; 6) De 1830: San Miguel, Catedral al Norte y Catedral al Sur; y 7) En 1833: Balvanera. Ello se ha de completar en 1859 con la Parroquia de Nuestra Señor del Carmen en el barrio Isla Martín García; en 1860 Parroquia de la Inmaculada Concepción en Belgrano; en 1872 Parroquia de San Juan Evangelista en la Boca; en 1881 Parroquia de San Carlos de Borromeo en Almagro y en 1884 la Parroquia de San Cristóbal en su barrio homónimo.

Con ello se estaban gestando las bases de la ciudad y los pueblos de campaña luego ciudades o partidos circundantes a la misma, cada uno con sus propias características e idiosincrasia se habrán de moldear con quienes ya vivían en esos lugares y por aquellos que llegaban desde el río, en una amalgama de mestizaje cultural de distintas raíces y coloraturas.

Los barrios de la ciudad serán, al principio, los adyacentes al puerto que con el tiempo se irán expandiendo hacia la periferia, en una suerte de simbiosis ciudad-campaña. Allí han de alcanzar los límites de aquellas regiones que hoy constituyen el Gran Buenos Aires y partidos aledaños. En aquellos tiempos, de fines del siglo XIX y principios del XX, su gran mayoría eran lugares de campaña con incipiente poblados los cuales se incrementaría notablemente con la llegada de las corrientes inmigratorias a partir de 1860-1870 y que se consolidaría hacia el 1900.

En ese escenario se ha de plasmar esa región aluvional que, con sus distintas y disímiles características, ha de comenzar con la construcción de una nueva y fundamental etapa nacional que ha de tener sus consecuencias económicas, sociales, políticas y principalmente

culturales que, comenzada alrededor de las iglesias y de la plaza central se extenderá en distintas direcciones.

En un somero desarrollo barrial de esos tiempos se deberá señalar algunos de ellos que con características propias marcaron formas de vida que aún hoy trascienden nuestra identidad.

Ello, aún cuando no fuere lineal en cuanto a su nacimiento o importancia quizá, será necesario individualizarlos desde su ubicación geográfica en cuanto a una primera línea frente al río que simboliza la llegada desde el exterior, una segunda línea conformada por aquellos que naciendo posteriormente apuntalaron a los primeros; una tercera línea que se adentra en el territorio ciudadano; otros partidos interiores que supieron en algún momento ser la división con la campaña y por último aquellos ubicados hoy lindando con la Avenida General Paz y que se confunden, en la mayoría de las veces, con los partidos del conurbano.



En esa primera línea hemos de encontrarnos con aquellos barrios que conformaron la nacionalidad y que hoy son paradigmáticos para nuestra historia.

El barrio de MONTSERRAT data de 1769 cuando se crea la parroquia de su mismo nombre. Se trata del casco histórico de la ciudad donde se han desarrollado, y aún se repite en el siglo XXI, los sucesos que dieron paso al primer gobierno patrio, albergado por los límites de las calles Avenida Rivadavia, Leandro N. Alem, Bartolomé Mitre, Rosales, Avenida La Rábida, Avenida Ingeniero Huergo, Chile, Piedras, Avenida Independencia, con edificios significativos de la ciudad como la Plaza de Mayo (antes Plaza Mayor) donde se juró la independencia en 1816 y la constitución en 1860, el Cabildo Histórico, la Manzana de las Luces y la Iglesia de San Juan Bautista.

Fue el primer barrio porteño y su iglesia erigida en homenaje a Cataluña que fuera refugio ante los musulmanes en Barcelona, y que habría de reaparecer, un siglo más tarde, con la Virgen y el Niño Negro de color oscuro por la cual se la denominó “La Morenita” o “La Morena”, que fuera asiduamente concurrida por los negros de Buenos Aires, en virtud de lo cual también se la llamaba el “Barrio del Tambor” por los parches que batían aquellos esclavos llegados desde distintos puntos del África. Más tarde se convertiría en un barrio habitado principalmente por españoles que se asentaron a lo largo de la Avenida de Mayo, Belgrano y Rivadavia, con sus emblemáticos edificios y sus comercios especialmente de gastronomía.

SAN NICOLÁS, lindando al sur con el anterior y al norte con Retiro, se remonta a su capilla de 1733 en Carlos Pellegrini y Corrientes. En 1769 es parroquia, desapareciendo de dicho emplazamiento al ensancharse Corrientes; hoy se levanta en Santa Fe 1364. Giró en esos comienzos en derredor de la iglesia de La Merced, cerca del río llamado Pozo de la Merced. Entre las calles hoy Perón y Sarmiento existía un muelle llamado Boneo donde se concentraba la actividad ultramarina tanto de pasajeros como de carga, donde a la vera de la misma se establecieron los inmigrantes británicos, donde, en 1822 comenzaría la actividad bancaria, lugar que hoy conforma la city porteña.



Dentro de su ejido, se encuentra la Plaza Lavalle que fue plaza de armas con el “Parque de Artillería”, donde hoy se levanta el edificio de tribunales (Talcahuano, Lavalle, Uruguay y Tucumán) que por su parte fuera construido en 1910. Dentro del barrio nos encontramos con otros edificios señeros de la ciudad como la el teatro Colón, que en esos primeros tiempos funcionó la Estación del Parque, de la cual partía el tren rumbo a Florida, arrastrado por la legendaria locomotora “La Porteña”. Entre las actuales calles Carlos Pellegrini, Sarmiento, Perón (Cangallo) y el Pasaje Carabelas se levantaba el famoso Mercado del Plata (edificio que hoy alberga organismos municipales) lugar en el que se adquirían productos que luego se trasladaban en coches de plaza (Mateos). Fue zona principalmente de comercios con propietarios nativos y de aquellos llegados con la inmigración.

SAN TELMO comienza a poblarse entre los siglos XVII y XVIII, que en ese entonces constituía el sur de la ciudad al cual se lo identificaba como el “Alto de San Pedro” o “Barrio del Puerto”, con un reducido grupo de construcciones en la cercanía de la plaza Dorrego sobre la calle Defensa a la cual se la considera la más antigua de la ciudad. Funcionaron distintos inmuebles entre ellos la Casa de Ejercicios Espirituales donde también estuvo la cárcel. Se denominaba al conjunto “La Residencia” incluyendo también la plaza del “Alto” o “del Comercio” y en 1861 funcionó el mercado del mismo nombre. Sus calles fueron escenario de la defensa ante la invasión inglesa y en época de Rosas funcionó en la calle Chacabuco el cuartel de la Mazorca.

Con el tiempo comenzaría a poblarse con familias tradicionales (French, De Luca, Echeverría) hasta que sufrió una brusca transformación con la llegada de la fiebre amarilla en 1871, retirándose la mayoría de sus habitantes hacia la parte norte de la ciudad en búsqueda de mejores condiciones climáticas y sanitarias. El espacio sería ocupado por vecinos criollos, la raza negra y a las cuales se agregarían posteriormente los inmigrantes. Las casas abandonadas se convertirían en los tristemente famosos conventillos. “La Quinta de los ingleses” fue el eje histórico, que luego sería adquirido por Gregorio Lezama y donado posteriormente a la Municipalidad. Hoy se levanta la Plaza Lezama y en parte de la misma, el Museo Histórico Nacional.

LA BOCA, barrio identitario de italianos, se lo señala como el lugar en que Pedro de Mendoza fundó la ciudad de Santa María de Buenos Aires en 1536, donde pese a las condiciones adversas se asentaron las “barracas” que representaban construcciones precarias donde se almacenaban y se curtían cueros. Tratándose de una zona anegadiza que recibía el material del Riachuelo que desembocaba en el Río de la Plata, tenía enorme dificultades para el asentamiento de la población la cual recién hacia mitad del siglo XIX comenzaría a instalarse en sus márgenes encabezada por las familias genovesas que comenzaban a trabajar en los astilleros navales, mientras que las almacenes eran atendidas mayoritariamente por españoles. A tratarse de un paso de marineros que desembarcaban mientras sus embarcaciones cargaba mercaderías, existían numerosas casas para pernoctar y principalmente cantinas y lugares de comidas.

Hacia 1870 va adquiriendo su propia fisonomía y en 1895 se constituía en la segunda sección más importante de la ciudad, la cual sobre una población de 38.000 habitantes tenía 17.000 nativos, 14.000 italianos, 2.500 españoles y el resto de distintas nacionalidad. Los personajes boquenses divertidos, ruidosos y a la vez melancólicos con la añoranza de su tierra, brindan una personalidad muy especial con formas gestuales y discurso xeneixe. Trabajadores y fraternos, constituyeron numerosas instituciones y clubes, además de una especial sensibilidad para las artes.

RETIRO.-Lo encontraremos en la parte norte de la ciudad. El Río de la Plata llegaba hasta las barrancas de Plaza San Martín donde funcionaba un desembarcadero y también la ermita de “San Sebastián” donde se realizaban retiros espirituales de allí su nombre. Hacia 1700 se

hallaba una quinta llamada "Retiro" donde se fundó una casa de recogimiento y oración. Cercano a ella funcionaba un mercado de esclavos que se ocupaba de su traslado desde Guinea, el cual fuera clausurado en 1726, hasta que en 1801 se trasladó a dicho lugar la Plaza de Toros con una capacidad para 10.000 espectadores y que tenía su entrada por la actual calle Sargento Cabral. Sus calles fueron también escenario de los combates en la segunda invasión inglesa.

En 1812, en esa Plaza de Toros, José de San Martín organizó el Regimiento de Granaderos a Caballos. En el desembarcadero antes descrito se establecieron diversas industrias de jabonerías, saladeros y curtiembres las cuales son retiradas en 1826 para ser utilizado como lugar de veraneo hasta el año 1874. Años antes, en 1856, se había construido la fábrica de la Compañía Primitiva de Gas de capitales ingleses que funcionó hasta 1909. En Esmeralda y Juncal se instalaba la primera fábrica de la cervecería Bieckert; en tanto que en 1863 se construye la Terminal del Ferrocarril del Norte que unía la Estación Central (Leandro N. Alem y Bartolomé Mitre) con Belgrano. En derredor de la Plaza San Martín se construye, sobre la calle Arenales, el Salón de Exposiciones Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes hasta 1938, pasando luego a formar los terraplenes de la citada plaza cuando fue remodelada.

Era una zona residencial de las familias patricias llegadas de la parte sur de la ciudad, luego de la fiebre amarilla, que contruirían imponentes mansiones y palacios como los que aún subsisten sobre la Avenida Alvear y otras construcciones como las del Ministerio de Relaciones Exteriores, el Círculo Militar, y la central del Ferrocarril Central de Córdoba (hoy Belgrano) que se finaliza en 1912. En 1878, se había levantado el famoso Hotel de los Inmigrantes, con 800 camas, donde pernoctaban por 7 días aquellos que ingresaban al país antes de partir para sus distintos destinos. En 1916 se inaugura la "Torres de los Ingleses" y un año antes se había terminado la nueva estación del ferrocarril "Central Argentino" (hoy Mitre).

Por su parte el pasaje 3 de Febrero era un antiguo cauce llamado "Tercero del Medio" ó "Zanjón de Matorral" por donde bajaban las aguas pluviales hacia el río. Hasta mediados del siglo XIX todos los terrenos del barrio estaban ocupados por las aguas del Río de la Plata y recién hacia 1856 se comienza con su relleno, estando ocupado por el asentimiento militar. Enrique Cadícamo decía que en esa zona, poblada de cafetines, fue donde se escuchó por primera vez un tango.

**CONSTITUCIÓN:** Se encontraba en esa primera línea cercana al río, limitado por las calles avenida Independencia, Pichincha, avenidas Caseros y General Hornos, Finochietto, Paracas, y avenida Entre Ríos. En los finales del siglo XVIII era una zona apartada, de tránsito hacia el sur. Los padres Betlehemitas crearon el hospital de la "Convalecencia" en los mismos terrenos que luego funcionaría el hospital "Rawson". En 1821 y con el fin de retirar la concentración de carretas del centro se los trasladó a la "Plaza Constitución" la cual desaparecería como tal al abrirse la avenida 9 de Julio, comenzando a funcionar allí el mercado de la Concepción.

En 1857 se instala el "Mercado del Sur" (Cochabamba, Salta y Bernardo de Irigoyen), que en 1892 es convertido en plaza. En 1865 se produce la apertura de la primera etapa del Ferrocarril del Sud que partía desde Constitución y llegaba a Chascomús, con lo cual desaparecen las carretas y a la vez en cada parada del nuevo ferrocarril se irían construyendo, a su vera, distintos pueblos que al impulso del mismo alcanzarían una gran importancia en esta parte alejada de la ciudad que luego habría de constituir el sur del Gran Buenos Aires. La zona constituyó uno de los principales lugares de abastecimientos para la ciudad que, con el tiempo, iría adquiriendo un notable progreso edilicio y actividad del comercio en primer lugar y posteriormente su desarrollo industrial.

**BARRACAS:** Hemos de encontrarlo, lindero al anterior, cuyo nombre proviene de las precarias construcciones de sus viviendas. Su nacimiento se remonta al siglo XVII cuando en las orillas

del Riachuelo comienzan a instalarse barracas donde se almacenaban cueros y otros productos que llegaban y salían de la ciudad.

En 1783 se erige el Oratorio y Capilla de Santa Lucía la cual en 1869 se transforma en parroquia. En sus tierras se afincaron las familias más adineradas del país donde exhibían sus lujosas casonas y quintas (Balcarce, Montes de Oca, Alzaga entre otras). La llegada de la fiebre amarilla, al igual que en San Telmo, hizo que las mismas migraran hacia la parte norte de la ciudad. El hábitat abandonado se convirtió en conventillos que pasaron a ocupar los sectores del trabajo, especialmente italianos que, llegados con la inmigración, participaron de una intensa actividad en fábricas y mercados.

El difícil acceso entre la zona y la ciudad, generalmente cubierta por el agua y el barro que depositaba el río, tuvo su solución con la construcción del histórico puente Gálvez en 1791, el cual fuera destruido en varias oportunidades y reconstruido en otras tantas hasta llegar al definitivo de 1879. Hacia 1903 se construyó uno nuevo que llegó hasta 1931 año en que se inauguró el hoy aún existente y denominado “Viejo Puente Pueyrredón”. A partir de la mitad del siglo XX y, luego, durante los años que le siguieron, especialmente hacia finales del mismo, esa zona obrera sufrirá un proceso de desindustrialización, en el cual, en otros tiempos existieron notorios emporios como “Canale”, “Bagley”, “Alpargatas”, además del aún vigente “Hospital o el de Pediatría Pedro de Elizalde.

También la transitaban reconocidos artistas y lugares paradigmáticos como “Tres esquinas” en Montes de Oca y Osvaldo Cruz con su tema en tango que hicieron famoso Ángel D’Agostino con la voz de Ángel Vargas; o construcciones históricas de la inmigración como el “Barrio Ferroviario” destinado a los empleados del ferrocarril que con unos 300 departamentos se levanta en la calle Austria al 2700 o la Estación Buenos Aires del Ferrocarril General Belgrano que estaba construida en madera.



**RECOLETA:** Lo encontramos adentrándonos en su zona norte cuyo nombre proviene del Convento de los Padres Recoletos de la orden franciscana que se halla circundado por las calles 10, Montevideo, Uruguay, Córdoba, Mario Bravo, Coronel Díaz, Las Heras, Tagle, Salguero y el Río de la Plata. Al sudeste limita con Retiro, al sud con San Nicolás, Balvanera y Almagro, al noroeste con Palermo y al noreste con el Río de la Plata.

Producida la fiebre amarilla, en 1871, el barrio comenzó a poblarse con la llegada de los habitantes de la zona sur. Su núcleo histórico ha sido la iglesia parroquial del Pilar. Dentro de su ejido encontramos al cementerio que lleva su nombre y que fuera inaugurado en 1822, lindero al antiguo edificio de los Padres Recoletos y en la actualidad al Centro Cultural, con cercanías a los edificios de los Museos Nacional de Bellas Artes y Palacio Nacional de las Artes (ex Palais de Glace), el centro municipal de exposiciones, la Biblioteca Nacional, y las facultades de Derecho, Medicina y Odontología.

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX fue sinónimo de tango, funcionando en el barrio el cabaret “El pabellón de las Rosas”, el “Armenonville” o el “Palais de Glace”. Con la llegada de los habitantes de la zona sur y que trataba de los sectores más acomodados de la sociedad se comenzarían a construir importantísimas mansiones, generalmente de estilo francés, que cubrieron sus calles especialmente sobre la avenida Alvear, siendo el lugar con mayor cantidad de estatuas y parques públicos de la ciudad.

**BALVANERA:** Se ubica al sur de Recoleta, limitando a su vez con Almagro, San Cristóbal, San Nicolás y Monserrat, que circundada por las calles Córdoba, Callao, Entre Ríos, Independencia, Sánchez de Loria, Sánchez Bustamante, Díaz Vélez y Gallo, ha sido sinónimo de guapos, políticos y tango. Su nombre proviene de la parroquia Nuestra Señora de Balvanera erigida en 1831. La zona de Corrientes y Pueyrredón es denominada Once o Plaza Miserere. Por su parte adquiere el nombre de Congreso la zona sudeste cercana al Congreso Nacional, mientras que la noroeste se la conoce como Abasto en recuerdo al antiguo mercado y donde hicieron fama Carlos Gardel y Aníbal Troilo.

En el siglo XIX era considerada un suburbio de Buenos Aires y se hallaba poblada por quintas a la vera del Camino Real (hoy Avenida Rivadavia), mientras que a mediados de dicho siglo fue cabecera del ferrocarril del oeste. Pero la importancia del barrio estuvo principalmente dado por los personajes que lo habitaron y como decíamos, por el tango, los caudillos y el “compadre” como relatara Borges en sus obras.

En Once y en torno a la calle Corrientes, se establecerá el núcleo de la comunidad judía en Buenos Aires, con sus sinagogas y clubes, pero principalmente con sus comercios de artículos textiles los cuales a su vez atrajeron a árabes y armenios, que se ubicarían en el extremo sur de Congreso cerca de San Cristóbal. Por su parte la zona del mercado en el Abasto fue un importante centro de comercialización de frutos y verduras con una gran participación de italianos y españoles. Mientras que en Callao y Tucumán se alza la Iglesia del Salvador, en Corrientes y Pueyrredón se levantaban los talleres del ferrocarril del Oeste y en la esquina de Rivadavia y Rivera el famoso café de los Angelitos.

**SAN CRISTOBAL.** Se encuentra hacia el sur, lindando con Boedo, Parque de los Patricios y Constitución, delimitado por las avenidas Independencia, Entre Ríos, Juan de Garay y la calle Sánchez de Loria y que recibe su estatuto en 1869 donde pocos años más tarde vivirían 37.000 habitantes de los cuales un tercio eran extranjeros. En 1919, sobre las calles La Rioja y Cochabamba, se produce la represión policial en los talleres metalúrgicos de Vasena.

**PARQUE DE LOS PATRICIOS.** Lo encontramos como último barrio en la señalización de estas demarcaciones, el cual linda con los de San Cristóbal, Boedo, Nueva Pompeya, Barracas y Constitución, hallándose configurado por sus límites con las avenidas Garay, Entre Ríos, Vélez Sarfield y Amancio Alcorta y las calles Lafayette, Miravé, Labardén, vías del ferrocarril Belgrano, Cachi, Almafuerte y Loria.

Zona de mataderos desde 1867, en que comenzaron a funcionar en la esquina de Caseros y Monteagudo los “Viejos Mataderos del Sur de la Convalecencia” y bajo estas características darle el nombre de Corrales al barrio donde se afincaron los primeros vecinos, inaugurado en 1872. También se los denominó “Corrales Viejos”, “Barrios de las ranas” ó “de las latas” compartiendo estos dos últimos nombres con Nueva Pompeya. El 12 de septiembre de 1902 adoptaría su nombre definitivo.

Su urbanización comienza recién a fines del siglo XIX en obras como las del Arsenal de Guerra de 1885 demolido en 1964, y que hoy ocupa en parte el Hospital Nacional de Pediatría. La zona había crecido notablemente con la llegada de la inmigración que buscaba trabajo en los mataderos o en fábricas y talleres. Su desarrollo se acelera comenzado el siglo XX con la

llegada de la primera línea de tranvías que corría por la avenida Caseros. Un lugar característico de esos tiempos fue la denominada “cabrería municipal” creada en 1907 donde se formaba cola para tomar la leche de cabra. El lugar sufriría distintos vaivenes hasta su desaparición en 1939. El barrio tendría también sus “casas para obreros” de 1907, el Hospital Penna de 1923, la iglesia de San Antonio de 1925, y los hospitales Sardá, Udaondo y Garrahan.

En una casa ubicada en la avenida Caseros y Monasterio, hoy Parque Florentino Ameghino falleció en 1823 María de las Mercedes de Escalada de San Martín, la esposa del Libertador don José de San Martín. Cerca de dicho lugar, en Rioja y Rondeau en 1912 se estableció una farmacia a cuyo frente se hallaba la farmacéutica Armandini Paggetni de Hidalgo la primera recibida en el país en el año 1902. A principios del siglo XX, Patricios era un suburbio donde se reunían artistas como Riganelli, Vigo Belloq, Riccio, Juan de Dios Filiberto, Quinquela Martín o Elías Castelnuovo en una finca de la calle Rioja 1861 y a los cuales se los denominaba los “artistas del pueblo”. A la zona también llegaría la familia Discépolo, con Armando y Enrique.

PALERMO ubicado por su rumbo norte, el cual hoy cobija distintas denominaciones o zonas como Palermo Viejo, Soho, Hollywood, Madison, Las Cañitas, Sensible, Villa Freid, Venecia, Bouchard, Queens, Vallery Brox, y Despierto), nombres importados, extraños a su historia que en sus comienzos supo tener su propia identidad que se remonta, podríamos decir, a la “prehistoria” de la pampa, luego denominada “Monte Grande”, pero siempre partiendo del Maldonado su arroyo paradigmático, el más importante que surcaba la ciudad, hoy entubado debajo de la avenida Juan B. Justo.

Zona identitaria, si las hay, donde surcaron sus tierras el grupo de aborígenes “guaraníes de las islas” y nómades querandíes, todos hábiles canoneros y en la cerámica, cultivando la tierra y la pesca donde tenían su principal alimentación. Cuando Juan de Garay en 1580 reparte 58 fracciones de tierras entre los primeros pobladores llamadas “suertes” o “chácaras” que trataban de fincas dedicadas a cultivo y la labranza, 12 de ellas pertenecían a lo que hoy abarca Palermo.

Juan Domingo Palermo que había contraído matrimonio con Isabel Gómez, hija de Miguel Gómez de la Puerta y Saravia, uno de esos primeros vecinos, habría de poseer parte de esas tierras que ya en 1619 se hallaban en el denominado “las barrancas de Palermo” o a la “altura de lo de Palermo”. El partido se crea en 1808. Ya en la época nacional, Juan Manuel de Rosas adquiere una fracción en 1838 donde construye su famosa casona blanca, con jardines siempre florecidos, con lago artificial y lugares para baños de sus habitantes, ubicada entre las hoy avenidas del Libertador General San Martín y Sarmiento donde está emplazado el Parque 3 de Febrero, lo cual dio fama al lugar; la cual, reformada en 1877, pasó a ser sede del mitológico café “en lo de Hansen”. Por último es demolida por orden de Sarmiento en 1889 para incorporarse a los terrenos del citado parque.

Pero también otros reductos reconocían a Palermo como el café “La Paloma” en las avenidas Santa Fe y Juan B. Justo, los famosos “Portones” que abrían y cerraban la entrada a la avenida Sarmiento, al costado de la Sociedad Rural, el Jardín Zoológico, el Botánico, el “Café Argentino”, el boliche “La Garúa” o el café “Agua Sucia” que abarcando el tango, el turf y el fútbol se referenciaban en el hipódromo, todos lugares por donde pasarían Bernabé Ferreira, Paquita Bernardo o Ireneo Leguisamo. Pero también otros referentes de la cultura y la política transitarían sus calles como Guido y Spano, Carriego, Borges, Roca, Roque Sáenz Peña, Alfredo Palacios, Rogelio Yrurtia o Arturo Capdevila.

Su actual delimitación se encuentra en las calles La Pampa, avenidas Presidente Roque Sáenz Peña y Valentín Alsina, Zabala, avenida Cabildo, Jorge Newbery, Cramer, avenidas

Borrego y Córdoba, Mario Bravo, avenidas Coronel Díaz y General Las Heras, Tagle, vías del ferrocarril General Bartolomé Mitre, avenidas Jerónimo Salguero y Costanera Rafael Obligado.



Palermo

Almagro

Boedo

Villa Crespo

Nueva Pompeya

ALMAGRO linda al norte con Palermo, al sur con Boedo y en cada uno de sus costados con Caballito y Balvanera, barrio de conventillos, tango, poesía, quintas, mataderos, fábricas y clubes, el cual se encuentra delimitado por las calles avenidas Ángel Gallardo, Estado de Israel y Córdoba, Gallo, avenidas Sánchez de Bustamante, Sánchez de Loria y las avenidas La Plata, Río de Janeiro e Independencia.

Su nacimiento se remonta a un desprendimiento de San José de Flores que en un loteo había adquirido la familia Almagro en 1839, la cual tenía su finca en Rivadavia y Medrano donde hoy se ubica la confitería “Las Violetas”, zona de quintas con árboles frutales, animales de granjas y huertas. En sus orígenes fue poblado por vascos y más tarde por italianos. Sus conventillos fueron famosos como “La Cueva Negra” habitada por gente de color; “María Lunga” en Castro Barros 433 o el matadero ubicado en las calles Ríos de Janeiro, Cangallo y Lambaré. Desde hace 100 años en Moreno 3682 funciona el “Centro Navarro de Buenos Aires”; en Medrano 522 el Club Atlético Almagro, en Díaz Vélez 4422 el Almagro Boxing Club donde peleara Luis Ángel Firpo; el “Mercado de las Flores” y el Hospital Italiano que data de 1888.

BOEDO, está al sur del barrio anterior, lindando con Parque Chacabuco, Nueva Pompeya, Parque Patricio y San Cristóbal, barrio de “casitas bajas”, glicinas y parrales con música de tango. Está circundado por las calles avenida Independencia, Sánchez de Loria, avenidas Caseros y La Plata. Barriada de largas mateadas y obligadas siestas, sigue, pese al avance de la propiedad horizontal, mostrando sus casas “chorizos”. Es el único fiel a sus calles que tomó de una de ellas. su nombre, en honor del doctor Mariano Joaquín Boedo que fuera un brillante abogado salteño que dedicó su vida a la causa de la independencia.

Históricamente, su territorio era compartido por los barrios de Almagro, San Cristóbal y Parque Patricios, donde florecían tambos, hornos de ladrillos, molinos panaderos, pulperías y almacenes. Luego, llegado el siglo XX, aparecerían los cafetines con sus poetas y la música del tango. Casitas bajas sin grandes espacios verdes pero sí añeja arboleda y formas identitarias como las que surgen de los versos del poeta Dante E. Linyera “Boedo, vos sos como yo; / Malevo como es el gotán / abierto como un corazón,/ que ya se cansó de penar, / lo mismo que vos soy así / por fuera cordial y cantor/ a todos les bato que sí / y a mi corazón le bato que no.”.

Sus calles han sido transitadas por muchos artistas de las distintas artes que han poblado sus cafés, como aquello del Grupo Boedo: Enrique Amorío, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Roberto Mariano, Nicolás Olivari, César Tiempo o Alvaro Yunque. Esquinas que aún hoy son famosas como las de San Juan y Boedo donde funcionó el “Café del Aeroplano” luego llamado “Nipón” o “Canadian” para denominarse en la actualidad “Esquina Homero Manzi”. O la de San Ignacio y Boedo que fuera tribuna política, principalmente del Partido Socialista, y que quedara



referenciada en la milonga “Cortada de San Ignacio” con música de Horacio Salgán y letra de Carmelo Volpe.

En ese espacio espiritual siempre nos encontraremos con lugares que algún artista hizo famoso como “Centenario y Tabaré” ubicado entre Boedo y Pompeya donde Manzi situó a su tango “Mano Blanca”, o de lugares que cuentan historias como las del “Café Dante” en Boedo al 700 donde concurrían los jugadores del ciclón luego de jugar en el viejo “Gasómetro” de Avenida La Plata e Inclán; o las de sus primos de Huracán que lo hacían en el café “La Puñalada” de Boedo y Chiclana al cual también concurría nuestro mayor poeta lunfardo don Julián Centeya. Hoy día, también se recuerdan sus calles como “Calle Buteler” de Saúl Consentino y Ernesto Pierro que Carlitos Varela llevara al disco y que recuerda una zona del barrio que ha sido muy especial por sus características en la construcción de casas para obreros en una manzana irregular por la cual vuelan los fantasmas del tomate Pena o del loco Dobal.

VILLA CRESPO. Cuando, en 1887, Buenos Aires acrecienta su territorio con la anexión de San José de Flores y Belgrano el barrio aún no existía. Era una extensión de quintas y el camino al cementerio del oeste a ambos lados del Boulevard Corrientes y surcado por el arroyo Maldonado. En 1893 Salvador Bénédict gerente de la “Fábrica Nacional del Calzado” donó un terreno para que en él se levantara una iglesia. En 1894 se crea la Parroquia de San Bernardo.

En ese período, se apadrina a esa famosa fábrica. Ello llevó a que los comerciantes instalados en la zona la comenzaran a llamarla Villa Crespo. Hoy limita al noreste con Palermo, al noroeste con Chacarita, al oeste con La Paternal y al sud con Caballito y Almagro, limitado por las calles avenidas San Martín, Ángel Gallardo, Estado de Israel y Córdoba, vías del ferrocarril San Martín, Dorrego y Paysandú.

Barrio con especiales peculiaridades por la llegada inmigratoria, y dentro de ella la comunidad judía. Zona de conventillos donde la “Fabrica Nacional del Calzado” levantó el primero de ellos en Gurruchaga y Padilla con cuartos y cocinas de madera para la vivienda de sus obreros que, seguidos por otros lo convirtió en símbolo del barrio a tal punto que el sainete criollo lo llevó al teatro (“El conventillo de la Paloma”). “El Conventillo Nacional” como se lo denominaba constaba de 112 habitaciones convivían principalmente los inmigrantes italianos, españoles y judíos, aún cuando habían minorías árabes y criollos. En esa diversidad de nacionalidades, idiomas y costumbres eran entendibles las diarias discusiones y peleas que se producía entre ellos.

El barrio tuvo preeminencia italiana sobre la española y vasca y todos ellos trabajaban en distintas actividades como los alfalfares, hornos de ladrillos o los café. Más tarde llegarían judíos, árabes, griegos y armenios generalmente dedicados a la producción y venta de productos textiles. Todo ello dentro de esa “mezcolanza” propia del país donde encontrábamos al “rusito” que vendía telas o semillas de girasol, junto al “turquito” que ofrecía su “bailaba” o al tano que exhibía sus aromas de pizza casera. También, ha compartido con Palermo, el arroyo Maldonado que tantas inundaciones produjo. De 1904 data la fundación del Club Atlanta con último destino en la calle Humboldt en terrenos comprado al Club Chacarita y que en algún momento se fusionó con “La Asociación Atlética y Futbolística Argentinos Unidos de Villa Crespo” que más tarde quedara disuelta, y cuando esta última se trasladó a “Villa Mitre”. También se ha distinguido como un barrio donde en los café se juega predominantemente al dominó y al ajedrez.

Importantes hombres de la cultura, transitaron sus calles como don Osvaldo Pedro Pugliese, desde sus actuaciones en el café “La Chancha”.

NUEVA POMPEYA se haya emparentado con Boedo, al sur del mismo y lindando además con Parque Chacabuco, Parque Patricio, Barracas y Villa Soldati, delimitado por las calle Esteban Bonorino, carril sureste de la avenida General F. Fernández de la Cruz, Agustín de Vedia, Avenida Riestra, Del Barco Centenera, avenidas Cobo, Caseros y Almafuerde, José Cortejarena, Cachi, vías del ferrocarril General Belgrano, avenida Amancio Alcorta, Iguazú, y Riachuelo, lindando con partidos del conurbano sur como Lanús y Lomas de Zamora.

Su historia exhibe las dificultades que tenían para llegar aquellos de provenían del norte, el oeste y el sur ya que solo se lo podía efectuar mediante canoas, balsas o carretas por alguno de los vados existente como “Camino al Paso Chico” (actual avenida Alcorta) que conducía a los pasos “Chicos”, “de Burgos”, “Díaz Vélez” o “de la Noria” antes llamado “Paso Zamora”. El más conocido fue el “Paso de Burgos” (actual puente Uriburu) que data de comienzos del siglo XVII y que debe su nombre al propietario homónimo de un chacra del lugar o a un famoso botero que transportaba persona de una costa a otra, pues se trataba del que menos se inundaba con las frecuentes crecidas del río.

Cuando aún no era un barrio se lo conocía como “los pagos del Riachuelo” con zona de permanentes inundaciones (“...Pompeya y más allá la inundación... como dirían con el tiempo los versos de Homero Manzi en el tango “Sur” aunque algunos han sostenido que Manzi se refería a Valentín Alsina) Hacia finales del siglo XIX, en el año 1887, se incorporó a la Capital Federal y la avenida Saézn era su límite. Pocos años más tarde los Hermanos Capuchinos decidieron levantar una capilla dedicada a la “Virgen del Rosario de Pompeya” que le dio nombre al barrio y su plaza “Nueva Pompeya” es el centro del mismo. El famoso verso de “...paredón y después...”) trataba de la que era la “Curtiembre y Charolaría” de Luppi, una de las más antiguas del país.

Sus calles, también estar regadas de sangre obrera cuando la policía reprimió la huelga metalúrgica de la fábrica de “Pedro Vasena e Hijos) en enero de 1919, hecho luctuoso que luego se trasladaría al resto de la ciudad hasta que se pactaron mejores condiciones laborales, aumento salarial, doble pago para los días domingo y supresión del trabajo a destajo.



Chacarita



Flores



Belgrano



Caballito



La Paternal

CHACARITA es el último de los barrios de este recorrido y lo encontramos en la parte central de la ciudad, lindando con Villa Crespo, La Paternal, Villa Ortuzar, Colegiales y Palermo y se encuentra circundado por las calles Avenida El Cano, vías del ferrocarril Urquiza, avenidas del Campo, Garmendia, Warnes, Dorrego y Álvarez Thomas.

Su nombre proviene del diminutivo de la palabra quechua “chácara” o “chacra” y su historia es común a los barrios vecinos. Sus tierras pertenecían originariamente a los padres jesuitas y luego de la expulsión de estos del reino de España y de sus colonias las tierras pasaron a la Corona y esta a su vez la transmitió al Real Colegio Convictorio Carolino de Buenos Aires, siendo utilizado por el mismo como casa de campo para su alumnado, de allí su denominación de “Chacarita de los Colegiales”. Luego tomaría distintos nombres como Colegio de la Unión,

Colegio de Ciencias Morales, Colegio Central de Buenos Aires para llegar definitivamente en la presidente de Bartolomé Mitre a su nombre actual.

Al producirse la fiebre amarilla en 1871 fue necesario habilitar el primitivo cementerio del oeste en terrenos que hoy ocupa el parque Los Andes. Luego sería traslado hasta su actual emplazamiento siendo el de mayor capacidad de la ciudad. Con la anexión de San José de Flores y Belgrano el barrio cobró importancia por su estratégica posición geográfica y la ampliación de sus límites. En su territorio, además de la inmigración europea tradicional, tuvo una importante corriente proveniente de distintas partes de Alemania y de las Islas Canarias.

Como señalábamos anteriormente el centro de la ciudad contó con dos barrios que siendo, al principio, parte de los suburbios de la ciudad, habrían de adquirir una importancia fundamental en la conformación definitiva de la misma. Ellos fueron San José de Flores y Belgrano, y cercano a ellos, Caballito.

FLORES se encuentra ubicado en el centro de la Ciudad de Buenos Aires y está circundado por las calles Portela, Cuenca, avenidas Gaona y Teniente General Donato Alvarez, Curapaligue, avenidas Directorio, Carabobo y Castañares, Camilo Torres, avenidas Norberto de la Riestra, Perito Moreno y Castañares, Lacarra y avenida Teniente General Luis J. Dellepiane, y limita con los barrios de Caballito, Parque Chacabuco, Nueva Pompeya, Villa Soldati, Parque Avellaneda, Floresta, Villa Santa Rita y General Mitre.

Se remonta a principios del siglo XVII cuando Mateo Leal de Ayala, quien provenía del Perú, adquirió 500 varas en el entonces Pago de Matanza. Sería Ramón Francisco Flores, luego de sucesivos cambios de propietarios, quien daría nacimiento al pueblo designándose como "tierra de Flores", donde se construiría su iglesia, plaza y se procedería, en 1808 a lotear el resto de su territorio. Dos años más tarde se oficializaría su nombre al crearse el curato de San José de Flores, a la vera del Camino Real (hoy avenida Rivadavia) y simultáneamente, como Partido de San José de Flores, vale decir hace más de 200 años.

En sus tierras se realizaron los funerales de Dorrego, como el fusilamiento de condenados a la pena capital, que se llevarían a cabo en la plaza principal que a su vez ostentaría distintas denominaciones en el tiempo: "14 de Julio", "San José" para tomar definitivamente el de "General Pueyrredón", aún, cuando popularmente se la conoce como "Plaza Flores". La zona contó tempranamente con su propio cementerio, ubicado al principio a metros del Camino Real por lo cual sufrió distintos traslados hasta llegar en 1832 a su actual emplazamiento en las calles Varela, Culpina, Remedios y Tandil.

Se trataba de una zona poblada por quintas general utilizadas en la temporada estival, como la de Terrero ubicada en Rivadavia al 6500 donde muchas veces descansaba Rosas que tenía su establecimiento cerca del lugar, o la Urquiza, luego de Caseros, en las calles Federación (hoy Rivadavia) y Córdoba, donde fue promulgada la Constitución Nacional y se firmó el Pacto de Unidad Nacional en 1859 ("Pacto de San José de Flores"). Dos años más tarde, en 1861, se inauguraba la línea ferroviaria que unía Plaza Lavalle con La Floresta. En 1879 se comienza a construir la iglesia de lugar la cual es inaugurada en 1883, y algunas tierras tenían explotaciones hortícolas-frutales de carácter familiar. Luego llegaría el ferrocarril y en 1870 el tranvía eléctrico, que tendría su complemento con el subterráneo, a principios del siglo XX, importantísimo para el traslado de los obreros, especialmente en fábricas como la de "Jabón Federal".

En 1832 se realiza una nueva traza mediante la cual se rodeó al pueblo con una ancha calle de circunvalación, señalizándose las delimitaciones de las calles con mojones de madera, comenzando la apertura de muchas de ellas hacia el norte de Rivadavia y en 1870 todas las arterias recibieron por primera vez sus denominaciones. En 1806 los vecinos habían erigido la primera capilla sobre la actual calle Rivera Indarte.

Producida la Federalización de Buenos Aires se crea la necesidad de incorporarles nuevas tierras, calculadas en unas 1200 manzanas provenientes de la Provincia de Buenos Aires. En 1890 se crea la subintendencia de Flores que comienza a funcionar frente a la plaza. Ello impulsó a la modernización del lugar con la incorporación de calles empedradas, plazoletas arboladas y alumbrado público eléctrico, al principio modesto y alimentado por un dínamo, hasta que se construyó la primera usina eléctrica de Flores y en 1909 se hizo cargo la Compañía Transatlántica Alemana de Electricidad, además del tendido de cañerías para la provisión de agua potable.

En 1853, en su territorio, se promulga la Constitución Nacional, en tanto que en 1856 se sumaba al Pacto de Unión Nacional ya relacionado, disponiéndose la realización de un Convención para la modificación de la constitución. La instalación en 1869 de la línea "Tranwvay Argentino" que unía Plaza de la Victoria (Plaza de Mayo) con San José de Flores y la epidemia de fiebre amarilla de 1871, produjeron una emigración importantísima de vecinos del centro de la ciudad que decidieron trasladarse a Flores.

BELGRANO, aunque alejado de Flores, tienen un nacimiento común como barrio de la ciudad, y aún le debe su primera inserción en la Provincia de Buenos Aires, como desprendimiento del cuartel tercero de San José de Flores en 1855. En 1856 Belgrano se convirtió en Partido Judicial de Campaña.

La traza inicial data de 1855 y el Partido recibe su nombre en honor del creador de nuestra bandera nacional. Su primera capilla estuvo ubicada en la esquina de las calles La Pampa y 11 de Septiembre y su construcción que se remontaba al siglo XVIII estaba dedicada a San Benito. Durante el levantamiento de Carlos Tejedor en 1880 Belgrano se convirtió en sede provisoria del gobierno nacional y en el edificio municipal sito en la calles Cuba y Juramento, donde hoy se erige el Museo Histórico Nacional Sarmiento, sesionaron las cámaras legislativas, dictándose el 20 de septiembre la ley que federalizaba Buenos Aires.

Su principal arteria, la avenida Cabildo, tiene un recorrido de casi 6 kilómetros que parte de la avenida Dorrego y llega hasta la avenida General Paz, y que lo comparte con los barrios de Palermo, Colegiales, Núñez y Saavedra. El arroyo Vega la atraviesa, entubado, y sobre el mismo se halla la actual calle Blanco Encalada.

El barrio se encuentra delimitado por las calles avenidas La Pampa y Presidente Figueroa Alcorta, Valentín Alsina, avenida Cabildo, Virrey del Pino, avenida de los Incas, Forest, Naón, avenidas Monroe y del Tejar, Roosevelt, Zapiola, del Congreso, avenida del Libertador, Udaondo e Intendente Cantilo.

CABALLITO es otro de los barrios ubicados en el corazón geográfico de la ciudad siendo hasta principios del siglo XX una zona periférica compuesta mayormente de quintas para descanso, hallándose a medio camino entre el centro de la ciudad y Flores. Los Títulos de Hernandarias otorgados a los capitanes Pedro Hurtado de Mendoza, Diego de Trigueros, Domingo Gribeo, Juan de Vergara y Bernardo de León, trataron de tierras que luego conformarían la zona y en donde desde el siglo XVIII existían tierras trabajadas por esclavos negros en importantes chacras con explotaciones de duraznos, membrillos y vides, donde además existían numerosos hornos de ladrillos; en menor medida habían quintas que no superaban las 10 hectáreas.

Hacia mediados del siglo XIX aparecen las primeras construcciones de heredades a la vera del Camino Real, con propietarios como Naón, Muñoz, Páez o Millar. Así han de surgir pulperías y refugios para carreteros y gauchos. En una de esas pulperías, Nicolás Villa construía cercos y palenques con las matrices de una antigua ballenera. En lo alto de su establecimiento puso un latón con la imagen del famoso caballito del cual habría de surgir el nombre del barrio. Su gran

desarrollo se ha de producir con la llegada de la inmigración. Otro hito de progreso, sería la llegada del Ferrocarril del Oeste que partía del actual emplazamiento del Teatro Colón. Tuvo su primera experiencia un 5 de abril de 1857 con la llegada de la primera locomotora “La Porteña” para quedar inaugurado definitivamente el 29 de agosto del mismo año.

Años más tarde llegaba la primera línea de tranvías propiedad de Mariano Billighurst que partía de la calle 25 de Mayo y llegaba al centro de Flores. Seis años más tarde, en 1877, llegarían los primeros “tranways” eléctricos. Comenzado el siglo XX, hacia 1914, se producía su definitiva transformación con la llegada del subterráneo y la inauguración de la estación Primer Junta de la línea “A” que sería la primera de la ciudad.

LA PARTENAL, se encuentra cercano al anterior, enclavado en la parte central de la ciudad. Está delimitado por las calles avenidas Chorroarín y San Martín, Arregui, Gavilán, Álvarez Jonte, avenida San Martín, Paysandú y las avenidas Warnes, Garmendia y Del Campo. Linda con los barrios Villa Mitre, Caballito, Villa del Parque, Agronomía, Villa Ortuzar, Chacarita y Villa Crespo.

Hacia 1700 sus tierras pertenecían a la orden de los Jesuitas y cuando estos fueron expulsados pasaron a la Corona Española. En 1827 Rivadavia decide fundar el pueblo de Chorroarín trayendo colonos alemanes pero con escaso resultado que hace fracasar el proyecto. En 1833 se decide distribuir las chacras entre los primeros colonos que provenían de las Islas Canarias. Veinte años más tarde son vendidas al administrador de la Chacarita de Colegiales. Llegado el siglo XX se comienza con el empedrado de sus calles y un centro de calzada con canteros por donde corrían las vías del tranvía Lacroze. Ya en 1887 había llegado el Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico, hoy General San Martín, y se inauguraba la estación Chacarita a la que posteriormente se le llamaría “Paternal.

El corazón del barrio es la avenida San Martín y sobre ella, entre Presidente Arena y Chorroarín, en 1906 se levantó uno de los primeros puentes de la ciudad, el cual fuera finalizado en 1923 y bautizado “Cortazar” como homenaje a uno de sus vecinos ilustre,. Otros que transitaron el barrio fueron César Tiempo, Pappo, Onofre Lovero, Osvaldo Piro, Mirtha Legrand, Raúl Lozza, Cacho Castaña (y el reconocimiento al barrio en su famoso “Café La Humedad), Chango Farías Gómez y Eduardo Lorenzo (Borocotó) entre otros. Es un barrio poco poblado surcado principalmente por casitas bajas tipo chorizo donde se le da gran importancia a la cocina, especialmente por vecinos de origen italiano, con amplios jardines en su frente y fondos con quintas para huertas y gallineros. Tiene asimismo una alta densidad de habitantes de origen judío y un número apreciable de sinagogas.

Como una necesaria unidad, de lo que es hoy el área metropolitana, debemos abordar todos aquellos barrios de la ciudad que lindan con el conurbano bonaerense, aún, cuando ya hemos comenzado con los de La Boca, Barracas, y Nueva Pompeya.



VILLA SOLDATI, uno de los de mayor extensión geográfica y a su vez de los más jóvenes ya que su vida data de principios del siglo XX. Sin embargo tenía antecedentes como la “Quinta del Molino” cedida por Rosas a un caudillo federal de apellido Lucero quien construyó dicha

quinta en derredor de las calles avenida Roca, el Riachuelo, Lafuente y Escalada, plantando eucaliptos, pinos, perales y membrillos e instalando un molino hidráulico.

José Soldati, que había nacido en 1864, la fundó en 1908 al igual que haría con Villa Lugano. Se trataba de zonas bajas propicias para las inundaciones, especialmente las de 1911 y 1913 que arrasaron la villa, y que precisamente por ello, se encontraba relegada a tal punto de haber sido la última en recibir la luz eléctrica. Su comunicación con el resto de la ciudad era a través del ferrocarril, su parada para pasajeros y el famoso tren lechero de trocha angosta.

Zona de pantanos que, recién en 1915, se comienza a adoquinar la avenida Fernández de la Cruz y la calle Lafuente. Sin embargo continuaría siendo golpeada cuando en los años 40, cuando se instalaron varias hectáreas de basurales para la descarga de los camiones que llegaban desde el centro de la ciudad, lo cual hacía aún más difícil la vida diaria. Recién en la década del 70 se prohibió tirar la basura en el “vaciadero de Soldati”. Sin embargo debe rescatarse el esfuerzo de sus habitantes para sobrellevar todas esas problemáticas, buscando mejorar sus condiciones de vida como la importancia que tuvieron sus talleres precarios que mejoraban con el tiempo estableciendo distintas industrias que daban trabajo a quienes vivían en la zona, como el emblemático “La Vascongada” rebautizado “La Baskonia” fundición que ocupa 12.000 metros cuadrados, con una producción anual de 12.000 toneladas.

Actualmente el barrio se halla delimitado por las calles Coronel Esteban Bonorino, avenida Fernández de la Cruz, Varela, avenida Perito Moreno, Castañares, Calabria, Saroza, avenida Escalada, José Pablo Torcuato Batle y Ordoñez, avenida Roca y Riachuelo.

Su lindero VILLA RIACHUELO tiene similares características geográficas y se encuentra circundado por las calles avenidas General Paz, Lisandro de la Torre, y Roca, Escalada y 27 de Febrero. Linda con Lugano y Soldati. Aún hoy, mantiene su mayoría de casas bajas y calles adoquinadas con un entorno con sabor a tradición que ha sabido adecuarse a los tiempos actuales mediante un racional reciclado de sus inmuebles que hoy albergan oficinas y viviendas, con un rápido acceso al centro de la ciudad mediante el Preméto y su enlace con el subterráneo.

La “Sociedad de Tierras General Pobladora” había obtenido en 1888 un permiso para el dragado del Riachuelo. Como dichos trabajos no se concretaron, la empresa se estableció en la zona loteando los terrenos que había adquirido para su primigenia actividad, completándolo con la apertura de calles. De allí surgieron chacras y tambos en los cuales se establecieron los inmigrantes recién llegados al país, especialmente luego de la construcción del “Puente de la Noria”, que permitió conectar a la zona con los mataderos, ubicados en Liniers. Hoy la zona alberga al Autódromo de la Ciudad de Buenos Aires “Oscar Alfredo y Juan Gálvez”, al Lago de Regatas y al Polideportivo Julio Argentino Roca.

VILLA LUGANO le continúa y se hallan emparentados, en virtud de haber sido el fundador de ambos José Francisco Soldati. De allí el nombre del barrio en homenaje al lugar que había nacido, Suiza, del cual partió en 1885 para establecerse en Norte América antes de llegar a la Argentina donde recaló finalmente, y pese a llegar con pocos recursos económicos logró alcanzar una importante posición económica que le permitió fundar el Nuevo Banco Italiano y otras instituciones, además de adquirir las tierras de estos barrios.

Lugano se encuentra rodeado de las calles avenidas Eva Perón y General Paz, Unamé, avenidas Lisandro de la Torre, Coronel Roca, Escalada y Fernández de la Cruz, y Pablo Torcuato Bathle y Odoñez. Con casas bajas y calles con esquinas que se consideran de la época colonial y su murales alusivos. Sin embargo también exhibe conglomerados habitacionales de la modernidad, disímiles en sus aspectos exteriores e interiores, por un lado monoblocks grises y contraponiéndolo otros con amplios jardines que lo caracterizan como zona residencial.



Sus vecinos primitivos fueron principalmente italianos, españoles y armenios y sus construcciones similares a las de Soldati levantadas en una zona con terrenos ondulados, juncales y bañados, instalados principalmente, alrededor de la vieja estación que aún hoy puede visitarse bautizada como “Histórica Estación Lugano” del Ferrocarril General Belgrano que fuera inaugurada en 1918, coincidiendo con la fundación del barrio. El desarrollo de la zona, al igual que la de sus vecinos, fue de tránsito lento en especial por tratarse de lugares fácilmente inundables.

MATADEROS trata de de los barrios paradigmáticos de la ciudad, el que se remonta al siglo XVIII cuando formaba parte del pueblo de Flores, pero aún sin identidad propia. Sería la inundación de 1884, que azotó a los mataderos de “Nuevos Corrales del Sur” ubicados en lo que hoy es Parque Patricios, una de las principales causales de la búsqueda de zonas más alta para poder establecer los nuevos establecimientos, principalmente ante la anegación que producía el Riachuelo.

Para ello se eligió una fracción ubicada en la zona de Liniers, en las actuales avenidas Lisandro de la Torre y De los Corrales, a la cual se accedía por el Camino Real (avenida Rivadavia) o por el Camino a Cañuelas (Juan Bautista Alberdi) mediante la apertura de una huella denominada “Camino a los Mataderos”. La piedra fundamental del nuevo mercado se colocó el 14 de abril de 1889, comenzado a funcionar el año siguiente pero ello no fue pacífico, donde matarifes y obreros se oponían al cambio, en especial por la dificultad para acceder al lugar llegando desde Flores.

Ello llevó que al poco tiempo volviera la actividad a los “Viejos Corrales”, comenzándose a adoquinar las calles que daban sobre la entrada de Murgiondo y Directorio y el 1º de mayo de 1901 se inauguraba definitivamente, con una torre de 130 metros de altura que permitía divisar las tropas de animales que venían desde la provincia de Buenos Aires, donde, en esos principios, exhibía una alta falta de higiene en tanto los animales se desangraban en el lugar, donde se los procedía a dividir, lo cual en 1920 sería prohibido ese tipo de faenamiento, y solo se lo podía hacer en el mercado. Los despojos eran arrojados al arroyo Cildañez. Los restos no utilizados recibían el nombre de “mucanga” y “los mucangas” eran jóvenes que lo vendían por unas pocas monedas para la fabricación de jabón. Sin embargo no todos los mucangas realizaban este tipo de actividades sino que se ganaban laboriosamente el jornal como el caso del famoso boxeador y campeón argentino de los livianos Justo Suárez “el torito de Mataderos” quien pese a llegar a la fama nunca olvidó su pasado.

La instalación del mercado trajo como consecuencia la subdivisión y venta de las tierras que se encontraban a su alrededor dando con ello nacimiento al barrio que, con la llegada del tranvía, en 1898, transportaba las reses hasta Floresta. Sin embargo sería el tranvía número “45” que llegaba desde Parque Patricios, llamado el “tranvía de los carniceros” el primero en importancia, uniendo los mataderos viejos con los nuevos. Más tarde llegaría el “48” que realizaba el trayecto entre el Correo Central y la estatua de “El Resero”.

Toda esa actividad daría lugar a la aparición de lugares paradigmáticos como el “Bar Oviedo”, frente al monumento de “El Resero en la esquina de las avenidas Lisandro de la Torre y De los Corrales, el cual funciona desde 1898. Al principio se llamó “el Bar del Francés” por ser su propietario un nacional galo llamado Dufaur, para cambiarlo luego por el “Bar de los Payadores” y ser su propietario un tal Ghio. Otros de los lugares conocidos serían la “recova” con su arboleda de tipas y el cuerpo principal del edificio con su reloj donde estaba la vivienda del administrador y su familia y otras para los demás funcionarios, empleados y obreros; también el inmueble en que funcionaba el Colegio No. 5 que fuera el primero del barrio y que luego se lo trasladaría a las calles Tandil y Cañada de Gomes.

En los alrededores existieron otros locales como “La Fonda de la Viuda” y “La del Medio” concurrido por parroquianos y artistas que actuaban en el lugar. El conjunto edilicio fue declarado Monumento Histórico Nacional en el año 1979. Este pasado histórico puede apreciarse hoy en el museo costumbrista “Museo Criollo de los Corrales”, en el monumento a “El Resero” que recuerda a quienes arriaban el ganado, y finalmente la “Feria de Mataderos” que funciona los días feriados en la Recova y donde se exhibe todo ese pasado como las comidas típicas.

LINIERS, es un lindero del anterior, y característico barrio de la ciudad, delimitado por las calles avenidas Emilio Castro, General Paz, Juan B. Justo y Álvarez Jonte, Manuel Porcel de Peralta, avenida Bacacay, Irigoyen, vías del Ferrocarril Sarmiento, Anselmo Sáenz Valiente y Albariños.

En el año 1872 se instala una pequeña estación a la cual se denomina “Liniers”, en honor del defensor de la ciudad de Buenos Aires durante las invasiones inglesas, y alrededor de la misma comenzaron a establecerse los primeros vecinos construyendo sus viviendas. En 1875 se inaugura la famosa Capilla de San Cayetano y sería en los comienzos del siglo XX que llegaría el Ferrocarril del Oeste y la instalación de numerosos edificios y talleres, todo lo cual significó un enorme avance en el avance del afincamiento de numerosos pobladores que habían arribado con motivo de las corrientes inmigratorias.

Ello produjo la subdivisión de las antiguas quintas que poblaban la zona, especialmente hacia 1910, lo cual se acrecentaría con la llegada del tranvía eléctrico en 1911. Dos años más tarde y con la “Ley Cafferata” que impulsaba la construcción de casas económicas en distintas partes de la ciudad, la Municipalidad contrató a la empresa “Compañía de Construcciones Modernas” para levantar 1000 casas para empleados y jornaleros, de las cuales se logró la construcción del 50 por ciento de las mismas, de las cuales una cantidad de las mismas fueron realizadas en el barrio.

Como ocurría con otros barrios, el “Maldonado” era uno de sus límites naturales el cual, con las intensas lluvias convertía a la zona en un gran lago natural de gran extensión. A raíz de ello se decidió su entubamiento, comenzando los trabajos en el año 1929 en su primera etapa; luego en la segunda se realizó la famosa loza sobre la cual se desarrolla la avenida Juan B. Justo que cruza de Liniers a Palermo. Aún hoy, dicha obra no se encuentra totalmente finalizada ya que necesita de obras complementarias que permita un rápido escurrimiento.



VILLA LURO, es su hermana y lindera a la cual circundan las calles avenida Emilio Castro, Escalada, avenida Juan B. Justo, Medina, avenida Rivadavia, Canónigo Miguel Calixto del Corro, avenidas López de Vega y Álvarez Jonte, Irigoyen, Bacacay, vías del Ferrocarril Sarmiento, Anselmo Sáenz Valiente y Albariños.

Pedro Luro, empresario de la zona, le dio el nombre al barrio que comienza en 1911 al habilitarse el apeadero “Villa Luro” de Ferrocarril Sarmiento, que, en 1923, sería trasladado al

electrificarse sus vías. Como ocurría con los demás barrios comenzaba a poblarse alrededor de su estación de ferrocarril al lotearse las grandes extensiones existentes. Distintas han sido las instituciones que le dieron impulso al barrio, entre ellas la sociedad de fomento “Los amigos de Villa Luro” la que se sumaba a la existente “Villa Luro Norte”. El Club Atlético Vélez Sarfield, con más de 100 años de vida ha realizado una reconocida tarea social en la zona y su cancha, una de las mejores del país, a la cual se la conoce como “El Fortín de Villa Luro”.

Sus pobladores iniciáticos eran principalmente italianos, españoles, portugueses y vascos, dedicados su mayoría a la faena del ganado y sus industrias derivadas; otros trabajaban las quintas con la producción de frutas y verduras. Era común ver transitar por sus calles de tierras, carros donde se ofrecían pavos, pavitas, y achuras. Sus casas, al principio, fueron humildes y luego, con grandes sacrificios, lograban mejorarlas.

VERSALLES es un pequeño barrio que a principios del Siglo XX era conocido como “Monte Castro”. En 1911 llega el Ferrocarril del Oeste y la “Compañía de Tierras del Oeste” adquiere las fracciones de tierra linderas a la avenida General Paz, las que procede a subdividir y lotearlas. El médico de la compañía, José Guerrico, que había emprendido un viaje a Francia a su regreso y enamorado de Versailles propone dicho nombre para la zona, dando lugar al barrio homónimo.

La zona se constituyó de inmediato en un importante polo industrial que comenzó a utilizar mano de obra local en distintas empresas como la textil “Tensar”, la fábrica de pinturas “El mono”, o la fábrica de envases para productos farmacéuticos “Massiarini Hermanos”. También debe destacarse que en lugar funcionó el “Supermercado Gigante” que fue el primero en operar en la Ciudad de Buenos Aires.

El barrio se encuentra delimitado por las calles Nogoyá, Irigoyen, avenida Juan B. Justo, Porcel de Peralta, avenidas Álvarez Jonte y General Paz y en el mismo han tenido suma importancia para su desarrollo distintas instituciones como la “Sociedad de Fomento Luz del Porvenir”, los clubes “Atlético Versailles”, “El Luchador”, el “Ateneo Popular de Versailles”, la “Biblioteca Belisario Roldán”, la “Casa de la Cultura” o la “Junta de Estudios Históricos”.

VILLA REAL, su lindero, está circundado por las calles avenida Lope de Vega, Baigorria, Irigoyen, Nogoyá y avenida General Paz. Geográficamente es similar a su vecino Versailles. La zona se remonta a principios del siglo XIX cuando el Virrey de Sobremonte tenía su residencia veraniega, denominada “Quinta de los Virreyes” y su quinta “Villa Real”.

Volverá a tener vigencia, cuando ya entrado el siglo XX, en 1907, se discute la ley para el otorgamiento de un permiso al Ferrocarril del Oeste para establecer una parada que permitiera el traslado de las personas que vivían en los alrededores de la avenida General Paz. Aprobado ello, se construyó una estación en el kilómetro 31,60 del ramal Caseros a Liniers designándosela con el nombre de “Villa Real”, la cual a su vez daría lugar al nombre del barrio. Hoy día, en la manzana que ocupaba la estación, en la que también estuvo luego la Corporación de Transporte, se levanta un complejo habitacional.

“VILLA DEVOTO”, su lindero, es un barrio con características residenciales y lo circundan las calles Campana, Gutemberg, avenidas San Martín y Francisco Beiró, Joaquín V. González, Baigorria y avenida López de Vega.

Considerado el “jardín de la ciudad” por su frondosa arboleda y sus casas bajas, rodeadas de amplios jardines cubierto de flores y arbustos de todos los colores, le dan un especial coloratura al barrio, hábitat que los vecinos defienden para evitar su desnaturalización. Su historia se remonta al año 1889, con la compra de tierras por parte del Banco Inmobiliario del cual Antonio Devoto era presidente, y es en ese mismo año se produce su fundación tomando el barrio su nombre.

Devoto construyó una mansión sobre la avenida Nacional (hoy Salvador María del Carril) sobre una fracción de 10.000 metros cuadrados, utilizando materiales que hizo traer de Europa, aún, cuando no llegó a ocuparla por su fallecimiento prematuro, la cual debió ser demolida y subdividida, procediéndose a su loteo y venta. Sin embargo tenía una quinta, la cual sí ocupaba, especialmente en épocas de verano, ubicada entre las calles Salvador María del Carril, Gualeguaychú, Nueva York y Mercedes, donde actualmente funciona una escuela que lleva su nombre.

Asimismo, deben mencionarse la “Casa de la Villa” cuyo propietario era W. Huxable, que poseía bellísimos jardines, con iluminación; o la quinta que fue de John Halle y que a su muerte legara a la Universidad Nacional de Buenos Aires para el funcionamiento del Instituto de Botánica y Zoología dependiente de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales.

VILLA DEL PARQUE, aunque no linda con la avenida Gral. Paz, debe sus especiales construcciones de características similares, al anterior barrio y por su entorno y se halla circundado por las calles avenidas Francisco Beiró y San Martín, Arregui, Gavilán, Álvarez Jonte, Miranda y Joaquín V. González.

Fue fundado en el año 1908, en la zona que fuera de la “Chacarita de Colegiales” y que naciera de la cesión de 100 hectáreas de la misma, a los fines de formar el “Parque del Oeste” para la instalación de la “Estación Agronómica con Granja Modelo y Escuela Práctica de Agricultura”. Al principio se llamó “Ciudad Feliz” para luego adquirir el actual de “Villa del Parque”.

Se trataba de una zona de quintas como la de Antonio Cambiaos, para luego dar lugar a subdivisiones y loteos. Con ello comenzarían las primeras construcciones que le irían brindando identidad al barrio, generalmente casas bajas pero que también exhibe las de altura principalmente en sus avenidas. Sin embargo, siempre mantuvo su calidez residencial que supo crecer alrededor de su estación del Ferrocarril San Martín, y a dos cuadras de la misma la sede de la conocida y tradicional institución “Gimnasia y Esgrima de Villa del Parque”.

También es reconocido por su otro club, “Parque”, institución que supo brindar notables deportistas, especialmente del fútbol profesional del país como los casos de Sorín, Cambiaso, Tevez, Gago, Insúa y donde alguna vez jugara Maradona. Asimismo, tiene su sede el anexo en la Ciudad de Buenos Aires, el Racing Club de Avellaneda.



VILLA PUEYRREDÓN se encuentra delimitada por las calles Salvador María del Carril, avenidas De los Constituyentes y General Paz, vías del Ferrocarril Mitre y Campana. Su nombre proviene de la estación del Ferrocarril Mitre que al principio se llamaba “Kilómetro 14” y que en 1907 pasó a llamarse “Pueyrredón” en homenaje al Brigadier General Juan Martín de Pueyrredón. La zona fue poblada por inmigrantes europeos que llegaban para trabajar en el proyecto ferroviario del cual, también, formaron parte sus construcciones y la importancia que le brindaron sus instituciones como la sociedad de fomento “Comisión de Fomento Sud” o la

“Universidad Popular de Villa Pueyrredón” filial de la Universidad Popular Florentino Ameghino, que dictaba distintos cursos con salida laboral como contabilidad, taquigrafía, mecanografía, inglés, artes decorativos, labores y tejidos, dibujo, pintura, corte y confección y cursos de apoyo para el colegio secundario.

VILLA URQUIZA, su lindero, es uno de nuestros tantos barrios de tango, a través de distintas instituciones, especialmente el Club “Sunderland”, donde se gastan sus baldosas al compás del dos por cuatro. El barrio está encerrado entre por las calles avenida De los Constituyentes, La Pampa, avenidas Rómulo Naón y Monroe, vías del Ferrocarril General Mitre, Estorba, Roosevelt, Tronador, avenida Congreso, San Francisco de Asís, vías del Ferrocarril Mitre, Núñez, Galván, Crisólogo Sarralde, y avenida General Paz

Su fundador fue Francisco Seeber, quien había sido intendente de la ciudad, pero principalmente empresario y fundador del Ferrocarril Oeste, quien lo llevó a cabo sobre tres pequeñas poblaciones existentes: Villa Catalinas (fundada en 1887 que dos años más tarde contaba con una estación por donde pasaba el Ferrocarril Buenos Aires a Rosario), Villa Mazini y Villa Modelo (ubicada al sur de la primera). Se trataba de una zona alta con terrenos elevados 40 metros sobre el nivel del mar, que habrían de servir a Seeber, que era el propietario de la empresa “Muelles de las Catalinas”, para el relleno de tierras de sus propiedad ubicada en la avenida Leandro N. Alem y Paraguay.

Los obreros que trabajaron en dicha tarea eran de origen europeo pero la mayoría habían llegado desde la provincia de Entre Ríos, quienes le solicitaron a Seeber que le pusiera al lugar “VILLA URQUIZA” en honor del caudillo entrerriano. Se trata de un barrio con casas antiguas de una y dos plantas, y edificios en sus avenidas, pero calles tranquilas que exhiben numerosas arboledas, y donde aún, hoy día, se puede ver a sus vecinos charlando sobre la vereda.

Para finalizar, aparecen dos barrios como “SAAVEDRA” Y “NUÑEZ”, que tuvieron origen común, los cuales lindan con partidos del norte bonaerense, y en el territorio del segundo se levantan importantes estadios deportivos como las canchas de los clubes River Plate y Defensores de Belgrano, en el cual supo estar también, en las calles Manuela Pedraza y Cramer, la del club Platense, hoy ubicada en Florida, Partido de Vicente López, pegada a la Avenida General Paz.

El origen lo encontramos en Florencio Emetiero Núñez quien, en el año 1873, fundó la sociedad “Núñez y Compañía” con el objetivo de dar lugar a un pueblo al que llamaría Saavedra, trazándose los planos de la población y el 27 de abril de 1877 se producía el acto fundacional de ambos barrios, debiendo señalarse que Saavedra, es el único barrio de la ciudad que cuenta con un acta fundacional que se encuentra en el Museo Histórico de Estudios Cornelio de Saavedra ubicado en el Parque General Paz, sobre la avenida homónima.

Un tren, con más dos mil personas, llegó ese día hasta el lago artificial de Saavedra, inaugurándose la estación Saavedra del Ferrocarril del Norte, hoy TBA Mitre. Luego de ello se comenzó con el loteo de sus terrenos ubicados en una geografía elevada que era cruzada verticalmente por el arroyo Medrano, que formaba una gran lago natural en el actual Parque de Saavedra, desde donde desembocaba en el Riachuelo y que hoy se halla entubado bajo el boulevard García del Río.

Desde comienzos del siglo XX la zona estuvo poblada de almacenes, fondas y pulperías y en Saavedra, cercano al puente, se establecieron casas de juego y prostitución, las cuales avanzando el siglo irían desapareciendo para dar lugar a un barrio de gente trabajadora y con viviendas que al principio modestas fueron mejorando con el esfuerzo de sus ocupantes que convirtieron al lugar en residencial con amplios espacios verdes y una correlativa baja



densidad demográfica, con edificios en sus avenidas. Dentro de su ejido hoy existen barrios periféricos como el “Residencial Cornelio Saavedra”. El “Presidente Sáenz Peña” y el “Mitre” de carácter precario.

Saavedra tiene sus principales íconos en el Club Atlético Platense, y uno de sus vecinos sería su hinchado número uno y, además uno de los fundamentales del tango como el “Polaco” Roberto Goyeneche, donde hoy en una de sus avenidas, a la entrada del barrio, se erige el monumento en honor de su hijo dilecto.

Núñez, por su parte, está delimitado por las calles avenidas Cabildo y Crisólogo Larralde, Zapiola, Congreso, avenidas Del Libertador, Udaondo, Lugones y prolongación virtual de Comodoro Rivadavia, eje de la desembocadura del Arroyo Medrano, Río de la Plata, y avenida General Paz, y en su territorio nos encontramos con el estadio monumental del club River Plate.

### PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Finalizada la recreación de los barrios paradigmáticos de la Ciudad de Buenos Aires se hace necesario que atravesemos la historia de los barrios o pueblos de la Provincia de Buenos Aires, en especial de su conurbano, que tienen una gran ligazón con sus hermanos de la gran ciudad. Para una mejor delimitación convendrá hacerlo en tres ejes, los del sur, el norte y el oeste.

En los primeros hemos de encontrarnos con Avellaneda (hija de Barracas al Sud), Lanús, Lomas de Zamora, Almirante Brown, Esteban Echeverría, Quilmes, Berazategui, Florencio Varela, Ensenada, La Plata y Berisso, todos ellos en general a través del Camino Real al sur.

En la zona norte nos encontraremos con San Martín y Tres de Febrero, Vicente López, San Isidro, San Fernando y Tigre. Por su parte en el Oeste hallaremos a Morón, Merlo, Moreno y General Sarmiento.

En medio del sur y el oeste se ubica otro partido de larga trayectoria, LA MATANZA, que, más que un pueblo se constituye una verdadera provincia con su millón ochocientos mil habitantes, que supera a muchas de nuestras provincias juntas en especial las del norte y del sur.



BARRACAS AL SUD (más tarde AVELLANEDA) es el inicio del sur del conurbano bonaerense, donde, desde el siglo XIX comienza a desarrollarse el Camino a las Cañuelas que, partiendo del puente de Barracas y tomando hacia el oeste, con algunas variantes, sería la avenida Pavón, luego Presidente Perón, hoy Hipólito Yrigoyen.

La Primera Junta ha de impulsar la industrialización de la carne con la instalación de establecimientos, principalmente a orillas del Riachuelo, para aprovechar su vía navegable y el traslado de los productos. Alrededor de dichos establecimientos, linderos al camino citado, se instaló una importante población para la época que trabajaba en sus distintas actividades,



dando lugar a un núcleo suburbano donde se instalaron saladeros, graserías, fábricas de jabón, y la construcción de numerosos depósitos para el almacenamiento de dichos productos, denominadas barracas y que en definitiva daría nombre al lugar. En sus alrededores se comenzaron con construcciones humildes y ranchos que albergaban a reseros, matarifes y peones, llegándose a catastrar 96 cuabras.

La zona había sido, desde el inicio del siglo XVIII, una especie de puerto donde llegaban las mercaderías de la vaquería con el almacenamiento de los cueros, lo cual llevó a la construcción de esos galpones de grandes dimensiones, concentrados a la vera del Riachuelo, que primeramente se denominara “Río de las canoas”, luego “Riachuelo de los Navíos” y luego “Riachuelo” o “Riachuelo de Barracas” y Barracas a su zona aledaña.

Pertenecía, luego de Caseros, al Juzgado de Quilmes y estaba a su frente Martín Juan de la Serna, quien establece la necesidad de fraccionar el Partido a su cargo y dar lugar a otro, proponiendo la creación del Partido de “Barracas al Sud” el cual tendría su cabecera en el pueblo de su mismo nombre y que se efectiviza el 7 de abril de 1852 designándose a su frente, precisamente a De la Serna. Sus límites llegaban hasta Monte Grande. Dos años más tarde se crea el Curato del “Tránsito de Asunción de María Santísima” y su “Capilla de los Italianos” ubicada en el Camino Real. En 1860 se habilita la actual “Iglesia Catedral de la Asunción de Avellaneda”.

En 1856 se habían realizado elecciones para la instalación de las autoridades municipales de Barracas al Sud, resultado elegidos Martín José de la Serna como presidente de la Corporación, acompañado de los vecinos Ramón Gomes, Roque Correa, Pedro Alais y Francisco Portela como municipales, con la secretaría de Manuel Estévez y Caneda. La comisión se puso a trabajar de inmediato y en poco tiempo se comenzaron a ver los resultados con obras de saneamiento, construcción de caminos, y la perforación de pozos para obtener agua potable.

Hacia 1869, ante la epidemia de cólera, se clausuraron preventivamente los saladeros y en forma definitiva ante la fiebre amarilla en 1871, Ello constituyó un duro golpe para la actividad en la zona y a los fines de paliar en algo la situación se autorizó la explotación de productos derivados de la carne y aún el faenamiento de reses menores para el consumo diario y la grasería, con lo cual se volvió a dar impulso a la actividad del lugar.

Otro hecho que ayudaría a dicha recuperación, se produjo en el año 1875 con la llegada del buque frigorífico “Le Frigorifique” el cual demostró la posibilidad del traslado de mercadería de productos perecederos por largo trayectos. Ante ello Gastón Sansinena instaló un frigorífico convirtiéndose en el primer exportador de carne congelada. A esta actividad se le sumaron otras como talleres, curtiembres, graserías, fábricas de aceite, tejedurías y lavaderos de lana, que brindaron las fuentes de trabajo necesarias para todos aquellos que se instalaban en el Partido; y en 1890 habría de contar con el nuevo Mercado de Frutos al que llegaban las vías del ferrocarril provincial.

En 1895 el pueblo de Barracas al Sud adquiere el estatus de ciudad y el 11 de enero de 1904 la ciudad y el partido toman el nombre de AVELLANEDA en homenaje al ex presidente de la Nación. Hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX comenzaban a llegar las grandes corrientes inmigratorias, especialmente italianos y españoles, que rápidamente daba lugar a la formación de barrios y villas que, en 1925, cubrían el 80 por ciento del territorio del partido.

Entre los acontecimientos principales, cabe señalar que cuando Juan de Garay refunda Buenos Aires, concede al adelantado Juan Torres de Vera y Aragón dichas tierras que luego pertenecerían al Pago de Magdalena el que se hallaba dividido en tres partidos: San Vicente, Magdalena y Quilmes. La zona pertenecería en ese entonces al Partido de Quilmes hasta llegar a mediados del siglo XIX. En 1791 se levanta el “Puente Gálvez”, el primero sobre el

Riachuelo y pocos años después, en 1806, las tropas invasoras inglesas desembarcaron en las costas de Quilmes, y la primera defensa para interceptarlas, se produce en la zona tratando que no logran cruzar el Riachuelo por el Camino Real a través del puente citado (hoy avenida Mitre y Puente Pueyrredón), el cual es destruido por los defensores.

Un año más tarde, cuando se lo reconstruye, las tropas inglesas nuevamente intentan desembarcar en el Río de la Plata, donde el coronel de Marina Azopardo con su Compañía de Negros y Mulatos los repele obligándolos a intentarlo a través del Puente Chico. En 1820 un ejército de gauchos y puesteros de las estancias del sur al mando de Juan Manuel de Rosas se concentran en el Puente de Barracas para sofocar un motín contra el gobernador Martín Rodríguez. En 1829 en la estancia Piñeiro se entrevistan Rosas y Lavalle para firmar el acuerdo "Pacto de Barracas". En 1833 con los sectores proletarios del lugar se forma la denominada "Revolución de los Restauradores de las Leyes" que llevarían a Rosas a la gobernación de Buenos Aires.

Muchos años después, en 1880, los puentes de Alsina y de Barracas serían testigos de los enfrentamientos entre las fuerzas nacionales al frente de Avellaneda y las provinciales con Carlos Tejedor. Vencido este se instala en Buenos Aires la capital de la República. Con el tiempo Avellaneda sería desmembrado para dar lugar a otros partidos ubicados hacia el sur, como Lanús, Lomas de Zamora o Almirante Brown.

LANÚS, es transitado por el Camino Real hoy avenida Hipólito Yrigoyen, cuyas tierras, a la llegada de los españoles, estaban pobladas por pampas y guaraníes. Los primeros, eran nómades que se alimentaban de la caza utilizando el arco, la flecha y boleadoras. Por su parte los guaraníes ocupaban las islas y se dedicaban a la fabricación de tejidos y cerámicas las cuales fabricaban con el barro que se hallaba a lo largo del Riachuelo. Las tierras que conforman hoy el Partido de Lanús formaban parte de los Pagos de Magdalena y de La Matanza, y el paraje entre ambos estaba constituido por el Pago del Riachuelo. Según S. J. Guillermo Furlong es muy probable que en Lanús se fundara la más antigua población del Virreinato del Río de la Plata en las inmediaciones del Paso de Burgos, hoy Puente Uriburu.

El primer propietario de tierras en el distrito fue Juan Torres de Vera y Aragón para luego ser repartidos entre otros pobladores al no respetarse los requisitos establecidos. Originariamente, en épocas prehistóricas, la zona trataba de un brazo del mar de allí las características de tierras salitrosas que al retirarse el mar fueron ocupadas por el agua dulce. Hacia comienzo del siglo XVII, se produce un cambio de límites al desaparecer los ríos como ejes de referencia y así se crea el Pago de Magdalena que llega hasta la orilla sur del Río Matanza o Riachuelo, designándose como autoridad al abuelo de Rosas. La "Reducción de los Quilmes" da lugar en 1730 a La Parroquia de Quilmes que ocupaba los actuales territorios de Avellaneda, Lanús, Lomas de Zamora, Berazategui, Florencio Varela y La Plata.

Según el investigador Gerardo Scioscia, la primera industria con un molino hidráulico funcionó en la zona y era utilizado para la molienda de granos en la propiedad de Ruiz de Ocaña a orilla del "Riachuelo de los Navíos", que formaban parte de la estancia "El Cabezuelo", adquirida en 1737 por Juan de Zamora. En tanto que, otras tierras adquiridas, cubrían las dos terceras partes de lo que hoy conforman los territorios de Lanús y Lomas de Zamora.

Para acceder al puesto principal de "El Cabezuelo" se debía vadear el Riachuelo que era una barrera natural para el "Paso de Zamora" el cual se hallaba cerca del Puente de la Noria que era utilizado por los carruajes que iban hacia Cañuelas, al igual que el "Paso Chico" ubicado al noroeste de la estancia por el cual transitaban los animales que iban desde las estancias hasta los Corrales del Abasto o a los de Matanza, desde donde se accedía, desde "La Colorada" y San Vicente para luego tomar el camino de "Las Tropas" (General Frías y Segunda Santa Fe). Por su parte el "Paso de Frías", de "Maciel" o de "Barracas" concertaba el mayor paso de las chacras del sur, especialmente luego de la construcción del Puente Gálvez.

Del paso señalado, se desprendía la actual avenida Mitre en Avellaneda que, luego de pasar por el arroyo Maciel, llegaba a la actual calle Deheza y con ello a los talleres ferroviarios de Remedios de Escalada, donde hoy se encuentra asimismo la Universidad Nacional de Lanús, para continuar luego por las hoy Avenida Alsina y su continuación Almirante Brown como recorrido de Lomas de Zamora a Burzaco, San Vicente y la derivación a Monte Chingolo.

Debe recordarse que hacia fines del siglo XVI se habían establecido los primeros saladeros en ambos márgenes del Plata y que, simultáneamente se había liberado el comercio de carnes. Dichos establecimiento pertenecían a las familias de Lanús, Borrego, de Juan Manuel de Rosas y de José Terrero en sociedad y al igual que otros saladeros se establecieron a orillas del Riachuelo hasta que fueron suprimidos como ya se ha señalado. Entre dichos establecimientos, debe citarse al de “Las Higuieritas” en Monte Chingolo, aún, cuando no ha podido ser determinada su ubicación, pese a que existe una placa en tal sentido en la calle Magdalena 946, que lo señala como el primer establecimiento argentino de carnes.

Producida la caída de Rosas, se divide la geografía de la Provincia de Buenos Aires. Quilmes se subdivide en “QUILMES” desde la Cañada de Gaete y su prolongación en el arroyo Santo Domingo y desde allí hasta el Río de la Plata. A partir de esta delimitación, se forma un nuevo distrito a través de Barracas al Sud que luego sería Avellaneda, Lanús, Lomas de Zamora, Adrogué y San José. Por su parte Lomas de Zamora se escinde en 1861 junto con un sector del actual Partido de Lanús, aún, cuando cuatro años más tarde, por razones de límites ese sector vuelve a Barracas al Sud.

La familia Lanús, que provenía de los Bajos Perineos Franceses, se radicó en Concepción del Uruguay, Entre Ríos. Uno de sus hijos Hipólito Anaconda, contrajo matrimonio con Dolores Rojas y con sus cinco hijos llega a Buenos Aires y compra una fracción en Barracas al Sud.

En 1856 funda la sociedad “Lanús Hermanos” y al fallecer su hermano debe hacerse cargo de su dirección. Se asocia a Antonio Lezica y el gobierno les encarga la provisión de mercancías para la Guerra del Paraguay. Asimismo habían acometido el emprendimiento del “Hipódromo o Circo de Santa Teresa” con una pista de más de dos mil metros donde se corrían carreras a la inglesa. Luego efectuarían sucesivas compras para sumar unas 320 hectáreas, construyendo su vivienda estilo suizo o normando que muchos sitúan frente a la Plaza Belgrano, en las inmediaciones de las calles Quintana y Amado Nervo, donde también realizaban una explotación agrícola. La crisis de 1872 produjo una quiebra en sus finanzas pese a lo cual se le otorgó la construcción de una línea férrea que uniría el país con Bolivia, la que nunca llegó a concretarse.

La traza original del Ferrocarril del Sur que corría desde Constitución hasta Jeppener y que luego se extendería hasta Chascomús, poseía distintas estaciones intermedias como Barracas, Lomas de Zamora, Glew, San Vicente, Domselar, Ferrari, Facio, Gándara y Chascomús. Al no incluir a Barracas al Sud (Avellaneda-Lanús) Anarcasis Lanús donó una fracción para la construcción de un apeadero que luego se transformaría en estación. Al poco tiempo comenzarían a llegar otros ramales como el Midland con cabecera en Valentín Alsina y el Meridiano Quinto conocido como “El Provincial” que arrancando de Avellaneda llegaba hasta La Plata pasando por la estación “Cuatro de Junio” luego “Monte Chingolo”.

Los barrios en Lanús se fueron conformando con las subdivisiones que se producían en las grandes fracciones. Las urbanizaciones más importantes se han de dar en dos períodos, uno entre 1872 y 1876, al existir una crisis económica con cambios políticos, y el segundo se genera luego de 1888 y su impulsor fue Francisco Gaebeler en los terrenos del “Tambo de Atachi”. Ese importante desarrollo ameritaba que los vecinos propulsaran la autonomía de Lanús del partido de Barracas al Sud.

Desde 1911, a través del “Movimiento Popular Pro-Autonomía”, se comienza con la cruzada por obtenerla, contando con apoyos importantes como la de Alfredo L. Palacios que presentó varios proyectos en la Cámara de Senadores, que no logran concretarse en ley. Sin embargo, continúan realizando reuniones y congresos, constituyendo la Unión Vecinal Autonomista con la presidencia del doctor Carlos Emérito González acompañado de caracterizados vecinos como Roberto Herrera, Roberto Vidal o José Norberto Volante.

Todo ese trabajo se concreta con el decreto 3321/44 del 29-9-1944 dictado por el Poder Ejecutivo provincial que contaba con el apoyo del gobierno nacional a cargo del general Edelmiro J. Farrell que era nativo de Lanús, del barrio de “Villa Industriales”. Lanús es declarado ciudad y cabecera del Partido 4 de Junio, designándose a Juan Piñeiro como Comisionado Municipal y se establecen sus límites, instalándose el Palacio Municipal en la calle 25 de Mayo 133. En octubre de 1955, derrocado el gobierno constitucional del General Perón, se le cambia el nombre por “Partido de Lanús”.

El territorio del partido de LOMAS DE ZAMORA que limita con una sección del Riachuelo y los partidos de Lanús, Quilmes, Almirante Brown, Esteban Echeverría y La Matanza se encontraba poblado por sus primeros grupos humanos desde hace más de 12.000 años, los cuales habían llegado desde el sur y tenían una economía basada en la recolección y que, más tarde se convertirían en cazadores de guanacos y ñandúes, especialmente los tehuelches y pampas históricos.

A la llegada de los españoles, su territorio estaba ocupado por aborígenes guaraníes de los “telomines” por el nombre de su cacique Telomián Condié, los cuales a su vez formaban parte de la familia “Tupi-guaraní”, que al principio devino en un trato amistoso para transformarse luego, ante las acciones depredatorias de los conquistadores, en un enfrentamiento cruento del que fueron derrotados por las tropas de Juan de Garay en 1580 en el combate “La-Matanza”, que daría más tarde nombre a la región y al río.

Las tierras conquistadas por los españoles fueron entregadas a Juan Ruíz de Ocaña, pese a la resistencia de los telomines. Entre dicho año y 1600 se comenzó con el reparto las tierras del pago de La Matanza, luego Pago de la Matanza, que se extendían desde el Riachuelo hasta el Salado, a otros españoles, entre ellos el capitán Francisco García Romero, el cual adquirió varias chacras y estanzuelas, sobre cuya base organizó la “Estancia del Cabezuelo” con una extensión de 30.000 hectáreas.

A su fallecimiento, la fracción fue heredada por su esposa y descendientes y posteriormente subastada en fracciones, siendo adquirido el casco principal; que hoy ocupa el Cementario de Lomas de Zamora, por Pedro Espinosa Arguello, en el año 1720, quien a su vez lo transmitió a Juan de Zamora en el año 1737. En 1730 se había creado el Curato que se hallaba dividido en tres partes: “Laguna de la reducción” (hoy San Vicente), “De la Isla” (Santa María Magdalena) y “De los quilmas”. Los pagos precedieron a los partidos y Lomas pasó a pertenecer al Partido de Quilmes.

Posteriormente, la estancia fue vendida a los jesuitas y a su expulsión, pasó a ser administrada por la “Junta de Temporalidades”. En 1801 sería incorporada a la Real Hacienda con destino a la caballada del Real Ejercito, de allí su denominación de Estancia del Rey. Posteriormente pasaría a ser Estancia del Estado Nacional.

Dicha estancia tenía dos sectores bien diferenciados. Por una lado el “bañado de la reyunada” y por el otro el de “las Lomas”. El primero, comprendía la zona cercana al río Matanza explotada como campo de pastoreo y el restante, alto y ondulado, correspondía al fondo de la estancia la cual carecía de actividad.

Estas tierras tendrían, ya instalado un gobierno nacional, dos emprendimientos que exhibirían distintas circunstancias. Mientras el primero de ellos, el de la Colonia Escocesa de Santa Catalina no lograría concretarse en el tiempo, el segundo, el de “Reparto de Chacras” sería una suerte de piedra de fundación de las actividades agrarias en la zona y partida del proceso lugareño.

“La Colonia Agrícola de Santa Catalina” de ABCC Argentine-British Community Council ([www.facebook.com](http://www.facebook.com)).- Aún, cuando es extenso el desarrollo de este trabajo, es interesante traerlo para conocimiento de una de las primeras experiencias de explotación agraria en el país, sus inicios y su finalización.

“En relación a la Colonia Agrícola Escocesa de Santa Catalina, debe señalarse, como antecedente que a mediados del año 1588, Juan Torres de Vera y Aragón, Capitán General y Justicia Mayor de las Provincias Unidas del Río de la Plata, extiende el título de propiedad de tierras y solares urbanos a don Pedro López de Tarifa para el establecimiento de su estancia, donde el nombre Santa Catalina aparece por primera vez como mención documental en una escritura del año 1819, en carácter de “Estanzuela de Santa Catalina”. En 1820 don Juan Manuel Arrotea adquiere la propiedad, la cual contaba para entonces con una superficie de 2.364 hectáreas, que representaban el 78% de la estancia original. En 1816 los hermanos escoceses John y William Parrish Robertson se instalan en Buenos Aires provenientes de Paraguay, estableciendo una actividad comercial, participando principalmente del famoso empréstito de la Baring Brothers & Co. de Londres en 1824, solicitado durante el gobierno de Rivadavia y que aún en el siglo XXI, se terminó de abonar, donde formarían parte de un consorcio de la representación argentina para la colocación de la deuda estaba integrada por Braulio Costa, Félix Castro, Miguel Riglos, Juan Pablo Sáenz Valiente y los hermanos Parish Robertson, quienes en virtud del poder conferido celebraron el acuerdo en Londres con la firma Baring Brothers & Co.

El gobierno argentino deseaba una colocación del 70%. Como la Baring pudo colocarlos al 85%, el 15% de diferencia resultante se repartió entre los integrantes del consorcio, incluidos los hermanos Robertson. Como el empréstito se contrató por 1.000.000 de libras esterlinas, el 15% de diferencia se repartió de la siguiente manera: 120.000 libras en carácter de comisión para el consorcio, y 30.000 para la Baring.

Como en el contrato no se especificaba cómo llegaría el dinero a la Argentina, la firma Baring sugirió enviarlo en letras giradas contra casas comerciales de prestigio de Buenos Aires. No por casualidad, una de esas casas comerciales era la de Robertson y Costas, dos miembros del consorcio. Al final, del millón de libras que totalizaba el mismo, sólo llegaron a Buenos Aires unas 570.000 libras, en su mayoría en letras de cambio y una parte minoritaria en metálico.

Finalmente, el préstamo no se usó -como estaba planificado- para la construcción del puerto de Buenos Aires, el establecimiento de pueblos en la nueva frontera, y la fundación de tres ciudades sobre la costa entre Buenos Aires y el pueblo de Patagones, la dotación de agua corriente a la ciudad de Buenos Aires. El dinero se diluyó en créditos a los clientes del Banco de Descuento, otorgados a tasas más bajas que las del pago del empréstito. Ochenta años tardó el país en pagar la deuda.

John Parrish Robertson, viajó a Gran Bretaña, donde reclutó a un grupo de personas, con el propósito de trasladarlos como colonos a la Argentina. Fue así como el 22 de Mayo de 1824, los escoceses embarcan en Leith, y tras poco más de 2 meses de navegación, el 8 de Agosto de 1825 (algunos autores mencionan como fecha el 11 de Agosto) llegan a Buenos Aires. El contingente estaba formado por 43 matrimonios, 42 hombres solteros, 14 mujeres solteras, y 78 niños. En total 220 personas, todas escocesas.

Mientras tanto, William P. Robertson, hermano de John y Secretario de la Comisión de Inmigración en Buenos Aires, tramitaba la introducción en la Provincia de Buenos Aires de unas 600 personas. El 11 de Marzo de 1824, Bernardino Rivadavia firma un Decreto aceptando la propuesta de los Robertson. Este proyecto, en esta época, fue la principal iniciativa de inmigración, y provocó que el 22 de Agosto de 1824 se sancionara la Ley de Inmigración, bajo la presidencia del mismo Rivadavia.

Debido a inconvenientes en la cesión de las tierras fiscales inicialmente propuestas para la instalación de los colonos, el contingente de extranjeros se radica en la Estanzuela Santa Catalina, que había sido adquirida por los hermanos Robertson a Gibson en 1825, sin apoyo oficial. Así se constituye en 1825 la

Colonia Escocesa de Santa Catalina, en una extensión de 6.500 hectáreas, y llegaba desde la actual ciudad de Lavallol hasta el Riachuelo. Además de los 220 escoceses, vivían allí 158 nativos.

Entre los colonos se encontraba John Tweedie, jardinero, explorador botánico y ex-director del Jardín Botánico de Edimburgo. Bajo su dirección, la forestación y la realización de magníficos jardines fue un aspecto muy atendido. Se construyó un hermoso parque, el cual durante mucho tiempo era frecuentado por muchos porteños que iban a descansar y al mismo tiempo realizar cacerías de cuervos, ñandúes y patos. Finalmente, el predio sembrado (3.000 acres) estaba rodeado por un cerco de talas. El actual bosque de Santa Catalina de Lavallol es obra de John Tweedie.

El culto presbiteriano es uno de los pilares de la cultura escocesa. En 1826 comenzó a funcionar una capilla en la chacra de la laguna. Hacia 1828, un año antes del comienzo de su declinación, los colonos de Santa Catalina eran 514 (de los cuales 326 eran escoceses y el resto nativos). Había 31 casas de material, 145 habitaciones, y 47 ranchos. Los sembrados cubrían 1.040 acres con durazneros y otras plantas; 2.148 acres cultivados y cercados, y 12.812 acres con pasturas. Los vacunos ascendían a 2.754 contando también los bueyes, y las ovejas eran 990. Tenía fábrica de productos lácteos, y allí se elaboraban quesos y manteca.

Pese al progreso de la colonia, en sólo un año se precipitó el fracaso debido a una gran sequía. Como durante la primavera hubo altas temperaturas, el viento norte trajo inmensas mangas de langostas que arrasaron con todo. Por falta de acopio de reservas de semillas, tuvieron que recurrir al gobierno solicitando ayuda, pero en esos momentos nuestro país estaba envuelto en luchas internas y tenía graves problemas internacionales (Guerra con el Brasil). El gobernador Manuel Dorrego tuvo la mejor predisposición para ayudar a la colonia y envió un mensaje a la Cámara de Representantes solicitando un subsidio en el cual manifestaba que "El gobierno cree, que aún, poniendo a un lado toda consideración de derecho por parte de los señores Robertson, es del mayor interés un establecimiento que seguramente va a ser el modelo de los trabajos agrícolas y de la felicidad rural. Porque es preciso convencerse que si el orden, la paz doméstica y todas las instituciones han de tener entre nosotros una existencia pacífica, se debe hacer todo el esfuerzo para sacar al país de la vida pastoril, que inspirando una gran independencia personal demasiado fuerte, es contraria al bienestar de los mismos que la ejercen. Además de esto, en el establecimiento Santa Catalina, se han introducido una porción de producciones del reino vegetal no existentes en el país, varios métodos nuevos de agricultura siendo de notarse que en mucha parte son efectuados por individuos del país". Finalmente Dorrego decía: "En fin, la colonia escocesa presenta hoy un ejemplo de la prosperidad, aunque naciente, a que pueden llegar los inmigrantes de Europa, que se determinan a adoptar por suya nuestra patria, la que de ese modo logrará vencer el principal obstáculo que se presenta por todas partes a su organización y que hará siempre infructuosos los esfuerzos de la autoridad vigilante, ilustrada y bienhechora".

Es notable la claridad con la que Dorrego vaía cuál era el gran problema argentino y cómo, pese a ser el caudillo de los gauchos, opinaba así sobre la importancia de la inmigración extranjera, que recién iba a ser reconocida 25 años después en el Preámbulo de la Constitución Argentina. Aunque la Cámara inició el tratamiento del problema, la sublevación del General Lavalle y el posterior fusilamiento de Dorrego el 13 de Diciembre de 1828, pusieron fin a las posibilidades de resurgimiento de la colonia escocesa, ya que Bernardino Rivadavia -el otro posible auxilio- había renunciado un año antes.

Para 1829, dos bandos antagónicos, el de Lavalle y el de Rosas comenzaron a disputarse posiciones en la zona. Lavalle acampaba en Los Tapiales (zona del actual Mercado Central), mientras que Rosas lo hacía en la estancia Del Pino de Cañuelas. El choque se produjo en la zona de Santa Catalina el 16 de Abril de 1829. Los contendientes toman los edificios de la colonia. La capilla presbiteriana queda en ruinas por la incautación y posterior lucha, y el terror se apodera de los colonos por la guerra gaucha.

La Colonia finalmente se disgrega entre 1829 y 1832. En este lapso de tiempo los colonos se dirigieron a distintos lugares. Algunos fueron a Buenos Aires y se convirtieron en comerciantes, que era una de las actividades más remunerativas de esos momentos; y otros siguieron ocupándose en trabajos rurales, en distintos lugares de la provincia. Algunas familias como los Bell, Barclay, Rodgers, se dirigieron a San Vicente, otros como los Brown, Robson, Young, Graham y también Bell, a Quilmes, y Is Dodds, Rodger, Kidd y otros Bell, a Temperley.

Pero la mayor cantidad de las familias de los colonos, como los Bell, Graham, Johnstone, Dodds, Young, Robon, Rodgers, Purvis, Brown y Burns, se dirigieron a Chascomús, donde se establecieron la



zona de las Lagunas Encadenadas, donde fueron dueños de las principales estancias y uno de los pilares de la sociedad local. Una de las principales estancias, "La Adela" fue vendida por Prudencio Rosas a 3 escoceses muy vinculados con Temperley: George Bell, James Burnet y James Dodds.

También se destacaban las estancias "Santa Elena", "Barros Blancos", "Estancia Grande", "Los Altos" y "Valle de Santa Ana", todas pertenecientes a la familia Bell; la antedicha "La Adela", de James Dodds; "San Felipe" de James Burnet, y "Las Mulas", de Johnstone y James Buchanan.

En Temperley, Henry, Thomas y George Bell compraron un campo de 328 hectáreas, en 1844, donde finalmente Henry Bell construyó una magnífica "manor house" (foto superior), pero esa es otra historia. También en La Plata los Bell fueron propietarios de una enorme extensión de tierra, que abarcaba la Ensenada de Barragán, Punta Lara y los que hoy es desde Gonnet hasta Villa Elisa. Es por eso que la ciudad de City Bell los recuerda en su nombre.

El fin de la colonia provoca el regreso definitivo a Inglaterra de John Parish Robertson en 1830, a quien su hermano William sigue en 1834. Desde su presencia en la Colonia de Santa Catalina la comunidad escocesa, como ya se dijo, queda ligada a Temperley. En 1911 compran un terreno en la calle Paz. Por medio de suscripciones y donaciones construyeron una iglesia en la esquina con la calle Espora a la cual llamaron St. Andrews (Iglesia Presbiteriana de San Andrés).

Hoy, en la entrada de la calle Garibaldi, puede verse ese monolito (foto inferior), que recuerda la gesta de la Colonia Escocesa de Santa Catalina. El monolito reza: "LUGAR HISTÓRICO - 11 AGOSTO 1825 - INSTALACIÓN DE UNA COLONIA AGRÍCOLA ESCOCESA POR DECRETO DE DON BERNARDINO RIVADAVIA - 6 AGOSTO 1883 - INICIACIÓN DE LOS ESTUDIOS AGRONÓMICOS VETERINARIOS SUPERIORES EN LA REPÚBLICA ARGENTINA - DECLARADO LUGAR HISTÓRICO POR DECRETO 877/61".

Sin embargo, esos pocos años sirvieron enormemente en la consolidación de las bases de la agricultura moderna en la Argentina. Varias prácticas e implementos agrícolas, así como técnicas agroalimentarias surgieron de este establecimiento.

Guillermo Taylien adquirió las tierras de los Robertson e instaló, en 1832, la primera cabaña de reproductores ovinos del país con ejemplares venidos del Reino Unido. Las tierras de la zona de Monte Grande pasaron a ser propiedad de Tomás Fair, hasta que se fundó el pueblo de ese nombre en 1889.

En 1851 las tierras de Santa Catalina pasan a ser propiedad del irlandés Patricio Bookey, quien una vez radicado, tuvo amplia participación en la creación del partido de Lomas en 1861. En esa época la estanzuela es destinada a la cría de ovinos. Para esa época, comprende una superficie de 750 hectáreas y cuenta con medio millón de árboles.

Por motivos económicos, ya que falló la explotación de la granja, lo llevaron a la quiebra en 1867.

En 1868, las tierras son rematadas y el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires adquiere la propiedad de Santa Catalina. Inmediatamente se propone la fundación de una Escuela Práctica de Agricultura, con la cual se inicia una etapa distinta en la historia del lugar, asociada al desarrollo científico y educativo.

En 1872, a solo un año de inaugurada la estación Temperley, Francisco D. Justo (antecesor del presidente Agustín P. Justo y del diputado Juan B. Justo, y vecino de Temperley) tendió una línea de tranvías, que partiendo de la estación, luego de un recorrido de 7 kilómetros, llegaba a Santa Catalina, donde estaba instalada la flamante Escuela.

La Escuela funciona hasta 1880 y al año siguiente se crea el Instituto Agronómico-Veterinario, el cual inicia sus actividades el 6 de agosto de 1883, quedando establecida esa fecha como el día de los Estudios Agronómico-Veterinarios en la Argentina.

Luego, el traslado del Instituto a la capital provincial da origen a la Facultad de Agronomía y Veterinaria de la Universidad Nacional de La Plata.

Mientras tanto, en 1897, atendiendo a las necesidades de los productores, en Santa Catalina, se instala una nueva Escuela Práctica de Agricultura y Ganadería. Las tierras son destinadas a la cría de bovinos y equinos de raza, animales de granja y al cultivo de lúpulo, lino, durazneros y otros frutales, árboles forestales y plantas ornamentales. Más de treinta años después, el 31 de diciembre de 1928 se crea, por Ordenanza del Consejo Superior de la UNLP, el Instituto Fitotécnico de Santa Catalina, el cual pasa a depender de la Facultad de Agronomía en 1934.

Por decreto N° 877 del año 1961, el Establecimiento de Santa Catalina es declarado Lugar Histórico Nacional. Al mismo tiempo, comienza a funcionar el Jardín Agrobotánico de Santa Catalina, dirigido por el Profesor Enrique C. Clos. Hacia 1967, este Jardín ofrecía a la comunidad semillas, bulbos y gajos de unas 350 especies de importancia económica, a la vez que mantenía canje con 143 jardines botánicos de 47 países de todo el mundo.

El 31 de octubre de 1972 se crea la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, obteniendo la cesión por parte de la UNLP de 45 hectáreas del predio ubicadas en el cruce de la Ruta Prov. 4 y la Av. Juan XXIII, y tres cuartas partes del Edificio Central de Santa Catalina. Entre 1975 y 1976 la UNLP cede, además, el uso de los pabellones del ex-Centro de Estudios y Ensayos de Maquinaria Agrícola a la Facultad de Ciencias Agrarias. Al mismo tiempo, parte del predio es designado Reserva Micológica "Carlos Spegazzini" Convenio entre la UNLP y la Municipalidad de Lomas de Zamora, incorporada más tarde al sistema de sitios con interés biológico de la Provincia de Buenos Aires.

Actualmente, el predio cuenta con un registro histórico de 400 años; una docena de edificios e instalaciones del siglo XIX; una colección de implementos, objetos y documentos históricos; dos unidades universitarias de enseñanza, extensión e investigación; un centro educativo provincial; 40 hectáreas de bosque; varios cientos de especies de plantas y hongos, una notable diversidad de aves y mariposas y, además, es refugio de numerosos invertebrados, mamíferos, anfibios y peces.

El predio de Santa Catalina perteneciente la IFSC-FCAYF-UNLP constituye actualmente una de las últimas reservas rurales del sur del Gran Buenos Aires y la última del partido de Lomas de Zamora. Luego de 4 años de lucha vecinal por su protección, el predio fue declarado Reserva Natural Provincial del Conurbano Bonaerense mediante la Ley Provincial N° 14.294, en el marco de las previsiones establecidas por la Ley 10.907. Asimismo, la norma declara Paisaje Protegido Provincial a las hectáreas del referido predio que se encuentren bajo el dominio del Estado Nacional de conformidad a lo establecido en la Ley 12.704, para lo cual deberá elaborarse el Plan de Manejo correspondiente.

La sanción de la norma surge como consecuencia del accionar de las organizaciones sociales y vecinos de la zona, liderados por el Profesor Alberto de Magistris, quienes durante varios años reclamaron la protección legal de este predio ante la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires, y que en el mes de Junio de 2011, mediante la acción interpuesta por la Asociación Civil Organización Ambiental Pilmayqueñ ante el Juzgado Federal de Quilmes, obtuvieron una medida cautelar en la que se ordenó a la empresa Covelia S.A. la "inmediata paralización de las obras de construcción que había iniciado en el predio.

La sanción de esta norma es un hecho trascendente no sólo para la protección de un espacio de características naturales únicas en el conurbano bonaerense, sino también un logro para poner un freno a la irrefrenable ocupación del suelo que actualmente padece esta zona, y avanzar hacia un ordenamiento ambiental del territorio de la Cuenca Matanza – Riachuelo, situación que reclama una actitud proactiva de parte de la ACUMAR, quien hasta el momento no ha desarrollado acciones en tal sentido".

En cuanto al denominado "Reparto de Chacras", que en 2021 se cumplen 200 años, existen importantes trabajos sobre el particular, especialmente de integrantes del Instituto Histórico Municipal de Lomas de Zamora, aunque, seguramente todos hemos de acudir al trabajo que nos dejaron Alberto S.J. De Paula y Ramón Gutiérrez: "Lomas de Zamora" Desde el siglo XVI hasta la creación del Partido en 1861" publicado por el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires Dr. Ricardo Levene, La Plata 1969 página 89, además de otros importantes trabajos como "Tomás Grigera. El fundador de Lomas de Zamora. Un arquetipo de la patria" del Licenciado Carlos Pesado Palmieri.

Las chacras fueron entregadas a distintos vecinos, entre ellos Francisco Iberra, Pedro Rosas, Manuel de los Santo Grigera, Juan Pablo Rodríguez, Juan de Dios Olea, Tomás Grigera, luego Victorio Grigera, Evaristo Grigera, Rafael Alcaraz, Rafael Pórtela, Francisco Pórtela, Manuel Antonio Grigera, Juan Grigera, Mariano Grigera o Juan de Dios. En medio de las chacras en la hoy esquina de avenida Hipólito Irigoyen y Pereyra Lucena fue creciendo el núcleo denominado "Las tres esquinas", que sería con el tiempo el "Pueblo de la Paz" erigiéndose una modesta capilla.

La instauración de la iglesia y el partido, luego de varias denegaciones, se concreta en 1860 con un acto presidido por Bartolomé Mitre, a través de la colocación de la piedra fundacional de la parroquia de Nuestra Señora de la Paz. En 1852 se había separado a Quilmes de Barracas al Sur, y Lomas de Zamora pasó a integrar parte de su territorio. Hacia 1860 existía una rivalidad entre ambas y el núcleo de "Las Tres Esquinas", que había donado dos manzanas para la instalación de una escuela, iglesia y casa municipal, propuso la construcción del centro cívico en la chacra de Victorio Grigera, Esteban Adrogué y Juana Zorrilla de Grigera, lo cual dio lugar a la construcción del templo, gestionando la creación del Partido y su separación de Barracas al Sud. Ello dio sus frutos cuando el 10 de septiembre de 1861 se promulga la ley que crea el Partido de Lomas de Zamora el cual comienza como municipio independiente el 10 de enero de 1863, fecha en que asume como Presidente de la Municipalidad y Juez de Paz el vecino Francisco Pórtela.

A raíz que la iglesia se encontraba bajo la advocación de Nuestra Señora de la Paz los vecinos Victorio Grigera Casavalle y Francisco Pórtela Grigera gestionan se tome la denominación de "Pueblo de la Paz", lo cual con fecha 9 de junio de 1864 se aprueba la traza del pueblo y se accede a la petición tomando el nombre de "La Paz" para el pueblo cabeza del Partido de Lomas de Zamora, propiciándose en 1907 que se diera la categoría de ciudad. Ello es aprobado en 1910 pero sin mencionarse "La Paz" para el pueblo sino el de Lomas de Zamora, cabecera del Partido de mismo nombre.

Como los demás pueblos, la llegada del ferrocarril en 1865, al tener una parada del Ferrocarril del Sud, en una estación de madera de estilo inglés que se hallaba levantada lindera a una vieja posta y a la pulpería "La Botica", fue fundamental para su desarrollo que comenzaba a poblarse con los viejos vecinos pero que se acrecentaría notablemente hacia fines del siglo XIX y principalmente comienzo del XX con la llegada de los inmigrantes. En ese desarrollo se afincaron en sus tierras italianos, españoles, ingleses o polacos los que se integraron a las familias que ya vivían en el lugar. A partir de ellos adquirió una matriz muy especial que la convirtió en una de las principales ciudades del conurbano. Muchos de los pueblos que la integran, con el tiempo también adquirieron el estatutos de ciudades como Bánfield en 1960, Temperley en 1965, Turdera en 1975, o Llavallol en 1974.

Producida la epidemia de cólera de 1867 y luego la fiebre amarilla de 1871 llevaron a que muchos porteños emigraran de la ciudad y buscaran afincarse en las afueras donde el clima era más benigno para combatirlas, más allá de que antes eran utilizada como zona de veraneo. El traslado se vio favorecido por la instalación del Ferrocarril del Sud. Fue así que Esteban Adrogué, que vivía en Lomas de Zamora, adquiriera cinco chacras de unas quinientas varas cada una las que unificaría, y que luego de usarlas como lugar de veraneo, se trasladó definitivamente y fundó un pueblo que habría de llevar su nombre.

Para ello y previa donación de los terrenos respectivos, solicitó se estableciera una parada del citado ferrocarril frente a la entrada a sus campos lo que se concretó en 1872 y poco después llegaban los primeros adquirentes de origen español y vascos que se asentaron en las tierras que había subdividido, los que aportaron sus costumbres y culturas, produciendo un importante impulso para el desarrollo comercial y laboral.

En el año citado se levanta el primer plano general delineando un pueblo enmarcado en un diseño moderno con plazas, diagonales y bulevares. El 30 de septiembre de 1873 se crea el municipio con el nombre de PARTIDO de ALMIRANTE BROWN teniendo a Adrogué como cabecera. Dentro de su demarcación se desarrollaron otros pueblos que irían adquiriendo importancia como Búrzaco, San José, Lonchamps o Glew, manteniendo una zona rural en Ministro Rivadavia.

Búrzaco se remonta a la época del Ferrocarril del Sud y el pueblo se desarrolló en tierras que habían adquirido los hermanos Francisco y Eugenio Búrzaco que se extendía desde la calle

Seguí hasta Alejandro Korn. También daría nombre a otra zona la estancia de Juan Glew. Se trataba de distintos apeaderos hasta que finalmente en 1865 se construye la estación Búrzaco, mientras que entre los años 1884 y 1905 se construye la doble vía que habría de darle un enorme impulso a la zona, en especial con el establecimiento de los talleres ferroviarios.



ESTEBAN ECHEVERRÍA ha sido otro de los partidos que se remontan a la época de la conquista donde moraban los querandíes que siendo un pueblo no belicoso que al sufrir continuos atropellos por parte de las tropas de Pedro de Mendoza reaccionaron y lo vencieron la batalla de "Corpus Christi" en las inmediaciones de la laguna de Rocha en suelo que hoy pertenece a Esteban Echeverría. Posteriormente fueron sometidos siendo repartidos como mano de obra gratuita y frente a su reacción fueron vencidos en los márgenes del río Matanza que actualmente divide Esteban Echeverría con La Matanza.

En 1595 mediante una merced se entregaron las tierras que formarían parte de este distrito, pertenecientes a la "Estancia Santa Catalina" de Mateo Sánchez que era Procurador del Cabildo de Buenos Aires. Pocos años más tarde se autorizan las "vaquerías" (apropiación del ganado sin dueño) a favor de numerosos estancieros de la zona. Hacia mediados del siglo XVIII aparece la primera denominación de "Monte Grande" al ser designada una chacra con dicha denominación; pero sería recién en 1825 que habría de concretarse al instalarse una colonia agrícola escocesa la cual aún sin resultados concretos dio lugar a que siete años más tarde estas tierras fueran vendidas a Tomás Facio que llegó a poseer unas 2000 hectáreas.

Hacia finales del siglo XIX, en 1898, los herederos de Facio vendieron las tierras a la firma "Comi, Sansinena y Cía." las que luego de subdividirlas fueron loteadas y dieron lugar al pueblo de "Monte Grande" el que dependía, en esa fecha, de Lomas de Zamora. En dicho año también se construye la estación "Monte Grande". Con la primera Comisión de Fomento de 1896, que presidía por Luis Guillón, habría de germinar la idea de la autonomía la cual se concretaba el 9 de abril de 1913, como Partido de Esteban Echeverría, mientras que Monte Grande es designada ciudad en 1964. Su primer comisionado fue Enrique Santamarina.

Hoy es un floreciente municipio del sur del Gran Buenos Aires con especiales características ambientales por sus frondosas arboledas y plazas que armonizan una ciudad pujante con un extenso territorio de carácter suburbano.

EZEIZA es uno de los 135 partidos de la provincia argentina de Buenos Aires. Forma parte del aglomerado urbano conocido como Gran Buenos Aires, ubicándose en la zona sur del mismo. Fue creado en 1994 a partir de la subdivisión del partido de Esteban Echeverría. Su superficie representa el 6,14% del total de los 24 partidos del Conurbano bonaerense, ubicándolo en el puesto número 4 por extensión territorial dentro de este recorte.

Hacia el año 1500: el territorio que hoy ocupa el partido de Ezeiza se encontraba habitado por distintas tribus de querandíes dedicadas a la caza y a la pesca. Años más tarde, hacia el 1536

llegaba Pedro de Mendoza y se iniciaba la lucha y exterminio contra los pueblos originarios, hasta que en 1580 se procede a su desalojo y pocos años más tarde, en 1588, se comienza con el reparto de tierras.

1758: Juan Guillermo González y Aragón, bisabuelo del general doctor Manuel Belgrano, funda la Estancia "Los Remedios". Esta estancia albergó la primera capilla de la zona, ubicada en las cercanías del actual Centro Atómico Ezeiza.

En 1767 arriba al lugar Gerónimo Ezeiza, quien se casa con la nieta del célebre alcalde de Buenos Aires, Pedro de Barragán, y forman una amplia familia. Con los años, uno de sus descendientes, José María Ezeiza, será propietario de una quinta en la zona.

En 1885, fallecido José María y también su hija, el yerno dona al Ferrocarril Oeste el predio donde se levantaría una estación, con la condición de que lleve el nombre de José María Ezeiza. Las tierras ricas y fértiles se fraccionaron en chacras, quintas, poblaciones que crecen y se desarrollan con la llegada del ferrocarril. El primer almacén de ramos generales perteneció al señor Oyanarte, donde también funcionaba la estafeta de correo. La actividad tampera fue una de las principales del incipiente pueblo y diariamente dos trenes cargados de tarros de leche partían hacia Buenos Aires para su comercialización. Por Ley Provincial N° 11550/94 y ante Pedido de Resolución del H.C.D. de Esteban Echeverría, el día 20 de octubre de 1994, ambas Cámaras Legislativas de la Provincia de Buenos Aires, tratan y resuelven la creación del Nuevo Distrito de Ezeiza.

GUERNICA es la cabecera del partido de PRESIDENETE PERÓN. Sus tierras reconocen una ligazón histórica con el que originalmente fuera el antiguo Curato de San Vicente. En el 1618, los padres franciscanos establecieron una Reducción de indios querandíes en las cercanías de la laguna de San Vicene, integrada por el cacique Tubichamini y unos doscientos cincuenta indígenas, a cuyo frente se encontraba el padre Bolaños.

El 29 de noviembre de 1627, el gobernador Francisco de Céspedes otorga en merced a don Francisco García Romero una extensión de campo con frente a un riachuelo que se extendía hacia el sur, hasta alcanzar las tierras que hoy ocupa la ciudad de San Vicente, que luego, con el tiempo, se dividiría entre distintos propietarios.

El 15 de julio de 1859, el Juez de Primera Instancia Pablo Font, declaró ante el escribano Ceballos que, ante su juzgado se tramitaba la testamentería de Buenaventura Pontasi y que dentro de los bienes que constituían el acervo hereditario, se encontraba un establecimiento de campo ubicado en el barrio de San Vicente, el que sería puesto en una subasta pública, de la cual resultaría adquirente Eustaquio Díaz Vélez.

Ya en el siglo XX, en el año 1914, el citado establecimiento se dividiría en dos fracciones, las cuales se adjudican a Carlos Segundo Díaz Vélez y Eugenio Crístobal Díaz Vélez. Posteriormente, en 1928, en el sucesorio del primero de ellos, se adjudica a su hija Mathilde Díaz Vélez la fracción de campo conocida como "La Ya Ya", ubicada en el partido de San Vicente, la cual tenía una superficie de aproximadamente 356 hectáreas.

Seis años más tarde, el 18 de mayo de 1934, Mathilde Díaz Vélez eleva al ministro de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires, un petitorio a los fines de fundar un pueblo con el nombre de "Guernica", en tierras de su propiedad, ubicadas en el partido de San Vicente, kilómetro 32 de la línea principal del Ferrocarril del Sud.

Al año siguiente, el 24 de abril de 1935, se delimita la planta urbana del pueblo, donde se reservan parcelas destinadas a la casa municipal, la iglesia y casa del cura, juzgado de paz, registro civil, telégrafo, comisería y escuela, además de algunas zonas destinadas para quintas, chacras, corralón municipal, potrero de policía y matadero.

Tres meses más tarde, el Poder Ejecutivo de la provincia de Buenos Aires dicta una resolución mediante la cual se aprueba el proyecto del nuevo centro de la población elevado por la señora de Díaz Vélez, donde ese nuevo sector también es denominado Parada km. 32.474 de la línea provincial a Tandil del Ferrocarril de Sud.

En 1938, la empresa de remates Comi y Pini realiza la venta de tierras, donde en la calle 5 y 33 se levantaría la primera casa, destinada a la administración de la firma, además de un precario pavimento en las calles del loteo, siendo su centro la actual avenida 33, donde las ventas del citado loteo se realizaban los días domingos, llegando desde la Ciudad de Buenos Aires en las famosas "bañaderas"

Transcurridos dos años, en 1940, la nueva estación ferroviaria pasa a llamarse "López Carmelo", el cual era ajeno al nuevo pueblo, por lo cual la señora Díaz Vélez iniciaría una serie de tramitaciones a los fines de que la nueva estación llevara el mismo nombre del pueblo. Ante tan solicitud la Dirección de Transporte, con fecha 20 de marzo de 1948, dicta una nueva resolución, denominándola "Estación Guernica", todo lo cual resumía el recuerdo para las libertades en el país Vasco y un justo homenaje a los ascendiente de la donante y de tantos otros que vinieron a poblar el país.

Los primeros habitantes de Guernica fueron las familias Pereyra Rost y Bianco, en la calle 10 entre 29 y 30 respectivamente, luego las familias Giudice, en la calle 29 y 19; Enrique Camarata, en la avenida 29 y 18b; Recabarra, en 30 y 11; Corbal, en 18 entre 29 y 33; Bendicoff y Marín, en 19 y 40 y la familia Losi, que construyó un horno de ladrillos que proveía de ese material a los compradores de terrenos. En la calle 19 y 33 Luis Schiani edificó su casa y la de otros vecinos, al mismo tiempo que se dedicaba a la apicultura. Pedro Gonzani plantó los primeros eucaliptos en la Av. 33 hasta la calle 12 y la plaza Díaz Vélez.

Pedro Carr instaló el primer negocio de almacén y ramos generales, en la calle 25 y Ruta 210; siendo la familia Rincón quien fundó un pequeño bar que proveía alimentos a los obreros que pavimentaron la Ruta 210 y Tito Fernández, que vivía en la Calle 24 y Ruta 210, vendía material de construcción y lo transportaba en una chata tirada por dos o cuatro caballos a sus clientes.

Así fue surgiendo el pueblo y se radicaron otras nuevas familias, entre ellas, las de Rodolfo Ragni, Ricardo Villanueva, Enrique Cuomo, Pedro Petrelli, Guillermo Sener, Francisco Crescimone y Dapallia, quienes, preocupados por sus hijos, se reunieron y peticionaron ante las autoridades la creación de una escuela, ya que la única cercana estaba en Villa Numancia.

Luego de mucho esfuerzo se logró el objetivo: nació la Escuela Nº 2 "General Belgrano", siendo su primera directora María del Corral, quien junto con la Asociación Cooperadora, fundada en 1942, al frente de la cual estaba Maximino Carro, organizó un pic-nic en la estancia de Laplassette e invitaron a miembros de la colectividad vasca Euskal-Echea y con lo recaudado construyeron el mástil, el acceso a la entrada de la escuela, con carbonilla, para facilitar el ingreso en los días de lluvia. Y siguieron así su tarea proveyendo de guardapolvos y ropa, y el servicio de la taza de leche para los 70 alumnos que concurrían a la escuela en el turno mañana y tarde.

En 1945, el grupo que fundó la escuela, gestionó y obtuvo la donación de dos lotes por parte de la señorita Díaz Vélez para concretar un sueño: el Club Social, Cultural y Deportivo Guernica, con el fin de tener un lugar para difundir la cultura y el deporte. Para esto organizaron bailes los fines de semana, donando empanadas, churros y chocolate con leche que se vendía a los concurrentes, se premiaba a la pareja que mejor bailaba el tango, siendo casi siempre el matrimonio Ruibal, quien merecía el premio. Periódicamente se ofrecían obras de teatro vocacional, siendo la primera una comedia titulada "Tengo flor y no la tiro", a cargo del elenco creado por la señora Elsa Bousquet y su esposo, quien en ese entonces era gerente general de los estudios cinematográficos "Lumington".



El pueblo fue creciendo, continuaron los loteos, y dado que la población se componía mayormente de familias inmigrantes italianas y españolas, las viviendas que se construyeron fueron al estilo de esos países de Europa. La visita de artistas como Benita Puertolas, Héctor Coire, Raisa Bignardi, Floren Delbene, Alberto Gómez, Yaya Suárez Corvo y otros, hizo que se lo llame el pueblo de los artistas, o la "Hollywood Sudamericana" ya que muchos de ellos hicieron sus quintas de fin de semana y las calles fueron tomando los nombres de artistas fallecidos.

En su momento se comentaba que Guernica sería una ciudad jardín y que el lugar donde hoy está el haras de Jorge Antonio, "Dos Estrellas", sería un hipódromo, lo que luego no se concretó. También el ex gobernador de la provincia de Buenos Aires, el coronel Domingo A. Mercante fue propietario de la "Estancia el Paraiso" donde hoy se levanta el "Country Club El Paraiso". Muchas de estas historias son relatadas por los historiadores Federico Guerra y Daniel Parceró en un libro sobre "Historias del Partido de Presidente Perón".

Con el tiempo se formaron el barrio "La Yaya", y se fundó la Escuela Nº 8 "Almirante Brown" con siete aulas prefabricadas, siendo su directora María del Carmen Cascante de Francinelli. El barrio Las Lomas era donde los vecinos se agruparon en un club con ese nombre que realizaba bailes familiares, partidos de fútbol y deportes varios y se organizó la Liga de Fútbol y la Casa del Boxeador. Simultáneamente aparecieron otros barrios y así Guernica creció y se hizo heterogénea pues su nueva población la constituyeron familias provincianas e inmigrantes de países limítrofes.

El partido de Presidente Perón es fundado el 25 de noviembre de 1993, en tierras pertenecientes a los distritos de San Vicente, en su mayor extensión y pequeñas extensiones de los partidos de Almirante Brown, Florencio Varela, y Esteban Echeverría, teniendo a Guernica como ciudad cabecera, distante a 37 kilómetros de la Ciudad de Buenos Aires, e integrándola junto con la localidad de Villa Numancia.

El actual partido de SAN VICENTE se encuentra al sur de la Ciudad de Buenos Aires, a 45 km de la misma. Limita, en la actualidad, al este con los partidos de Florencio Varela y La Plata, al noreste con los partidos de Esteban Echeverría y Presidente Perón, al oeste con el Partido de Cañuelas, al sudoeste con el Partido de General Paz, al norte con el Partido de Ezeiza, al sur con el Partido de Brandsen. Debe su nombre a San Vicente Ferrer (1350-1419) un dominicano, predicador y filósofo de Valencia. Se celebra la festividad de este santo todos los 5 de abril, día en que falleció.

San Vicente es una ciudad ubicada en la provincia de Buenos Aires, a 52 km al sur de la ciudad homónima, capital de Argentina. Es la cabecera del partido homónimo y su población forma parte del aglomerado urbano conocido como Gran Buenos Aires junto con la población de la ciudad de Alejandro Korn, pero no administrativamente.

La más antigua referencia de la zona de San Vicente data del año 1618, donde los conquistadores españoles establecieron una reducción indígena a orillas de la actual Laguna de San Vicente, que empezó a llamarse "de la Reducción", por la reducción del cacique Tubichaminí y su tribu, estableciéndose un adroctinamiento a cargo de sacerdotes franciscanos que varios años después se mudaron a la zona de Barragán.

La Laguna de San Vicente, llamada en la época colonial «Laguna del Ojo» en referencia al ojo de agua, fue centro de una merced que en 1630 recibiría Cristóbal Jiménez como primer propietario hispano criollo del lugar. En 1637 el maestro de campo Pedro Homem de Pessoa recibió tierras al sur de la laguna y en 1696 vendió su estancia y tierras adyacentes a Luis Pessoa y Figueroa quien fuera miembro del Cabildo de Buenos Aires y un rico propietario vinculado con el comercio de mulas al Alto Perú. La estancia estaba ubicada por la zona de Magdalena y tenía como centro la «Laguna del Ojo».

El sacerdote Vicente Pessoa —hijo de Antonio y nieto del hacendado antes citado Luis Pessoa y Figueroa— edificó una pequeña capilla en la zona sur de la laguna para atender a la población y así, irían llegando algunos pobladores estableciéndose en su cercanía en el año 1734. En 1750 se instalaron en la frontera bonaerense los primeros fortines para la defensa de la campaña, por ende se creó el «Fortín El Zajón» a unos kilómetros de la laguna, que fue puesto a cargo de una compañía de Blandengues, siendo trasladado en 1752 a la laguna Vitel de la zona de Chascomús.

En el año 1780 se dividió el «Curato de la Magdalena» y se creó el de la «Laguna de la Reducción», y al hacerse tan popular ese oratorio pasaría luego convertirse en parroquia, siendo Vicente Pessoa su primer párroco. Cuatro años más tarde se le dio importancia al pueblo, por lo cual el Cabildo de Buenos Aires le confirmó el derecho a tener Alcalde de la Hermandad y de conformarse como partido. Por entonces, el 30 de diciembre de 1784, en este cabildo se leyó un oficio del gobernador que decía lo siguiente: "Se ha advertido que en las dilatadas campañas de la jurisdicción de esta capital se experimentan muchos excesos difíciles de cortar no acrecentándose el número de jueces que celen."

De esta forma es que se nombraron tres alcaldes en la zona de Magdalena, uno para la parroquia de Quilmes, otro para San Vicente y el otro para Magdalena. El primer elegido para ocupar este cargo en San Vicente fue Pedro Avellaneda, pero no llegando a asumir el cargo, siendo reemplazado por José de San Martín.

Ya independizado el país, perduraron uno años las instituciones coloniales como ser el nombramiento de alcaldes, por eso en 1820 quisieron atribuirle esa función a Juan Manuel de Rosas para San Vicente pero éste no lo aceptó. Un año después, por la ley de diciembre de 1821, se crearon Juzgados de Paz en la provincia, y es así que en enero de 1822, San Vicente se transformó en cabecera y sede del juzgado citado, al tiempo que los territorios de Cañuelas, Monte y Ranchos, que integraban el partido de San Vicente, pasarían a constituir distintas jurisdicciones.

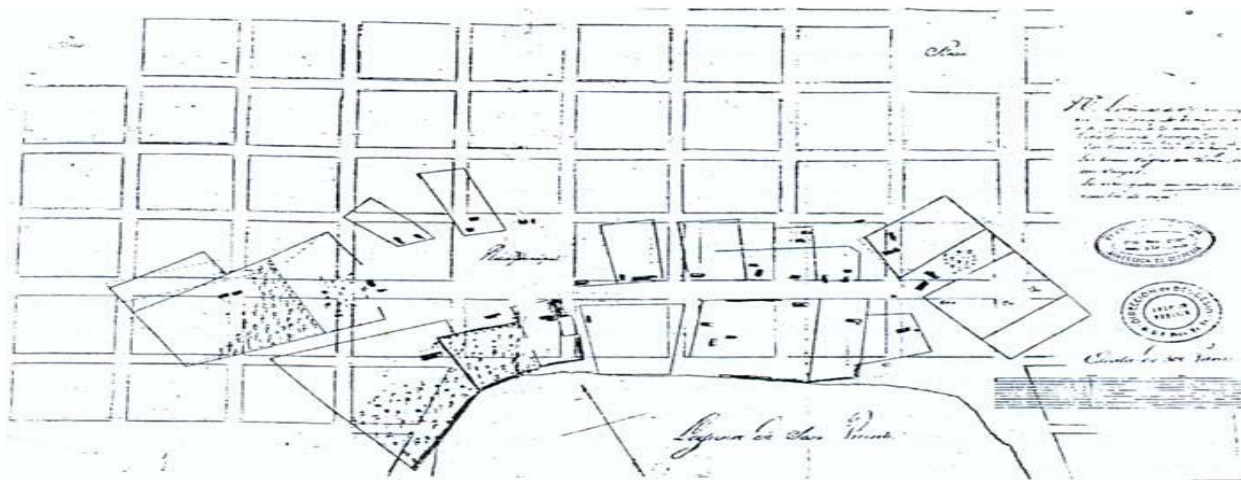
En 1824 el general Juan José Viamonte quien fuera gobernador interino de la provincia en épocas de crisis, y segundo jefe del Regimiento de Patricios en 1810, instalaría una importante estancia llamada «La Martiniana», a una legua hacia el este de la laguna, viviendo allí varios años hasta antes de exiliarse. En esta misma estancia, el 1º de diciembre de 1838, fue desterrado el doctor Miguel Mariano de Villegas que hasta entonces fuera el decano del Superior Tribunal de Justicia, separado del cargo por el gobernador bonaerense Juan Manuel de Rosas, por no merecer su confianza. Dicho destierro se levantaría el 5 de marzo de 1839.

El partido en esa época era principalmente ganadero pero a finales de la década de 1830 se establecieron varias familias británicas orientadas a la cría del lanar. Como consecuencia, a partir de 1840, se intensificaría la explotación ovina en toda la provincia. Es así como el partido de San Vicente en 1854 se convirtió en el mayor productor de la zona con 558.000 cabezas de ganado. En esta última fecha, se planteó el traslado del pueblo de San Vicente donde el juez de Paz José Vidal lo solicitaba al gobierno, indicando que: "Por la mala situación que tiene, rodeado de bañados, nunca podrá prosperar".

En un principio, habían buscado el lugar apropiado en tierras de Francisco Burzaco. El departamento topográfico dio el visto bueno y fue así que se ordenó la traza del nuevo pueblo, nombrando para ello al agrimensor Jaime Arrufo. Pero el 28 de febrero de 1855 varios vecinos se presentarían ante el gobierno solicitando que se deje sin efecto el traslado, aduciendo que si el pueblo no había prosperado en el terreno en donde se hallaba, menos lo haría en el escogido para la mudanza. El 12 de abril los vecinos se dirigieron nuevamente al gobierno, quejándose de que el Juez de Paz no miraba los intereses de los pobladores queriendo trasladarlo cerca de su estancia, y fue así que ante esta situación el gobierno suspendió dicho traslado.

Para zanjar la cuestión el gobierno convocó una comisión de personas que no pertenecieran al partido para que informen si era o no necesario trasladar el pueblo a otro sitio y, de ser afirmativa, si convendría el lugar elegido o cuál otro.

El 15 de diciembre de 1855 se informó al gobernador que la comisión había convenido unánimemente en que la zona donde está ubicado este pueblo jamás podrá aumentar su población y que el terreno en que ha sido trazada la nueva planta, perteneciente a Francisco Burzaco, no era más ventajoso y que en general el terreno que ocupara el pueblo era bajo. Entonces se creyó conveniente aconsejar al gobierno realizar el traslado en el terreno que se encuentra al sur del pueblo que serviría de centro al partido. La inmediatez en que quedaba la nueva ubicación haría fácil y breve su traslado. Una vez concretado el traslado, en 1856, San Vicente se convertiría en una ciudad moderna, fomentándose la agricultura y designándose cabecera del octavo departamento de prefectura de campaña, con jurisdicción en Barracas al Sud hasta Chascomús y Magdalena.



de San Vicente, confeccionado por el Ag.  
Arch. Geod. Res. 424.261.2

REF. 2

En 1856 se creó la Municipalidad de San Vicente, siendo éste el primer partido en municipalizarse, concretándose a través de la ley de municipalidades promulgada el 27 de enero, que aspiraba a ordenar y organizar las poblaciones rurales, además de establecer "el imperio de la ley y la justicia". El primer concejo lo presidió Manuel Fernández. Para la provisión de los cargos se aprobaron las elecciones realizadas el 11 de marzo de 1855.

En 1865 el redimensionamiento de los partidos privó a San Vicente de extensas zonas en el sur y sudeste, (partidos de Brandsen, Ranchos y Florencio Varela) y el 14 de agosto del mismo año el ferrocarril sur inauguró su línea Jepenner, que en diciembre llegaría a Chascomús. Así surgió el tramo Constitución - Chascomús del ferrocarril que instaló sus vías dentro del partido, creando la Estación San Vicente (llamada Empalme San Vicente) ubicada a unos seis kilómetros del pueblo que luego se transformará en la estación Alejandro Korn, Domselaar, Glew y luego Burzaco.

En 1883, se retomó la idea de la creación de un tranvía, abandonada en 1870, e inmediatamente se formó una comisión la cual aprobó y dio inicio a este tan deseado proyecto designando a los señores Nicando Rodríguez, Pedro Gómez y a Monez Cazón para su representación solicitando éstos, ante el gobernador Dardo Rocha Arana, la debida autorización para la construcción del tranvía. Pero, ante una nueva crisis, en el año 1889 el proyecto debió suspenderse pero solo por unos años más..

Finalmente el 26 de junio de 1896, ante un gran número de personas en un ambiente festivo, se produjo la inauguración. El trayecto que realizaba era entre el pueblo y la estación, donde en sus comienzos este tan ansiado tranvía era tirado por una máquina a vapor y que luego se cambiara a tracción a sangre.

Actualmente el partido encuentra su más activa área de desarrollo en el turismo de la mano tanto de sus atractivos culturales como naturales. La laguna del Ojo ofrece posibilidad de realizar variadas actividades náuticas y la reserva natural que ofrece una gran diversidad especies de flora y fauna. Por otro lado, se encuentra en esta ciudad el Museo Histórico 17 de octubre, lugar donde en la actualidad descansan los restos del 3 veces ex presidente de la Nación Tte. Gral. Juan Domingo Perón.

A principios del siglo XX, entre la caída del interés por la lana, las tensiones relacionadas por la Primera Guerra Mundial y la segregación de tierras para crear en 1913 el Partido de Esteban Echeverría, el distrito recibió un duro golpe que se agravó en 1924 al ceder territorio para el de Florencio Varela. Recién el 1º de diciembre de 1928, después de varios intentos, llegó el ferrocarril a la ciudad cabecera vinculando la zona ganadera con el puerto. Pero el ramal al terminar allí, sin llegar al resto del municipio terminó provocando que sólo el norte del mismo se poblara enormemente a causa del ferrocarril.

En 1949 se inauguró el Hospital subzonal de San Vicente que luego se llamara doctor Ramón Carrillo. El 7 de diciembre de 1992 la población nuevamente se pone en movimiento para oponerse enérgicamente a la instalación de un basurero industrial nuclear en la ciudad logrando impedirlo. En 1995 se desprendieron del partido las ciudades de Guernica y Villa Numancia para conformar su propio partido llamado Presidente Perón.

Aún, cuando CAÑUELAS no es un pueblo del suburbio bonaerense se lo debe rescatar porque muchas de las historias de la provincia se desarrollaron en sus tierras. Debe recordarse que su historia se remonta más allá de la época colonial. La zona denominada originariamente "Pago del Carmen de las Cañuelas" eran grandes extensiones con población rural y que sería una de las secciones que en 1784 se dividía a la campaña. En 1822 durante el gobierno de Martín Rodríguez al crearse 28 Juzgados de Paz, uno de ellos perteneció a Cañuelas y José Hilario Castro fue designado para desempeñarlo. El nombre originario daría lugar a otros como "El Carmen de Cañuelas" o "Pueblo del Carmen de Cañuelas". El Pago había sido en 1771 uno de las primeras líneas de frontera en la "Guardia del Jun cal" en Gobernador Udaondo.

En tierras donadas por Miguel de Uribelarrea se funda la primera Escuela Aerotécnica y el Colegio Salesiano "Don Bosco". En la estancia "La Candelaria, hoy Monumento Histórico Nacional, se firmó el "Pacto de Cañuelas" entre Rosas y Lavalle. Ha sido un partido lechero donde desde 1889 funcionaba el establecimiento "La Martona" y en el año 1871 produce la primera exportación de trigo con destino a Europa. Uno de los pueblos más importantes del partido es Uribelarrea que hacia 1930/1940 contaba con más de 50 tambos.



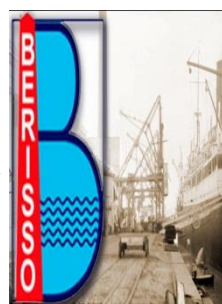
Quilmes



Berazategui



Ensenada



Berisso



Florencio Varela

Retomando las orillas del Río de la Plata nos encontramos con otro de los lugares más antiguos, el Partido de QUILMES que remonta su historia a la segunda fundación de Buenos Aires y que supo incluir durante largo tiempo a muchos de sus partidos linderos. Producido el reparto de tierras le habían tocado en suerte las correspondientes a la zona de Quilmes a Pedro Xeres, Pedro Quirós y Pedro de Irazada las cuales se ubicaban desde el Riachuelo, pegado al Río de la Plata, hasta Magdalena. Era una extensión con característica propia para

el contrabando, especialmente de esclavos, que llegaban desde África o desde otras colonias y se los canjeaba por productos agrícolas-ganaderos. En 1611 se delimita el Pago de Magdalena que ocupa el margen derecho del Riachuelo sur y su límite hasta el Río Salado y el Pago de Matanza.

Su historia comenzaba en 1665 cuando los indios Kilmes fueron expulsados de los valles calchaquíes y obligados a dejar sus tierras para trasladarse a más de mil kilómetros hasta llegar a las barrancas del Río de la Plata donde se establecieron unas 200 familias en la "Reducción de la Santa Cruz de los indios Kilmes". Cien años más tarde, en 1780 la zona se dividió en tres territorios: Quilmes (que comprendía a los actuales partidos de Avellaneda, Lanús, Lomas de Zamora, Almirante Brown, Florencio Varela, Berazategui y La Plata), Magdalena y San Vicente, los cuales pasaron a ser partidos. En 1784 la "Parroquia de Quilmes" se convierte en "Partido de Quilmes" y a su vez se dividió en seis cuarteles.

Las costas del Río de la Plata, en Quilmes, fueron propias para el desembarco inglés en 1806 y un año después lo harían den Ensenada para atravesar por vía terrestre bañados que los llevaría hasta la Reducción de los Filmes, intentando atravesar el Riachuelo, donde serían rechazados por los habitantes de Buenos Aires. El decreto del 14 de agosto de 1812 dictado por el Triunvirato declaró extinguida la reducción y dispuso la fundación de Quilmes cuya planta urbana era la plaza y la iglesia de la antigua reducción ubicada entre las calles Avenida Hipólito Yrigoyen desde la avenida Alberdi hasta la avenida Brandsen. Las tierras de la antigua reducción se entregaron o vendieron a personajes de la Ciudad de Buenos Aires además de otros pobladores criollos y españoles dedicados al contrabando de cueros.

En 1827 se creó la primera escuela primaria y en 1828 la iglesia de adobe cocido. En 1852 se producía la división de Quilmes para dar lugar a Barracas al Sur. En 1861 se separa Lomas de Zamora y en 1873 Almirante Brown, en tanto que en 1873 obtiene su autonomía Florencio Varela y por último en 1960 Berazategui. En tanto, en 1855, era nombrado primer Juez de Paz Tomás Flores y un año después se instituye su primer municipio. Pocos años más tarde, en 1863, se instala el alumbrado público. Por su parte el ferrocarril y el tranvía a caballo al igual que el telégrafo llegarán entre los años 1872 y 1873, año en que también aparece el primer período llamado "El Progreso de Quilmes".

En 1880 Quilmes intenta constituirse en ciudad capital de la Provincia de Buenos Aires, al igual que lo hicieran otros partidos, pero finalmente el elegido es Ensenada que pasa a denominarse La Plata. Pese a ello comienza a tener un desarrollo muy importante con la instalación de la Cervecería y Maltería Argentina de Quilmes en 1888, además de otras industrias como Rigolleau, en Berazategui, o la Papelera en Bernal. En 1891 es elegido Fernando Otamendi como primer intendente por el voto ciudadano, en tanto que entrado el nuevo siglo en 1915 se inaugura la rambla con un complejo de piletas, hotel, confitería y cine al aire libre que habría de darle un color turístico a la zona, todo lo cual confluye para que en 1916 se declare ciudad al pueblo de Quilmes.

A partir de ello se incrementará la llegada de nuevas industrias como "Textil S.A.", "La Bernalesa" o "Ducilo" las cuales no se instalarán solo a la vera del ferrocarril sino que lo harán al costado de los distintos caminos y rutas que comenzaban a surcarla, que se habría de afianzar con la llegada del tranvía eléctrico que permitiría una rápida comunicación y con ello la creación de nuevos barrios y el poblamiento de Quilmes Oeste y Bernal Oeste. Hacia 1946 se contabiliza cerca de 700 establecimientos industriales que se habían reforzado con la llegada de la mano de obra de la emigración interna, creándose nuevos centros poblacionales que le darían una enorme importancia a esta zona industrial-comercial y que como las demás del conurbano bonaerense sufriría las consecuencias de los años 70 y 90.

Al oeste la avenida Calchaquí lo limita con FLORENCIO VARELA partido también de larga data fundado el 30 de enero de 1891 y su denominación lo es en homenaje al periodista y

escritor homónimo aún cuando sus tierras se remontan al siglo XVIII cuando pertenecían al Pago de Magdalena el que luego sería dividido en los curatos de Laguna de la Reducción (San Vicente), la Isla (Magdalena) y Exaltación de la Cruz de los Indios Quilmes (Quilmes) del cual se desprendió Florencio Varela.

Su primer nombre fue en 1722 “Horqueta Curá” que correspondía a una estancia que luego pasaría a llamarse “Casa de Tejas” y a su alrededor se establecerían los primeros pobladores que se dedicaban a la agricultura y a la ganadería. Hacia 1820 la mayor parte de la población se asentaba en el paraje “Los Tronquitos” realizando tareas de puesteros y trabajadores de la tierra. Luego se ocuparía otra zona llamada “La Horquetadura” con criollos y los primeros inmigrantes británicos, uruguayos, italianos y españoles llegados luego de 1810. Con un gran desarrollo hacia 1871 se solicita la creación formal del pueblo, especialmente con la llegada de población que abandonaba la ciudad de Buenos Aires a la raíz de las distintas epidemias, lo cual dio lugar al nacimiento del pueblo de San Juan en el territorio que actualmente ocupa Florencio Varela, pese a que aún formaba parte de Quilmes.

En 1896 se resolvió llamar Florencio Varela a la estación del ferrocarril que unía San Juan (que luego trocaría por Florencio Varela) con la ciudad de Buenos Aires. Sería en la segunda mitad del siglo XIX, como ocurre con el resto del territorio, cuando comienza la llegada masiva de inmigrantes que facilitados por los nuevos medios de locomoción lo hacen para dedicarse especialmente a las explotaciones hortícola, de la floricultura, especialmente con colonias de italianos, españoles y japoneses, y el comienzo de las primeras industrias livianas, lo cual lleva a cuadruplicar la población. De allí en más comenzaría un desarrollo permanente ya entrado el siglo XXI.

El último de los partidos que se desprende de Quilmes es BERAZATEGUI que se concreta en 1960 aún, cuando la historia en sus tierras se remonta a 1580 en la segunda fundación de Buenos Aires donde se producía la población a través de las “Ordenanzas de Población” dictada por el Congreso de Indias en 1573 donde se entregaron un cuarto de manzana en la zona urbana o chacras en las afuera de la ciudad a mayores de 22 años y que debían ser destinada a la siembra. Ya en 1583 se entregaron mercedes de adjudicación de extensiones de más de 3000 varas de frente por 9000 de fondo, aproximadamente una legua y media. Las zonas se hallaban delimitadas por los accidentes geográficos como por ejemplo “las tierras situadas al norte y al oeste de Buenos Aires” al sur del Riachuelo como especie de estancias dedicadas a la cría de animales.

Las tierras que hoy ocupa Berazategui se entregaron a Antón de Higuera (Suerte de Pato), Cristóbal Altamirano (Suerte Ximay hoy Pereyra), Esteban Ruiz (Suerte Calera hoy parte de Hudson), Juan Fernández de Zavala (desde estación Hudson hasta Plátanos), Alonso Gómez (lo que hoy ocupa Ranelagh y Villa España), Antón Roberto (el actual casco del partido) y a Pedro Izarra el resto de las tierras hasta el actual Partido de Quilmes).

El primer núcleo poblacional se ubica en la estancia llamada “Del Corbatón” propiedad de Antón Roberto quien lo transmitiera posteriormente a Pedro Izarra y cuando este fallece lo hereda su hija Polonia casada con el General Gaspar de Gaete quien haría construir un puerto. A su vez, para combatir el contrabando se entrega Pedro E. Dávila una importante extensión con la obligación de controlar la zona, lo cual habría de producir la decadencia del citado puerto, utilizado para el contrabando.

La ocupación de las tierras del distrito se produjo en forma lenta. La Compañía de Jesús había vendido una importante fracción al Capitán Pesoa y Figueoa en 1695. En la época de los “Pagos” Berazategui formaba parte del Pago de Magdalena y el primer Alcalde fue Clemente López y Osornio que sería el abuelo de Rosas. Durante el Virreinato, al dividirse el Pago de Magdalena, Berazategui pasó a formar parte de Quilmes, siendo su zona rural.



En el siglo XIX, más precisamente en 1872, llega el ferrocarril y su estación lleva el nombre de Berazategui por don José Clemente Berazategui quien había donado las tierras para su instalación que como se indicaba era una zona agraria con pocos alambrados salvo el campo de Camilo Alvear, cercano a Ranelagh. También existían algunas postas o almacenes de ramos generales como el de Vicente Tirao o el de Magallanes en Gutiérrez. El ramal ferroviario llegaba hasta Plátanos para luego autorizar otro entre Haedo y La Plata. A principios del siglo XX se habilita la vía del Ferrocarril del Sud con distintas paradas o estaciones.

El barrio San Francisco será el primer centro urbano con 20 manzanas de frente por 3 de ancho, dividido por el ferrocarril, siendo su primer propietario Francisco Marques que se instaló en el lugar y de inmediato procedió a lotear la zona, construyéndose la primera escuela y la Capilla de Nuestra Señora de Luján, y según el segundo censo nacional contaba con 500 habitantes, creándose al mismo tiempo la primera sociedad de socorros mutuos llamada "La Esperanza". Luego se funda otro núcleo habitacional en donde hoy se encuentra Hudson y hacia 1889 se funda otra sociedad de socorros mutuos "La Humanitaria" hoy decana en el Partido.

El gran salto hacia el progreso sustentable se produciría hacia comienzos del siglo XX con la mejora en los caminos y la llegada de la inmigración que colaboraría en convertir al lugar en un importante polo industrial que con empresas como Rigolleau propician nuevos loteos aledaños a la estación donde se fundaría "Villa Obrera". Pocos años más tarde, en 1920, se funda "La Maltería Argentina S.A." que era subsidiaria de la "Cervecería Argentina Quilmes S.A.". Luego se instalaría "Ducilo" con la fabricación de fibras artificiales, la textil "Sniafa". Mediando el siglo comienzan otras actividades a la vera de los nuevos caminos como los emprendimientos de "Zucamor" (1953), "Safrar" sobre la Ruta 2 a la que luego se trasladaría "Sevel Argentina"; y en el año 1959 se inaugura la planta embotelladora de Coca-Cola. Luego vendría otros tiempos de estancamiento y aún de desaparición de muchas empresas, especialmente, mediana y pequeña.

Ha sido una zona primordialmente de conformación popular que en sus mejores momentos también desarrolló una importante tarea cultural manifestada en una forma de vida característica con su propia identidad volcada en sus viviendas, alimentación, educación y divertimentos. Ha sido además lugar de importantes instituciones comunitarias, entre ellas el Club Sportivo Berazategui, la "Sociedad de Socorros Mutuos La Armonía", la Biblioteca Manuel Belgrano, el Club Progreso actual Ranelagh Golf Club, el tratamiento artístico del vidrio sin olvidar a sus famosos "pic-nics" como forma de veraneos populares en las riberas del Río de la Plata.

La tenaz tarea de los vecinos reunidos en la Comisión Pro-Autonomía logró su concreción el 27 de octubre de 1960 mediante la ley 6317 durante la gobernación del doctor Oscar Alende.

ENSENADA pertenecía a las tierras del Valle de Santa Ana, luego Pago de Magdalena que comprendía los actuales partidos de Magdalena, La Plata, Berisso y Ensenada. Antonio Gutiérrez Barragán, hijo del Alcalde Buenos Aires, adquiere en 1629 las tierras que rodeaban la caleta de Ensenada y años después, en 1700, entra por primera vez a su puerto y bahía Juan Antonio Guerrero quien accede por Punta Lara, donde desde 1730 se había instalado la población. En 1750 se construye la primera capilla.

A los fines de combatir el contrabando de portugueses, franceses, ingleses y aún de españoles, se construye un fuerte el cual luego de una inundación queda destruido, reconstruyéndose en el año 1800, aún cuando ello no fue óbice para la continuación del contrabando en la zona. La industria de la carne que le dio vida al pueblo, especialmente con la instalación de un matadero sobre el arroyo Zanjón y un saladero sobre el arroyo Pilato. A su vez el puerto aportó el tráfico de esclavos negros que trabajaban en dichas tareas y en la producción de velas de cebo y el amasijo del pan.

Una importante inundación había inutilizado el puerto de Buenos Aires, por lo cual la mayoría del arribo de buques se producía en Ensenada. Ello le daría suma importancia a la zona que llevó a la fundación del pueblo, autorizándose su traza urbana y la construcción de la plaza, la iglesia y otros edificios públicos. Debe recordarse que dicho emplazamiento abarcaba los actuales partidos de Berazategui, Berisso y La Plata.

Pero serían sus saladeros, que acompañado a su emplazamiento marítimo y la cercanía con los centros de consumo, lo que habría darle un gran impulso, y que imitando a los que existían en Montevideo, luego de 1810 se establecen rebajas en los aranceles para la llegada de nuevos establecimientos, entre ellos los de Roberto Staples y Pedro Trajoni, al que continuaron otros desde Barracas al Sud hasta Ensenada, como los de "Rosas, Terrero y Cía." denominado "Las Higuieritas" ubicado en Quilmes. Durante el gobierno de Martín Rodríguez y Rivadavia como ministro, se designa al puerto de Ensenada como de aguas profundas y se construye el camino "Blanco", hoy Rivadavia que une Ensenada con La Plata. En ese mismo período se crea el primer Juzgado de Paz y la elección de sus representantes para integrar la Cámara de Representantes de la Provincia de Buenos Aires.

En 1856 se declara a Ensenada cabecera del partido y se comienza con el reparto de tierras, autorizándose en 1863 la traza del ferrocarril entre La Boca y Ensenada, realizándose un primer tramo hasta Quilmes y que en 1872 se extiende hasta el muelle de Punta Lara. Con ello y la llegada de nuevos habitantes la zona comenzó a poblarse de panaderías, confiterías, zapatillerías, herrerías, además de contar con un hotel que poseía tienda, almacén y confitería. En 1875 aparece su primera semanario "El Porvenir" y en pocos años llega el telégrafo y se instala el Consejo Escolar.

Al declararse capital de la República a la Ciudad de Buenos Aires, en 1882 durante la gobernación del doctor Dardo Rocha se suprime el municipio de Ensenada y se crea el de La Plata como capital provincial. A principios del siglo XX se instala el Banco de la Nación, la Escuela y Liceo Naval, el Hospital Naval y en 1922 el Balneario de Punta Lara; un año después el astillero naval y en 1925 la destilería de Yacimiento Petrolíferos Fiscales.

El Partido de BERISSO tiene su cabecera en la ciudad homónima y junto a Ensenada forman el Gran La Plata. Su nombre se remonta a 1871 cuando Juan Berisso, un inmigrante genovés, instaló el saladero San Juan en tierras de Ensenada. Con el tiempo se instalarían empresas públicas y privadas de renombre como los frigoríficos Swfit y Armour, la destilería ya señalada, los astilleros de Río Santiago lo cual le dieron un gran impulso para que en 1957 obtuviera su autonomía.

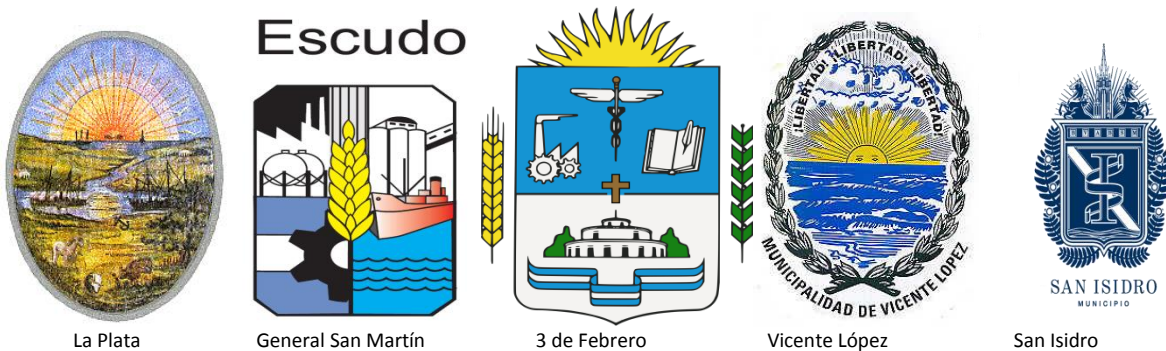
En su territorio se ha desarrollado parte de la historia del país de los últimos 70 años con sus saladeros y los trabajadores de los frigoríficos, llamados "triperos" como el club Gimnasia y Esgrima de La Plata que los representa. Esa zona de los frigoríficos, ha sido mítica especialmente en los años 40 del siglo XX, donde se señala que llegó a albergar 18 comunidades donde sus integrantes trabajaban de sol a sol resistiendo a su vez las malas condiciones laborales a las que eran sometidos, con bajos salarios y pésimas condiciones ambientales, lo que los llevó a agruparse en clubes sociales y deportivos, a los que luego seguirían otro tipo de organización social, que les permitiera pelear por mejores condiciones de trabajo.

Los primeros pobladores levantaron sus ranchos de adobe alrededor de los saladeros de los hermanos Berisso, que luego reemplazarían por chapa y madera. Al casco céntrico de altos techos se le sumaron los conventillos de la calle Nueva York y las casas elevadas de la zona ribereña. Al principio no contaron con agua potable ni luz eléctrica por lo cual lo hacían con los alimentados a kerosene. Sus primeros transportes fueron colectivos denominados "La Esperanza", "El Triunfo" o "El Rápido", pintados de amarillo como la bandera de Ucrania, una de las mayores colectividades de la zona, que en época de plena ocupación albergaba a unas

7000 personas en los alrededores de los frigoríficos a los que se sumaban los que llegaban de otras zonas vecinas en tranvías atestados de obreros.

La plena ocupación se palpaba en las calles con restaurantes, cantinas, almacenes, pensiones, conventillos y aún cabaret. Más de 100 comercios y algún cine se levantaban sobre la calle Nueva York y sus adyacencias, lo cual resumaba un aroma muy especial. A la entrada del siglo XXI ha sido reemplazado por baldíos y grandes basurales, donde los hijos y nietos de esos trabajadores no pueden disfrutar de realidades como las de aquellos tiempos. Sin embargo se mantienen algunas realidades de esa mitad del siglo XX como “El Hogar Social”, aún sin el brillo de sus bailes y festejos.

Recién en el año 2005 esa calle, bastión de la clase obrera, fue declarada Monumento Histórico Nacional. Ello le ha brindado la excusa para tratar de devolverle parte de su brillo histórico, con un proyecto turístico-cultural donde se realizan visitas al conventillo con sus tres grandes casas de chapa y techos altos. Sin embargo la modernidad lo exhibe con aguas estancadas donde aún viven (es una forma de decir) tres familias con cocinas que recuerdan al “goduksilk” ruso, al “varenikes” armenio o al “fatay” árabe, de allí aún su denominación de “Capital de las Colectividades”.



LA PLATA, capital de la Provincia de Buenos Aires, deviene luego de la capitalización de Buenos Aires, eligiéndose el Partido de Ensenada por su inmediación al Río de la Plata y su fácil conexión, especialmente ferroviaria en aquella época, con la Ciudad de Buenos Aires.

Una comisión había evaluado la factibilidad de establecer la ciudad capital en distintos partidos como Barracas al Sud (Avellaneda), Belgrano, Flores, Chascomús, Dolores, Lomas de Zamora, Mercedes, y San Isidro, entre otros, eligiendo finalmente a Ensenada en virtud de considerarlo conveniente para la administración provincial, la calidad de los terrenos para la construcción de edificaciones pública y privadas, como las tierras ubicadas en sus alrededores propicias para la agricultura, además de la facilidad del acceso ya señalado.

Se trataba de una zona de montes, lomas y bañados; sus habitantes eran puesteros y pobladores, recibiendo en 1882 definitivamente el nombre de La Plata aún contra pronósticos sombríos como los de Sarmiento. Sin embargo el 19 de noviembre de dicho año se coloca la piedra fundamental en la que sería su plaza principal. La ceremonia no contó con la presencia del presidente Roca y se malogró en parte por el bochornoso calor de ese día.

Hacia 1886 las autoridades se instalan en la nueva capital provincial con edificios aún sin terminar pero que en poco tiempo se comenzaría a ver un incesante progreso y delinear una ciudad moderna que escapaba del estilo español, habiéndose encargado al Ingeniero Pedro Benoit el trazado de los planos de la ciudad a imagen y semejanza de otras ciudades del mundo como París, con plazas, bulevares y principalmente diagonales que le daría un prisma muy especial. En 1923 se construye la destilería de Yacimiento Petrolíferos Fiscales. Además de la ciudad capital se encuentran comprendidas en el partido las localidades de Tolosa,

Ringuelet, Gonet, Gorina, City Bell, Los Hornos, Olmos, Melchor Romero, Abasto, Etcheverry y Villa Elisa, entre otras.

Tiene innumerables instituciones ligadas a la cultura, la educación y el deporte, entre ellas la Universidad Nacional de La Plata y sus Facultades, el Colegio Nacional Rafael Hernández, el Liceo Víctor Mercante, y el Bachillerato de Bellas Artes reconocidos como instituciones de alta proyección educativa, la Universidad Notarial Argentina, fundación del Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires, con sede además en distintas ciudad de la provincia y en la Ciudad de Buenos Aires; la Facultad Regional de la Universidad Tecnológica Nacional, el Teatro Argentino, hace pocos años reconstruido, el Pasaje Dardo Rocha, el Teatro Coliseo Podestá, el Museo de Ciencias Naturales uno de los más importantes en el mundo, sus clubes paradigmáticos como Estudiantes y Gimnasia y Esgrima, el estadio único, el autódromo Roberto Mouras, los clubes de rugby Los Tilos, San Luís, Universitario y La Plata.

En el desarrollo de los partidos al norte de la Ciudad de Buenos Aires nos encontramos en primer lugar con SAN MARTÍN, que fuera un partido de campaña en el Virreinato, donde se instalaron las órdenes religiosas de los padres Franciscanos y Mercedarios, denominándose a la zona “Pago de los Santos Lugares”, luego reemplazado por “Pago de la Virgen”.

La chacra de los Franciscanos ocupaba lo que es la actual planta urbana, mientras que los Mercedinos lo hacían en los actuales San Andrés y Villa Ballester. Santos Lugares pertenecía al Curato de San Isidro y en los primeros años del siglo XIX contaba con unos 3500 habitantes. En 1806 ante el ataque de las fuerzas expedicionarias inglesas los habitantes de la zona organizaron la defensa cuando el Virrey había huido hacia Córdoba, y lo hicieron comandados por dos personajes del lugar, Juan Martín de Pueyrredón y Santiago de Liniers, los cuales reunirían una tropa de 600 hombres que junto a otras que llegaron de distintos lugares lograron reconquistar Buenos Aires.

En 1813 se instala la Posta del Carro; cinco años más tarde el Cuartel de Chacareros y luego el Colegio y Liceo Militar. En 1834 pasar a ser iglesia catedral la denominada “Jesús Amoroso de Santos Lugares” y el mismo año nace en su suelo José Hernández. Hacia 1840 Rosas instala su Comandancia General, en donde ocho más tarde se ejecutaría a Camila O’Gorman y al sacerdote Uladislao Gutiérrez: Por último en 1853 se libra la Batalla de Monte Caseros y con ello la caída de Rosas. Luego de numerosas gestiones el 6 de diciembre de 1856 se crea el pueblo de “General San Martín” y es declarado oficialmente el 18 del mismo mes y año, aprobándose la traza del pueblo que comprendía 100 manzanas de 100 varas de ancho con calles de 16 varas de ancho y de 20 para las avenidas. Pocos años más tarde, el 25 de febrero de 1864 se crea el Partido de General San Martín.

Sus tierras habían pertenecido al “Pago de las Conchas” y pasado 1730 a formar parte del “Curato de San Isidro” hasta 1864 en que se eligen autoridades municipales al instalarse las comunas, y la creación del partido el que limita con San Isidro y Vicente López al nordeste, con la Ciudad de Buenos Aires al este, con La Matanza al sud, con Morón al sudoeste y con General Sarmiento al noroeste. En 1888 se le habían anexado las tierras de San José de Flores (Ciudadela) compensando su incorporación a la Ciudad de Buenos Aires. En 1960 sufriría el desmembramiento de una superficie importante para dar lugar a la creación de Tres de Febrero. Sus construcciones son heterogéneas, donde conviven casas antiguas con edificios de propiedad horizontal. En 1911 se había inaugurado el Palacio Municipal, hoy frente a la plaza, integrando el centro cívico junto a la iglesia, calle peatonal y auditorio. En 1975 mediante la ley 21.154 es declarada “Ciudad de la Tradición.

TRES DE FEBRERO, resulta de un desmembramiento de San Martín en 1959, integrado por Santos Lugares, Ciudadela, Sáenz Peña, El Palomar y Caseros, se encuentra en tierras que antes de la colonia eran ocupadas por querandíes y pampas, cuyas casas se hallaban a la vera del Río Reconquista y de los arroyos Morón, Maldonado y Medrano, que cultivaban el

maíz y zapallo, y que lucharon ferozmente ante el conquistador español. Como en la Ciudad de Buenos Aires y los demás partidos colindantes, a partir de 1850 se comenzó con el reparto de tierras, con chacras y chozas que rodeando el pueblo se dedicaban al cultivo de cereales, producción tambera y a la horticultura, los cuales abastecían al “Pago de las Conchas”, luego “Curato de San Isidro”, y que actualmente ocupa parte de San Isidro, San Martín, Tres de Febrero y Vicente López que se comunicaban a través de los viejos caminos reales.

Poco tiempo después, haría su aparición el ferrocarril y luego el tranvía rural de los hermanos Lacroze, el que partía de Medrano y Corrientes y llegaba hasta San Martín. Su bajo costo produjo un fuerte estímulo para la llegada de nuevos pobladores a la zona, aún, cuando hasta fines del siglo XIX solo existía la estación de Caseros, donde se desarrollaban las tareas comerciales e industriales. Hacia principio del siglo siguiente se establecerán nuevas estaciones lo que llevara a la formación de nuevos núcleos poblacionales como Santos Lugares (1906), Ciudadela y Sáenz Peña en 1910. A partir de 1930, con la expansión del transporte automotor, se habrán de generar nuevos espacios habitables, industrias y comercios. Una parte muy importante del partido está ocupado por el Colegio Militar inaugurado en 1937.

En la zona norte, lindando con el Río de la Plata, nos encontramos con el Partido de VICENTE LÓPEZ el cual, a partir de 1580 se integró con chacras de 3000 metros de ancho por 9000 de fondo que fueron adjudicadas a Juan Ruiz de Ocaña. Se trataba de tierras fértiles para la producción de cereales, verduras y frutas, siendo al principio residencias temporarias y que luego se convertirían en definitivas, además de una población marginal que ocupaba el “Pago de Monte Grande”.

A principios del siglo XVIII, la zona pasa a denominarse “Pago de la Costa” y unos años más tarde “La punta de Olivos” debido a las plantaciones olivos, abarcando lo que hoy ocupa parte de La Lucila y de Martínez, llegando a contar para la época con un puerto con guardias de aduana. El acta del Cabildo del año 1779 por primera vez aparece el nombre de Olivos. Hacia fines del siglo siguiente, en 1893, se inaugura el tramo del ferrocarril ramal a Tigre, desde Belgrano hasta la estación Olivos. En la misma época se comienza con la urbanización y trazado de sus calles a la vez que comienzan a llegar los primeros inmigrantes que se instalan en la zona de Florida en pequeñas quintas y hornos de ladrillos en lugares como Villa Martelli, Florida, Munro, Carapachay y Villa Adelina.

El primer comisionado es el escribano Juan Miguel Gutiérrez, en 1906, el cual se instaló en la Sociedad de Socorros Mutuos para trasladarse al año siguiente a la calle Ricardo Gutiérrez y Tucumán, hasta el año 1925 que recalcan en un edificio de la calle Maipú para hacerlo definitivamente a partir de 1936 en un nuevo edificio construido para el funcionamiento de la municipalidad. Hacia mediados del siglo XX se produce un notable crecimiento demográfico, edilicio y de distintas actividades, lo cual llevó a que el 14 de septiembre de 1936 se la declarara ciudad, lo cual incluyó al partido.

En su territorio se erigen importantes predios como las quintas de “Bosch”, “Esperón”, Trabucco”, “La Lucila” o “La Quinta de Adan”. Por su parte la actual residencia de Olivos fue donada por Carlos Villate Olaguer para residencia veraniega de los presidentes de la República, siendo aceptada en 1920 por quien nunca la ocupó Marcelo T. de Alvear. El primero en habitarla como residencia permanente fue Arturo Frondizi. En sus adyacencias al río se halla emplazado el puerto de Olivos que se construyó con su avenida costanera en 1922. Pocos años más tarde la municipalidad adquirió un terreno para la construcción del hospital el cual se desarrolla en distintas etapas entre los años 1931 y 1970.

Entre sus instituciones pueden señalarse al “Instituto Municipal de Cultura”, “La Asociación de Cultura de Vicente López”, la “Biblioteca Popular de Olivos”, clubes ribereños, su famosa quinta “Trabucco”, el cine-teatro “Cork” y el “Instituto de Investigaciones Históricas”, además de

un conglomerado muy importante de comercios e industrias metalúrgicas, alimentarias y químicas.

Su lindero, SAN ISIDRO, constituyó un antiguo pago que al fundarse la ciudad de la Santísima Trinidad y el puerto de Buenos Aires, en 1580, se denominaba “Pago de la Costa” y se extendía desde aquella por unos 22 kilómetros, bordeando el Río de la Plata, con un ancho de una legua, desde el río hasta el actual camino del Fondo de la Legua y su continuación Blanco Encalada.

Uno de sus pueblos, Acassuso, debe su nombre a Domingo de Acassuso quien llega en 1861 al puerto de Buenos Aires. Este vasco que al principio era un simple soldado luego se convirtió en un próspero comerciante que en 1706 donaría una fracción de tierra para la construcción de la capilla de San Isidro Labrador. Pocos años más tarde asumía la tesorería de las Cajas Reales. La primera autoridad del lugar fue Juan Benavides, quien en 1717 es designado Alcalde. Al finalizar el siglo XVIII se construye el casco de la “Chacra del Bosque Alegre” actual quinta de Pueyrredón, sede del Museo Histórico homónimo. Otra de las chacras famosas fue la de “Marques” en Boulogne donde se reunió a la tropa para combatir la invasión inglesa. Llegado 1810 se construyó la quinta “Los Ombúes” de Mariquita Sánchez de Thompson. En 1824 se segrega el actual partido de San Fernando y al año siguiente parte del puerto Sánchez, en San Isidro, la expedición de los “33 orientales”.

Durante los años 1925-1926 San Isidro sufre una segunda escisión al traspasar parte de su territorio a Belgrano, que junto con San José de Flores, se integraron a la Ciudad de Buenos Aires. Poco años más tarde se inaugura el ramal del ferrocarril Mitre que partía de Retiro y llegaba a Rosario, con paradas intermedias en Belgrano, Rivadavia y San Isidro, entre otras. En 1864 San Martín se desprende de San Isidro. Como sucedía en otros partidos de la Provincia de Buenos Aires, al producirse la fiebre amarilla, un número importante de habitantes de la Ciudad se trasladan a este partido produciéndose un contagio de la enfermedad entre su población, lo cual llevó a una tenaz lucha para evitar su propagación.

La mansión “Las Brisas” fue inaugurada como Palacio Municipal y en 1891 Manuel Ocampo, padre de Victoria, construyó su casa de tres plantas de estilo francés, hoy declarada Monumento Histórico Nacional y que en 1979 fuera donada a la UNESCO. En 1933 San Isidro se desmembró de Vicente López y aparecen estaciones del ferrocarril en Martines y Villa Adelina. Dos años más tarde se inauguraba en Hipódromo. En 1942 es declarada ciudad. La modernidad la tiene como una zona exclusiva en su parte céntrica, aún, cuando conviven con otros sectores medios y bajos, como el famoso caso de la villa “La Cava”, la cual linda y convive con casas señoriales, como un signo inequívoco de nuestras diferencias sociales.



Tigre



Morón



La Matanza



San Miguel



Malvinas Argentinas

En ese derrotero hacia el norte y lindando al río, nos encontramos con el partido de TIGRE el cual abarca parte de tierra firme con zonas como Don Torcuato, El Talar, Pacheco, Benavides, con zonas de islas como la primera sección del Delta del Paraná. Se encuentra delimitado con



el Paraná de las Palmas, el Río de la Plata, y los partidos de San Fernando, San Martín, Malvinas Argentinas y Escobar.

Al principio la zona se denominaba “Las Conchas”, como su río, hoy Reconquista, aún, cuando también su actual nombre se le adjudica al nombre del arroyo donde habitaban tigres o jaguares, y que le fue impuesta en 1952. Por su inmediación al río fue zona de contrabando y su puerto utilizado para embarcaciones que navegaban el Paraná hacia o desde Paraguay o las que llevaban maderas, carbón y leña del Delta hacia Buenos Aires. El caserío, alrededor del puerto, creció en el siglo XVIII y en 1780 se había construido la iglesia aún, cuando la zona sufrió numerosas inundaciones como la de 1805 que llevó a que parte de la población se instalara en San Fernando. A raíz de ello el puerto se trasladó junto al río Tigre.

El mayor desarrollo demográfico y de actividades se habría de producir en la segunda mitad del siglo XIX durante la presidencia de Sarmiento entre 1868 y 1872 donde se dio a la zona un impulso como polo de desarrollo de las actividades propias de las islas. Ello se acentuó con la llegada del ferrocarril a San Fernando, que en 1865 se extendió a Tigre facilitando la comunicación con la Ciudad de Buenos Aires, especialmente con el traslado de frutas y verduras además de convertirse en una zona exclusiva de turismo de los altos sectores de la sociedad porteña.

Sus primeros habitantes, fueron los guaraníes y en época de la colonia supo ser refugio de contrabandistas. Con el impulso ya citado, llegaron a sus tierras numerosos inmigrantes que se dedicaron a la producción de ladrillos y la explotación fruti-hortícola hasta 1940 donde, debido a una gran crecida del río, se produjo un éxodo poblacional. Sin embargo muchos otros pobladores se quedaron peleándole a la naturaleza, dedicándose al cultivo del mimbre y del lino, industrializando cestas, como productos de yute, cuerdas, hilos, correderas o esteras los cuales se encontraron con un nuevo desafío como fue la aparición de las fibras sintéticas.

Abandonando el norte del Gran Buenos Aires y adentrándonos en el oeste, nos encontramos con zonas nacidas antes de la llegada de los españoles como el caso de MORÓN, que, en aquellos tiempos, comenzó por llamarse el “Pago de Juan Ruiz” que fuera el primer vecino de la zona, que poseía una parcela junto al arroyo.

A mediados del siglo XVIII el lugar pasa a denominarse “Cañada de Morón” en virtud de vivir en dicho paraje la viuda del capitán Diego Morón aún cuando temporariamente se había llamado “Cañada de Oliva” por Juan Oliva, comerciante que vivía en una chacra que se extendía desde el arroyo Morón hasta el río Reconquista. Ello exhibe que la zona cambiaba de nombre según las personas que ocuparan el lugar, coexistiendo en algunos momentos denominaciones distintas. Otros historiadores difieren con el origen del nombre asignándole al término “Morón” el sentido de montículo de tierra en virtud de las lomadas que daban sobre el arroyo.

En el siglo XVIII estas tierras se hallaban ocupadas por establecimientos cerealeros nucleados en chacras, predominando una población de origen español y en menor medida mestizos e indios que provenían de Misiones, Paraguay o del noroeste, los cuales habían arribado a través del camino real o en barcazas que surcaban el Paraná, además de negros esclavos traídos de distintas partes de África.

Tal ocupación demográfica habría de cambiar radicalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX con la llegada del ferrocarril y de la inmigración, modificándose el paisaje rural por el urbano o suburbano con construcciones de italianos, españoles, franceses, irlandeses y judíos con lo cual se comenzaban a formar pueblos como Ituzaingó, Haedo, Hurlingham o Castelar. Entrado el siglo XX, con la aparición de la migración interna y la llegada de la inmigración de países vecinos se completa su transformación con un sólido cordón industrial y un sinnúmero de loteos necesarios para el asentamiento de los nuevos pobladores.

Debe recordarse que el partido de origen era “La Matanza y Cañada de Morón” hasta que, en 1874, el Cabildo de Buenos Aires decide que tuvieran dos autoridades, una en La Matanza y otra en la Cañada de Morón, extendiéndose esta última entre el actual barrio de Flores hasta el Fortín de Lobos, con un caserío que se había asentado alrededor de la iglesia de Nuestra Señora del Buen Viaje. En 1812 el límite entre ambos partidos, que aún persiste, era el camino de Burgos, hoy avenida Don Bosco.

En 1822 se nombra Juez de Paz para Morón, el que tiene jurisdicción sobre los actuales pueblos de Merlo, Ituzaingó y Hurlingham. En 1929 las tropas de Rosas vencen a las de Lavalle, que había derrocado a Dorrego, en el “Puente de Marques”; en tanto que en 1852 Rosas es derrotado por Urquiza, con la ayuda de Brasil, en el “Palomar de Caseros”. En 1885 se crea el municipio de Morón cuyo gobierno se halla integrado por un Juez de Paz y cuatro miembros designados por el voto de los ciudadanos.

Integrado al proyecto agro-exportador, en 1859 llega el Ferrocarril del Oeste utilizado preferentemente para el traslado de cereales y con trenes para pasajeros que llegaban tres veces al día, a los que se les agregaban servicios adicionales los días feriados por tratarse de un zona de veraneo. José María Casullo presidió por dos períodos el municipio desarrollando una importante tarea, especialmente en 1871 ante la epidemia de fiebre amarilla. Un censo de 1864 exhibe que la mayoría de la población es de carácter rural, lo cual iría cambiando con el paso de los años y especialmente con la llegada del ferrocarril y de las corrientes inmigratorias.

En 1889 se construye el Hospital de Morón y dos años más tarde se elige a Gregorio de Laferrere, el autor de “Jettatore”, “Las del Barranco” o “Locos de Verano”, como primer intendente electo. En ese período de gobiernos conservadores se crea el matadero, llega el alumbrado público y se produce la apertura del “Camino de Cintura”, es decir la obra pública como motor de desarrollo, a la cual hoy, paradójicamente, esa línea de pensamiento combate dicha línea de desarrollo nacional. En 1939 se construye el Palacio Municipal donde además funcionan el Concejo Deliberante, el Concejo Escolar, el Registro Civil y el Telégrafo de la Provincia de Buenos Aires.

En la década del 40, comienza su despegue industrial con establecimientos como los de La Cantábrica, Eternit, Italer, Alfa, Cautelar o Goodyear, entre otros. En 1968 se crea la Universidad de Morón y dos años más tarde su departamento judicial. Casi al filo del siglo XX el partido es dividido en tres jurisdicciones: Morón, Ituzaingó y Hurlingham.

Como señalábamos, La Matanza y Morón nacieron juntos hasta el año 1784 fecha en que se los divide. El hoy partido de “LA MATANZA”, el más poblado de la Provincia de Buenos Aires, superior en habitantes a muchas provincias, se remite a tiempos prehistóricos aún reducidos a grupos humanos de vida nómada dedicados a la caza y recolección de frutos silvestres hasta que el cambio de hábitat hizo que se adecuaran a nuevas condiciones de vida, además de la utilización de armas y herramientas.

A la llegada de los españoles habitan la zona, al igual que las alledañas, los grupos de la parcialidad querandí, carayhet o mbegua, a los que los españoles llamaban “magdalnistas” o “matanceros”. Al comienzo la relación fue pacífica pero luego trocaría en maltrato hacia el nativo, que llevaría a un cruel enfrentamiento donde querandíes, junto a los guaraníes, expulsarían a los conquistadores hacia Asunción. Sin embargo, volverían luego de la segunda fundación de Buenos Aires al mando de Ruiz de Ocaña, quienes derrotarían a los querandíes matanceros del cacique Telomiac Condic.

El epicentro de este partido, antes pago, ha de ser el “Pago de Matanza” que nace en la confluencia de los arroyos Los Pozos y Cañuelas, recibiendo las aguas de otros como el

Morales, atravesando la llanura y llegando al Paso de Burgos (hoy Puente Uruburu) y desaguar en el Riachuelo. Ya en el siglo XVII la zona comienza a llamarse “La Matanza” y pese a que existen discusiones sobre su origen, se cree, es en alusión a la matanza de españoles en 1536, entre ellos Diego de Mendoza, hermano de Pedro de Mendoza. En el siglo siguiente, el pago conformaba un extenso territorio que le posibilita ser uno de los curatos en 1730 y se encontraba delimitado al norte por el río “Las Conchas” (hoy Reconquista), al sur en río Matanza, al oeste el Salado y al este la Ciudad de Buenos Aires.

En 1778 se crea la Alcaldía del “Pago de la Matanza” y la fecha es tenida en cuenta como la creación del partido, y es en 1784 cuando se divide con Morón y se le designa su propio alcalde. La zona carecía de arboleda y se trataba de un campo raso con animales salvajes como ñandúes, zorros y perdices. Luego aparecerían los chacras y con ello el ganado vacuno. La población era escasa.

En 1821, al crearse tres departamentos judiciales, Matanza no aparece como partido dentro del departamento que comprendía Morón, Lobos, Pilar, Villa de Luján, Navarro, Guardia de Luján, Capilla del Señor, San Antonio de Areco y su fortín, asignándosele al Juez de Paz de Morón. Cuatro años más tarde se le reestablecen sus antiguos límites y se nombra a Manuel Torres como primer Juez de Paz. El partido de encontraba dividido en cuatro departamentos: Los Tapiales, hasta San José de Flores, Alto Redaso, La Cañada de la Peja y Los Pozos hasta el deslinde con el partido de Lobos.

Al igual que Morón su territorio supo ser lugar de batallas en las luchas entre unitarios y federales, especialmente la derrota de Dorrego en Navarro y su fusilamiento, y el posterior triunfo de Rosas sobre Lavalle en Puente de Marques. Posteriormente Rosas, en su quinta de San Martín y Lavalle en la chacra de Los Tapiales, propiedad de la familia Ramos Mejía, luego de largas tratativas suscriben una estancia de Cañuela suscriben el pacto que sellaba la paz y que llevaría posteriormente a Rosas a gobernador.

La economía de La Matanza que en sus comienzos era estrictamente agropecuaria y donde en sus cuarteles primero y segundo predominaba las chacras dedicadas al cultivo de cereales y en menor medida a la explotación ganadera; en tanto el tercer y cuarto trataba de una zona de grandes estancias con preponderante inclinación a la ganadería, mayoritariamente vacuna, que a partir de 1852 trocaría por el lanar como producción más importante de fines del siglo XIX.

En 1854 al dictarse la nueva ley de municipios, donde los partidos de campaña comienzan a tener juez de paz y cuatro vecinos que lo acompañan, se designa en La Matanza a su primer juez. Unos años antes se había fundado el pueblo de San Justo que era a su vez cabecera del partido. En 1864 La Matanza pierde su cuartel cuatro que pasó a formar parte de los partidos de General Las Heras y Merlo; en tanto que en 1878 se escinde otra superficie para fundar el partido de Marcos Paz.

Como solía ocurrir en otros puntos de los partidos linderos a la ciudad de Buenos Aires, llegado el año 1935 la fisonomía rural comienza a trocar por la urbana y en ella se comienza a dar una incipiente industria liviana. Para esa época contaba con 136 establecimientos que ocupaban cerca de 1200 personas, especialmente en San Justo y Ramos Mejía, con lo cual comenzó un acelerado crecimiento poblacional y de sus actividades comerciales e industriales. Hacia 1954 sus establecimientos llegaban a 1600 y su población a 400.000 habitantes. Las décadas del 70 y 90, como en todo el país, mostrarían un proceso de desindustrialización.

El siglo XX había llegado junto con las corrientes inmigratorias europeas y con ello comenzaba a poblarse la zona con loteos y construcciones que se acrecentaban al ritmo del ferrocarril, y luego del tranvía, al principio en San Justo y Ramos Mejías para luego extenderse a Gregorio de Laferrere, González Catán, Isidro Casanova y Rafael Castillo. Todo ello se iría

acrecentando hacia la década del 40 con la llegada de la inmigración de países limítrofes y especialmente de la migración interna, todo lo cual llevaría a la apertura de nuevas vías comunicacionales como la ruta tres donde a su vez comienzan a levantarse barrios obreros y asentamientos precarios. Llegado los finales del siglo XX La Matanza cobija aproximadamente 1.500.000 de habitantes, lo cual la cualifica más como una provincia que con un partido.

El último de los partidos del oeste que tratamos se ubica en SAN MIGUEL, que en su origen fue una zona de familias de pastores que se establecieron en las adyacencias del río "Las Conchas" hoy Reconquista, y que habría de surgir con existencia jurídica propia en 1889. Linda con los partidos de Escobar, Pilar, Moreno, Tigre, Tres de Febrero, San Martín y Morón, exhibiendo lomadas con un vegetación arbórea exuberante y fue caracterizada por su río. Sus primeros pobladores fueron aquellos beneficiados por el reparto de tierras, principalmente en las márgenes del río, donde se ubicaban cinco estancias de tres mil varas de frente por una legua y media de fondo cada una. Dos de ellas abarcaban el territorio hoy de Campo de Mayo y en las restantes se van a fundar oportunamente los pueblos de San Miguel, Bella Vista y Moreno.

Además de ellas se le agregó una más que se ubicaba entre la Cañada de Escobar y el fondo de las estancias del río Las Conchas y que hoy conforman los pueblos de Del Viso, Tortuguitas, Gran Bourg e Ingeniero Nougués, que en 1652 se le otorgaron al Mariscal de Campo Manuel de Pinzo y Funes. La estancia central daría lugar a San Miguel y Bella Vista, motivo de la creación de General Sarmiento, siendo su primer propietario Diego Morón y que luego de sucesivos propietarios se fue subdividiendo y a la vez integrando a otras superficies. En esa zona vivían antiguos pobladores, en tanto en el caserón residencial lo hacía Luís Goya, y en otra construcción cercana se hallaba Vicente Puy, los que se comunicaban a través del camino de las Postas al Pilar.

La zona recién comenzaría a tener desarrollo en 1845, cuando adquiere las tierras el ingeniero agrimensor Adolfo Sourdeaux, quien además de geólogo había realizado el trazado de San Isidro, Las Flores, Luján, Morón, Azul o Moreno entre otros distritos, además de plazas y pozos artesianos para la provisión de agua potable en Buenos Aires y Barracas al Sud. Pero, su obra mayor fue colonizar las tierras de San Miguel y Bella Vista, comenzando por subdividir la zona y convertirla en agrícola con dos centros, uno para el pueblo cabecera y otro como residencia veraniega.

Además ha de su plan de "pan llevar", el cual consistía en recoger el ganado disperso (aún no había cercados) y dedicar esas tierras para la labranza, ofertando radicar en ellas a cien colonos extranjeros lo cual es aprobado en 1855. Dos años más tarde comenzaba la venta de grandes fracciones. En 1864 funda "San José del Pilar" que luego trocaría por San Miguel al forma parte del nuevo partido de Moreno, y traza a la vez el ejido de Bella Vista con quintas de veraneo las cuales en poco tiempo alcanzará un inusitado brillo con la construcción de vistosos chalets construidos principalmente por familias francesas.

Solo faltaba la conexión con Morón a través del ferrocarril lo cual llegó a través de la "Sociedad de Fomento Pro Paso de Moreno" que levantó un puente sobre el río Las Conchas, además de consolidar un camino carretero hasta Morón el que se inauguró en 1869. Poco después, en 1872, se crea la "Sociedad de Fomento San José del Pilar" y la "Sociedad de Fomento San Miguel del Porvenir" constituidas por familias adineradas que adquirieron la estancia y procedieron a subdividirla en pequeñas parcelas y chacras y que en 1873 comenzaban sus ventas. Dos años más tarde se lotea Bella Vista. Aún, cuando no se logra concretar el trazado de dos líneas ferroviarias y una de tranvía, se construye un gran parque a la vera del río Las Conchas, además de anchas avenidas, manteniendo el culto de arboledas y plantaciones en casas y calles, además de fundarse dos escuelas.

Sourdeaux fallece en 1883 y sus restos descansan en el cementerio de San Miguel. Sus obras habían producido rápidos efectos y comenzaba a poblarse con explotaciones agrarias y tambos, además de sus áreas de veraneo. En 1885 se instala un molino harinero junto al paso Morales utilizando como fuerza hidráulica el agua del río. Con el tiempo comenzaría a poblarse el lugar con comercios e industrias en la explotación de hornos de ladrillos, carbón vegetal y viñedos.

MALVINAS ARGENTINAS es uno de los 135 Partidos de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Se encuentra en la zona Norte del conurbano bonaerense, 35 km al noroeste de Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su cabecera es la recientemente creada localidad de Malvinas Argentinas, aunque esta localidad suele ser confundida como parte de la ciudad de Los Polvorines, ciudad que rodea por completo a la pequeña localidad cabecera.

Limita con los partidos de San Miguel, José C. Paz, Tigre, Pilar y Escobar.

Este Partido fue creado por la Ley provincial Nº 11.551, el 20 de octubre de 1994, sobre territorio del por entonces partido de General Sarmiento y por una pequeña porción de tierras que pertenecían al partido del Pilar.

Los Polvorines, creada sobre la línea del Ferrocarril Belgrano Norte, surgió conjuntamente el pueblo de Del Viso. La unión de los fondos de las estaciones originales del FF.CC. dieron origen a las tierras que hoy conforman el distrito.

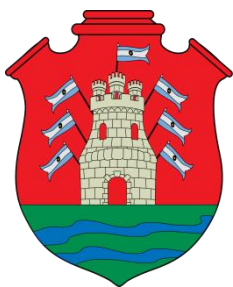
El Partido de Malvinas Argentinas fue constituido como tal el 20 de Octubre de 1994, tras realizarse la división del desaparecido Partido de General Sarmiento promulgada en la Ley Provincial Nº 11.551. e inicia su vida como tal el 10 de diciembre de 1995.

El municipio de Malvinas Argentinas se encuentra ubicado en la denominada Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA); se sitúa en el noroeste del Gran Buenos Aires, a aprox. 40 Km de la Ciudad de Buenos Aires, formando parte del segundo cordón bonaerense. Limita con los partidos de San Miguel, José C Paz, Escobar, Pilar y Tigre.

Su cabecera es la ciudad de Los Polvorines, y las localidades que la componen son Malvinas Argentinas, Los Polvorines, Grand Bourg, Tortuguitas, Ing. Adolfo Sourdeaux, Villa de Mayo, Ing. Pablo Nogués, Tierras Altas y Área de Promoción El Triángulo.

Su superficie es de aprox. 63.08 Km<sup>2</sup>, y una población estimada en aprox. 350.000 habitantes, con una densidad poblacional cercana a 5.000 hab/km<sup>2</sup>; el distrito es atravesado por dos rutas provinciales (RP 23 y 24), una línea ferroviaria (Ferrocarril general Belgrano) y Autopista del Sol (ex Panamericana) En su periferia, se ubican dos parques industriales y numerosas urbanizaciones cerradas. En el distrito se emplaza el campus de la Universidad Nacional de General Sarmiento

Finalizado el recorrido, aún sin agotarlo, por los partidos del Gran Buenos Aires, quizá debamos hacerlo con otras ciudades que, situadas en el interior, fueron propulsoras de nuestra realidad económica-social y cultural. Así abordaremos las ciudades de Córdoba, Rosario, Mendoza, Bahía Blanca y General Pueyrredón (Mar del Plata).



Córdoba



Rosario



Mendoza



Bahía Blanca



General Pueyrredón

La ciudad de CÓRDOBA es una de las más antiguas del país y con mayor historia, la cual se remonta a la época de la Colonia y que fuera fundada en el año 1573 por el Adelantado Jerónimo Luís de Cabrera con el nombre de “Córdoba de la Nueva Andalucía”.

Los primeros europeos llegados a nuestro suelo, buscaban un paso hacia el Asia, recordando que la zona estaba ubicada sobre la línea de Torrecillas, división establecido por el Papa para España y Portugal. Más allá de la discusión histórica sobre las seis cartas de Américo Vespucio, donde en la cuarta habla del “mundo nuevo” a la tierra que llegó Colón, dos de ellas lo rescatan como integrante de la primera exploración llegada al Río de la Plata, al cual Vespucio señalaba “...paso este cabo entre un río de más de veinte leguas de ancho...” y a las costas de la Patagonia en 1502, aún, cuando otros historiadores dudan que haya estado en estos lugares.

Luego de la navegación de Juan Díaz de Solís por el Río de la Plata y el de uno de sus tripulantes que llegó a cercanías del Cerro Potosí, Fernando de Magallanes realiza el famoso viaje de circunvalación al mundo, recorriendo la actual costa argentina hasta el estrecho que lleva su nombre. Posteriormente Gaboto, en 1527, navegaría el Río de la Plata estableciendo una factoría a la altura de la Ciudad de Carmelo, en Uruguay, encomendándose a Francisco del Puerto, sobreviviente del grupo de Solís, erigir el Fuerte de Sancti Spiritu cerca de la ciudad de Córdoba en la boca del Carcarañá, hoy provincia de Santa Fe. Allí Gaboto ordena una expedición al mando de Francisco César para llegar hasta las sierras, haciéndolo en las Sierras Grandes y el Valle de Conlara en San Luís. Sería luego de la conquista en Perú cuando se comienza a explorar el interior argentino.

Diego de Almagro, en 1536, busca un paso a Chile por el norte, siendo Diego de Rojas el primero en hacerlo en un territorio conocido entonces como Tucumán. Núñez del Prado funda la ciudad de “El Barco” en la sierra de Aconquija que luego de distintos cambios se establece definitivamente en 1553 en Santiago del Estero. Luego se fundan tres ciudades: Cañete, Londres y Córdoba del Calchaquíes, que luego sería destruida en la lucha contra los aborígenes, hasta que en 1565 Diego de Villareal funda San Miguel de Tucumán (Cañete) en tanto Jerónimo Luís de Cabrera funda en 1573 la ciudad de “Córdoba de la Nueva Andalucía”.

Había llegado desde Santiago del Estero, a través del territorio de la provincia de los Comechingones, por el norte, a través de Villa María del Río Seco, según algunos historiadores, mientras que otros lo ubicarán por el Valle de Punilla. Entrando al actual territorio cordobés se encuentran con un río llamado San Luis, hoy Suquía, y el 24 de junio, en la margen izquierda, en el paraje Quisquisacate (confluencia de dos ríos, hoy barrancas del barrio de Yapeyú), se labra el acta fundacional ante el escribano Francisco de Torres y se determina su escudo de armas. En la búsqueda de una salida a la “Mar del Nord” creyó encontrarse en la Laguna de Mar Chiquita.

La zona de la ciudad estaba poblada por los aborígenes Comenchingones que vivían en la comunidad “Ayllus”. Luego de cuatro años de fundada, la ciudad se la traslada a la otra margen del río y se traza el primer plano con 70 manzanas que contenían diez cuadras de largo por siete de ancho. Los solares eran divididos en cuatro puntos, uno para las órdenes religiosas, destinándose el centro de la cuadrícula para la Plaza Mayor, el Cabildo y la Iglesia Matriz.

Al poco tiempo, fue constituyéndose una población estable y su economía florecía con el comercio con el norte, recordando que, en la mayor parte del período colonial, se había establecido la Aduana Seca que controlaba el tráfico entre Córdoba y Buenos Aires. En 1580 se comienza a construir la Catedral finalizándola en 1758. Por su parte en 1599 se establece la orden jesuítica y centro de evangelización de la compañía. En 1608 se crea el noviciado y dos años más tarde el Colegio Máximo, hoy Universidad Nacional de Córdoba, el más antiguo de América. En 1687 es fundado el Colegio Nacional de Montserrat, en tanto que en Jesús María



se funda la Estancia Jesuítica para financiar con su producción al Colegio Máximo, en tanto que la Casa de Caroyalo lo hacía con el Colegio Nacional. Hacia 1699 Córdoba se convierte en la sede del Obispado del Tucumán convirtiéndose en centro administrativo, religioso y educacional.

Al crearse, en 1776, el Virreinato del Río de la Plata, Córdoba queda, en 1785, como capital de la Intendencia de Córdoba del Tucumán, comprendiendo los actuales territorios de Córdoba, La Rioja y la región de Cuyo. En 1760 la población estable ascendía a 22.000 habitantes de los cuales 1500 eran españoles y el resto mestizos, mulatos y negros.

En 1784 Rafael de Sobremonte, es designado gobernador-intendente de Córdoba, realizando distintas obras en la misma, acorde con la importancia que iba tomando, entre ellas el primer sistema de agua corriente, la iluminación pública a vela y en especial la reglamentación de distintos gremios, como la creación de la cátedra del Instituto de Derecho Civil que daría lugar a la Facultad de Derecho de la Universidad de Córdoba. La economía de la época era de carácter agrario, representada por las plantaciones de cebada, avena, trigo, maíz, olivo, vid, frutas, verduras, la cría de ovejas y mulas. Estas últimas se exportaban al Potosí para el acarreo de los productos extraídos de las minas. También existía la confección de tejidos y la producción de vino, sebo, y sal. La Aduana Seca, como defensa de la producción local, tenía una tasa del 50 por ciento sobre el valor de los productos que entraban a Córdoba.

Llegado 1810 los poderes constituidos tratan de mantenerse fieles a España y al Consejo de Regencia que había sustituido a Fernando VII, como representantes de Napoleón, contra la oposición de los criollos y del Deán Gregorio Funes quien adhería a las ideas de Belgrano y Castelli. En 1810 se sucedieron distintos gobiernos impuestos por Buenos Aires que menoscababan la autonomía provincial, entre ellos los de Pueyrredón, Carreras, Xavier de Vaiana y Francisco Ortiz Ocampo hasta que, ante la renuncia de Alvear en Buenos Aires, permite elegir a Francisco José Javier Díaz como primer gobernador electo por el cabildo local, y Córdoba manda sus representantes al Congreso de Tucumán. La continua fricción entre las provincias y el poder central de Buenos Aires genera un permanente conflicto.

Durante la década del '20 se produce el período de las autonomías provinciales, como forma de articular un proceso federal que, debido a las distintas internas no logra concretarse. En Córdoba se destaca el gobierno de Juan Bautista Britos y del general José María Paz. En 1821 se dicta un reglamento para facilitar el asentamiento de la inmigración, especialmente ante la falta de crecimiento demográfico.

Al tomar el poder Lavalle en Buenos Aires, su aliado Paz derrota a Bustos en 1829, enfrentando a Rosas en el poder y a Estanislao López en el litoral, creando la "Liga del Interior" que componían Córdoba, Tucumán, Salta, Santiago del Estero, Catamarca, Mendoza, San Juan y San Luís, de carácter unitario aún. cuando en la práctica ejercían una suerte de federalismo.

Ante ello, con Rosas en Buenos Aires, se firma el Pacto Federal con Corrientes y Santa Fe. Paz se rebela a Facundo Quiroga en la ciudad capital en 1829 y en Laguna Larga en 1830, quien derrotado vuelve a Buenos Aires y en el camino se apodera de Río Cuarto no pudiendo tomar la capital. Se alía con Estanislao López disponiendo de un importante ejército. Antes de la batalla ocurre el episodio por el cual Paz es boleado y se lo encarcela en Santa Fe y López toma el poder en Córdoba.

Aún, cuando Rosas controla el poder en Buenos Aires, en Córdoba existe una permanente inestabilidad con actos de diarios revanchismos que hacen que en 1831 renuncie el gobernador José Roque Funes, y José Vicente Reynafé asume la gobernación. Su hermano menor Francisco entabla relación con López que seguía siendo el caudillo en Santa Fe. Ello lleva a que Reynafé firma por Córdoba la adhesión a la Liga Federal del Litoral.

Aún caído en desgracia, Paz mantenía la adhesión de muchos amigos que en 1833 son electos legisladores provinciales. Por su parte José Vicente Reynafé enferma y es reemplazado por su hermano José Antonio. La provincia había prohibido la entrada de ropa y calzado desde otros puntos del país; sin embargo la economía languidecía ante la falta de entradas a lo cual se le agregaban los incesantes gastos militares.

En 1833 se amotinan las tropas de Río Cuarto, San Javier y Calamuchita, sospechando de Huidobro y de Facundo Quiroga. Aún, cuando las tropas de Río Cuarto toman la capital, son posteriormente repelidas y vencidas y ejecutados sus principales hombres en la plaza pública.

Al producirse el asesinato de Facundo Quiroga, en 1835, se sospecha de los hermanos Reynafé no renovándose el mandato de José Vicente quien luego es puesto en prisión, reclamando Rosas que fuera enviado a Buenos Aires. En 1837 son condenados a muerte José Vicente y Guillermo. Por su parte José Antonio había fallecido con anterioridad y Francisco muere en 1840 en Canasta ante las tropas de Manuel López, aliado de Rosas, gobernando la provincia y manteniendo las restricciones a los productos de otras regiones y aunque se disminuyeron los derechos de aduana, existían otras regalías como el “derecho de paso”, el “derecho de visita” a los almacenes, pulperías o tiendas, o el “derecho de patentes” a todo tipo de negocios e industrias.

Las luchas fratricidas con cambios permanentes de gobiernos y sus consecuentes represiones se suceden sin solución de continuidad, surgiendo el gobierno de López Oribe quien vence a Lavalle en Quebracho Herrado; Agustín Gigena derrota a Manuel López, colocando a José Francisco Álvarez como gobernador por lo cual Córdoba pasa a formar parte de la Coalición del Norte en oposición a Rosas. Vuelve Oribe quien repone a López tomando represalias contra los hombres de Dionisio Risso Patrón. En 1841 las tropas de Oribe abandonan la provincia.

Producida la caída de Rosas en 1852, se instala como gobernador Alejo Guzmán. Las arcas públicas se hallaban exhaustas por las continuas guerras a tal punto que se prohibía mendigar en la vía pública, estableciéndose nuevos tributos para paliar la situación. En 1854 se decide que la Universidad Mayor y el Colegio Montserrat queden bajo dependencia del gobierno federal lo cual ratifica la Nación en 1854.

Luego de Pavón se produce un vacío de poder donde se vuelven a suceder gobiernos de distintos signo. En 1862 se edita el diario “El Eco de Córdoba” y en 1867 “El Progreso”. Mitre comienza su gobierno, pero en 1863 se produce la restauración federal encabezada por Simón Luengo con el apoyo de Ángel Vicente Peñaloza “El Chacho”, quien es derrotado en “Las Playas” al oeste de la ciudad por el General Paunero enviado desde Buenos Aires, siendo posteriormente asesinado. Se producen otras derrotas de otros federales como Felipe Varela, Santos Guayana, Severo Chumbite y Sebastián Elizondo, entre otros. Desde 1865 hasta 1870 vuelven a constituirse diversos gobiernos con una total inestabilidad institucional.

Llegada la época de 1870 el país se encaminaba a la división internacional de trabajo comenzando a exportar productos agro-ganaderos, y la entrada de las corrientes inmigratorias, principalmente de Europa Central. Se inaugura el ferrocarril a Córdoba desde Rosario con el nombre de Bartolomé Mitre, con lo cual comienza a valorizarse las tierras que corren a lo largo de su trazado, especialmente la lengua adyacente a las vías. Al año siguiente se dicta una ley mediante la cual se otorgan 200 leguas de tierras fiscales en el sur provincial para asentamientos espontáneos (a los cuales hoy despectivamente se los denomina “okupas”); y se inaugura el Observatorio Astronómico.

Luego de Pavón, había comenzado la controversia entre Buenos Aires y el interior del país a los fines de designar la capital de la República. Sarmiento veta la ley que designaba a Rosario.

Se propone entonces establecerla en Villa María, siendo también vetada por Sarmiento. Finalmente triunfa el puerto y en 1880 se federaliza Buenos Aires.

En 1873 se funda el Banco de Córdoba y tres años más tarde comienza a correr el ramal del ferrocarril de Córdoba a San Miguel de Tucumán. En 1878 se inaugura en la ciudad la primera línea de tranvías y en 1881 comienza a funcionar el registro civil municipal, el más antiguo del país y se registra el primer matrimonio el 27 de enero de 1881; dos años más tarde se reforma la constitución provincial creando la figura del intendente y del Consejo Deliberantes. Desde fines de la década funciona el Club Social “El Panel” el “Club Social”, el “Café del Plata”, el “Criterión”, “La Oriental” y se construyen los nuevos edificios para el Banco de Córdoba, el Teatro Nuevo, luego Rivera, hoy Libertador San Martín.

Córdoba no es ajena a la crisis que 1890 envolvía la Nación y a las representaciones políticas. La provincia continúa con sus vaivenes y continuos cambios políticos. A raíz de la revuelta popular de 1891 nace la Unión Cívica Radical de Córdoba y en 1894 aparece el diario “Los principios”.

Hacia comienzos del siglo XX la ciudad cuenta con nuevas avenidas, diagonales, paseos y plazas además de nuevos edificios como el del Hospital Nacional de Clínica o la Legislatura. La obra pública predomina en la economía. A los barrios tradicionales como Allende, San Vicente, Güemes o General Paz se les suma Alto Córdoba en torno al ferrocarril y Nueva Córdoba. Sin embargo era una época de pobreza para las clases populares, con un alto analfabetismo y alta mortalidad infantil con recurrentes epidemias de fiebre tifoidea, gripe, peste bubónica, viruela y tuberculosis, lo cual se transmitía especialmente ante la falta de higiene y la escasez de agua y de obras de infraestructuras hospitalarias.

En 1904 aparecen los primeros ejemplares de “La voz del Interior”, sucediéndose distintos gobiernos del partido PAN y en febrero de 1905, similar a lo que pasaba en el resto del país, se produce una asonada civil encabezada por Elpidio González, logrando la designación de un gobierno encabezado por Pedro C. Molina, el que luego sería sofocado por tropas nacionales y González recluido en Ushuaia. Nuevos gobiernos se suceden, entre ellos los del Partido Unión Provincial y de la Concertación Popular con Ramón J. Cárcano quien impulsó obras de infraestructura y una legislación sobre tierras, creándose la Caja de Jubilaciones y el Boletín Oficial.

Llegado 1916 y aplicada la Ley Sáenz Peña, Hipólito Yrigoyen asume el gobierno nacional, como primera experiencia de las clases medias y populares, en tanto que Rafael Núñez del Partido Demócrata es elegido gobernador de Córdoba. Los antecedentes universitarios de Córdoba serían ratificados con la Reforma Universitaria concretando la autonomía universitaria, el cogobierno, la extensión universitaria, la periodicidad de las cátedras y los concursos de oposición y antecedentes. El movimiento encabezado entre otros por Teodoro Roca, Roque Barros, Ernesto Garzón Maceda, Horacio Valdéz, Ismael Bordabehere logró sus objetivos luego de una larga lucha y una huelga general.

Mientras tanto en la provincia se suceden distintos gobiernos como los de Núñez, Julio A. Roca (h), Ramón J. Cárcano, hasta que en 1929 es elegido el candidato radical Enrique Martínez, quien renunció al ser designado vicepresidente de la segunda presidencia de Yrigoyen, asumiendo su vicegobernador Mariano Ceballos hasta el tristemente golpe militar del 6 de septiembre de 1930, con el cual comenzaría la decadencia nacional y continuos golpes a gobiernos democráticamente elegidos. En Córdoba también asumen gobiernos de facto como los de Emilio Olmos en 1931, sucedido luego por Pedro J. Frías último gobernador del Partido Demócrata hasta la fecha. Comenzaban también en Córdoba las acciones de la Legión Cívica a la cual se le atribuye el asesinato del diputado socialista José Guerra.

Desde 1927 funciona LU2 Radio Central y en 1930 LV3 Radio Córdoba y Radio Splendid antecedente de Radio Universidad. En 1935 triunfa el caudillo radical de Villa María don Amadeo Sabatini sobre el demócrata José Aguirre Cámara, el cual realiza una gobernación de innumerables obras públicas especialmente escuelas, caminos y agua potable para los sectores más populares. En 1936 llega el tráfico aéreo. La intendencia de la ciudad estaba en ese entonces a cargo de Donato Latilla Frías. La crisis del 29 y los años que la sucederían marcarían en Córdoba, como el país, la hora de la sustitución de importaciones y la aparición de un modelo industrial, impulsado especialmente por la situación económica mundial, el deterioro con el Reino Unido de Gran Bretaña y el aumento de los aranceles a la importación. Ese nuevo modelo económico sucedería al existente que venía desde la colonia y exhibiría como actor principal la aparición de la clase obrera urbana.

Córdoba en el período 1930-1945, de acuerdo a las nuevas realidades, comienza su desarrollo industrial, principalmente estatal y dentro de ella, militar como la Fábrica Militar de Aviones, inaugurada en 1927. Con ello se inició la formación de técnicos y operarios especializados. Además comenzarán a funcionar otras fábricas del sector en Villa María, San Francisco y Río Tercero. Luego de 1945 tendría dos centrales de trabajadores, la Central Social y la Federación Obrera de Córdoba. Sin embargo la provincia continuaría sufriendo continuos cambios en sus cúpulas gubernamentales con gobernadores electos por el voto popular y luego reemplazado por otros designados por las distintas intervenciones federales.

En 1948 es electo como gobernador el ingeniero Juan Ignacio de San Martín el que con una visión industrialista dio un gran impulso a la actividad aeronáutica, en especial en la Fábrica Militar de Aviones. También se construyen el Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria, el Hogar de Ancianos del Parque Sarmiento y el Hospital Eva Perón, en tanto que el ejecutivo municipal era ejercido por Martín Federico quien impulsó la descentralización de la ciudad. En el año 1946 se comienza con la fabricación de los célebres aviones de combate Pulqui, colocando a la fuerza aérea entre las cinco del mundo con aviones a reacción. La continuación de la construcción de los Calquén, Nancú, Colibrí, Chingolo, además del Ae C1 primer avión de diseño nacional, es completado con la fabricación de motores, instrumental, armamento y paracaídas, todo lo cual le da una impronta a esta industria, no solo en la provincia sino a nivel nacional, como una fuente importantísima de mano de obra y desarrollo nacional.

Los enfrentamientos políticos de 1955 llevan el epicentro armado a Córdoba donde se comenzará con distintos interventores militares y civiles y una persecución sobre dirigentes políticos y sindicales del gobierno peronista hasta que en 1958 elegida la fórmula nacional Frondizi-Gómez en tanto, en Córdoba, es electo como gobernador Arturo Zanichelli, de mismo signo político. El mismo realizó un gobierno austero pero debió soportar las mismas vicisitudes del gobierno nacional. A raíz de la nueva ley de educación nacional se crea la Universidad Católica de Córdoba.

Las especiales características de la economía del país ante la conflagración mundial habían estado representadas por la sustitución de importaciones y una economía cerrada. La finalización del conflicto crea nuevas condiciones de apertura. Una de las principales industria que se radica en la provincia es la automotriz, y ella sería una de sus principales palancas económicas. El desuso de la importación de automotores había llevado a que en Córdoba, a instancia del Brigadier San Martín, se instalara en la Fábrica de Aviones una dedicada a motores y automóviles, diversificando su producción. Sobre la base del antiguo Instituto Aerotécnico se crea la empresa estatal Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado (IAME) comenzando a producir motores, los automotores Graciela Institec y el Rastrojero, tractores Pampa, motocicletas Pumas, lanchas, veleros, maquinarias y herramientas. A tres años de su inicio la fábrica ocupaba alrededor de 10.000 operarios con una gran preponderancia de técnicos. A los fines de apuntalar la actividad, en 1952 se creaba la Empresa Provincial de Energía Eléctrica.

Aprobada la ley de radicación de capitales extranjeros comienzan a llegar empresas como Fiat, a través de Fiat Concord Argentina. Córdoba comienza a convertirse en un polo de desarrollo de la industrial metal mecánica, automotriz y de tractores, instalándose empresas como la Industria Kaiser Argentina (IKA) que en los primeros diez años producirían 300.000 automotores entre ellos el Jeep Willys, la Estanciero, el Kaiser Carabela y el Bergantín. Luego llegaría Renault con su Dauphine y el Torino. American Motor produciría el Rambler Classis. Todo ello potenciaba la industria de autopartes y proliferan pequeños talleres, llegando a sumar 14.000 establecimientos industriales y más de 60.000 personas empleadas. Toda esta ocupación llevó a que se poblara el centro de la ciudad y sus suburbios con un genuino desarrollo del comercio y la llegada de los canales de televisión 12 y 10. Casi el 50 por ciento del personal empleado lo hacía en la industrial automotriz.

Sin embargo todo este progreso no aminoraba los vaivenes políticos, con la interrupción de gobiernos constitucionales al irrumpir golpes militares y represiones que dan lugar a la aparición del “Cordobazo” en 1969 encabezado por los principales gremios y los estudiantes, o el “Viborazo” al año siguiente. Córdoba no podía estar ajeno a todos estos desatinos con la interrupción de gobiernos electos democráticamente.

No muy distante, a unos 400 kilómetros de esa provincia, nos encontramos con ROSARIO la principal ciudad de la Provincia de Santa Fe, ubicada a orillas del Paraná, a unos 300 kilómetros de la Ciudad de Buenos Aires, y con muchos de sus rasgos y peculiaridades, representa un importante cordón industrial, comercial y cultural.

No existe fecha precisa sobre su fundación ni quienes los hicieron, sino que ello constituyó un proceso de formación espontánea que se remite a 1665 cuando surge una aldea rural en el Pago de los Arroyos, al sur del río Carcarañá. Es factible que sus pobladores originales fueran los indios Quilmes que luego emigrarían a la Provincia de Buenos Aires. Sin embargo la historia oficial afirma que creció a partir de 1713 alrededor de la veneración de su virgen. El primer habitante detectado es el Capitán Juan Romero de Pineda a quien se le había otorgado la concesión de esas tierras, que tendría luego distintos sucesores con el comienzo de la fragmentación de las parcelas.

El siglo XVIII exhibe numerosas estancias en sus alrededores y el primer registro se verifica en la estancia del Capitán Romero, en tanto otras tierras pertenecían a la estancia San Miguel propiedad de los Jesuitas que la habían adquirido en 1719. Con distintas formas de establecimientos se instalan varios molinos hidráulicos y a vapor, designándose en 1725 al Alcalde de la Santa Hermandad como la primera autoridad del lugar. Los primitivos pobladores se dedicaban a la agricultura y ganadería, comenzando a levantar sus viviendas en los alrededores de la precaria capilla, mientras que en 1730 se crea el Curato de los Arroyos. En 1784 se divide la jurisdicción de los Arroyos y la de Coronda que tenía la atribución de otorgar la posesión de las tierras, vender bienes embargados y de difuntos, acreditar testamentos y cuidar el orden de la población.

En 1812 se enarbola, por primera vez, la bandera creada por Manuel Belgrano a orillas del Paraná. A partir de 1919 comienza una fuerte conmoción por los continuos enfrentamientos entre distintas facciones. Ante tal panorama el desarrollo demográfico se vuelve excesivamente lento. A partir de 1820 se comienza a nombrar las primeras autoridades, entre ellas, en 1826, al Alcalde Mayor del Departamento Rosario con lo cual lo reconocen como pueblo. Dicho cargo es sustituido en 1833 por el de Juez de Paz. Un año antes, había comenzado la construcción de la iglesia “Nuestra Señora del Rosario”. En 1850 se crea el puerto y las aduanas y dos años más tarde se le declara ciudad. En 1867 se fundan el Rosario Criquet, el Club de Rosario, y el Club Atlético Rosario el más antiguo del país. Un año después, en 1870, se inaugura la línea del ferrocarril Central Argentino en el ramal Rosario-Córdoba. Todo ello marca la importancia que comenzaba a tener Rosario.

Hacia 1880 el puerto de Rosario era el primer puerto exportador del país, lo que trajo aparejado un importante aumento demográfico en especial a través de las corrientes inmigratorias llegadas del centro de Europa, a lo cual habría de continuarle la migración interna proveniente de distintas partes del país. Todo ello habría de producir una heterogénea conformación social propia de las grandes urbes. Tal desarrollo demográfico tuvo un crecimiento simultáneo con distintas obras públicas y privadas, como la iglesia, la plaza, comercios, escuelas, comisarías, viviendas residenciales y populares, completadas por clubes sociales, deportivos, cines y bares.

En 1884 se funda la actual Bolsa de Comercio y el Colegio Comercial Anglo Argentino del cual nacería el Club Atlético Newells's Old Boys en 1903; en tanto que en 1886 se instala la primera red sanitaria de aguas corrientes y tres años más tarde es fundado el Central Argentina Rail Way Athletic Club más conocido como Club Rosario Central. En 1891 se inaugura el alumbrado público.

Llegado el nuevo siglo, en 1902, se inaugura el Parque Independencia y dos años más tarde el Teatro de la Opera. En 1906 comienzan los servicios de la Compañía General de los Tranvías Eléctricos de Rosario y se funda el Club Atlético Central Córdoba. Avanzado el siglo, en 1937, se inaugura el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, y en 1950 el Monumento a la Bandera. Desde 1968 funciona la Universidad Nacional del Litoral, que al principio lo hace como Universidad Nacional de Rosario. En 1977 se retrocede en la red ferroviaria con el desmantelamiento de sus servicios.

Rosario se ha caracterizado por una importante concentración obrera, especialmente en los mediados del siglo XX y de una especial actividad cultural en cada una de sus instituciones, clubes o bares y la aparición de una notable camada de representantes de la cultura nacional y popular, basta citar tan solo dos ejemplos encarnados en los "negros" Olmedo y Fontanarrosa, como de notables músicos del tango, solo como ejemplo el de Domingo Federico y del rock nacional, por caso Fito Paez.

Mendoza del Nuevo Valle de la Rioja, o más conocida como MENDOZA, incluida la Gran Mendoza, se constituye en la cuarta ciudad más importante del país, cuya zona comienza siendo explorada por Francisco Villagra primer español en llegar a la región cuyana, donde moraban los indios Huarpes.

En 1561 llegaba Pedro del Castillo con la misión de fundar y poblar Cuyo, fundando la nueva ciudad el 2 de marzo, ubicada originalmente en el Distrito de Pedro Molina en el Departamento Guaymallén. En 1562 se la traslada a la actual Plaza Pedro de Mendoza a cien metros del canal Guaymallén. Según algunos historiadores, los huarpes se asimilaron a los españoles mientras que otros señalan que muchos de ellos fueron enviados bajo el sistema de encomiendas a Chile, siendo explotados como lo fueron otros pueblos originarios.

El objetivo de su enclave, era establecer un punto intermedio para el cruce de la cordillera de Los Andes, desde el Río de la Plata hasta Santiago de Chile, además de tratarse de un lugar de descanso. Al principio formó parte de la Capitanía de Chile hasta la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, convirtiéndose luego en cabecera de la intendencia de Cuyo, para pasar por último a integrar la de Córdoba del Tucumán.

Producida la Revolución de Mayo, en 1813, es intervenida junto con San Juan y San Luís, para formar la Intendencia de Cuyo, con cabecera en la ciudad de Mendoza, contando con tres subdelegaciones o partidos. Entre 1814 y 1817 es nombrado San Martín como Gobernador Intendente de Cuyo, y es, en Plumerillo, en las afueras de la ciudad, donde prepara el ejército para el cruce de Los Andes.



En 1820 Mendoza, San Juan y San Luis se constituyen en estados provinciales independientes. Luego de Caseros es signataria del Acuerdo de San José de los Arroyos hasta que en 1856 se redacta la constitución provincial y se convoca a elecciones. En 1861, el 20 de marzo, se produce el famoso y fatídico terremoto que destruyó gran parte de la construcción colonial, lo cual motivó que en 1863 se estableciera un nuevo ordenamiento realizado por el agrimensor Julio Ballofet conteniendo una disposición estratégica de cuatro plazas menores que circundan a una plaza mayor en la zona de la antigua Hacienda de San Nicolás a un kilómetro al sud oeste del área fundacional.

Al igual que la mayoría de las ciudades del país, hacia fines del siglo XIX, principios del XX, comienza a llegar una importante cantidad de inmigrantes, especialmente italianos, españoles, árabes y hebreos. Durante muchos años el edificio más alto de la ciudad fue el "Piazza" con 16 pisos y 50 metros de altura en virtud de sismicidad de la zona, permitiéndose a partir de la década del "90" algunos de unos 70 metros de altura como el edificio "Buci" y los hoteles Hyatt Plaza y Sheraton.

Se trata de una ciudad moderna a la que sus habitantes le dan suma importancia a su entorno edilicio y el medio ambiente, siendo considerada una de la más ordenada del país. Cuenta con una excelente forestación que se riega a través de pequeños canales (acequias" con calles y zonas peatonales, como sus plazas (Independencia) y el imponente Cerro de la Gloria, uno de sus lugares más visitado. Además de una enorme red de comunicación constituida por radios, diarios y televisión abierta y por cable, con una importante servicio de micros y trolebuses que cubren el servicio urbano y suburbano, además de los "tranvías de compras" con recorridos fijos y circular; y una importante actividad industrial, principalmente vitivinícola y las relacionados con la misma, comercial y las distintas opciones culturales.

BAHÍA BLANCA, junto a Mar del Plata, son las dos ciudades más importantes del interior de la Provincia de Buenos Aires, es descubierta tardíamente a principios del siglo XIX cuando en 1805 se manda a reconocer una bahía, la cual por el tono blanquencino de sus barrancas y del color de sus costas pasó a conocerse como la "Bahía Blanca". El lugar adquirió un carácter estratégico por su adyacencia al mar y la factibilidad para formar un puerto que a su vez permitía extender la línea de fortines, que en dicha época tenía como último eslabón al de Tandil fundado en 1822.

En 1824, durante la gobernación de Martín Rodríguez, a instancia del comerciante Vicente Casares, se facilitó dinero, herramientas, armas y hombres para la fundación de un nuevo pueblo, lo que no llegó a concretarse. El inesperado ataque de la escuadra imperial brasileña a Patagones reavivó el proyecto durante la gobernación de Dorrego quien encomendó a Rosas para fundar el nuevo fuerte quien a su vez delegó la tarea en el Coronel Ramón Estomba. Mientras que el ingeniero militar Parchappe, se ocuparía de la dirección técnica del trazado de la frontera sur de Buenos Aires, quien fue el primero en arribar a la zona, aún, cuando una embarcación, la ballenera "Luisa", lo estaba esperando en la bahía.

En esta tarea, Parchappe ubicó el asiento del nuevo fuerte a cuatro metros sobre el nivel del mar, resguardado por dos arroyos (el Napostá y el Maldonado), en lugar de hacerlo sobre las lomas que se encontraban a una altura de setenta metros que dominaba toda la bahía; ello en función que la estrategia era detectar al aborigen en tierra. Mediante acta del 9 de abril de 1828 se comenzó a construir el fuerte, el día 11, pese haber tropezado con la falta del material necesario pues la llegada del barco y la expedición de Estomba no cubría las necesidades para la construcción del fuerte que debía levantarse inmediatamente, en especial por la llegada del invierno y la animosidad de muchos indígenas que se sentían usurpados en sus posesiones. Ello fue suplido, poco tiempo después, con la llegada de una nueva goleta con los materiales necesarios, lo cual sería reforzado el 19 de mayo con la llegada de animales y la determinación de las dimensiones del campamento y la distribución de los terrenos para la

agricultura y la ganadería. La obra sería terminada en cuatro meses, ocupando cuatro manzanas.

Hacia 1884, se inauguraba la primera línea ferroviaria del ramal sur que comenzaba en la Ciudad de Buenos Aires. Ello posibilitó la llegada de contingentes europeos impulsado además por la construcción de un muelle de acero y el incremento de los servicios públicos. Todo ello complementado con el comienzo de la exportación de los productos agro-ganaderos lo cual habría de conformar una estructura comercial, industrial y financiera al servicio de esa visión de país. En 1886, se instala el municipio electivo, llegando el adoquinado al centro y la apertura de nuevas calles; se proyecta un sistema de agua corriente y concesiones para la explotación de las salinas, como la instalación de la primera refinería de azúcar y el frigorífico Cuatrerros. En 1886 llega el primer Registro Civil.

Finalizado el siglo XIX y entrando al XX comienza un fuerte desarrollo impulsado por la línea ferroviaria Rosario-Puerto Belgrano, sin tocar Buenos Aires, lo cual unía dos puertos de indudable importancia. Con ello llega la energía eléctrica y las primeras funciones de cine. La economía de aquellos tiempos estaba a cargo de la actividad frigorífica, de capital británico, al que poco tiempo después se les uniría el norteamericano, que se sumaban al existente Cuatrerros, de origen nacional, propiedad de la firma Sansinena. Luego se agregarían un lavadero y una peladora de pieles.

Se comenzaba a poblar la periferia de la ciudad, principalmente en las cercanías del puerto y del ferrocarril, con la existencia de fábricas de fósforos, cigarrillos, zapatillas, manteca, y la existencia de pensiones y casas de inquilinatos para los trabajadores de dichas industrias. También, se inauguraban los primeros colectivos de tracción a sangre y comenzaban a llegar espectáculos circenses. En 1904 arribaba el tranvía a vapor y se inauguraban comercios de distintos ramos, entre ellos la sucursal de Gath y Chaves con la construcción de numerosos inmuebles, especialmente alrededor de la plaza principal.

Promediando el siglo XX, comenzaría un proyecto industrial, junto al agro-ganadero, impulsado por su puerto y la factibilidad de comercializar con el exterior y con el sur del país, Chile y los países del Pacífico, acompañado de la llegada del gran aluvión inmigratorio. Todo ello concretó un gran desarrollo que, llegado los años 70 y 90, también sufriría la misma problemática que en el resto del país, lo cual se acentuaría llegado el comienzo del siglo XXI.

La inmigración arribada, especialmente para incorporarse a las tareas agrícolas y ganaderas, en su calidad de pequeños propietarios, se tornó ilusorio en virtud de la detentación de la tierra en pocas manos, lo que los llevó a realizar tareas de peones o de arrendatarios de contratos leoninos, como incorporarse a las tareas del comercio, el tendido de líneas y la construcción. Fueron italianos y españoles, en mayor medida, los que se integraron a la zona como ocurría con el resto del país; luego le seguirían los ingleses, ligados principalmente a las tareas ferroviarias; los franceses, y los sirios-libaneses a través de sus comercios ambulantes.

Todos en general, se incorporaron al país, sin formación de ghettos y en esa integración aportaron el esfuerzo de su trabajo, sus costumbres, idiomas y ancestros culturales, lo cual habría de producir una transculturación con aquellos que vivían en el país. En ello se confundían como un solo haz y daba lugar, pese a la diversidad, a un nuevo patrón nacional.

El Cabo Corrientes, como uno de los íconos de MAR DEL PLATA, fue descripto cartográficamente en 1578 por Sir Francis Drake; y Juan de Garay en 1581 quien exploró una "muy galana costa". Sus antiguos pueblos originarios fueron parcialidades didinhet y chechet. Algunos autores afirman que fue Fernando de Magallanes quien en 1519 navegó sus costas.

Mucho tiempo después, en 1746, se estableció una reducción jesuita cercana a la hoy Laguna de los Padres, denominada “Nuestra Señora del Pilar del Volcán”, la que albergó a unas 500 personas, aunque luego, por las hostilidades indígenas, debió ser abandonada. Sería, el establecimiento de un saladero, en 1856, el que daría nuevo impulso a la zona, posibilitando la aparición de una población estable que habría de comenzar a llamarse “Puerto de la Laguna de los Padres”. Para esa época, Patricio Peralta Ramos adquiría tierras y comenzaba a desarrollar el área.

El 10 de febrero de 1874 se comienza a denominar el lugar como “Pueblo de Balcarce” (Mar del Plata), el cual no tenía relación con el pueblo de Balcarce, pero recién en 1961 se le impondría formalmente el nombre de Mar del Plata a la localidad, en tanto que en 1877 Pedro Luro se había puesto al frente del saladero procediendo a desarrollar la zona mediante la construcción de un molino harinero, el muelle y viviendas en sus alrededores, además de ayudar a construir la Iglesia de San Pedro, actual Catedral de los Santos Pedro y Cecilia.

En 1879 se crea el Partido de General Pueyrredón, dividiendo en dos al Partido de Balcarce y en 1907 se aprueba el proyecto que declara ciudad a Mar del Plata. En 1886 llegaba el ferrocarril convirtiéndose definitivamente en un destino turístico; construyéndose dos años más tarde el Bristol Hotel y en 1904, al ampliarse los límites de los distintos balnearios, se erige el Torreón y al año siguiente se habilitaba la estación Mar del Plata Sud del Ferrocarril del Sud. El pueblo es declarado ciudad en 1907 y en 1914 se construye la rambla de la Playa Bristol.

En la zona de La Paloma, actual barrio Los Troncos, Francisco Ocampo de Ocampo levanta en 1812 una casa de madera de dos pisos importada de Inglaterra, constituyéndose en uno de los lugares culturales más importante de la zona. Hasta 1919 el comisionado municipal es designado por el gobierno de la provincia hasta que en dicho año asume la intendencia el socialista Teodoro Bronzini, impulsado el turismo de las clases medias y bajas. En 1924 se establece en el puerto una importante colonia italiana convirtiéndose en uno de los puntos pesqueros más importantes del país. Todo ello, había producido un enorme desarrollo que se acrecentaría con la construcción de la ruta dos que lo comunicaba con la ciudad de Buenos Aires y todas las zonas que atravesaba la misma.

A partir de la década del “40”, comienza a poblarse de hoteles y complejos turísticos fomentando el turismo social, lo cual es complementado con los hoteles de los distintos sindicatos, especialmente a partir de los años 60, que habría de coronarse con un enorme desarrollo constructivo que la ha convertido en una de las principales ciudades del país, reconocida al nivel mundial como destino turístico. Pero además de ello, Mar del Plata ha desarrollado una importante industria local que ha alimentado al comercio.

El puerto concentra una enorme actividad pesquera, que pese a las distintas crisis ha sobrevivido con la extracción de las distintas variedades de peces, su fileteado, conserva y congelado, además de contar con dos importantes astilleros navales, representando el 50 por ciento de la actividad pesquera del país. Asimismo ha alcanzado un gran desarrollo en la actividad hortícola con la producción de papa, batata, tomate, pimiento rojo, cebolla y todo tipo de verduras, ayudado por un clima de veranos frescos e inviernos templados y especialmente una adecuada distribución de precipitaciones.

Otro sector importantísimo de su industria que ha sabido superar épocas aciagas para el rubro como los años 70 y especialmente los 90, es la textil, con sus dos ramas principales, el tejido de punto y la confección, concentrada en pocas empresas de gran tamaño, más allá de los pequeños talleres proveedores de las mismas y que fueran cubierto principalmente por mano de obra italiana a partir de 1950. Pese a ello no ha desarrollado una producción de escala que le permitiera competir a nivel internacional en especial con la brasileña.

La industria metalmecánica, especialmente la fabricación de maquinarias y equipos, también ha tenido un importante desarrollo, la cual provee a la industrial local y zonal. Como se señalaba, una de las principales industrias, desde 1950, es la de la construcción representada por cientos de edificios en propiedad horizontal destinados a viviendas particulares o profesionales, además de los hoteles y viviendas individuales, quizá, junto con la ciudad de Buenos Aires, de las más importantes del país.

Además de ese desarrollo económico, Mar del Plata constituye un típico destino turístico no solo nacional, a lo cual le adosa una importantísima actividad cultural la que se desarrolla a lo largo de todo el año y se incrementa durante los meses de veraneo, siendo visitada durante todo el año por los turistas.

En esta extensa enumeración de la formación de los barrios de la ciudad de Buenos Aires, como del Gran Buenos Aires y de los principales del interior, hemos dejado retratado como se ha ido configurando el país en su desarrollo económico-político-social y principalmente cultural lo cual ha dado paso a la formación de sus distintas expresiones en cada uno de los géneros, prestándole el marco adecuado para su desarrollo.

En la historia de todos estos lugares, que nos vienen desde el fondo de nuestra historia y de todos aquellos que vivían o llegaron allende los mares, se habría de producir un encuentro multirracial, el cual pese a las dificultades naturales de integración, sería el germen necesario para la construcción de una nueva nación y de una nueva cultura.

## **FUENTES:**

- BRIAND, Pablo y MASSOLO, Daniela. Historia de las Parroquias de Buenos Aires y Campaña Bonaerense.
- BUCICH, Antonio J. El barrio de la Boca. Planeta.
- CAVIGLIA, María J. Inmigrantes en Buenos Aires.
- CILIBERTO, María Valeria. La campaña en la ciudad. Crecimiento Periurbano y Transformación del espacio. Buenos Aires 1815-1870.
- CHIARENZA, Daniel A. Bahía Blanca: su historia.
- CONCOLORCORVO, El lazarillo del ciego caminante. Emecé 1997
- CONTI, Alfredo L. El desarrollo urbano a lo largo del Camino del Sur en el trayecto Buenos Aires-Parque Pereyra Iraola.
- CÓRDOBA, Alberto V. El barrio de Belgrano. Planeta.
- DEL PINTO, Diego El barrio de Villa Crespo. 1974
- FERNANDEZ Carlos.- El Conurbano Sur Bonaerense.- PDF [www.lasverdadesrelativas.com.ar](http://www.lasverdadesrelativas.com.ar)
- FERRARU RUEDA, Rodolfo Historia de Córdoba. Ed. Biffignandi 1998
- GUERRA, Federico y PARCERO Daniel "Historias del Partido de Presidente Perón"
- INSTITUTO HISTÓRICO MUNICIPAL DE LOMAS DE ZAMORA: Historia de Lomas de Zamora.

-JUNTAS DE ESTUDIOS BARRIALES de: Montserrat, San Nicolás, San Telmo, La Boca, Retiro, Barracas, Recoleta, Balvanera, Once, San Cristóbal, Parque de los Patricios, Palermo, Almagro, Boedo, Villa Crespo, Flores, Belgrano, Caballito, La Paternal, Villa Soldati, Villa Riachuelo, Villa Lugano, Mataderos, Liniers, Villa Luro, Versalles, Villa Real, Villa Devoto, Villa Del Parque, Villa Pueyrredón, Villa Urquiza, Saavedra y Nuñez.

-LA FUENTE MACHAÍN, Ricardo El barrio de Santo Domingo Planeta 1957

-LLAMO, Ricardo S. El barrio de Almagro. Planeta El barrio de Flores. Planeta

-PUCCIA, Enrique H. Barracas en la historia y en la tradición. Planeta 1998

-ROMAY, Francisco El barrio de Montserrat 1962

-VATUONE, Emilio Juan. El barrio de Floresta. Planeta El barrio de San Cristóbal. Planeta El barrio de Parque Patricios. Planeta

## CAPÍTULO VII

### HIBRIDAJE Y MESCOLANZA CULTURAL



“...Por su parte, el tango es el producto arquetípico como una cultura, como todas las americanas de raíz aluvional... una corriente, un río formado por muchos afluentes, donde se entremezclan aguas turbias, sustancias orgánicas y espirituales de los más diversos orígenes que se entremezclan en el convulso lecho de las orillas urbanas...”

Fernando O. Assuão.



Las realidades de todos aquellos que habitaran estas tierras, se tratara de sus primeros vecinos, con indios, gauchos y negros, como, luego con la herencia criolla, y, finalmente con los que bajaron de los barcos, que han de convivir en un mismo hábitat, nos reitera y nos vuelve a sorprender aquello de ¡Qué mezcla de idiomas, dialectos, costumbres y culturas se entrecruzaban a diario por las calles de Buenos Aires y de todo el país!

Volver sobre ello, aún, pareciendo reiterativos, nos ha de permitir entender el porqué de una realidad que hoy seguimos transitando, donde en este suelo y con esta mezcla de raíces, se ha podido construir una nación y dentro de ella, una música popular, preferentemente urbana.

Nos seguimos interrogando, ¿Cómo llegaron a entenderse y a integrarse, sin guetos, con quienes conformaban su elenco nativo, y pasar a formar, todos juntos, un país que prácticamente comenzaba su vida como nación?

Cuántos interrogantes de cómo se logró ese milagro. Hoy a ello lo llaman transculturación, multiculturalismo o aculturación. Nosotros seguimos denominándolo la gran mescolanza cultural. Quizá, para poder comprender ello y tener un mejor escenario, sería necesario conocer las distintas posiciones asumidas ante el problema para poder, luego, adentrarnos en nuestras diarias realidades.

La elaboración y exposición de las teorías sobre la transculturación no son ajenas al sentir de América Latina, sino que, por el contrario, la mayoría de sus autores son quiénes han liderado su desarrollo. Para ello debemos señalar como principal eje al cubano Fernando Ortiz, reconocido jurista devenido luego en antropólogo y filósofo de la cultura popular, el cual creó el concepto de “transculturación” llevándolo al máximo de su expresión, que a la vez se asentaba en otros autores que lo habían precedido en su conceptualidad.

En un trabajo de Rafael Barreto, Santiago Bretón, María Angélica Diez y Estefanía Vega titulado “Historias en construcción” señalan que el término transita el concepto de la “adaptación de rasgos de otra culturas como propias” mediante un proceso de distintas etapas o fases que señalan, al principio, el choque de culturas, luego la adquisición y a su vez la perdida, de algunos componentes de la cultura originaria, para finalizar con una realidad compleja que trata de recomponer elementos sobrevivientes de ambas culturas.



Señalan el término transculturación como diferente a la aculturación, de significado angloamericano, especialmente en antropólogos como J.W. Powells, como ya lo hiciera Ortiz, donde una cultura se impone a la otra, produciendo su desaparición. Terminan expresando que Latinoamérica ha aceptado ciertos elementos de la cultura extranjera pero que aún no ha logrado concretar su propia identidad y el camino a transitar.

En un corto pero meduloso trabajo denominado “Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización” y que presentara en el VI Corredor de la Ideas del Cono Sur en el año 2004 en Montevideo, el reconocido jurisconsulto uruguayo J. Ramiro Podetti, al cual hace ya muchos años, estudiamos en la materia Derecho Procesal Parte General, desarrolla ideas propias y además cita a otros hombres latinoamericanos, comenzando su trabajo con los dichos de Simón Bolívar en un discurso, en Angostura, el 15 de febrero de 1819:

“...No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles...Tengamos presente que nuestro pueblo no es el europeo...que más bien es un compuesto de África y América que una emanación de Europa; pues que hasta España misma deja de ser europea por su sangre africana, por sus instituciones y por su carácter. Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos...el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano, y éste se ha mezclado con el indio y con el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres difieren en origen y en sangre...”



Podetti, trae a colación distintos trabajos, a partir del que Ortiz había titulado en el año 1940 “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación), entre otros, sin agotar el listado, los pertenecientes a Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, José Lezama Lima o Bronislaw Malinowski quien siguiendo a Ortiz señala “...Transculturación...es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, **sino un fenómeno nuevo, original e independiente.** Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una **nueva realidad de civilización...**”

El creador del término refuerza dicha posición señalando “Entendemos que el vocablo “transculturación” expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana “aculturación” sino que el proceso implica también, necesariamente, la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturación” y, además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación”. En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos...”

Otras obras como “Las democracias latinas de América” de 1912 y “La creación de un continente” de 1913 del peruano Francisco García Calderón, o “Eurindia” de 1924 del argentino Ricardo Rojas; “La raza cósmica” de 1925 del mexicano José Vasconcelos, o “Casa Grande e senzala” de 1934 del brasileño Gilberto Freyre, como posteriores trabajos del chileno Félix Schwartzmann en “El sentimiento de lo humano en América”, el de José María Arguedas “Formación de una cultura nacional indo americana” de 1981, el del uruguayo Ángel Rama, el del cubano-estadounidense Román de la Campa, o el de los brasileños Darcy Ribeiro y Sergio Buarque de Holanda, significan un proceso que señala el cambio de todos los actores del mismo, aún antes de que su entrecruzamiento comience a generar la nueva síntesis.



Ante ello, Podetti destaca que tales visiones se centran en el llamado mestizaje y que el concepto de transculturación ha sido superador de la idea de raza, señalando el pensamiento de Arguedas en su obra citada: “...No tenemos en mente para nada el concepto de raza. Quienquiera puede ver en el Perú indios de raza blanca y sujetos de piel cobriza occidentales por su conducta...”. Agrega el autor uruguayo, que en la actualidad se ve reforzado el concepto de transculturación frente a los procesos interculturales. Así, ante posibles escenarios de confrontaciones interculturales o conformación de guetos culturales, que coexisten en forma aislada, la transculturación es la respuesta de unidad e integración de distintas culturas.

Pascal, citado por Podetti, señalaba que “unidad que no contiene a la multitud es tiranía y multitud que no se reduce a la unidad es anarquía”, agregando que “la universalidad contiene por ser tal unidad y multitud, unidad y diversidad”. Continúa el autor uruguayo, señalando que el multiculturalismo intenta reaccionar ante las hegemonías, pero ello no resuelve el problema, en tanto postula sacrificar una deficiente unidad para suplantarla por una no menos deficiente diversidad. Ante ello, agrega, que no hay verdadera unidad que no contenga la diversidad, como que tampoco existe esta sin concepto de unidad, y la transculturación, creación cultural, es capaz de reunir raíces culturales diferentes, asumiendo la condición transitoria de la mezcla.

Para reforzar su posición acude en su ayuda a varios y notorios intelectuales latinoamericanos: Así José Vasconcellos, en su obra “La raza cósmica” afirma “...En la América española ya no repetirá la Naturaleza uno de sus ensayos parciales, ya no será la raza de un solo color, de rasgos particulares...no será la futura ni una quinta ni una sexta raza, destinada a prevalecer sobre sus antecesoras; lo que allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o la raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos, y por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal...”

Por su parte, el mexicano Carlos Fuentes señalaba “...México es una país mestizo, es muy difícil señalar un mexicano que no tenga sangre india; la minoría blanca es eso, una minoría; la minoría india también es eso, una minoría. Son cuatro millones de indios puros y luego hay noventa millones de mestizos que somos todos nosotros...”

Jorge Amado afirma que "...Yo puedo decir con seguridad que soy portugués, indio, negro, judío, una mezcla. Latino, claro sí, y marcado por la cultura francesa; africano, por supuesto, con toda la magia llegada de las costas africanas; indio, por supuesto, recién salido de la selva virgen. Así es la latinidad brasileña: soñamos con Cervantes y con Camoens, pero cantamos en lengua yoruba y bailamos al son de los tambores...Nos alimentamos de sémola de mandioca, de leche de coco y de aceite de palma; todos, alimentos de indios y de negros. Y los mezclamos con aceite de oliva y vinagre portugués..."

Más al sur, en el Río de la Plata, Jorge Luís Borges en "Otras Inquisiciones" Emecé Buenos Aires año 1960 escribió que "...Nuestro patrimonio es el universo..." o César Tiempo en Buenos Aires esquina Sábado" Archivo General de la Nación 1997 señalaba certeramente "...Soy judío por todos los costados sensibles de mi ser y no pienso desertar de mi judeidad...En cuanto a mi condición de porteño, está amasada en el barro de la calle y de la noche...Yo llevo adentro junto al alef-beis los compases de un tango..."

Todos estos autores, junto a otros como Francisco García Calderón, Ricardo Rojas, Fernando Ortiz, Darcy Ribeiro o José María Arguedas han fijado la real significación que tiene América Latina en establecer una cruz racial que ha permitido colocar las bases de una nueva sociedad universalista, que se ha ido gestando desde el siglo XVI hasta el presente, contraponiendo la transculturación como contracara de las hegemonías raciales y culturales.

Todo este desarrollo doctrinario, se ha plasmado en cada uno de nuestros pueblos de América Latina, más allá de las circunstancias particulares de cada región o país. Siguiendo a Podetti, debemos significar que el mestizaje ha desempeñado un papel fundamental en nuestra población. Ello se registra con una intensidad tal, que no solo abarca las ramas principales como la europea, indígena y africana sino de infinidad de otras etnias particulares. Debemos agregar, que la mayoría arribada trataba de hombres por lo cual en un enorme caso se producía el mestizaje con mujeres de ascendencia indígena o africana.

La magnitud inmigratoria en nuestro territorio, tuvo impacto desde lo cuali y cuantitativo como no había sucedido en otras partes de América o del mundo; desde allí el término de "pueblo transplantado", señalándose que la mayoría genética asciende a 79,9 % para la procedencia europea, del 15,8% para la indígena y de 4,3% para la africana.

Octavio Paz ha dicho que "...los argentinos son italianos que hablan en español y se creen franceses...". Más allá de la ironía, ello grafica nuestra realidad étnica producto de una gran mezcla, donde conviven las tradiciones y pertenencias más diversas que se ha de incrementar con el entrecruzamiento de hijos de judíos casados con cristianas, nietos de vascos con mestizas africanas o indígenas, árabes con judíos o polacos con guaraníes. De allí lo dificultoso y muchas veces difícil identidad que habría de adquirir aún mayor problemática con la llegada de nativos del interior profundo o de países vecinos.

Nuestra historia, como ya lo señaláramos en un trabajo anterior, comienza con nuestros primeros vecinos y luego con los que bajaron de los barcos en los puertos de Buenos Aires o Montevideo, cobijados en sus hacinadas "panzas", en largas, interminables y sufridas travesías, y que, guiados por la esperanza de un mundo nuevo, esperaban encontrar un futuro mejor que les hiciera olvidar todas sus penurias y pobreza extrema. Pero la suerte, como siempre, fue dispar.

Esta increíble mezcla de crisoles hizo que la misma no solo se produjera en cuanto a sus costumbres, sino también, principalmente, en cuanto a sus vocablos y giros los cuales deformaron sus contenidos originales. Se generó un nuevo idioma popular, que con el acompañamiento de palabras originadas en ámbitos delictuales, a través de los denominados

“lunfardos”, daría lugar a que el mismo trascendiera de un grupúsculo para adquirir mayor resonancia social y así incorporarse al leguaje popular urbano del Río de la Plata.



Desde 1870 en adelante, se precipita el gran aluvión inmigratorio en el Plata, especialmente por la necesidad de mano de obra para el campo, donde miles de inmigrantes llegarán hacia 1880. Esos 500 mil nuevos vecinos, superarían al número de nativos, a veces en proporciones de 7 a 3. El Hotel de Los Inmigrantes, en Retiro, donde debían pernoctar por 7 días se veía desbordado y fue así que se debió proceder a su ampliación. Pese a ello resultó insuficiente. Los primeros años, la oleada inmigratoria estuvo conformada, principalmente, por italianos y españoles; también habían franceses, ingleses y austros-húngaros. Recién hacia 1900 comenzaron a llegar rusos, polacos y sirios libaneses.

El tema de la Identidad, reviste en este proceso no solo importancia desde lo cuantitativo sino desde lo cualitativo, especialmente porque ello configuró un trasplante total de la idiosincrasia de cada uno de ellos. Lo que produjo fue esa transculturación a la que nosotros titulamos “mezcolanza” lo cual daría lugar aquello que aún seguimos discutiendo sobre el “ser nacional”.

Como bien lo señala Andrés Carretero en su libro “Tango testigo social”, ese proceso de transculturación se dio principalmente en el idioma y en las costumbres de la vida diaria. El extranjero tomó una porción mínima de palabras del país a los fines de adaptarse al medio; mientras que el nativo debió, por su parte, adquirir conocimientos mínimos sobre las principales palabras del inmigrante que le permitieran entenderlo.

Ello dio lugar a un hibridaje del vocabulario más allá de las burlas hacia el inmigrante por su forma de expresión, de cocoliche verbal, que luego extendería a su vestimenta y así sería presentado en los sainetes. Tales actitudes tenían un trasfondo inconsciente en la defensa de las fuentes laborales ante la ocupación de las tareas, algunas de las cuales exigían especialidades que no tenía el nativo y que sí la poseían alguno de los recién llegados.

El objetivo estratégico de la clase terrateniente nacional, estuvo representado en las distintas leyes inmigratorias que posibilitaran la llegada de mano de obra capacitada y barata. Pero ello no se logró concretar. En primer lugar porque los recién llegados en realidad no eran todo lo capacitado que se pensaba y segundo y principal porque no se facilitó el acceso a la tierra, permitiendo tan solo un régimen arrendatario leonino. Ello tuvo como consecuencia que fueran pocos los que continuaran hacia la pampa húmeda o hacia el litoral. La mayoría quedó anclada en los suburbios de las grandes ciudades, en especial Buenos Aires, donde los tuvieron como mano de obra en la industria frigorífica y en los servicios.

El conventillo, se convirtió en el hábitat natural, donde se produjo la confluencia de culturas y así se entremezclaron los italianos, denominados “tanos” con los españoles “gallegos” o los vascos “tarugos”, y en menor grado con franceses “franchutes” o ingleses “Jhonis”. Esas clases bajas de la inmigración, cediendo cada una, parte de sus propias identidades, daría lugar a una nueva que aún, en el siglo XXI, nos acompaña con sus connotaciones positivas y negativas, que muchas veces no nos permite alcanzar una plena identidad, aunque vayan desapareciendo aquellos que llegaron con las últimas grandes inmigraciones.

Pese haber desarrollado, en forma extensa, el lugar en que anclaron cada una de las comunidades, no está demás recordarlo, como elemento fundamental en el entrecruzamiento que habrían de producir, y aún, cuando generalmente se unían entre paisanos del mismo país, también tenemos muchos de nosotros distintas y variadas descendencias.

El español en el mayor auge inmigratorio llegaba principalmente de Galicia, de allí que a todos se los denominaran “gallegos”, luego lo seguían en número los vascos, y en menor medida, canarios, castellanos, andaluces, valencianos y catalanes.

Los gallegos eran, en general, agricultores con escaso nivel de ilustración, ahorrativos y sufridos, como los ejemplifica Fernando O. Assunção en su libro “El tango y sus circunstancias”. Sin embargo no emigran al campo de la zona pampeana o del litoral, al cual consideran un ámbito hostil, sino que se quedaran en las ciudades o en sus suburbios y allí ejercerán tareas de pulperos, bolicheros o almaceneros y muchos de ellos alcanzarán un importante desarrollo económico y social. Otros, menos afortunados, trabajaran de mozos, guardas o limpiadores en los servicios públicos o privados. Sus mujeres fueron mucamas o cocineras y las menos, se dedicaron a la “vida” sin grandes resonancias como ocurriera con sus congéneres provenientes de otros países, caso de las francesas.

El idioma castizo o castellano, salvo para los que solo manejaban uno regional, les permitió una mejor y más rápida adaptación al medio.

Como ya hemos señalado el tango quiso homenajearlo en la letra de “Papá Gallego” que cantara Jorge Maciel con el marco orquestal del Sexteto Tango y también los poetas jóvenes lo han recordado en una obra “De los puertos” con letra de Raimundo Rosales y música de Marcelo Saraceni, donde lucidamente se habla de dos exilios, refiriéndose también al propio de fines del siglo XX y principios del XXI.

Creció de golpe, lo empujó la guerra,  
en Galicia cada surco se hizo herida,  
al poco tiempo se metió en un barco  
y cruzando el charco comenzó otra vida.

Se armó una historia, se hizo un lugarcito  
con morriñas que regaban sus sentidos,  
supo del mate, de la buena siembra,  
y de alguna hembra para hacerlo un nido.

Y anduvo como un árbol, siendo tierra,  
y al lado de otro río, fue raíz.

Gallego bueno,  
con la piel gastada y el abrazo a pleno,  
con mirada de los puertos que no están,  
sueño americano,  
corazón republicano,  
caminando por los barrios de un nueva ciudad.

Si el cuerpo afloja,  
si la voz le tiembla por algún recuerdo  
y el andar se le desvía del carril,  
vuelve a los olores  
de la aldea y de sus flores  
recordando las canciones de la guerra civil.

Pasaron años de laburo y sueños  
 compartiendo convicciones y ternuras,  
 ya estaba grande cuando en un mal paso  
 lo alcanzó el zarpazo de otra dictadura  
 Tuvo dos patrias, más de cien proyectos  
 y una cuenta a resolver con la distancia,  
 volvió en sus hijos a buscar la tierra  
 que una vieja guerra le arañó en la infancia.

Y anduvo como nube entre dos cielos  
 borrando las fronteras en el mar.

También la nostalgia para la galleguita que llegó a estas tierras y no tuvo la suerte que buscaba, así lo expresara Alfredo Navarrine en la letra y la música de Horacio Petorosi:

Galleguita la divina  
 la que a la playa Argentina  
 llegó una tarde de abril  
 sin más prendas  
 ni tesoros  
 que tus negros ojos moros  
 y tu cuerpito gentil,  
 siendo buena  
 eras honrada  
 pero no te valió nada  
 que otras cayeron igual  
 eras linda  
 galleguita  
 y tras la primera cita  
 fuiste a parar al Pigall...

Los vascos, en su gran mayoría, recalaron en el campo, llegando a ser propietarios. Otros fueron comerciantes, lecheros o trabajadores en mataderos y saladeros. Importaron la boina y las alpargatas y ocuparon las canchas de pelota a paleta, u otras en sus distintas variantes. Sus mujeres trabajaron de cocineras y algunas también participaron de la "noche" pero lo hicieron como jefas, como el caso de "María La Vasca". Los demás españoles ejercieron como panaderos, empleados, comerciantes y algunos lo hicieron como profesionales, principalmente castellanos y catalanes, como médicos, farmacéuticos o notarios.

Los hijos de la madre Italia, el de mayor volumen inmigratorio, venían o bien del Norte, en el caso de genoveses, lombardos o piemonteses o del centro o el sur desde Roma a la toscana. Rubios los primeros, muy laboriosos, ahorrativos a veces con excesos, y particularmente con gran habilidad para las artes y oficios. Fueron artesanos, carpinteros, muebleros, zapateros, pero principalmente albañiles, maestros de obras y constructores, dejando la impronta arquitectónica en la ciudad, y a los cuales denominaban popularmente como "ingenieri". A diferencia de los españoles, su idioma y principalmente los distintos dialectos, le trajeron problemas de adaptación al medio, en la forma cocoliche de expresarse lo que traía aparejada la broma pesada del nativo.





Los genoveses continuaron con su tradición marina y surcaron las vías interiores, llegando a remontar ríos, como el Uruguay, y dar lugar a pueblos importantes que luego serían grandes ciudades como Paysandú, estableciéndose en sus orillas como comerciantes y en la industria manufacturera cuando aparecen otros medios de locomoción.

Los lombardos y piemonteses, además del trabajo de albañiles, se establecieron en los suburbios de las ciudades como quinteros, compitiendo en sus carros, portadores de verduras y frutas, con los napolitanos, que exhibían el famoso clavel en la oreja y el “funyi” de costado. Sus mujeres serán sus ayudantas laboriosas.

Napolitanos y calabreses, exhibirán un duro dialecto y a veces escaparle a las obligaciones laborales. El circo y el sainete los tuvo como actores. Fueron vendedores ambulantes y otros estuvieron al frente de boliches, cantinas o también ejercieron como artesanos o cocheros. Lograron exhibir su vena artística y por allí aparecieron los organilleros. Cuando analizamos la génesis del idioma popular urbano, además del proveniente de los ambientes carcelarios, aparece con real fuerza el personaje del “cocoliche” que con su especial vocablo lo hace acompañado de su acordeón de 7, 13 o más teclas, las famosas “verduleras”.

Otros nos legaron sus aromas, sabores y colorido de sus pizzas, fainá, buseca o risotto; el gesticular con las manos, el vino moscato, su arquitectura de neoclásicos y barrocos, como sus fatalismos y creencias religiosas, enmarcadas en la devoción a santos como San Genaro o Santa Lucía, sin olvidar “la yeta”. Podríamos englobar la idiosincrasia y vivencia de todos y cada uno de ellos en los versos que Gagliardi hace en “Don Pascual”:

Como otros y en tercera  
 llegó un día a Buenos Aires,  
 y se perdió por sus calles  
 bajo un sol de primavera.  
 Como tantos fue su lema:  
 “Fare la America y volver”,  
 pero... América es mujer  
 y al que llega lo encadena  
 ...y una mañana cualquiera,  
 le trajo una compañera  
 que lo supo comprender.  
 Y Pascual formó un hogar,  
 ...fueron llegando los hijos  
 y hubo más que trabajar.

...Pronto los hijos crecieron,  
 crecieron rápidamente,  
 y Pascual, tímidamente,  
 fue su débil prisionero.  
 Ya no sólo se rieron  
 por su charla atravesada,  
 también su pipa apestaba

del jardín al gallinero.

Lo fueron arrinconado  
 Como un trasto que molesta;  
 ...Y ayer se enfermó de veras  
 ...y solito, allá en la cama  
 ...recorre el abecedario  
 de aquel día en que llegara  
 Fare la América exclamaba  
 y el llanto entra a correr  
 por el campo de su cara.-

Pese a ser minoritarios, también hemos de encontrarnos con aquellos inmigrantes ingleses, irlandeses y escoceses, dedicados al comercio mayorista y la exportación, que junto con algunos franceses que importaron las primeras ovejas que luego desparramaron por todo nuestro territorio, en especial el sur. Después de ello sobrevendría su segunda tanda inmigratoria, llegando los servicios de luz, ferrocarriles, gas, teléfonos y aguas corrientes.

Fueron estos ingleses que introducirían un producto que luego tendría chapa propia: el fútbol que desde su entrada, hacia los finales del siglo XIX hasta nuestros días, al igual que en el resto del mundo, se convertiría en el deporte de masas con mayor trascendencia

Una de las mayores virtudes que permitió conformar una sociedad abierta, libre de guetos o diferencias raciales o religiosas, estuvo constituida por una distribución territorial que impidiera la atomización inmigratoria. Ello fue fundamental en la concreción del mestizaje y sincretismo de cada una de las etnias que arribaron a estas tierras, de allí la famosa frase de “crisol de razas” como significativa de ese fenómeno, más allá de los xenófobos de siempre. Quizá las mayores discriminaciones vendrían con el tiempo, en especial hacia nativos venidos del interior profundo o con los provenientes de países vecinos, muchas veces, como forma peyorativa y en otra como defensa de sus propios intereses.

Sin embargo, las condiciones de vida para aquellos inmigrantes que no tenían casa de parientes donde pernoctar por un tiempo o posibilidades económicas que le permitieran alquiler o adquirir alguna propiedad, eran muy duras una vez que abandonaban el Hotel de Inmigrantes en Retiro y su destino en la ciudad, era el hábitat del conventillo.

Cercanos al puerto, a las zonas fabriles y al ferrocarril, se trataba de sórdidos albergues explotados por dueños inescrupulosos que alquilaban piezas donde se hacinaba toda la familia, con letrinas, cocinas y canillas con piletones compartidos, con condiciones ideales para infecciones de todo tipo. En 1887 existían 1770 inmuebles de dicho tipo donde habitaban 51.913 personas, los cuales luego habrían de aumentar a 2835. En San Telmo se registraban 122, que albergaban a aquellos considerados “orilleros” y a los expulsados de la campaña, como bien lo señala Andrés Carretero en su obra “Tango Testigo Social” editorial Peña Lillo 1999. La mayoría de ellos estaban ocupados por inmigrantes solteros, casados, con o sin hijos, y presentaban un alto grado de analfabetismo.



Cabe recordar algunos famosos como el de “María La Lunga” en Boedo e Independencia, el de Castro Barros 433 “La Cueva Negra” por la oscuridad de los patios que debía atravesarse para llegar al mismo, o como los de Venezuela 3776, Hipólito Irigoyen 3640 y 4350 o el de Rawson 551.

Constituían explotaciones económicas de una alta rentabilidad para sus propietarios, que recibían un alquiler por pieza de cinco pesos oro por mes, con poca inversión en virtud de la precariedad de sus construcciones y la utilización de espacios comunes para letrinas y piletones en los patios a cielo abierto, con un solo tendido de caños para el abastecimiento de agua y sus desagües, todo lo cual implicaba un permanente y continuo enfrentamiento de necesidades diarias. Ello se veía agravado por una total falta de privacidad, cualquiera fuera el sexo o la edad, donde tanto hombres como mujeres realizaban su higiene solo separados de los demás por frazadas o colchas que levantaban sus parientes o vecinos. No existía luz eléctrica y la iluminación se realizaba a través de velas o mecheros a gas, con todos los peligros que ello significaba y los muchos incendios y sus graves consecuencias que las crónicas de la época solían relatar.

Esa mezcla interracial, se daba dentro de un contexto espacial escatológico que de acuerdo a los registros existentes existían conventillos donde 4, 6 ó 12 personas, de ambos sexos, mayores y menores, se hacinaban en un cuarto de cuatro metros por cuatro metros, donde en muchos casos, debían turnarse para descansar, según los distintos horarios laborales.

Sin embargo esa hacinación, con sus diarios enfrentamientos, no registraba significativos hechos delictivos sino robos o hurtos de menor cuantía, además de la especulación inmobiliaria. En contraposición con ello “la gran ciudad”, copiando a París o a Londres, comenzaba su despegue de grandezas edilicias acorde con el sistema agro-exportador reinante que comenzaba a rendir sus beneficios a la clase beneficiada con dicho sistema económico. Al mismo, se le habría de agregar la actividad financiera, especialmente de capital inglés, pese a que, pocos años más tarde se producía una de las primeras grandes crisis financieras, la cual, como siempre ha ocurrido, en virtud de sus coletazos, perjudicaría a los sectores más vulnerables de la sociedad.

En dicho contexto social-cultural, los sectores acomodados gozarían de los espectáculos en los teatros Odeón, Empire, Royal, Opera o Nacional, donde se brindaban piezas y artistas llegados de Europa, en tanto los sectores populares lo hacían en el Coliseum, Alcazar o en los circos con espectáculos de esparcimientos “livianos” o donde comenzaban a aparecer las obras de raigambre nacional, acompañado por esa nueva música que con el tiempo habría de representarnos culturalmente, producto de ese ambiente promiscuo de criollos marginados e inmigrantes pobres, ambos arropados con la manta de la necesidad.



En ese ambiente promiscuo, es dable entender una convivencia plagada de discusiones y diarios enfrentamientos entre los distintos moradores, sin diferencia de sexos ni de edades, agravado con las distintas nacionalidades que implicaba diversos idiomas y costumbres y los continuos enfrentamientos con los propietarios que ante el mínimo incumplimiento implicaba tener los pocos muebles en la calle.

Los ámbitos laborales, principalmente las incipientes fábricas, fueron propicios para esta mezcla de lenguajes y conductas, especialmente de ideas, en donde el intercambio de experiencias, identidades y doctrinas políticas-sociales serían el comienzo de enfrentamientos con las patronales, para luego dar paso a la concreción de formas sindicalizadas, que a su vez daría lugar, como ya lo señaláramos, a la aplicación de la famosa ley de residencia. La sindicalización sufrió, al comienzo, los lógicos tropiezos propios de la diversidad que impedía acciones en conjunto.

La industria frigorífica fue, quizá, el caso más típico de estas realidades donde convivían nativos, rusos, árabes provenientes del Líbano, Siria y Palestina, griegos, serbios, polacos, españoles o italianos, todos bajo el férreo control de capataces que imponían severas penas a quienes no producían de acuerdo con los patrones productivos proyectados.

La llegada de gallegos, gringos, judíos, ruso, turcos, alemanes o sirio y libaneses habría de producir un gran cambio que se haría sentir tanto en el "centro" como en el suburbio, en el cual se comenzaban a formar los nuevos barrios. Los olores, los sabores, los idiomas, los dialectos y las distintas costumbres estaban produciendo esa mágica mezclanza que, junto a sus valijas culturales, entre ellas sus propias músicas e instrumentos desembarcaron en estas nuevas tierras.

Se comenzaba a poblar ese nuevo espacio que eran las orillas de la gran ciudad, que hasta ese momento era, primero el hábitat del indio y luego del gaucho, con esos nuevos conglomerados sociales que a su vez habrían de dar ese nuevo producto humano-cultural conformado por el nativo y el inmigrante, que lo hacían en un mismo espacio y que daría lugar a un nuevo lenguaje propio y singular.

Asimismo, se estaba produciendo una nueva estructura social, mediante manifestaciones populares, principalmente en el circo, a través de la presentación de obras del género chico español, su continuadora con temáticas propias, y el arte de los milongueros como continuadores del payador.

El marco urbano se exhibía con la llegada del tranvía, los paseos en los espacios públicos y para las clases altas la importación de la cultura europea. En tanto que en el espacio suburbano, se estaba conformando una nueva realidad, producto de esa mezcla de inmigrantes, criollos, milicos licenciados de la guerra del Paraguay, los trabajadores de la incipiente industria de los frigoríficos, carreros, artesanos y los primeros lugares de diversión donde comenzaban a aparecer los primeros músicos portadores de esa nueva música urbana, mezclada aún con la de aquellos que habían importado las suyas o la de los que tenían raíces criollas.



La influencia emparentada de galopa, mazurca, chotis, vals, tanguillo andaluz, milonga, habanera y el legado del canto triste del gaucho, con la rebelión de Fierro y Moreyra, el teatro de los Podestá en el circo, el baile de los negros, el organillero y el cocoliche en la conversación de los tanos, gallegos o turquitos serán la base necesaria que ha de integrar a nativos con inmigrantes.

En ese estadio, quien quizá mejor supo reflejar esa milagrosa mezcla cultural fue el teatro. Sus orígenes se remontaban a la época colonial con obras españolas y temáticas humorística o religiosas-moralistas. La primera obra de tema nacional fue la tragedia "Siripo" de Manuel José de Labardén, en 1879, referida a la conquista; luego le seguirían "El amor de la estanciera", la más antigua de carácter costumbrista, además de otras que exaltaban el espíritu patriota como "El 25 de Mayo" o "El himno de la libertad" de Luís Ambrosio Morante. Hacia fines del siglo XIX, han de surgir dos vertientes: una del teatro popular realista, surgido en el circo, y la otra corriente, más "cult" y elitista, cercana al Romanticismo, representando obras clásicas europeas.

Es la inmigración, precisamente, la que introduce el género chico español con la zarzuela y el sainete. Trataban de formas teatrales breves, costumbristas, de tono humorístico y personajes estereotipados, con especiales vestimentas. La zarzuela le agregaba la música y el canto. Se representaban en los intermedios de otras obras y constaban generalmente de un solo acto divididos en cuadros y escenas.

En nuestro país, asociado al circo, presentaría su versión el "sainete criollo" caracterizado por reflejar las costumbres y realidades de los conventillos al cual agregaba la parte humanística, el conflicto sentimental y una nota trágica. José González Castillo lo caracterizaba como la caricatura del drama.

Sus principales representantes, serán los hermanos Podestá, llegados de su Génova natal, y donde uno de ellos, Pepe, representaba su "Pepino el 88", recorriendo el país y el Uruguay como innatos creadores del circo criollo. Luego iría creando sus características principales y realizando los cambios necesarios de sus personajes, donde el compadrito suplanta al chulo hispano, el policía a la chulapa, el pedigüeño o pechador al palma, y la verbena es la milonga. El canto se redujo a las partes finales presentándose en tres cuadros, donde el primero y el tercero se desarrollan en el conventillo y el segundo en la calle, al igual que en la vida con sus festividades y conflictos.

En ese hábitat tan particular se mezclaban inmigrantes de distintas nacionalidades, dialectos y costumbres con criollos pobres y marginados, apareciendo personajes paradigmáticos como el "guapo" y la "percanta" (mujercita humilde y soñadora), y el enfrentamiento de esos vecinos por diversas cuestiones se tratara de dinero, amor o poder. Tal era el reflejo de esa realidad social que dichos espectáculos gozaban de un enorme éxito de público.



Donde se apreciaba lo más rico de esa representación pluriracial estaba contenido en los diálogos y el lenguaje utilizado que ha de ser un vehículo impensado para exhibir las creencias y las pertenencias culturales como forma de establecer distintas realidades, pero a la vez y en forma primordial, las formas de integración a un nuevo hábitat principalmente cultural, donde han de convivir inmigrantes en busca de una mejor forma de vida con aquellos nacionales marginados que a su vez luchaban por sobrevivir a un sistema que los iba desplazando.



Ese nuevo lenguaje simple, popular y gráfico del habla diaria, con una duración o mayor de una hora, son presentados en apretados personajes en escenas de enorme colorido, alegría y movimiento: Propio de esa riqueza cultural fueron las explicitadas por enormes autores como Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrére, Roberto J. Payró o Carlos M. Pacheco quien lo sintetizó a través de las creaciones lingüísticas de ese habla tan particular que reflejaba a la perfección el realismo costumbrista.

Ello, estaría representado en esa obra paradigmática del género de Alberto Vacarezza, que había nacido en 1886, "El Conventillo de la Paloma" a la cual la mayoría de los autores señalan como la más representativa del género, que pese a ser estrenada el 5 de abril de 1929, cuando el mismo entraba en un cono de oscuridad, con la aparición de nuevas obras teatrales de la mano de Armando Discépolo, Defilippi Novoa o Novión, continúa presentándose en la actualidad, sirviendo para el conocimiento de esas realidades, especialmente de las jóvenes generaciones.

Esas duras realidades, a través de una convivencia con alto contenido cultural, ha sido descrita magníficamente en ese sainete que desarrolla ese eje central de la política agro-exportadora volcada en la Constitución Nacional de 1853 señalando "...para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino..." producto del pensamiento de la generación del "37": que se efectivizaría con la del "80": "Gobernar es poblar" ó "Poblar el desierto".



En consonancia con ello y como ya ha sido desarrollado, comenzaban a aparecer innumerables edificios para destino de inquilinatos, entre ellos el llamado "El Conventillo El Nacional", al que popularmente se le conoce como "El Conventillo de la Paloma", pero que había tenido un nacimiento distinto al de los demás.



El mismo había sido levantado por la empresa “Fábrica Nacional del Calzado”, la cual, ante un desarrollo muy importante de sus actividades, en vistas de las necesidades de cubrir dicha prenda para los nuevos vecinos llegados desde el exterior, adquirió treinta hectáreas para construir viviendas para sus empleados en la zona de lo que habría de ser el populoso barrio de Villa Crespo, en ese tiempo descampado, y cercano al arroyo Maldonado, donde comenzaron a convivir criollos e inmigrantes.

El edificio llegó a tener más de cien habitaciones, en una construcción de cuatro cuerpos, con un pasillo angosto de unos cien metros que recorría la totalidad del inmueble el cual tenía dos entradas, una por la calle Serrano números 148-156 y otra por Thames 139-147, que aún, hoy, se encuentra en pie, muy deteriorado, ocupado por otros nuevos inmigrantes, los llegados desde nuestro interior profundo y los de los países vecinos.

El argumento del sainete, se desarrolla en el patio del conventillo, con sus personajes: el tano (italiano) como encargado, el “gallego” o “yollega” (español) retobao, la “percanta” (la chica modesta) y el “vivillo” o vididor, y entre ellos el “chamullo” (hablar coloquial o cocoliche), una pasión, el choque entre todos, los celos y discusiones donde aparece el desafío y alguna puñalada, con mucho “espamento” (alaraca), disparadas, policías (“cana”) y acompañando a todo ello la música, el canto y el baile. En ella se representa esa rara mezcla de lenguajes y costumbres que tiene como colofón la integración a un ámbito común geográfico pero principalmente cultural.

En ese ambiente multirracial, donde aparecen la rebelión de Fierro o de Moreyra, el circo de los hermanos Podestá, el baile de los negros, el organillero y el “cocoliche” en la conversación de tanos, gallegos o turquitos, serán la base necesaria para integrar a nativos con inmigrantes que han de brindarnos una síntesis cultural, quizá no definida totalmente, pero que servirá para construir una nueva nación y sus íconos culturales, entre ellos, una música propia e identitaria.

Así, como se mezclaban idiomas, dialectos, comidas y sus distintos olores, vestimentas, y costumbres, también se presentaba en los bailes, la música y la poesía de los criollos con la de los inmigrantes, que a su vez en esa transculturación se comienza a aprehender las temáticas de esas nuevas realidades urbanas y con ello a cimentar el nuevo género propio y característico del Río de la Plata.

A mediados del siglo XIX, se comienza a producir esa fusión cultural y en el género musical aparecerá la primera habanera impresa “Flor de Ave” de Alejandro Paz, junto a la milonga con sus tristeza y lirismo campero, y con ellas el cante jondo de Andalucía y su tango andaluz.

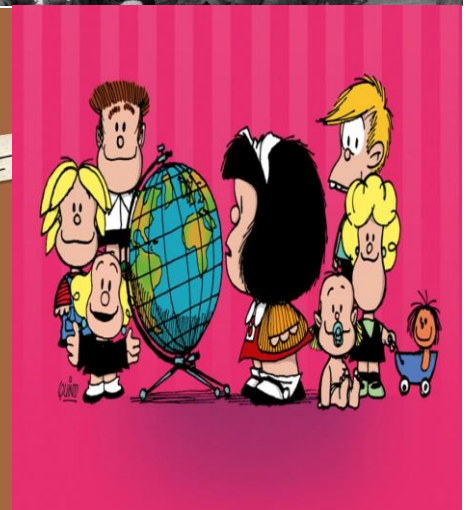
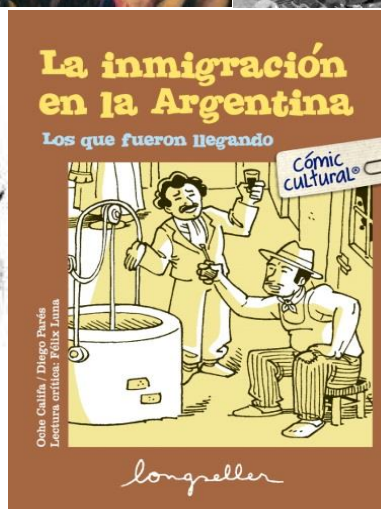


Todo lo cual daría lugar a los primeros temas de tangos azuerzelados, como “El Tango de la Casera”, “Andate a la Recoleta” o “Bartolo”, con letras que señalaban ese mestizaje cultural, donde aún no poseía identidad propia, la cual comenzaría a hacer su aparición hacia comienzo del siglo XX con temas como “La Morocha”, aún azuerzelado, “El Portenito” y “Don Juan”.

Como síntesis de todo ello, se puede señalar que esos nuevos vecinos constituyeron, como se suele denominar, un crisol de razas y de mestizajes que alumbró la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX y que, en el trabajo duro y fecundo lograron que sus hijos alcanzaran una vida mejor y distinta que la de ellos. Somos productos como hijos, nietos o bisnietos de esos inmigrantes y ello da lugar a las primeras generaciones nativas de padres extranjeros.

Esos inmigrantes nos legaron sus sacrificios inimaginables, para que sus hijos tuvieran un mejor porvenir que el de ellos. Para alcanzarlo se privaron muchas veces de las cosas más elementales con tal del bienestar familiar. Trabajando de sol a sol, compraron el lotecito, que empezó a cubrir los suburbios, dando lugar a los nuevos barrios, y a la hora de dejar el trabajo y los días no laborables, que generalmente era el domingo, hacían de albañiles, carpinteros, etc. y construían su "rancho" como llamaban a sus casas, que austeras, entrañaban una mejora en sus condiciones de vida. Habían abandonado el conventillo o los inquilinatos, siguiendo la tradición familiar de sus lugares de origen en donde la casa era el centro familiar, y aún laboral.

Desde lo ascencial, crearon lo que se denomina la cultura del trabajo no valorada en toda su dimensión en estos tiempos de la modernidad, donde el éxito pasajero ha sustituido a la trayectoria construida con el esfuerzo de todos los días. En ese ambiente, nacieron sus hijos en los principios del siglo XX, especialmente hasta el año 1920, dando lugar a la generación de nuestros padres. También se estaba gestando en muchos de ellos la génesis de nuestra clase media, en sus distintas variantes, hija del suburbio entre el barro y el incipiente empedrado.





ESA TRANSCULTURACIÓN DE MUNDOS DISTINTOS, ENTRE AQUELLOS QUE ABANDONARON SU TIERRA “CON LO PUESTO” Y QUE LLEGARON A UN HÁBITAT DIFÍCIL Y HETEROGÉNEO, CON AQUELLOS OTROS, NATIVOS, MUCHOS EXPULSADOS DEL SISTEMA, POSIBILITARON, PESE A SUS DIFERENCIAS INICIALES, CONFORMAR UNA NUEVA NACIONALIDAD, LA CUAL , CON AVANCES Y RETROCESOS, PROPIO DE LOS PROCESOS SOCIALES, FUE CONFORMANDO ESE FAMOSO Y DIFÍCIL SER NACIONAL. PESE A TODO ELLO CONSTRUYERON UN PROYECTO DE PAÍS, PROPIO E IDENTITARIO.



## FUENTES

- ARGUEDAS, José María Formación de una cultura nacional indoamericana.
- ASSUNÇÃO, Fernando El tango y su circunstancia. Editorial El Ateneo 1998
- BARRETO, Rafael, BRETÓN, Santiago, DÍAZ, María Angelica y VEGA, Estefanía. TRANSCULTURACIÓN.
- BORGES, Jorge Luís Otras inquisiciones. Emecé Buenos Aires 1966
- CARRETERO, Andrés Tango testigo social Peña Lillio Editores 1999 Transculturación y sincretismos en los Afroporteños. Historias de la ciudad Año II No. 7.-
- CLEMENTI, Hebe Inmigración española en la Argentina. Seminario Embajada Española en Buenos Aires. 1991.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel Edificación de una cultura nacional y popular. Montevideo. Uruguay. Universidad de la República.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel Radiografía de la pampa. 1933.
- ORTÍZ, Fernando Contrapunteo del tabaco y el azúcar. La Habana. Cuba
- PODETTI, J. Ramiro Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización. VI Corredor de las Ideas del Cono Sur. Montevideo 2004
- PUIGRÓS, Adriana Historia de la educación en la Argentina Galerna Bs.As.
- RAMA, Ángel La transculturación narrativa Ediciones Ciudad
- RINCÓN, Carlos Mestizaje, transculturación, hibridación en América Latina.
- SALAZAR, Leticia La transcultura: su génesis.

- TIEMPO, César Buenos Aires, esquina sábado. Archivo Gral.de la Nación 1997
- VANEGAS, Alberto La transculturación
- VEGA, Carlos Tradiciones musicales y ausculturación en Sudamérica. Instituto Nacional "Carlos Vega" Secretaría de Cultura Presidencia de la Nación.
- VELAZCO, Juan Carlos El multiculturalismo ¿una nueva ideología?
- VILLANOVA, Manuel Mestizaje y marginación: el laberinto de la identidad de América.
- USLARI PIETRI, Arturo El mestizaje y el nuevo mundo Revista de Occidente No. 49



## CAPITULO VIII

### LAS BASES DE UN NUEVO LENGUAJE MUSICAL



“...Ya nacido y Tango-tango, ciento por ciento, recién entonces, es decir, apersonado y documentado y diáfánamente en la geografía espiritual de las artes junto con lo que le da el campo tomará lo que le aporte el mundo a través del puerto, para luego salir a presentar sus tesoros por el orbe...”

Horacio FERRER.



En este desarrollo de una identidad, primeramente existencial, y luego musical, los distintos géneros, externos o los propios de este suelo, como hemos señalado, irían conformando la estructura de un nuevo lenguaje musical, propio e inescindible, el cual, con el tiempo, nos daría patente identitaria ante los demás pueblos del mundo.

En ese desarrollo, como hemos señalado, reiterando una vez más el legado recibido pero también los aportes propios de este suelo, podemos expresar que la música nace con los pueblos, pese a carecer de información fidedigna sobre su origen. Se lo suele situar en Asia, con los Rangs, en la India, o en China unos 2500 años A.C. Bajos relieves egipcios exhibían instrumentos musicales; y David y Salomón destinaban 4000 cantantes y músicos para el servicio del templo para los Salmos y el Cantar de los Cantares.

Grecia, al principio con Orfeo, en su desarrollo con Terpandro, como creador de la teoría musical antigua, y Pitágoras que introduce sus estudios sobre el desarrollo de la música en Asia y Egipto continuarán esta historia que alcanzará su máximo desarrollo con los coros en la “tragedia griega”.

En la Edad Media aparecería la armonía y el canto a varias voces. Con Hubaldo en Flandes se dará la teoría del organun y Guido d’Arezzo ofrecerá el monocordio, el clavicémbalo, y la salmisación. Ese período, con sus canciones populares y los trovadores, será otro paso en este sendero musical, que los árabes continuarán, después de Mahoma, con la invención del Rehab, del cual se originaría el violín.

En los siglos XV y XVI el Renacimiento en Italia, presentará sus tres escuelas, la veneciana, la romana y la napolitana, con Claudio Monteverde como primer compositor moderno y otros que representaron la primera de ellas, mientras que la napolitana lo tendrá a Scarlatti. Aparecen las óperas italianas y alemanas. Con Lutero se brinda capital importancia a la música sacra, donde abrevan Bach y Haendel, con la austeridad de sus obras.

Hacia los finales del siglo XVIII aparecerán las obras de Joseph, Mozart y Beethoven. Los comienzos del XIX nos brindarán los trabajos de Shubert, Mendelssohn y Shuman. La opera francesa de Auber y la italiana de Rossini, a quiénes continuarán Bellini, Donizotti y Verdi. El piano estará representado en Chopin y Liszt. Wagner revolucionará la ópera y Berlioz en lo instrumental. También tendrá su importancia la escuela escandinava y la rusa donde

sobresalen Rinsky-Korsacof, Rubistein, Chaikoski y Strawinsky. En bohemia, Smetana y Dvorak.

En España, se destacaran Victoria, Palestina, Morales, Cabezón, entre otros. Luego hacia fines del XIX autores como Sars, Gomis, Eslava, Sardori. Como germen que llevaría a la Zarzuela o la Tonadilla será representada por Misón y Estévez; más tarde aparecerán Hernando, Oudred y Gozzambide, para llegar a Barbieri y Arrieta, continuando con Marques, Chopo, Valverde y Torregrosa, coronado con Guerrero, Moreno, Torralba y Santillo. La moderna escuela española estará representada por Albéniz, Falla, Turino, y Grauales.

En Francia, sobresaldrán Saint-Saéns, Massenet, Reyer, César Frank, Debussy, Ravel y Sévérac, entre otros. Alemania exhibirá a Richard Strauss, Berlioz y Wagner, además de Mahler, Nicosé, Hanegger y tantos otros, de la denominada “música clásica” o “música culta”, diferenciada en la mayoría de las veces por los escuchas, de los músicos y cantos populares, especialmente en Italia y España, todos los cuales habrían de legarnos las bases que luego vendrían a conformar la música en el Río de la Plata.

Estos artistas y la historia de la música en Europa fueron la que portaron aquellos que llegaron a estas tierras. Sin embargo también supimos tener nuestras propias raíces, con el indio y luego el gaucho, para brindarnos los contornos necesarios en las confluencias musicales. Fijados los nuevos espacios barriales y el asentamiento de sus habitantes, se iniciaba una nueva etapa para el país en esos finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Estaba plantada la base fundacional. Esos nuevos vecinos irían creando las condiciones para el desarrollo de nuevos sustentos económicos-sociales pero principalmente culturales, modelando una nueva sociedad que basada en todas las raíces que la conformaron, daría una nueva matriz como producto nacional que se extendería a toda su vida diaria, dentro de la cual se encontraba también una música nueva que, tomando distintas variables, crearía un producto cultural novedoso e identitario.

En el camino de ese desarrollo, deben señalarse dos características, una de índole demográfica que exhibe un patrón aluvional donde a las etnias indígenas se le agregan otras culturas internas y externas, sean europeas, asiáticas o africanas, produciendo un mestizaje que también se trasladaría a la música. Ambos procesos de integración va formando a su vez un nuevo patrón étnico pero principalmente cultural y como asimismo un género musical. En este desarrollo, como también lo señaláramos, hemos de seguir dos trabajos que abordan la historia musical del país: “La influencia de la música europea sobre los argentinos” de Pablo Bardín y “Dos siglos de música en la Argentina” de Héctor García Martínez.

Las corrientes demográficas tuvieron, principalmente, dos entradas, una fluvial a través del Río de la Plata, siguiendo luego por el Paraná, y otra por el noroeste a través del camino del Inca, además de otras entradas naturales. Debe señalarse que, junto a la primera llegaron desde Europa varios músicos, entre ellos, Diego de Acosta y el flautista y cantante Antonio Rodríguez, a lo cual se le adosan distintos instrumentos como el pifano, trompetas, lisos, atabales y tambores.

Por su parte Bolivia y Perú y la zona noroeste (que en ese entonces formaban parte del Virreinato del Perú) tenían en ese momento un importantísimo desarrollo económico con la explotación de las minas de plata cuyo producto se remitía a España. Aquellos conquistadores, de escasa cultura, aportaron sin embargo sus cantos que desgranaban en los fogones y que con el tiempo se irían acoplando a la cultura musical indígena, produciéndose ese mestizaje musical que habría de brindar un nuevo producto cultural.





El desarrollo musical indígena, no era similar a otros géneros alcanzados en la era precolombina como la arquitectura, la escultura o la alfarería, especialmente por no haber llegado en sus estados originales sino a través de la transmisión oral, con la lógica deformación que produce el paso del tiempo. Sin embargo nos legaron instrumentos de fuerte personalidad como el erke, la quena o los sikus, habiéndose encontrado sonajeros de calabazas, flautas de huesos, campanillas de oro o bronce, silbatos de piedra, trompetas de huesos y algún ejemplar aislado de tambor.



Siku



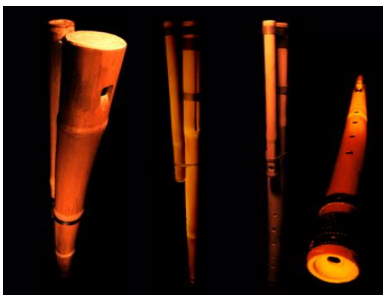
Quena



Pincullo



Erque



Congoera, Tururú y Mburé



Kultrum



Trutruca



Aunque son escasas las crónicas de los siglos XVI y XVII, en el siguiente surgen autores como Ruiz Díaz de Guzmán que señalaba la existencia de bocinas y cornetas entre los guaraníes y que se creía eran utilizadas como contexto bélico; o del Barco Centenera que se refiere a flautas, tambores y trompas.

Sin embargo, el padre jesuita Barzazo refería que los indígenas del Chaco eran dados al baile y al canto, especialmente ante la muerte; u otro jesuita llamado Dobrizhoffer el que señalaba que el canto no era de conjunto sino que lo hacía de dos en vez en forma alternada y con cambio de registros y mucho vibrato. Con la modulación de sus voces lograban expresar indignación, temor, amenazas o alegrías.

No existen referencias sobre los comechingones cordobeses o los indígenas de Cuyo, salvo algún silbato; tampoco sobre la música en Tierra del Fuego. Donde aparece alguna variedad es en la Patagonia con datos ya avanzados en el siglo XIX, salvo algún relato anterior de Magallanes relacionado con las ceremonias de curación mediante el canto o lamentos. Ese sentimiento donde el cantar araucano evocaba el hogar abandonado, la mujer cautiva o los hijos esclavos, utilizando el bastón del ritmo, cascabeles, campanillas, flautas de caña o la trutruca araucana (larga caña de colihue hueca y con un cuervo de toro en la punta) no serían ajenos en el futuro al canto del gaucho o a la música popular urbana.

Como se señala, los siglos XVI y XVII no cuentan en la historia del arte argentino. Recién en el XVIII, especialmente con la llegada de los jesuitas, comienzan a aparecer ciudades con iglesias de cierta importancia, principalmente en Córdoba, punto medio entre Lima y Buenos Aires, donde se le brindaba importancia a la música sacra, habiéndose encontrado creaciones musicales, incluyendo misas, motetes y alguna ópera, con obras no solo proveniente de los jesuitas sino también de otros pobladores e indígenas que habían recibido esa música barroca.

Sin embargo, García Martínez, en su obra citada, profundiza sobre la música aborígen, expresando que los pueblos indígenas, principalmente los de la llanura y la zona austral, al ser nómades y no tener por lo tanto una residencia fija impidió en parte tener una afirmación de su cultura, agregando que de su historia debe rescatarse que de sus actividades guerreras o religiosa legaron el ritmo.

Agrega que, ya entrado el siglo XX, músicos con formación académica le incorporaron melodías a ese ritmo con la intención de darle base de una identidad musical, como representativos de las zonas que habitaron, en especial en la región patagónica. Entre esos músicos cita a Argentino Valle quien en 1926 en Ushuaia tomó contacto con la comunidad ona, escuchando de un anciano el cantar de esa raza, el cual se acompañaba con el cultrum. A Valle le siguieron Marcelo Berbel en Neuquén quien trabajó sobre el ritmo loncomeo. En esa misma época Hugo Jiménez Agüero un bonaerense radicado en Santa Cruz compuso temas oriundos de la zona como el Khaani o la chorrilera entre otros.

Los viajeros extranjeros, ya hacían referencia a la música indígena y es Vicente Gesualdo en su "Historia de la Música en la Argentina" tomo 2 citado, por García Martínez, quien señala que los indígenas diaguitas, guaraníes, querandíes, chanás o pehuelches practicaban danzas guerreras en las distintas ceremonias religiosas acompañadas de cantos y sonidos de instrumentos.

Agrega el citado autor que, con la llegada del europeo, se habría producir un mestizaje musical y que en dicha amalgama habría de surgir el charango, el cual, según algunos historiadores, al prohibírseles el uso de instrumentos musicales, imitaron a la guitarra que portaban los españoles, dando lugar a la aparición de uno nuevo representado por el charango, al igual que se puede decir del bombo como remedo del viejo tambor español.

La obra “Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense” del padre Guillermo Furlong, señala entre los músicos al hermano Domingo Zipal, quien ocupando un alto cargo en Roma se trasladó a Córdoba del Tucumán, en la Capitanía del Río de la Plata, el cual escribió música para el Virrey de Lima como “9 motetes”, una misa incompleta para la Catedral de Sucre, y 2 motetes en la Misión de Moxo en Bolivia empleando a cantores e instrumentistas esclavos, los cuales, en la mayoría de los casos, lo hacían de oído. Se le adjudican también obras de música incidental y vocal para representaciones teatrales, teatro de títeres, sacramentales y oratorios.

Santiago del Estero había precedido a Córdoba como foco musical, pero es en esta última donde alcanza un inusitado brillo en 1622, al fundarse la Universidad y la creación del Conservatorio de Montserrat.

Además de los citados jesuitas, debe recordarse a otros como el prebítero Francisco de Alba, Andrés Pérez de Arce, Salvador López, Juan Vaseo, el Padre Conental; debiendo destacarse que la “vihuela” pequeña guitarra, el discante y el violín eran instrumentos populares en Córdoba, y que en su capital a mediados del siglo XVII existían al menos dos tiendas que vendían cuerdas para dichos instrumentos. La expulsión de los jesuitas trajo aparejado una decadencia en la llegada de la música europea en las salas de música de los pueblos de las misiones.

Aunque tardíamente, hacia fines del siglo XVII principios del XVIII, se tomó conocimiento, en estas tierras, de partituras y testimonios de obras del barroco europeo, que habrían de constituir la base del repertorio, sin alcanzar el nivel de Lima. La desaparición de la mayoría negra, especialmente por la fiebre amarilla y la guerra de la independencia, y de los indígenas, de un innato poder de imitación, no permitieron la debida transmisión de conocimientos musicales de enseñanzas musicales, principalmente de los jesuitas.

Las ciudades del Plata eran pobres a diferencia de Lima, lo cual no permitía un rico desarrollo cultural. Pese a ello, debe señalarse el esfuerzo realizado a título personal por distintos personajes, más allá del aporte jesuita. Entre dichos intentos, debe señalarse la de San Francisco Solano quien introdujo el violín y la música europea en las misiones fundadas por los jesuitas a partir de 1609. También para dicha época, se importan nuevos instrumentos como el órgano de un solo teclado con pocos registros y una pequeña pedalera, chirinías, antecedente del oboe, flautas y fagot, y era también común ver la guitarra y el arpa en los servicios religiosos.

Tampoco existían, en dicha época, músicos profesionales, espacio que era ocupado por sacerdotes de cierta cultura que poseían rudimentarios conocimientos musicales. Por su parte los indígenas y los negros esclavos tocaban de oído en virtud de no saber leer, pero sí tenían una innata condición para la danza, especialmente en las reuniones religiosas.

Los padres jesuitas Sepp y Paucke, han dejado testimonio sobre la existencia de la fabricación de instrumentos, práctica coral y un repertorio barroco de orientación alemana. El primero de ellos, realiza una importante tarea en Yapeyú con la enseñanza de instrumentos, señalando indígenas de 12 años que tocaban a la perfección sonatas y sarabandas, formando cornetistas y fagotistas.

Por su parte, el segundo de los nombrados realizó una importante tarea entre los indios mocabíes con conjuntos integrados por violines, violones, arpas, trompa marina y conjunto coral. Además de dichos jesuitas, también realizaron una importante tarea padres belgas y franceses los cuales importaron otras tradiciones musicales, exhibiendo la importante tarea del copiado de composiciones obtenidas de sus originales que llegaban de Europa, las cuales se repartían en las catedrales y conventos, aún, cuando no han podido ser resguardadas y han desaparecido.

La construcción de instrumentos, eran confeccionados por especialistas en cada una de las misiones, llegándose a realizar un número importante de órganos que aún construidos sin método fueron de muy buena calidad y de los cuales uno de ellos se encuentra en la Catedral de Buenos Aires. La pérdida de la documentación musical en las reducciones, amerita una desidia total, con la pérdida de un venero inmenso de la música de esos tiempos, incluso piezas de influencias indígenas.

La actividad musical en la ciudad de Buenos Aires, fue importante ya desde el siglo XVII, con músicos especialmente españoles mediante el canto y la música de órgano, recordándose a maestros músicos como Juan Bautista Goiburn y José Antonio Piscasarri, maestros de capilla. Se realizaban tertulias musicales con claves, flauta y violín con obras de Haydn, Pergolesi, Boccherini o Stamitz y alguna aproximación a la ópera hacia 1757. Algunos años más tarde, en 1873, se construye el Teatro de la Ranchería con la presentación de un importante repertorio musical de comedias, tonadillas y zarzuelas; recordándose que el mismo se incendió totalmente en el año 1792.

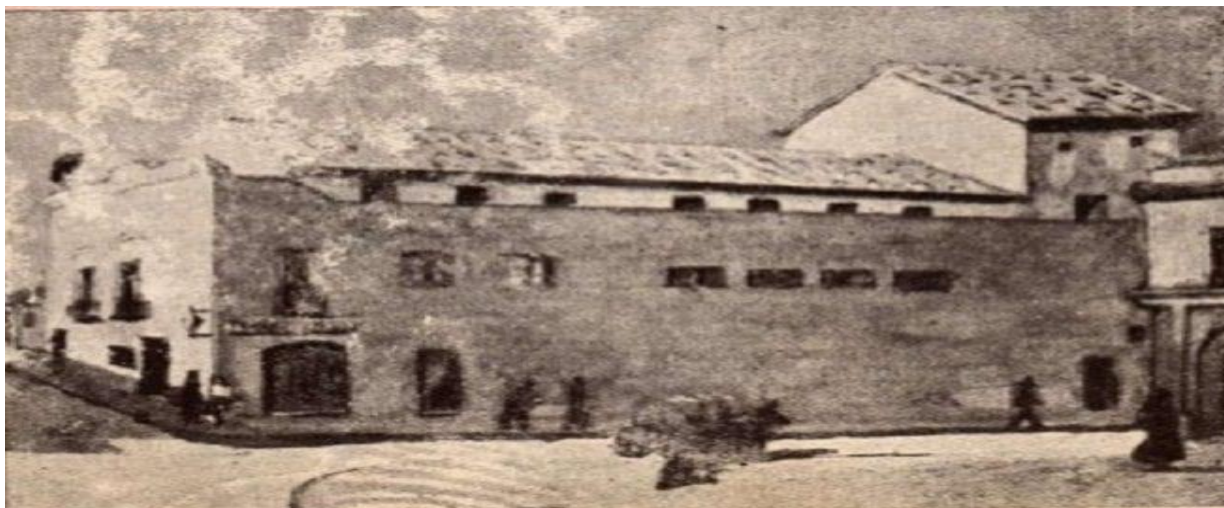


También aparecen danzas europeas, como la contradanza, minué, pospies, gavotas y fandango, en tanto, desde lo popular, aparecen la exhibición de los negros africanos mediante los candombes y tambos. Mientras tanto en algunas provincias, como Santiago del Estero, Mendoza y principalmente Córdoba, tenían una importante tarea musical a cargo de maestros y organicistas. Todo ello iría conformando una afirmación musical que ha de afianzarse en el siglo XIX.

La primera etapa abarca hasta 1820, en un ambiente ambivalente, en tanto la influencia europea ha de chocar los aires independentistas de los criollos, y el comienzo de una mezcla del sincretismo español con lo telúrico criollo, y el incremento de esta última corriente. Además de todo ello, se mantenía la música y la danza de la Colonia: música suave, fanfarrias militares y danzas diversas. Esta impronta criolla se ha de dar en el nacimiento de esclarecidos maestros como Amancio Alcorta en 1805 y Juan Pedro Esnaola en 1808, en tanto dos años más tarde nacía Juan Bautista Alberdi.

En esta época, solo existía un teatro, el Coliseo Provincial en la calle Reconquista, el que luego se llamaría Casa Provincial de Comedias y luego Teatro Argentino, que tenía una capacidad para 1200 personas y que fuera demolido en 1872. En él se presentaban tonadillas y zarzuelas como una forma del primer intento de teatro lírico en el país, el cual tenía en ese tiempo 720.000 habitantes, de los cuales 421.000 era mestizos, 210.000 indios, 60.000 mulatos, 20.000 negros, 9.000 blancos, de los cuales 6.000 eran extranjeros y los 3.000 restantes criollos. Con ello debe significarse que solo una élite podía gozar de la oferta cultural.





Luego de las invasiones inglesas se habían abandonado distintos instrumentos musicales al rendirse. Hacia 1810 comienzan a llegar artistas extranjeros como la Compañía Lírica de Pietro Angelelli que presentó distintas óperas y la soprano Catalina Griffoni que actuó entre los años 1810 y 1819. En 1817 se funda la “Sociedad del Buen Gusto” en el teatro Provincial. Un año después se presenta la orquesta dirigida el maestro italiano Francisco Colombo y luego el violinista francés Prosper Libes.

Mayo produce, junto con los aires libertarios, una etapa musical con un arte particular. Así la lírica se transformó en épica; el cielito amoroso, deriva en canción de batalla y el teatro retrata la guerra por la independencia al son de música militar por el triunfo de Suipacha, o la recepción de la bandera tomada por Belgrano en Paraguay. Por decisión de Manuel Moreno, se realiza un censo de músicos, resultando la existencia de 50 residentes en Buenos Aires, entre ellos Víctor de la Prada, destacado flautista y clarinetista, Blas Parera organista de la Catedral, José Antonio Picassini o fray Juan Moreno entre otros.

Todo ello da lugar a que se comiencen a fundarse distintas instituciones musicales, como la Academia de Música y Canto que en 1820 se convertiría en la Sociedad Filarmónica; además de la Escuela de Música y Canto Pisadorri, presentándose el tenor español Pablo Rosquellas, a través de una ópera completa en 1825.

Hacia 1827, se presenta “Don Giovanni”, “Otello”, “Tancredi” y “Aureliano in Palmira”. Durante el gobierno de Rosas, llegarán la contralto Teresa Schierone. Alberti presenta dos escritos musicales: “El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo” y “Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad”, además de obras como Figarillo, Ella, Dos en uno, o Celina. Por su parte llega Esnaola desde Europa, luego de estudiar durante cuatro años. La música se exhibe principalmente en tertulias sociales en salones familiares, apareciendo romanzas y dúos, y en danza minués, valsés, gavotas, polcas y mazurcas, todo ello de origen europeo pero también, otras iberoamericanas, como la habanera o paso doble, que en general era muy breves, reducidas a ocho compases.

En 1830, arribará al país la soprano Justina Piacentini que luego recalará en Montevideo. En 1863 comienza a llegar la Zarzuela española. Andrés Carretero señala entre otros artistas a Fernando Quijano, músico, bailarín y acróbata; Dominga Montes de Oca, bailarina, cantante y compositora, Mariquita Sánchez, Mariquita Sáenz de Vernet y Josefina Somellera. La música en los salones, representada por la pareja suelta, bailará gavota, minué o contradanza, para que luego de 1840 aparezca el vals y el abrazo de la pareja. El teatro Colón exhibirá lo cívico luego de Caseros y serían reabiertos el Teatro de la Victoria y el Teatro Argentino.

En 1838 se inauguraba el Teatro de la Victoria, 1844 el del Buen Orden y en 1848 el de la Federación. Un año después, en 1849, actúa Mariano Barbieri en "Niní", estrenándose también en ese año "Lucía di Lammerninor" de Donizotti y "Lucrecia Borgia".

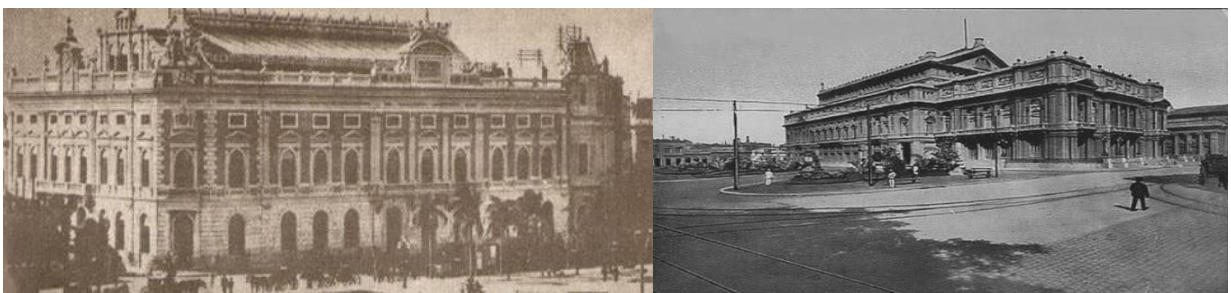


El teatro de la Victoria poseía 500 butacas y se inauguró el 24 de mayo de 1838, fue la primera sala cuya iluminación fue realizada con lámparas de aceite en lugar de velas de cebo. Entre 1838 y 1852 las orquestas que actuaron fueron dirigidas por el pianista negro Remigio Navarro.

La guitarra era ejecutada en la ciudad pero principalmente en la campaña. Esteban Massini, flautista y guitarrista estableció el primer conservatorio y tienda musical donde se vendían instrumentos y partituras musicales. Allí tuvo alumnos destacados como Nicanor Albarellos, Juan del Campillo, o José María Trillo. Se seguían sucediendo estrenos donde entre 1850 y 1851 se da una preponderancia de la opera italiana, además de obras francesas faltando tan solo el repertorio alemán. En 1855 junto a una trilogía popular verdiana ("Il trovatore", "Rigoletto" y "La Traviata") aparecen las primeras "zarzuelas grandes" (Barbieri-Gaztambide).

Entre los músicos y guitarristas de esa época debe recordarse a Juan Alais, apodado el inglés, siendo uno de los primeros que ejecutaban dicho instrumento con formación clásica, además de ser autor de temas como el vals "Un momento" o danzas para salón como el vals "Un recuerdo" o la zamacueca "Olinda" además de estilos y tristes.

El gran acontecimiento clásico acontecía poco después con la construcción del antiguo Teatro Colón, el que contaba con una capacidad para 2.500 personas, empleándose por primera vez el alumbrado a gas, siendo inaugurado el 25 de mayo de 1857 con la presentación de "La Traviata" y la actuación del tenor Enrico Tomberlich. Sería el paso inicial para el género musical el cual tomaría su definitivo impulso con llegada inmigratoria.



El autor argentino Demetrio Rivero da a conocer en Brasil, en 1855, "O prisma de California"; luego Francisco Hargreave estrena en 1875, en Florencia, "La gatta Bianca", escritas en portugués e italiano, respectivamente. Por su parte, la comunidad italiana, en el año 1845, estrena obras de Haydn y distintos templos católicos comenzaban a realizar presentaciones como la Misa de Cherubini o la Misa en Re Mayor de Beethoven. En tanto, en sus primeras temporadas, el Colón presentaba un gran repertorio de danzas y distintos artistas europeos comienzan a transitar su escenario, se trate del francés Gras o los italianos Bassini, Guelfi o Robbio.



Entre 1850 y 1880, se fundan y establecen unas 20 sociedades musicales que brindan una importante oferta a la ciudad, siendo la principal, la Sociedad Filarmónica fundada en 1855, dando lugar a la actividad sinfónica y a la música de cámara. Comienzan a llegar, asimismo, virtuosos pianistas como Siegmud Thalberg en 1855, Lanús Moreau Gottschalk en 1867, el francés Alphonse Thibault en 1885 el que junto a Edmundo Piazzini fundaron un famoso conservatorio musical. Aparecen nuevas salas, como la del Coliseum con una capacidad para 500 personas, y distintas entidades musicales como la Academia Alemana de Canto, la Sociedad Musical Escocesa. La Sociedad Unión Musical, la Sociedad Musical de Socorros Mutuos, el Club Musical, la Sociedad La Lira, la Escuela de Música y la Declaración de la Provincia de Buenos Aires, además de revistas especializadas como la "Gaceta Musical".

Sin embargo, además de todas esas obras y músicos extranjeros, comienzan a aparecer conciertos sinfónicos totalmente argentinos y se fundan numerosos conservatorios entre ellos los de Alberto Williams en 1893 o entidades como el Ateneo Musical.

Sarmiento en su "Facundo" señala que el joven culto de la ciudad toca piano, flauta, violín o guitarra, en tanto el pueblo campesino tiene sus cantores propios. Carlos Vega es quien documenta estas transformaciones en su libro sobre folklore musical argentino. Las danzas de salón seguían siendo populares durante todo el siglo en especial en lugares como el Club del Progreso, el cual aún funciona como tal, donde se daban grandes bailes con música de los salones europeos pero a los que se les había agregado la habanera. Este último tópico, es una mera aproximación a lo que hemos de analizar, en cuanto a nuestra música popular, aquella desarrollada en el campo o cuando comienza a hacerlo, tímidamente en la ciudad. Esa será otra historia.

Amancio Alcorta y su cuarteto se destacan en 1874, como también Luís J. Bernasconi, y otros artistas importantes de la época como Santiago Calzadilla, Dalmiro Costa, Juan Gutiérrez, Ventura Lynch, José M. Palazuela, en muchos de los cuales comenzaran a aparecer obras de música clásica y popular con temas nacionales. Carretero significa la contribución a esta construcción de músicos de color como Manuel G. Posadas, Alfredo Quiroga, Zenón Rolón, y Casildo Thompson, entre otros.

Además de la opereta breve francesa, hará irrupción, con toda su fuerza, la zarzuela con "Jugar con fuego" de Vicente Asenjo Barbieri, "Los diamantes de la corona", "Mariná" o "Pan y Toros". Se estaba imponiendo el género chico español que, en 1894, se presenta con "La verbena de la Paloma" de Bretón además de los compositores españoles que vivían en la Argentina como Antonio Reynoso y José Carrilero. El sainete será el género local que se afianza hacia fines del siglo presentando innumerables obras. Por su parte muchos compositores argentinos parten hacia Europa para perfeccionarse.

No solo existía vida musical en Buenos Aires, sino que aún, con otro nivel, se daba en otras provincias como el caso de Mendoza con la Sociedad Santa Cecilia; en San Juan con la Sociedad Dramática Filarmónica y la Sociedad Musical, en tanto que en Corrientes aparecen en 1874 la Sociedad Filarmónica y la Escuela Musical.

Hacia fines del siglo, varios compositores formados en Argentina, que se habían perfeccionado en Europa, como Bemberg, Clerice, Arturo Brunetti o García Mansilla, una vez de regreso en el país, comienzan a presentar operas con temas nacionales. También las provincias tuvieron importantes artistas como Teléforo Cabrera en Mendoza, o la fundación de la Sociedad Dramática Filarmónica en San Juan por iniciativa de Sarmiento; en tanto en Catamarca se fundan la Sociedad Filarmónica y la Escuela de Música.

Por su parte Córdoba, tendría una intensa actividad hacia fines del siglo XVIII con la Academia de Música, la Sociedad Filarmónica, la Academia de Música y el Instituto Nacional de Música, donde enseñaron profesores provenientes de Europa. En tanto, en Rosario, comenzaba a

tener suma importancia la actividad hacia mediados del siglo XIX donde se iniciaban las actividades del Teatro de la Opera y el Teatro Olimpo, fundándose la Sociedad Filarmónica; y en la Provincia de Buenos Aires varias ciudades tienen una intensa actividad especialmente en los teatros de las distintas colectividades, además de la inauguración del Teatro Argentino de La Plata en 1890.



En el último cuarto del siglo XIX, además de músicos, bailarines y cantantes, comienzan a llegar del viejo mundo óperas italianas y francesas y aún argentinas como “La Gatta Bianca” de Francisco Hargreaves, cantada en italiano; más tarde llegarían las obras alemanas y las género chico español como “La gran vía” y distintas zarzuelas todas presentadas en el viejo Teatro Colón, y los teatros Doria, Variedades, San Miguel y el inaugurado teatro Politeama.

Al dejar de funcionar el primitivo teatro Colón, se produce la reapertura del Teatro de la Ópera, en 1889, que sería el principal escenario hasta la inauguración del nuevo teatro Colón en 1908. En ese Buenos Aires de fin de siglo, comienzan a cambiar los gustos musicales al “Bel canto” de principios del mismo. Aparecen numerosas zarzuelas como lo señalábamos. En esos finales se presentará “Los maestros cantores de Núremberg” cantado e italiano, “Orfeo ed Eurice”, o “Fedora”. Enrico Caruso realiza su primera temporada porteña. Aquí, en la entrada del nuevo siglo, creemos oportuno abandonar el tema de este tipo de temática para analizar y ver qué ocurría en la música denominada popular que se iba gestando en forma paralela y simultánea a la denominada “clásica”.

La música en los salones, representada por la pareja suelta, bailará gavota, minué o contradanza, para que luego de 1840 aparezca el vals y el abrazo de la pareja. El teatro Colón exhibirá lo cívico luego de Caseros y serían reabiertos el Teatro de la Victoria y el Teatro Argentino. Hacia los finales del siglo XIX y principios del XX, la llegada masiva de inmigrantes habría de producir un salto cuanti y cualitativo en el desarrollo musical, especialmente entre los años 1880 y 1930, con la influencia de los músicos y obras que los mismos portaban, con la posterior transculturación que habrá de desarrollarse en nuestro suelo, como lo señala Sergio Puyol en su obra “Las canciones del inmigrante”.

La música fue, quizá, la mayor impronta cultural de la inmigración, con todas sus tradiciones e identidades, en especial en todo lo relacionado con la ópera, especialmente italiana. El auge que tomaba Buenos Aires con el gran desarrollo urbanístico de este período, era acompañado de espectáculos musicales, especialmente de las capas económicas altas, a las que con el tiempo habrían de acceder los sectores de la naciente burguesía nacional.

En esa gestación se imbricaba lo “culto” y lo “popular” como zonas grises de un mismo haz de luz que brindaba sus acordes en las guitarreadas y canto del gaucho en la pampa y de la danza sensual de los negros en la ciudad, que se habría de completar con la inmigración.

La llegada de gringos, gallegos, judíos, rusos, turcos, alemanes, sirio-libaneses, etc., iban a producir el nacimiento de otro Buenos Aires, tanto en las temáticas diarias como culturales, que se habrían de hacer notar no solo en el centro, sino especialmente irían hacia las

periferias en los barrios que comenzaban a formarse o a tener mayor envergadura, con la exhibición de cada una de las nacionalidades, y todo lo que ello habría de producir.

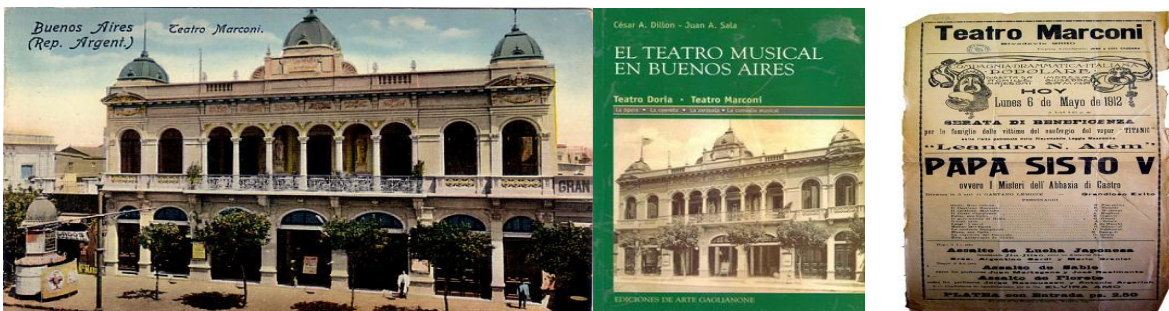


Los olores, los sabores de las distintas comidas, los idiomas y los dialectos se asentaban en esos barrios y tendrían una notable influencia sobre la población nativa. En pocos años se produjo esa “mezcolanza” de nacionalidades y natividades, que en cantidad llegarían a estar por mitades, aún, cuando al principio eran mayores los inmigrantes, muchos de los cuales volvieron a los países de los que habían partido, lamentando no “facere la América”.

El centro recibió la enorme influencia cultural inmigratoria y muchos locales exhibían y expedían sus productos tradicionales, especialmente en las comidas, haciéndolo a través de locales que aún mantienen su trascendencia, como El Club Español, el Francés, y el Italiano. Pero también existían bodegones para los sectores bajos, como el Paseo de Julio, con músicos ambulantes bajo sus portales, que se dirigían hacia los locales de la calle 25 de Mayo, financiera y bullanguera, con artistas de segundo orden, devenido del bataclán francés.

Simultáneo a ello, como lo hemos desarrollado, comenzaba a poblarse el suburbio, especialmente por la baja de la tierra y principalmente con la aparición de nuevos medios de locomoción. Ello producirían la transculturación urbana, en los límites del campo y la naciente ciudad (lo que con el tiempo sería nuestro famoso conurbano), con todo lo que ello significaría como “amasijo” social de las distintas culturas portantes, entre ellas la propia criolla.

Esa nueva realidad social produciría un nuevo producto humano-cultural conformado por el nativo y el inmigrante, con las voces propias de cada uno de ellos, que, con el tiempo, daría lugar a un nuevo lenguaje propio y singular, representativo, especialmente, de la porteñidad. Se comenzaba a producir una plena integración en el barrio, sin formación de ghettos y con elementos comunes que serían las bases de esa creación nacional e identitaria que habría de ser nuestra vilipendiada y contradictoria clase media.



Al influjo de los inmigrantes, florecerían teatros como el Colón, Odeón, Politeama, Coliseo, Buenos Aires, Avenida, Marconi, Casino, Comedia, Argentino, Nacional, Variedades, Roma y San Martín, entre los más representativos, donde la ópera, comedias y dramas españolas e italianas y la zarzuela habían adquirido patente nacional, con multitudinarias presencias en



continuo aumento, desde el millón y medio de espectadores de 1914 hasta los 26 millones, aún, cuando se repetirían las presencias.

Los sectores bajos acudían con mayor frecuencia a otro tipo de espectáculos, como el circo o de carácter musical al aire libre. La inmigración había marcado el período 1914-1930 como el de mayor auge, coincidiendo con el ascenso de la clase media, proveniente mayoritariamente del proceso inmigratorio.

Las famosas “luces del centro”, atraían a los habitantes de la periferia y era allí donde se producía la mayor concentración artística-cultural, al principio netamente importada, para luego, tímidamente al principio y con gran empuje luego, aparecer las obras de índole criollista, especialmente en el sainete, la payada y el legado de cupleteras y tonadilleras, teniendo como escenario los circos y que, con influencia francesa, sería también el comienzo de la revista teatral.

En definitiva, de esa hibridación cultural de lo inmigratorio con lo criollo, propio de los barrios, se comenzaría a gestar, con los orígenes españoles e italianos, obras con temática e identidad local. Ese gran movimiento daría lugar a la aparición de revistas dedicadas al género, como Atlántida, El Hogar, Fray Mocho y otras con grandes tiradas y dirigidas a distintos públicos, lo cual ampliaría el conocimiento de la actividad. Todas ellas serían antecedentes para una que aparecerían más tarde, con su propia impronta y repercusión popular como fue “El alma que canta”.



En esas primeras expresiones nacionales, hemos de volver sobre la temática de la gestación de nuestra cultura, de la que ya nos hemos ocupado, pero que consideramos necesario recordar. Comenzado el siglo XX y acompañando a la participación política, social, económica y educacional, el ascenso de la clase media también lo haría en el ambiente cultural, participando de los distintos espectáculos, especialmente revisteríles, desbordando las comodidades de las salas en donde actuaban las tonadilleras más importantes del momento como Raquel Meller, Manolita Rosales o Pastora Imperio, entre otras.

El género, había llegado al Río de la Plata en el siglo XVIII. Autores argentinos que luego fueran importantísimos en el desarrollo del tango iniciático, como Villoldo y Arolas, creaban en ese entonces los primeros cuples criollos. A diferencia de Europa, donde las entradas a los espectáculos eran accesibles y a veces gratuitas para los sectores populares, en el Río de la Plata ello estaba reservado para los sectores acomodados, en especial en todo lo que se relacionaba con el teatro Colón, explotado en muchos períodos por empresas privadas, como muy lo señala Pujol, como símbolo de statu social.

Esto muy “italianizado”, marcó la presencia de empresarios de dicha nacionalidad en la vida artística-cultural, como los casos de Dionisio Petriello, Eduardo Amoroso, Pascual Esteban Carcavallo, y Domingo Pace, que con el tiempo abriría en sociedad con José Lectoure el famoso “Luna Park” icono del espectáculo porteño, el cual al principio funcionó como parque de diversiones.

Por su parte los sectores populares, accedían al baile por medio de las salas que facilitaban las colectividades extranjeras, especialmente italiana y española, más allá de los lugares dedicados al proxenetismo o las academias del centro y de la periferia. El ocio se completaba con salidas a los paseos públicos y espectáculos que se brindaban al aire libre.

La música, tanto, en sus expresiones “cultas” o “populares”, tenía una plena expresión en la sociedad porteña y en sus alrededores. En poco tiempo, aparecerían nuevos espectáculos que, con técnicas modernas, competirían por el trono, especialmente el cine, primero mudo con las orquestas en vivo y luego sonoro. Muchos de los filmes traerían música popular de otros hemisferios, como el charleston y las bandas de jazz, que, como moda, harían propia los sectores altos.

Pero además existía otra impronta de estos nuevos espectáculos, relacionados con los sectores inmigrantes, similares o parecidos a los de esta parte del mundo. En nuestro país también se iría consolidando su música propia, especialmente urbana, representada por el tango.

Muchos artistas populares del teatro nacional como Sofía Bozán, Lita Santos, Tita Merello o Iris Marga, participaban del teatro revisteril, escenificando e interpretando tangos en boga. Pero además los sectores populares también acudían a las citas de operetas, cuplé, y el de las tonadilleras, ubicadas entre lo “culto” y lo “popular”.

El desarrollo cultural había permitido la aparición de músicos nacionales en las expresiones eruditas como Piaggio, Boero, Buchardo, o Paz, entre otros, muchos de ellos enrolados en las filas denominadas universalistas, mientras que otros como Williams, López Buchardo, Gianneo, Gilardi, Guastavino o Ginastera lo hacían desde la expresión “nacionalista”, ligados al pasado hispanoamericano, a veces emparentado con el indigenismo. Algunos, como Williams y Aguirre explicitaban lo nacional emparentándolo con el romanticismo pianístico europeo.

Así como la ópera, sus autores e intérpretes, tuvieron una enorme importancia sobre la música nacional, no deben olvidarse nombres con los de Panizza, Luzzatti, Pelaia, Fracassi y el gran maestro de tantos pianistas nacionales como lo fue don Vicente Scaramuzza, la zarzuela “grande”, en varios actos o la zarzuela de un solo acto, y muy especialmente el género chico español, representado por todo espectáculo en un solo acto, con o sin música, mezcla del sainete español y los espectáculos de variedades, dirigido especialmente a los sectores populares, significaron una enorme contribución para el futuro y serían donde abreviarían géneros como la zarzuela criolla, el sainete lírico criollo y la revista criolla.

Todo ese entramado cultural de lo foráneo, adaptándose a la realidad nacional habría de construir esa música identitaria, al comienzo suburbana y luego definitivamente urbana, que sería el tango.

Pero, antes de entrar de lleno al análisis de esta nueva música popular urbana que estaba asomando, debemos recalcar en sus antecedentes nacionales, como muy bien lo señala don Horacio Ferrer en su obra “Epopeya del tango cantado” Tomo I editado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación año 1998 Manrique Zago ediciones.

Allí, Ferrer ha de traer los antecedentes del período 1810-1879 como antecedente del tango, a los hechos culturales producidos en el seno del Río de la Plata, entre ellos la afirmación de un idioma propio, relacionado con sus diarias realidades, con las creaciones de su poesía gauchesca a través de distintos autores como Hidalgo, Godoy, Ascasubi, Del Campo, Gutiérrez o José Hernández, entre otros, o la llegada del arrabal en la obra El Matadero Esteban Echeverría.

En ese nuevo hábitat del Plata, aparecerán sus propias características, especialmente el baile, el cual, citando a Wilde, señalaba que “En Buenos Aires, siempre ha habido una pasión por el baile”, tanto de los sectores acomodados como de los populares, donde, especialmente, en este último sector ha de ir apareciendo un nuevo lenguaje. Todo ello estará conjugado a través de cielitos, tristes, zambas, tonada o gatos entre otros géneros criollos, donde, en 1837 ha de aparecer la publicación “Cancionero argentino” con obras de Alberdi, Esnaola, Florencio Varela o Echeverría, entre otros.

Esa poesía, estará acompañada de una nueva dramaturgia criolla aparecida en los circos como el Juan Moreira de Gutiérrez en 1884 o Calandria de Martiniano Leguizamón en 1896. Todo ello ha de encontrarse con una música propia como la surgida de las payadas, con cifras y estilos en el campo, y la milonga en las incipientes ciudades, y la transculturación de habaneras criollas y tangos españoles acriollados, que se traducirán a través de modismos y danzas recreadas con acento nacional.

Todo ello, como lo señala Ferrer, está significando un estilo “pre-tanguero” mediante un idioma nuevo, una manera de caminar, o una música, aunque intuitiva, nueva, donde aparecen nuevos timbres y maneras de expresión, todo lo cual va configurando ese período de la prehistoria del tango que ha de transcurrir entre los años 1880 y 1895.

Pero, también, ese período, estará alfombrado de obras criollas, que serán la base necesaria del nuevo período, donde Ferrer recuerda distintas obras como también ya lo hemos señalado, el de 1822 con el poema de Bartolomé Hidalgo la “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires, en mayo de 1822”: ¡Ah fiestas lindas amigos!/No he visto en los otros años/funciones más mandadoras/y mire que no lo engaño.../, como Esteban Echeverría con “La cautiva”: “Era la tarde y la hora/en que el sol la creta dora/de Los Andes...”.

Pasarían 15 años, hasta que en 1837 nos encontraremos con “El cigarro” poema Florencio Balcarce “La patria al que ha perecido/desprecia como un guijarro”, con la Introducción al Cancionero Argentino de Juan María Gutiérrez: “A par de las canciones que os ofrezco/suena la voz y el verso a las estrellas...”, o tres años más tarde, en 1840 con “El Santos Vega” de Hilario Ascazubi: “...”El más viejo, Santos Vega se llamaba/Santos Vega, el payador...”. Ya pasado veinte años de ellos, en 1857 Santiago Ramos dejara el poema “Toma mate. Coplas cantadas”: “Tomá mate, tomá mate/tomá mate che tomá mate/que en el Río de La Plata/no se estila el chocolate...”.

En 1866, Estanislado del Campo comprondrá el Fausto: “En un overo rosao/flete nuevo y parejito/caía al bajo, al trotecido/un paisano de Bragao...”. o Germán Mac Kay en 1867 con “El shicoba” “Yo soy un negrito, niñas/que pasa poracá/vendo plumeros shicobas/y nadie quiere compra...”, el cual trata el tango a la manera negra y española, señalándolo como una de las primeras expresiones del nuevo género.

En esos estadios, junto a los temas criollos, comienzan a aparecer temas, especialmente españoles a los cuales se los señala como “Tango a la española”. Detrás del poema “Los tres gauchos orientales” de Antonio D. Lussich: “Pero me llaman matrero/pues le juyo a la catana/porque ese toque de diana/en mi oreja suena fiero...”, nos hemos de encontrar tangos españoles anónimos como “Señor Comisario”, Cuarteta Popular” o “El tero”, u otro de los fundacionales como “El Queco”: “China, que me voy pa'l queco,/china déjame pasar/China, que me voy del hueco/china, y no vuelvo más...”. de los años 1872 o 1874, junto con la obra paradigmática de nuestro acervo criollo, como el Martín Fierro de 1873.

En consonancia con las afirmaciones de Ferrer, debemos recordar, también, todos estos antecedentes de nuestro acervo nativo, como ya lo hemos desarrollado en otros trabajos, en el



cual será necesariamente referencial el escenario social y las nuevas condiciones que se presentaban en el país.

Dos son los escenarios que se han de presentar en este interregno, además de uno intermedio entre los dos. En ellos se han de desarrollar sus actores y las formas de vida de cada uno, ha de dar lugar a una cultura de esas costumbres las cuales a su vez han de generar distintas expresiones, entre ellas las relacionadas con la literatura, y dentro de la misma, la poesía, y muy especialmente la música generada a través de especiales condiciones de vida. Debemos partir de las realidades camperas que nos llegan desde el fondo de nuestra historia, para luego ir adentrándonos en las realidades de las incipientes ciudades y sus suburbios.

Será hilo conductor entre el ámbito del campo, transitando luego por esa división geográfica pero principalmente cultural, al principio grisácea en su enlace con la incipiente ciudad y a través de ello del canto campero o surero de la pampa que se adentra en las nuevas conformaciones sociales con la llegada del inmigrante, donde en ese entrecruzamiento comenzará a aparecer un nuevo vocabulario que ha de generar nuevas letras con un hábitat en construcción y una música que, emparentada en muchas de la músicas propias y ajenas, ha de brindar una propia.

En esa trayectoria nos hemos de encontrar con aquellos primeros intérpretes de esas realidades, se tratare de su hábitat, de sus costumbres o de sus alegrías o padecimientos. Esa música paisana de la milonga, el estilo, el cielito, la cifra y la vidalita se ha de emparentar con la habanera de rumbos diversos que llegan a América desde España y que después de enriquecerse vuelve a su lugar de origen.

En ese devenir del canto nacional, que se nutre de la pampa y del gaucho como del indígena, en temáticas que los unifica, no en la tristeza, sino en la melancolía, que como lo señala José Hernández en el "Martín Fierro", tenían sus razones, donde perseguidos por el poder político son combatidos y expulsados de su hábitat natural, desterrados en su propio territorio y alejado de sus hijos y de su mujer, errando por lugares que no eligió.

Más allá de la famosa discusión del influjo español o de la negritud, siguiendo la posición de Carlos Vega o de Vicente Rossi, como basamento de esta nueva proposición musical, como ya lo hemos desarrollado extensamente en otro capítulo, quizá debamos exhibir una verdad relativa en tanto varias son sus vertientes, coincidiendo en ello con el trabajo de Antonio Rodríguez Villar en la página de "Todas las historias del tango" en la página de Solo Tango, quien señala la posición del uruguayo Lauro Ayestarán, el cual, en una posición más amplia señala que si bien existen influjos del tanguillo, no debe desdeñarse el ritmo africano y muchas de las músicas propias de nuestro continente. Coinciden con ello los hermanos Bates en su famosa "Historia del Tango" donde hablan de influencias combinadas.

Precisamente, en esa dirección abarcativa de las distintas posiciones encontraremos dos antecedentes no discutidos como la habanera y la milonga; en su primera vertiente como "Música Criolla", surera o del sur donde hallamos la milonga, el estilo, el cielito, la cifra y la vidalita. En la cifra hemos de hallar a aquellos payadores del Río de la Plata a los que nos hemos referido en otro capítulo.

Serán ellos, precisamente, aquellos que en cifras o milongas relatarán las diarias realidades del hombre campero, de su habitat, de sus afectos, de las persecuciones a que estaba sometido y muy especialmente de sus soledades. En la cifra, con sus cortes, sus silencios, su intención y un acompañamiento quebrado, como lo señala Rodríguez Villar en el trabajo citado, hallaremos una fuente muy importante donde abrevar esas letras y esa música que comenzaba a perfilarse. A modo de ejemplo recrea la cifra "Mi rebenque plateado" en una recopilación de Lauro Ayestarán, de autor desconocido, con música de Amalia de la Vega, la

cual en algunos de sus versos expresa: “Tengo un rebenque aparcerero (bis)/¡pucha, qué rebenque hermoso!./si hasta llegó a ser famoso/por lo pesao del tablero.../Me ha dicho más de una moza (bis)/que si se lo regalaba/y ese gusto le daba/le pidiese cualquier cosa...”.

En la búsqueda de esa poesía nacional, se debe ahondar en lo gauchesco como antecedente necesario, como lo señalan distintos autores. Domingo Caillava en su libro “Historia de la literatura gauchesca 1810-1940, Montevideo 1943, habla de tres períodos: 1810-1880: “La edad de los payadores”, 1880-1910 “El lirismo criollo” y 1910-1940 “El lirismo nativista”. Por su parte otro autor uruguayo Alberto Zum Feide, en su obra “Proceso intelectual del Uruguay” señala a la poesía gauchesca como aquella que se expresa en lenguaje y forma tradicional gauchesca.

Natalio Etchegaray, junto a Roberto Martínez y Alejandro Molinari, en el libro “De la vigüela al fueye”, apoyándose en Marcelino Menéndez y Pelayo y su “Historia de la Poesía Hispanoamericana”, además del reconocimiento de Miguel de Unamuno, Juan María Gutiérrez o Pedro Enrique Ureña, señalan que la poesía gauchesca trata de la primera expresión literaria de carácter propio generada en este continente. Fijado dicho punto de partida, es aceptada por la corriente tradicional u oficial y por la vertiente popular, y a través de esta última se ha de expresar la poesía campera para que luego, como cordón umbilical necesario, aparezca el tango.

La literatura gauchesca, y dentro de ella, la poesía, como literatura de carácter popular, tiene un hondo raigambre dentro de las de América, haciéndolo al principio en forma anónima, escenificando en el ámbito rural las costumbres de los hombres que lo transitaban, y a través de la tradición y su vocabulario exhiben temas recibidos del romanticismo como el culto por las armas, la habilidad del jinete y el sentimiento libertario. Pero esa poesía también tomó de los aires emancipatorios para iniciar ese camino independiente de corrientes importadas, sirviendo también para transmitir ideas y enarbolar la bandera nacional.

Ella, mediante poemas, cielitos o payadas, irá acompañando el desarrollo de las distintas situaciones por las que ha de atravesar el país a partir de mayo de 1810, sirviendo como forma educativa y de conocimiento del pueblo que captaba perfectamente el mensaje que cada poesía transmitía. Serán poetas anónimos, payadores, improvisadores o memorizantes de coplas y rimas los encargados de difundir, mediante versos octosílabos y acordes de guitarra, este tipo de poesía, adaptando, dentro de su escasa variedad, desde los romances a las décimas. Serán ellos quienes, dentro de un país sin medios de conocimientos, servirán de maestros y difusores de ideas, predicando las distintas causas de una nación en formación, aún con un decir jocoso o mordaz que brindaba reflexión, comentario o el reclamo social de mayor justicia.

Es dificultoso establecer los indicios de esa poesía. Así Jorge B. Rivera en su estudio de “La primitiva poesía gauchesca” destaca algunas presencias rudimentarias con rasgos básicos del género en: “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor D. Pedro Cevallos” del año 1772 del autor Juan Baltasar Maciel (1727-1778); la anónima “Relación de lo que ha sucedido en la Expedición de Buenos Ayres que escribe un sargento de la comitiva en este año 1778; el sainete “El amor de la estanciera” compuesto alrededor de 1787; una “Critica Jocosa” de José Prego de Oliver en 1798; los “Romances a la Defensa y la Reconquista” del Prebistero de Buenos Aires Pantaleón Rivarola y “La Salutación gauchi-umbona” atribuida a Pedro Feliciano Pérez Sáenz de Cavia (1777-849) publicada en 1821.

En ese devenir de caminos de ida y vuelta, esa poesía criolla que recibió oportunamente alguna influencia de lo universal, supo ser a la vez generadora de material que sirvió a poetas de origen “culto” o urbano. Bartolomé Hidalgo, que utilizaba el seudónimo de “El gaicho Ramón Contreras”, nació en Montevideo el 24 de mayo de 1872 y es recordado como el primer

autor de origen culto que cultivó el estilo y los temas gauchescos, privilegiando los cielitos de línea descriptiva.

Entre sus numerosas obras se pueden citar “Cielito Oriental” de 1816, “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta el manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores” de 1820, “Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras” compuesto en honor del Ejército Libertador del Alto Perú de 1821, o “Al triunfo de Lima y El Callao” de 1821, entre otros tantos. En este último trabajo señala en algunos de sus versos: “Allá va cielo y mas cielo/cielito de la mañana.../después de los risueñotes/bien puede cantar la rana.../Con puros mozos de garras/San Martín entró triunfante,/con jefes y escribanistas/y todos los comandantes,/Cielito, cielo que sí,/digo, cese la pendencia,/ya reventó la coyunda/y ¡Viva la Independencia!”.

Por su parte, Domingo Sarmiento (hijo) señalaría a Manuel de Araucho (1803-1842) con su obra “Un paso en el Pindo” “...al primero que ensayó en la República el metro de los payadores, haciendo versos notables, ya por la dulzura y el sentimiento de que están impregnados, ya por la sátira punzante que fustiga vicios y desmanes sociales, en la forma genuina del cantor gaucho...”; además de la obra periodística “gauchesca” de Luís Pérez en “El Gaucho” (1830) y las Poesías de Juan Gualberto Godoy (1793-1864).

La obra de Hidalgo se continuaría con Hilario Ascasubi (1807-1875), aún, cuando su temática estaba totalmente enrolada en el bando “unitario” de la Argentina y en su obra dirigida contra Juan Manuel de Rosas, dedicada a “combatir la barbarie federal”, especialmente en tres obras publicadas en París en 1872: “Santos Vega o los Mellizos de la Flor”. “Aniceto el gallo” y “Paulino Lucero”; además de su labor periodística en Montevideo donde se había radicado y fundado dos diarios gauchescos, además de participar activamente en la lucha armada, tanto en Uruguay como luego como Ayudante de Campo de Urquiza en Caseros, al que le luego combatió con prosas o poesías.

Su obra con lenguaje gauchesco, era cantada por payadores, debiendo mencionarse: “Relación que Jacinto Amores, gaucho oriental hace a su paisano Simón Peñalba, en la costa del Queguay, una completa relación de las fiestas cívicas que para celebrar el aniversario de la jura de la Constitución Oriental si hicieron en Montevideo en el mes de julio de 1833”; “Un diálogo que se les atribuye” o al menos imita su estilo, inserto en volumen llamado “Cantos a Mayo” de 1844, titulado “Recuerdos gauchi-patrióticos tenidos por los paisanos Ramón Contreras y Fernando Chano en las trincheras de Montevideo”; o Un folleto titulado “Trovas de Donoso Jurado por H.A.: aparecido en 1848 escrito en décimas y dedicado a ridiculizar a Rosas.

En “Amenaza de un mashoquero y desgollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza, dice: “Mirá, Gaucho salvajón,/que no pierdo la esperanza,/y no es chanza,/de hacerte probar qué cosa/es Tin Tin y Refalosa./Ahora te diré cómo es:/escuchá y no te asustés;/que para ustedes es canto/más triste que un Viernes Santo...”.

Estanislao del Campo se consagra a través de su obra “Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo” la cual se halla ubicada en una convergencia con la poesía culta, quien además de ser un seguidor de Ascasubi adoptó el seudónimo de “Anastasio el Pollo” como derivación del Aniceto el Gallo del primero. En dicho trabajo narra el encuentro de Anastasio el Pollo y su amigo Laguna y el relato que hace a éste del pacto entre el Diablo y el Doctor; y junto a las obras “Lázaro” de Ricardo Gutiérrez y el Santos Vega de Hilario Ascasubi tratan de conquistar al público culto de las ciudades.

En algunos de los versos de “Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo” en la representación de esa ópera del francés Gounod contada por un gaucho que fuera su espectador, señala: “En un overo rosao/flete nuevo y parejito,/caiba al bajo, al trotecito/y

lindamente sentao,/un paisano de Bragao, /de apelativo Laguna:/mozo/jinetazo ¡ahijuna!/Como creo que no hay otro,/capaz de llevar un potro/a sofrenarlo a la luna...

En esta conformación iniciática de la poesía gauchesca se entrelazan autores de ambas márgenes del Plata, por caso el autor uruguayo doctor Antonio D. Lussich, quien además de su labor como botánico dejó obras de indudable importancia como “Los tres gauchos orientales y el matrero Luciano Santos” publicada en Buenos Aires en 1872 que contiene dos poemas titulados “Los tres gauchos orientales” y “El matrero Luciano Santos” además de un diálogo titulado “Cantalicio y Miterio en el Club Uruguay”. En la primera de ellas sus personajes son los gauchos José Centurión y Julián Jiménez quienes discuten en torno a la Guerra Grande y sus consecuencias; además de la payada final de Luciano Santos sobre la vida nómada del criollo y la necesidad de recibir instrucción. En tanto que en la segunda participan los mismos gauchos junto a Mauricio Bamente y el rubio Pichinango que hablan sobre política y amorío. Por último la tercera trata de una relación con motivo de una visita a ese club de la alta sociedad montevideana al cual le realiza una admirable caricatura; como bien lo señala todo ello un trabajo del Liceo Digital de Montevideo.

Por último llegamos a José Hernández el autor de “El gaucho Martín Fierro” publicada en diciembre de 1872 y “La vuelta de Martín Fierro” en 1879, sin duda reconocida como la obra más representativa de la literatura y poesía gauchesca. Ya en el capítulo específico nos hemos detenido extensamente en la identidad del gaucho, como ser político-social y como vehículo musical.

Como señalábamos, el modelo económico-cultural del liberalismo naciente, que pretendía copiar el modelo de raigambre europeo, estableció los nuevos métodos de producción rural, y con ello la consolidación del sistema de la tenencia de la tierra en pocas manos que tuvo su punto culminante con la “conquista del desierto” donde, paradójicamente, se utilizó la mano de obra del gaucho para exterminar al indio, pero que a su vez estaría marcando también su propia desaparición.

Pocas voces lúcidas supieron interpretar dicha realidad. Por suerte nos queda el Martín Fierro para testimoniar los abusos del poder, la apropiación de lo ajeno y el exilio con la desaparición de sus principales actores: el indio y el gaucho. Fierro canta la utopía de la integración y la búsqueda de la modernización pampeana con los propios elementos culturales que la integran y no como simple apropiación y beneficio de los habitantes de la ciudad, donde la ley no se aplica con la misma vara. Donde el gaucho no figura en el listado de los beneficiados, aún, cuando a diferencia del indio, tuviera alguien que le cantara.

Unos, sin percatarse, fueron los victimarios de otros, aún, cuando en algún momento convivieran en la todería, como Fierro y Cruz, y que en el final del camino los encontrarían condenados a la persecución, la marginalidad y el olvido, es decir a sus desapariciones. Hernández lo rescata en sus versos en exilio interno y solitario, además de perseguido por el poder y dice: “Él anda huyendo / siempre pobre y perseguido / no tiene cueva ni nido / como si fuera maldito / porque al ser gaucho ¡barajó! / el ser gaucho es un delito”.

Todo este escenario ha de producir un espacio para su desarrollo cultural. Mientras que en la ciudad manda la música “culto” mediante la ejecución del piano, el violín o la flauta, instrumentos importados de Europa, y en menor medida la guitarra, el gaucho, como producto mestizo será un alarde cantares propios, relacionados con estas tierras y con los habitantes de la misma, especialmente aquellos que viven en el campo o en los incipientes suburbios. Su lengua, como su origen, será una mezcla del castellano arcaico del siglo XVI con elementos indígenas y alguna influencia africana, minoritaria en nuestro país pero con mayor influencia en Uruguay donde se le agregarán voces portuguesas, donde surgirá una forma típica que es el refrán.

La obra de Hernández, desde lo formal, está escrita en versos octosílabos, en tanto Ascasubi los agrupaba en décimas o Del Campo en cuartetos, el primero lo hace en sextina lo cual le permite el agrupamiento de versos en pares, que coincide con la forma de hablar gauchesca. Desde lo temático, en relación con todos los autores antecedentes, Hernández, un hombre del federalismo, brinda una profundización política sobre la libertad y la justicia mediante refranes o sentencias que impactan más allá de lo literario, en especial en la primera parte de la obra, como un alegato contra la ideología y acciones de los gobiernos liberales como el de Sarmiento en dicho período.

Así en algunos reconocidos versos nos presenta nítidamente al personaje Martín Fierro y su esencia:

“Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vigüela,/ que el hombre que lo desvela/ una pena extraordinaria,/ como la ave solitaria/ con el cantar se consuela. Pido a los santos del cielo/ que ayuden mi pensamiento,/ les pido en este momento/ que voy a cantar mi historia/ me refresquen la memoria/ y aclaren mi entendimiento.  
Vagan santos milagrosos/ vengan todos en mi ayuda,/ que la lengua se me añuda/ y se me turba la vista;/ pido a mi Dios que me asista/ en una ocasión tan ruda.  
Yo he visto muchos cantores,/ con famas bien obtenidas,/ y que después de adquiridas/ no las quieren sustentar./ Parece que sin largar/ se cansaron en partidas.  
Mas ande otro criollo pasa/ Martín Fierro ha de pasar,/ nada lo hace recular/ ni las fantasmas lo espantan,/ y desde que todos cantan/ yo también quiero cantar.  
Cantando me he de morir,/ cantando me han de enterrar,/ y cantando he de llegar/ al pie del Eterno Padre./ Dende el vientre de mi madre/ viene a este mundo a cantar.  
Que no se trabe mi lengua/ ni me falte la palabra./ El cantar mi gloria labra,/ y poniéndome a cantar,/ cantando me han de encontrar/ aunque la tierra se abra./ Me siento en el plan de un bajo/ a cantar un argumento./ Como si soplara un viento/ hago tiritar los pastos./ Con oros, copas y bastos/ juega allí mi pensamiento.  
Ya no soy cantor letrao,/ mas si me pongo a cantar/ no tengo cuándo acabar/ y me envejezco cantando; las coplas me van brotando/ como agua de manantial.”

La línea de la poesía gauchesca será continuada posteriormente, con distintas temáticas, por autores como Eduardo Gutiérrez en su obra “Juan Moreira” de 1882, Ricardo Güiraldes con “Don Segundo Sombra” o también la narrativa gauchesca de Roberto J. Payró. En el contexto gauchesco no debe olvidarse al Payador, cantor ingenioso e inspirado que anda de pago en pago improvisando coplas con cuartetos que relatan alegrías pero principalmente tristezas, como ya lo hemos señalado en forma extensa.

Mientras algunos autores manifiestan que lo gauchesco abreva en lo español, otros como Manuel López Osornio en su obra “Lo gauchesco” señala que las raíces no deberían buscarse en el cancionero de la España medieval sino en el cancionero pastoril criollo de los araucanos, quechuas y mapuches. En esta discusión sobre el origen y la expresión autóctona las posiciones que encuentran divididas entre los defensores de lo hispánico y los que blanden el pasado aborigen. Quizá haya que encontrar, como en otros temas, influencias de distintos orígenes.

Su música y canto ha de brindarnos características específicas de la llanura rioplatense, a las cuales deberemos agregar, como producto netamente nacional, la poesía que exalta los valores de libertad e independencia, como las confrontaciones políticas-sociales. Será oportunamente un legado a recoger tal cual lo expresaría artísticamente Gardel en sus comienzos.

En la relación poesía gauchesca y payador deberemos señalar que las expresiones versificadas del payador no está unida a una cultura folclórica tradicional, generalmente ligada a tradicionales plumas literarias, sino que tiene su representación en autores de origen urbano

o que transitan el suburbio, espacio entre el campo y las incipientes ciudades, en la búsqueda de expresar afinidades políticas y sociales.

La cifra ha de ser el vehículo necesario para cantar décimas épicas o para improvisar lo satírico como lo señalara Lauro Ayestaran al expresar que la cifra es la condición melódica eminentemente silábica que resalta los momentos en que no se canta, vale decir la alternancia de voz e instrumento. Del estilo señala, que es la forma lírica más socializada, el cual también recibe la denominación de “triste”. Su estructura ternaria y binaria se inicia con un punteo y se divide en estilo, cielito y final, con cantos melódicos y evocaciones nostálgicas, descendiente del yarón incaico.

Como hemos señalado oportunamente, debe señalarse la importancia de las diagonales que el país tuvo en tres importantísimos representantes de su ser como el indígena, el gaucho y el negro, independiente de conquistadores y luego de la impronta de la inmigración.

El país, al igual que en su música popular, ha de generar una literatura propia y dentro de ella la poesía criolla. La misma, pese a las influencias de distintos géneros como los cantares de los siglos X y XI, que transmitido oralmente exhibían historias épicas o amorosas explicitadas a través de los juglares que la interpretaban de pueblo en pueblo o de poetas como Quevedo, Lope de Vega o Cervantes, que luego en el siglo XIX, continuaría con composiciones como las de Alberti, Machado o Lorca, que llegaron a estas tierras y que fueron adaptadas con una estructura estética y argumental propia e inescindible del hábitat nacional.

Su lenguaje ha sido autóctono e identitario de costumbres y de lugares propios de nuestras pampas, lo cual ha de brindarnos un nuevo género que marcará notables diferencias con las influencias recibidas del antiguo castellano, andaluces o lusitanos.

Los autores de la obra “De la vigüela al fueye” nos recuerdan el “Facundo de Sarmiento y del payador como antecedente necesario de lo gauchesco (...”Cantando de pago en pago, de tapera en galpón, el cantor está haciendo trabajo de crónica, historia y biografía...” como digno heredero de los juglares. Han de citar la primera obra conocida en estas tierras “El lazarillo de ciegos caminantes” asignado a Calixto Bustamente Carlos más conocido por “Concolarcorvo”, un indígena de origen inca, aun cuando otras fuentes dicen que era mestizo, a cuyo color de piel le debe su apodo; el cual junto a Alonso Carrió de la Vandera, visitador de Correo entre Montevideo y Lima, viajaron hacia el norte llegando precisamente a Lima, dando su visión de dicho viaje, y señalándolo quizá como el autor de la obra, en tanto el primero era difícil supiera leer y escribir.

En su desarrollo estético-dogmático el gaucho y el payador campero vivenciaron un canto libertario que ha de ha de enhebrar con la milonga criolla y luego con su sucesora urbana. En ese estadio social y en un hábitat que comenzaba a expandirse, se produce la llegada de la inmigración, con sus costumbres, sus culturas y en ese entrecruzamiento se han de producir las debidas diagonales.

Es casi con seguridad, como lo afirman la mayoría de los autores que escriben sobre el tema, que los uniera algo tan fuerte como era el desarraigo, el gaucho expulsado, como el indio de su propia tierra, al desierto o los extramuros y el inmigrante saliendo de sus entrañas y sus afectos en busca de una mejor vida pero desconocida y muchas veces hostil. Todo ello con un dejo de tristeza por la separación, el dolor de la distancia y los afectos perdidos. Y como muy bien lo seña Rodríguez Villar en ese común denominador de las “soledades muertas” habría de aparecer el sentir criollo de la ciudad.

Cada uno de ellos ha de tratar adaptarse a las nuevas condiciones con las que se enfrenta. El gaucho despojado de su forma libertaria de vida, deberá hacerlo dentro de una tarea subordinada a los nuevos intereses económicos que comenzaban a regir en el país, en tanto el



inmigrante, también importado para tener mano de obra barata, deberá lidiar contra nuevas condiciones de vida, y salvo los españoles, tendrán que lidiar con una nueva lengua que no era poco.

Nuestro representante telúrico, con escasos o nulos conocimientos musicales, traerá sus aires camperos a través de la milonga, el estilo, la cifra, el cielito, la vidalita y la huella, y allí se ha de encontrar con el inmigrante, muchos de los cuales portaban conocimientos o técnicas musicales. En ese entrecruzamiento han de comenzar a construir un nuevo género musical, a diferencia del esclavo negro que tan solo recrea la música que llega al nuevo continente y la mayoría de las veces las vuelve a exportar, enriquecida, a sus lugares de origen.

La milonga surera, al paso por las incipientes ciudades y especialmente sus suburbios, da lugar a dos vertientes: la original Milonga Campera, con su cadencia nostálgica y su temática propia e inescindible y la aparición, con lo urbano, de la Milonga Orillera nacida en ese incipiente suburbio al compás de un ritmo picante, letras picaronas y una presencia del lunfardo.

Volviendo a Rodríguez Villar, en el citado trabajo, el mismo transcribe la milonga “Cargamento” de Arturo Galucci y Raúl Hormaza, ejemplo de dicha temática con versos que expresan: “De tanto tirar la bronca/ya comentan en el barrio (bis)/que soy un coso ordinario/un caradura y un ronga... /...Todo el barrio comenta ya está al tanto que soy un fiaca, un curdela,/es por culpa de tu lengua/que muchas veces te fajo/sabés que si no trabajo/es porque sufro del reuma...”.

No debemos tampoco olvidar que, cuando comienzan a aparecer los temas que podríamos entender como los primeros tangos, sus autores ya habían dado numerosos temas camperos o música criolla, a tal punto que a esas primeras expresiones urbanas se las denominaban “tangos criollos”.

A modo de ejemplo recordaremos temas camperos de Ángel Villoldo como “Mi amiga”, “Cariño gaucho” o “Decime que sí”. Vicente Greco dará “El estribo”, Eduardo Arolas “Cama afuera”, “El chanar”, “La trilla” o “Viejo gaucho”; Agustín Bardi “Chuzas”, “El abrojo”, “El buey solo”, “El pial” o “El rodeo”; Pascual Contursi y Eduardo Arolas con “Era linda mi gauchita” y aquí en el tiempo Horacio Salgán y su obra “Aquellos tangos camperos”. Tampoco en este breve racconto deberemos olvidar al dúo Gardel-Razzano y luego al propio Gardel, principalmente en su primera etapa con temas netamente camperos como: “El pangaré”, “Pobre gallo bataraz” o “El moro”. También deberán señalarse temas como: “La yerra”, “Campero”, “Pampero”, “El flete”, “El talar”, “Mate amargo” o “El Palenque”, entre otros.

En ese tránsito del campo a la ciudad, pasando o muchas veces haciendo rancho en la zona intermedia, señalada como el suburbio, empezamos a encontrar las primeras letras que lo identifican, aún con un comienzo difuso.

El análisis histórico-social, nos revela como los pueblos transmiten sus ideales o las cosas del diario vivir a través de letras o músicas que denotan determinados períodos históricos o el hábitat en el que se desarrollan. Así, en el país, en sus primeros tiempos como Nación independiente, campearán temas patrióticos y libertarios; luego vendrían los enfrentamientos entre hermanos que daría lugar a letras y músicas a favor de uno u otro bando. Pasado los mediados del siglo XIX desde la llanura pampeana han de comenzar a expresarse letras cantadas principalmente por el gaucho y luego por los payadores donde aparecerán los reclamos de los perseguidos y exiliados en su propia tierra.

Hacia finales de dicho siglo aparecerán nuevos vecinos, exiliados voluntarios de sus distintas patrias, que llegaban en busca de otra vida, enmarcando una nueva realidad social que habría de tomar un extraordinario auge cuando comienza el nuevo siglo. El hábitat que ha de recibirlos estará signado por el lugar que les tocará vivir, se trate de la campaña o de la ciudad.

Muchos llegaban al puerto de Buenos Aires, solo como escala ya que de inmediato partían hacia la inhóspita llanura pampeana de esos tiempos y los menos a otras provincias del interior, donde los esperaban difíciles y precarias condiciones de vida en pequeñas comunidades alrededor de los fuertes de campaña, para el laboreo de la tierra, el cuidado de animales o el trabajo en tambos.

En tanto, aquellos que recalaban en la ciudad o los que volvían de frustradas experiencias en la campaña, erraban en la búsqueda de una nueva morada, salvo que tuvieran la posibilidad de realizar su propio "rancho" o estar a cargo de algún pariente que ya vivía en el país. La mayoría daban con sus pocos trastos, solo o con su familia, en ese hábitat colectivo urbano que era el conventillo, donde le esperaba una vida hostil y difícil.

Los que eligieron o fueron destinados al campo lo harán según las tareas asignadas o a las que se adaptaban, siendo pocos los privilegiados con tierras propias pues la mayoría serían arrendatarios o peones, sustituyendo al gaucho, aún, cuando no eran fáciles los trabajos que le esperaban y que este último conocía a la perfección como el arte de cabalgar esa extensa y árida llanura de esos tiempos.

Pero, junto a ellos nos encontraremos con un grupo más pequeño que habría de comenzar con pequeños negocios, al principio de expendio de bebidas y artículos de primera necesidad y que con el tiempo habrían de afianzarse en los famosos almacenes de campo o pulperías.

También estarán los de trabajos temporarios o "golondrinas", que llegaban para levantar la cosecha y luego volvían a sus lugares de origen. En cuanto a las nacionalidades los italianos serán fieles servidores de la tierra, aún, cuando les costara adaptarse; en tanto los vascos estarán en los tambos y los españoles, en su mayoría, en el comercio. Por su parte los ingleses, mayoritariamente, estarán relacionados con todo lo que significó el transporte ferroviario.

Los aquerenciados en la ciudad, tenían en su mayoría tareas específicas. La escasa colectividad negra se ha de dedicar al rubro de la peluquería, del teatro y la enseñanza del piano, pero serán las tareas domésticas las que han de abarcarlos mayoritariamente. Los españoles comerciante o dependientes de los mismos, en tanto los italianos estarán especialmente dedicados a las tareas de la construcción o del puerto.

En general, el nivel educativo de aquellos que llegaban a estas tierras era bajo con característica de analfabetismo lo cual no era óbice para la predisposición para las manifestaciones artísticas de algunas de las colectividades. Así llegarán músicos, pintores, o escultores que habrían de dar un importante aporte cultural que se ha de manifestar especialmente en la música, el canto o la representación teatral, lo cual, anexado a la tradición criolla, ha de brindarnos el nacimiento de una música nacional y de un teatro popular.

Como lo señaláramos, no fue fácil la adaptación del inmigrante al nuevo hábitat, especialmente el que llegaba solo, sin familia, que le hacía sentir un hondo desarraigo y que le llevaba muchas veces en volver a su pago; como también en todo lo que se relacionaba con el habla para aquellos que no tenían incorporado el castellano. Sin embargo las asociaciones de socorros mutuos sirvieron de contención, haciéndolos sentir un poco más cerca de sus afectos.

Cuando hablábamos del amasijo cultural, se señalaba la confluencia de distintas corrientes culturales que se entrecruzaron en estas tierras y lo dificultoso que fue encontrar las diagonales. Así hubo que amalgamar idiomas, creencias, costumbres, personalidades, y tantas otras circunstancias para poder ir creando, y aún, cuando ello nunca ha sido definitivo, un

nuevo perfil para todos aquellos que convivían en un mismo suelo donde habrían de nacer o criar a sus hijos.

En ese medio social y cultural habría de cruzarse esos idiomas y esas diversas identidades que a su vez, en esa vida en común, dejarían sus propias semillas pero también recibirían las ajenas, en una forma de construir un nuevo idioma que a su vez acompañaría a una nueva música, con todos sus ancestros pero que emergería, con el tiempo, como algo nuevo y distintivo.

En referencia al estudio de las letras de tango, es quizá donde menos se ha investigado y escrito. Sin embargo existen importantísimos aportes realizados, como lo señala José Gobello en su trabajo "Orígenes de la letra de tango" en la serie "La Historia del Tango" "Sus orígenes" Corregidor 1976. Allí cita, entre otros, a los hermanos Héctor y Luís J. Bates en "La historia del tango" 1936, Tomás de Lara e Inés Leonilda Roncetti de Panti en "El tema del tango en la literatura argentina" Ediciones Culturales Argentinas año 1969, Juan Hidalgo "Romances de Germanía" Varios autores año 1779, o A.G. Villoldo "Cantos populares argentinos" Editor N.F.P.G. año 1916.

Además de tales trabajos, hemos de seguir en la materia el punto de vista sustentado por el autor y sociólogo uruguayo Daniel Vidart en su libro "El tango y su mundo" ediciones Tauro año 1967 Montevideo-Uruguay página 59 quien en la temática "Literatura, Lenguaje y temática del tango canción" cita a otros autores como a los citados hermanos Bates, a Vicente Rossi en "Idioma nacional rioplatense" en Folleto Lenguaraces Buenos Aires 1928, a José Gobello en "Lunfardía" Buenos Aires 1953, Miguel Etchebarne en "La influencia del arrabal en la poesía culta argentina" Buenos Aires 1954, Raúl González Muñón "Tangos" Buenos Aires 1952 o Julio Carella en "El tango, mito y esencia" Buenos Aires 1956.

En relación con las letras primitivas del tango, surge una polémica en cuanto a su contenido. Para unos eran de carácter marginal, en tanto que otros señalan o bien que esas letras no eran aún tangos o que los primeros tangos, picados y vivaces, carecían de letras y estaban dedicados a la coreografía bailable. En su desarrollo posterior, más lento y fraseado que permita escuchar a la palabra el instrumento se adapta a la voz humana para transmitir a través de la palabra y la mímica el pensamiento del autor que describe distintos tipos sociales.

Vidart clasifica a las letras de tango a través de cuatro puntos de vista: el musicológico, el coreográfico, el literario y el socio-cultural. En el primero de ellos se analiza el proceso histórico de sus distintos estilos; en tanto que en lo coreográfico se refiere a las formas de bailarlos.

En el análisis que nos interesa en este tratamiento, aparece el literario en cuanto a los elementos que la conforman se trate de la lengua, la gramática o el estilo. En la temática del lenguaje a su vez lo analiza también desde cuatro puntos de vista: el lenguaje popular, el lunfardo, el campesino y por último el "culto". En el primero de ellos significa la necesidad de diferenciar en forma precisa el lenguaje popular del lunfardo.

Mientras el primero, se refleja en el comienzo de las letras de tango de carácter orillera y propia del habla popular de los barrios del suburbio y de las grandes ciudades, principalmente a través de su flujo inmigratorio; en tanto que el segundo se materializa a través un argot de pícaros y ladrones, aún, cuando algunas de su voces recalán definitivamente en el lenguaje popular.

Para corroborar su posición, Vidart cita a Vicente Rossi quien en su obra citada señala "...el lenguaje orillero es el habla caprichosa del criollo de los barrios que orillan nuestras metrópolis...es un hábil juglar en léxico, espontáneo, inspirado en su ambiente cargado de giros criollos y de los patúas del continente europeo..." con un lenguaje "...siempre gráfico,

exacto en la alusión; metafórico y onomatopéyico meritísimo, siempre inclemente en la ironía; y siempre novedoso porque ese orillero es un incansable renovador de su pintoresco léxico”.

En cuanto a lo lunfardo, Vidart realiza una diferencia entre el lenguaje lunfardo y los versos lunfardescos, como ocurre en la poesía gaucha, propia de los auténticos payadores de la poesía gauchesca, interpretada por ciudadanos que interpretan la vida campesina.

Presenta al lenguaje lunfardo como de pobres expresiones poéticas en tanto la poesía lunfardesca es escrita por conocedores del bajo fondo; recordando que Gobello señalaba en su obra citada, que el lenguaje lunfardo inspiró “...las musas rantas del suburbio y del calabozo...” y para ello transcribía la única poesía lunfarda. Por su parte la poesía lunfardesca supo tener a numerosos exponentes como Carlos de la Púa (Carlos Muñoz), Yacaré (Felipe Hernández), Celedonio Flores, etc. y sus temas “El Lancero”, “El Afane”, o “A un muchacho que se fue”.

Aún, cuando tiene pertenencia al caló o la germanía la mayor descendencia lunfarda se exhibe a través de lo italiano, especialmente genovés, recordando que en estas orillas del Plata su superioridad demográfica se fortalece especialmente a partir de 1850.

Vidart desarrolla un amplio espectro de voces italiana adoptadas por el lunfardo. Para su mejor conocimiento se hace necesario seguir su enumeración detalladamente.

- Acamalar (reunir o ahorrar) viene de camllá
- Amarrocar surge de maroc que los turineces entendían como pan, Por su parte, los lunfas le dicen al pan “marroco”, quedando incluida también la acción de apañar.
- Amurar del italiano amurare (poner entre muros; y luego empeñar o abandonar). (Mi noche triste)
- Apuntar deriva de apuntamiento (Por seguidora y por fiel).
- Bacán viene del baccan genovés (patrón, capitán del buque, hombre de dinero que mantiene a una mujer.
- Bagayo del genovés bagaggio (bulto, mujer fea o devastada por la vida).
- Berretín del genovés beretin (birrete o sombrero. Que se mete de modo obsesivo en la cabeza, azotea, balero, mate, coco o melón).
- Coso (individuo de poco valor “...y tu viejo un pobre tano...”
- Cosa (comodín; diminutivo: “¡que cosita!”).
- Chantapufi (deudor moroso)
- Chapar (agarrar)
- Descangayado (roto, desarticulado).
- Deschavar (“destripar”, convertido en descubrir los sentimientos; confesar)
- Embrocar (ensuciar)
- Escasear (limpiar, quitar la roña)
- Espiantar (arruinarse, deshacerse de objetos, disparar)
- Estrilar (rabiar)
- Estufar (cansar)
- Esquenún (perezoso)
- Esquifuso (asqueroso, sucio)
- Farabute (proviene de la germanía y se coló en el italiano como faraute (mandrín)
- Fiaca de fiacca (debilidad, cansancio, pachorra, hambre)
- Funyi de funzi (hongo en genovés) (sombrero que solo se saca para dormir.
- Grupo de groppo (paquete, engaño, mentira) y Engrupido engañado a si mismo.
- Laburo de laboro (trabajo: robo en un principio que luego se extiende a toda acción de yugar.
- Leñada del genovés legná es paliza.
- Mango de marengo, moneda de oro de Turín y a la que Gobello emparenta con mangagá.
- Manyar del genovés mangía indica poner atención.
- Mishio es pobre y Mishiadura equivale a pobreza.

- Menega del milanés menegina es propina además de biyuya y guita representada por fierros, bataraces, canarios y mangos.
- Morfar quizá de ascendencia germánica derivado de morfía es comer.
- Pelandrún otro genovesismo: pellandron es haragán o vago.
- Pibe o Botija deriva de pibetto que es niño.
- Pichicata es cocaína. Se toma un pellizco para el dope nasal.
- Punga de pungare es punzar, picar, arrancar.
- Susheta es el delator (ciuscetta).

Otras como arranyar, biandún, balurdo, crepar o yirar tratan de voces que no son lunfardas, tratándose de italianismo incorporados al lenguaje rioplatense luego de propiciar dos concepciones marginales: el yacumino (español-genovés) y el cocoliche (español-napolitano). Todas ellas se han convertido en propiedad del pueblo como la purista herencia castellana.

Pero, como se señalaba, también se debe valorizar los aportes de la germanía (que nada tiene que ver con los germanos y sí con los germanus que en latín, señala Vidart, significa hermanos) y el caló. El argot y el caló gitano fueron utilizados en España por malandrines que ejercían, como ocurre en el resto del mundo, una estrecha hermandad, los cuales llegaron desde España a nuestras costas, y aún cuando no fueron numerosos, hicieron su aporte al lunfardo, como señalan los siguientes ejemplos:

- Afanar y aliviar en lugar de robar.
- Boliche en germanía es casa de juego.
- Bronca es rabia sorda y concentrada.
- Bufaron que viene de bujarrón quiere significar sodomita activo.
- Canguela es una palabra que ha sido interpretada de distintas maneras. Algunos lo han hecho como miedo, terror; en tanto otros en unos versos titulados precisamente "Las Canguelas" cantan "...los bailes y las canguelas se tuvieron que cerrar..."; en tanto Celedonio Flores versifica "...Esquina porteña, tu rante canguela...".
- Curda del caló scabio equivale a embriaguez.
- Changa es ganga o negocio.
- Chorro es ladrón.
- Debute es algo bueno.
- Dique entre tantas acepciones es deslumbrar con la pinta o las pretensiones.
- Gayola es cárcel
- Gil es zonzo u otario, en tanto Guita generalmente se entiende como dinero.
- Junar es acechar u oír o embrocar con atención profunda.
- Mina mujer explotada por el cafischio o canflinflero.
- Pirobar es fornicar.
- Ranti o rantifuso es cosa humilde
- Runfla significa muchedumbre. Se podría continuar asevera Vidart con otros ejemplos como palmar, chirlo, soba, zafar, embuchar o ratear.

Aún, cuando en menor medida también han llegado voces del argot francés, el que ha dejado sus huellas en el lunfardo, especialmente en términos eróticos.

- Bulín es cuarto pero el cotorro que se comparte con la mina.
- Franelear (faire de la flanelle) entretenerse sin hacer gastos
- Macró es tratante de blancas
- Miché es viejo, barrigón y rico que mantiene a su querida.
- Gigoló significa joven amante mantenido por alguna mujer.
- Griseta es la modistilla abandonada.

Vidart señala que otras acepciones como ragún (hambre), enfriar (asesinar) cana (policía), escracho (cara), forfai (crimen en francés), chiqué (simulación), se han incorporado al lunfardo pero que lo trascienden y se afincan en el Río de la Plata.

Aunque es difícil de imaginar, también el idioma inglés ha hecho su aporte. Así Jailaife es aristócrata, Pequero juego tramposo, Yoni es inglés, Buscón: todo vago urbano que hurga en la basura.

Por su parte el portugués y a través de sus lenguas africanas ha hecho su aporte pero también ha recibido sus influencias, especialmente de colonias como el caso de Bahía en Brasil. Por ejemplo lunda, bufoso, hacer bandera, tira, punga, fariñera (cuchillo), tamangos, calote (robo), buraco (agujero), o fulo (furioso).

Y en esto de no existir tradición indígena para nuestro idioma, Vidart lo desmiente y aún, cuando sus voces no fueron muchas, deben recordarse algunas como ché, caracú, batarás, catinga (hediondo), tapera, o chiripá devienen del guaraní; en tanto que el pampa ha legado otras como pilcha, bagual, jagüel (tajamar donde bebe el ganado), calamaco (especie de poncho) o del quechua nos viene guarango, pucho (sobrante), yapa (añadido), ñaupas (antiguamente), china (doméstica), chucho (temblor y temor), opa (zonzo), chasqui, tambo, choclo, zapallo, porongo, choto, paspar, chacra, , achura, cancha, guasca, pampa, quincho o chaucha, y aunque la mayoría fueron desestimada por el lunfardo, las mismas se incorporaron al léxico urbano mezclándose con las de otro origen.

Otras palabras son dichos populares, como los casos de cafúa (carcel), o quilombo (vivienda de los negros cimarrones y las mancebías), o existen disputas sobre su origen, como el caso el famoso caso de “atorrante” que llevó a numerosas discusiones y disquisiciones idiomáticas, con sus distintas acepciones, que cada uno deberá elegir como: atorrar, estar quieto vivir sin trabajar, o dormir (“...Las auroras me encontraron atorrando en un umbral...”), o vago y haragán.

Vidart señala otros casos como “rana”, interpretada como derivado de Juan Rana un moro que hacía de gracioso en la Madrid del siglo XVI o al habitante del barrio de las Ranas en Parque Patricios o, como señala Rossi, como derivado del genovés y que significa “pierna”. El de “chamuyo”, que en caló significa hablar en voz baja como declaración amorosa o Rossi que entiende deriva del genovés champú (moquillo).

Sería una interminable lista la distintas palabras como linyera del francés lingieri (lencería) según Rossi, minga como nada o trabajo colectivo no remunerado; taita: padre, a la que podrían seguir cachar, chingar o falluto. También existen casos de utilizar palabras al revés o al “vesre” caso de Vento (toven), bacán (camba), aún, cuando también ha sufrido irregularidades, como batir (ortibar), milico (colimba), o mishiadura (shomería).

Todo esto, señala con claridad, que tales palabras utilizadas por el lunfardo son principalmente señales inequívocas de la producción natural que deriva de la confluencia de razas y costumbres que, provenientes de otras partes del mundo han recalado en nuestras costas y aquí han volcado su cultura para conformar un nuevo léxico, el cual con el tiempo se ha ido ampliando y hoy es reconocido como parte del idioma cotidiano, no solo por los habitantes del Plata, sino reconocido por famosas academias de letras.

Quedaría sin cerrar la temática si no abordamos otros aspectos analizados por Vidart y a él nos remitimos para poder tener un panorama global de la misma. Este autor señala otros aspectos lingüísticos, como la metáfora que transforma la palabra original en algo figurado, y dentro de ellas, clasifica cuatro tipos, las cuales se dan dentro del lunfardo. De lo animado a lo animado: gato como cómplice de un robo que facilita la entrada; De lo inanimado a lo



inanimado: fierro por cuchillo; De lo inanimado a lo animado: grasa como individuo zozo y finalmente de lo animado a lo inanimado: bobo por reloj.

Luego, señala la sinécdoque, por la cual se restringe o altera la significación de la palabra: Yugar es trabajar, afanar es robar, piojera es la cabeza. La metonimia por la cual se designa una cosa con el nombre de otra: caldosa es la trompada, tira es el policía, botón es el agente que “prende”. La aféresis suprime las letras iniciales de una palabra: de napolitano, tano; de pantalones: leones. La apócope suprime letras finales: canfinflero: canfli, bufaron: bufa, o amarroto: amarro. La síncope por su lado suprime letras en el medio: canillita es canilla, o marengo es mango.

En cuanto al origen y desarrollo de algunas palabras utilizadas, remite a que en tanto las provenientes de los dialectos itálicos son extraídas del lenguaje hogareño o portuario y utilizado principalmente en las orillas de la ciudad, las germanías o caló tienen menos subjetividad emotiva. Así esquenún, pelandrún, escorchar, farabute, biandún, biaba, furca, cazote tratan de voces agresivas y ultrajantes provienen de dialectos itálicos septentrionales. Por su parte las de otro origen son más sutiles y ligadas a la picaresca como timba, campana, guita, chirola y se trasladaron de ambientes de ratas ibéricas a los lunfas rioplatenses.

Vidart discrepa con muchas corrientes que hablan que el tango en sus comienzos utilizó el léxico lunfardo. A ello contesta que, por el contrario, al principio trató la temática con palabras populares de barrios orilleros y que, paradójicamente, cuando ingresa a la ciudad es que los letristas crean un estilo lingüístico particular recurriendo al lunfardo y modificando el lenguaje popular introduciéndole un carácter canallesco y canero, e influyendo con ello en el habla del Río de la Plata mediante una caricatura satírica y zumbona (“Ivette”, “Champán Tangó”, “Corrientes y Esmeralda”, “Mano a mano”, “Yira yira”, “Flor de fango”, “La mina del Ford”, “El bulín de la calle Ayacucho” y principalmente en “El Ciruja”.

En cuanto al lenguaje campesino, como ya lo hemos señalado en otros capítulos, esa nueva música tenía más del ambiente rural que urbano, por razones obvias de incipientes ciudades y los hemos ejemplificados en distintos temas de autores que serían de trascendencia en el tango. Por su parte el lenguaje denominado “culto”, como lenguaje de las élites, poco o nada ha aportado a las letras de tango, aún, cuando parte de esas élites porteñas hayan participado del cabaret.

Como hemos señalado en este y otros trabajos las letras de tango son producto de las realidades populares donde, se expresan las alegrías y las tristezas de un pueblo, con su propia y particular ética, estética y una identidad de lo popular.

En lo relativo al estilo de las letras, Vidart las clasifica, y da ejemplos de ellas, en dramáticas (Si se salva el pibe), líricas (Misa de Once), humorísticas (Esta noche me emborracho) y cómica (Chorra o al Mundo le falta un tornillo). Además en lo que hace al uso de la palabra para expresar los conceptos lo ubica entre la narración, que es dinámica (Un año más), la descripción que por su parte es estática y ofrece perfiles de lugares (Marionetas), de personas o caracteres (Niño bien, Mala entraña, Cachadora, Callejera, Muñeca Brava o Garufa), y la comunicación que se dirige al público mediante la invocación (Madre mía), la interrogación (¿Qué te pasa? ¿Desengaño has sufrido?) imprecación (Maldito sea Palermo) petición (Ché Bartola), consejo (Fierro chifle), acusación (Fayuto), o confesión (Rencor).

Por último y para finalizar su interpretación de las letras del tango Vidart, prometiendo un más amplio desarrollo, realiza una clasificación de los temas: en: 1) Campesino (paisaje, personajes, lo erótico, el duelo y la filosofía), 2) Orillero (lo suburbano, orillas, barrio, su evocación, su realidad social, el bailongo y la tipología de sus personajes, del hábitat y de su identidad). 3) Urbano (sus calles, los sucesos, personajes, su hábitat y la melancolía). 4) Amoroso (fidelidad, pena, traición, seducción, abandono, y la amistad). 5) El ambiente

(tipologías femeninas y masculinas, milongas y los vicios). 6) Satírico (críticas a las costumbres, y a las personas). 7) Lúdico (prototipos de personajes, la timba y el deporte). 8) Filosófico (de la vida y la muerte, el presente y el pasado). 9) Social (explotados y explotadores, miseria y hambre, huelga y la gayola). 10) El ambiente (por ejemplo sus escenarios en las noches de bailongo o la embriaguez alcohólica, como las tipologías femenina, masculina o la milonga propiamente dicha: Milonguita, Zorro Gris, Flor de fango, Ché papusa, Mano a mano, Vieja recoba, Madame Ivonne, Esta noche me emborracho, Como se pianta la vida, Seguí mi consejo, Bailarín compadrito o Acquaforte).

Todo el proceso de las letras de tango nos muestran su maduración y el ascenso desde motivos humildes y diarios hasta alcanzar formas superiores, pero es ya para otros capítulos. Lo que debe dejarse establecido, que esas primeras letras simples eran el canto de la diaria realidad y estaban fundamentadas en la construcción de una identidad propia e inescindible. En su desarrollo posterior le irán agregando nuevas formas pero siempre sin olvidar su basamento social en cuanto a su hábitat y a sus personajes. Como toda música popular está unida a esa realidad y es ello, principalmente, lo que la hace perdurable.

Todas estas manifestaciones, estaban presagiando, como lo señala Ferrer, esa Prehistoria del tango, donde siguiendo las formas líricas de la zarzuela y sus especiales características, aparecerán los instrumentos identitarios que han de darle marco musical, se tratare de acordeón, guitarra y violín o instrumentos de viento, junto a las orquesta de teatro con cuerdas, piano y otros instrumentos. Sin embargo, las voces, ya serán netamente criollas y acompañados de sus guitarras, aparecerán las de Gabino Ezeiza, Pablo Vázquez, Federico Curlando o Higinio Cazón, entre otros.

Y en la entrada de esa década del "80", con un país en permanente crecimientos, especialmente para los sectores acomodados, comenzaran a surgir temas que marcaran el devenir de ese género que se estaba gestando, se tratare de temas de tango a la española anónimos como "Andate a la recoleta": "Andate a la Recoleta/decíle al recoletero/que prepara una bóveda/para este pobere cochero..." o "Señora casera" "Hombre. Señora casera/¿qué es lo que se alquila?/Mujer. Sala y antesala/comedó y cocina...", o con ritmo de milonga, también anónimo, como "Soy carrero de la aduana": "Soy carrero de la aduana/de la trope e' Languelay/tengo una chata con cola/que solo le falta hablar...".

Acercándonos al final de la década y entrando a la de los años "90" nos encontraremos con Tango de la Menegilda, tema azuerzelado de Felipe Pérez y González y de Federico Chueca, para luego dar con uno de los Pretangos como diría Ferrer, a través de "Dame la lata" atribuido a Juan Pérez "Cantinfla, ándate al tambo/que ya te espera la mina/para refilete el vento/que ha sacado de propina", "La multa" tango de Nicolás Granada y Eloísa D'Herbil de Silva de 1890; la Payada de contrapunto de Gabino Ezeiza con Pablo Vázquez, de 1891, el famoso "No me tires con la tapa de la olla", también un pretango de carácter anónimo "No me tires con la tapa de la olla/porque se abolla, porque se abolla...", de 1893, o el Tango criollo ¡Aguardate china! de Alfredo Gobbi (p).

Con ello estábamos arrimando, al período que Ferrer titula como "Período de la guardia vieja I" La eclosión 1895-1909, al cual nosotros hemos de señalar como los intuitivos del tango.



## FUENTES:

- AYESTARÁN, Lauro: “La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay”
- BATES, Héctor y Luís Historia del Tango 1936.
- BARDÍN, Pablo “La influencia de la música europea sobre los argentinos”.
- CARELLA, Julio El Tango: mito y esencia. Buenos Aires 1956
- CARRETERO, Andrés Tango: testigo social Peña Lillo Ediciones Continente 1999.
- CAILLABA, Domingo: “Historia de la literatura gauchesca” 1810-1940.
- CASULLO, Fernando. Diccionario de Voces Lunfardas y comunes Ed. Freeland Buenos Aires 1972.
- CASTAGNINO, Leonardo Guerra del Paraguay. La Triple Alianza contra los países del Plata. Editorial Fabro.
- DE LARA, Tomás y RONCETTI de PANTI, Inés L. El tema del tango en la Literatura argentina. Ediciones Culturales Argentina 1969.
- DE HERRERA, Luís A. La culpa mitrista (El drama del 65) Ed. Plus Ultra 1969.  
El tango y las letras: poesía musicalizada del Río de La Plata
- ETCHEBARNE, Miguel: “La influencia del arrabal en la poesía culta argentina” BsAs 1954
- ETCHEGARAY, Natalio, MARTÍNEZ, Roberto y MOLINARI, Alejandro: “De la vigüela al fueye” Ed. Corregidor
- FERRER, Horacio: El libro del Tango Tomo I Editor Antonio Tersol  
El Siglo de oro del Tango –Secretaría de Cultura de la Nación  
La Epopeya del Tango Cantado.Tomo I y II. Sec.de Cultura de la Nación
- FONTTEZCURRA, Roberto Sarmiento, las libertades y el imperialismo inglés.Editorial Teoría 1962
- FURLONG, Guillermo: “Los Jesuitas y la cultura Rioplatense”
- GARCÍA BLAYA, Ricardo y CESPI, Bruno Los tangos prostibularios (tangos y leyendas)

- GARCÍA BLAYA, Ricardo Reflexiones sobre los orígenes del tango.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Héctor “Dos siglos de música en la Argentina”
- GESUALDO, Vicente: “Historia de la música en la Argentina” Tomo II
- GOBELLO, José Lunfardía Buenos Aires 1953  
Orígenes de las letras del tango Corregidor 1976  
Breve historia crítica del tango. Corregidor 1999
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl Tangos Buenos Aires 1952
- GÖTTLING, Jorge Tango Melancólico testigo. Corregidor 1998.
- HERNÁNDEZ, José Martín Fierro.
- LÓPEZ OSORNIO, Manuel “Lo gauchesco”
- LUNA, Félix Historia integral de la Argentina.
- LUSSICH, Antonio D, Liceo Digital de Montevideo.
- MARTÍNEZ VERDIER, Virginia. El amor y la sexualidad en el lunfardo.
- MATAMORO, Blas. La Ciudad del Tango Galerna 1969.
- RODRÍGUEZ VILLAR, Todas las historias del tango. Solo Tango
- ROSA, José María La guerra del Paraguay y las montoneras argentinas. A. Peña Lillo 1968.
- ROSSI, Vicente Idioma nacional rioplatense. Folletines Lenguaraces Bs. As. 1928
- SARMIENTO, Domingo F. “Civilización i Barbarie”.
- SELLES, Roberto Los Poetas del Tango  
El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900) Corregidor Tomo II  
Buenos Aires 1999.
- SOLER CAÑAS, Luís La lengua que habla la ciudad Buenos Aires 1980
- TAMAGNO, Roberto Sarmiento, los liberales y el imperialismo inglés. Peña Lillo Editores  
1962.
- VIDART, Daniel El tango y su mundo. Ediciones Tauro Montevideo 1967.
- VILLOLDO, Ángel “Cantos populares argentinos”.

## **CAPÍTULO IX**

### **NUESTRO AMANECER MUSICAL. EL LEGADO DE LOS PRIMEROS INTUITIVOS 1880-1900 (DE ROCA A PACHO)**

Como todo legado, llegaba el momento de que los beneficiarios comenzaran a ejercer sus derechos a través de sus propios saberes. Comenzaba el período fundacional de un nuevo género musical, el cual, una vez más, como hemos señalado, ha recibido, a su vez, los legados de muchos géneros, pero tuvo la virtud de crear uno nuevo, distintivo, que le ha de permitir exhibirlo como un producto netamente nacional y principalmente, popular.

Esta etapa, una más por la que ha de transitar este nuevo género, estaba arrancando hacia los finales del siglo XIX, allá por 1880, y tendría su conclusión, en la primera década del nuevo siglo, donde entregaría la posta a los que le sucederían. Tampoco debemos olvidar, esa génesis que porta desde sus ancestros y que ha de continuar en las distintas etapas evolutivas.

Don Horacio Ferrer lo ha señalado como “Período de la Guardia Vieja I” La eclosión 1895-1909”. Hemos preferido denominarlo como el amanecer de aquellos primitivos intuitivos, los cuales, sin tener aún conciencia de que estaban inaugurando la primera etapa de este nuevo género musical.

El mismo, como ya lo hemos sostenido en los capítulos anteriores, estaba asentado en las necesarias bases sociales y musicales que le permitirían perdurabilidad. Esta nueva experiencia musical, como toda música popular, no es tan solo música, danza, poesía e interpretación, sino que constituye un HECHO CULTURAL que se origina, crece y se desarrolla dentro de un determinado contexto social, político, económico y cultural, en este caso, representativo de las identidades de estas orillas del Río de la Plata.

Ello está relacionado totalmente con esa IDENTIDAD. El mundo, pese a su interrelación y comunicación, no es UNICO, sino que cada comarca o región tiene y exhibe sus propias características y rasgos particulares que no permiten confundirlo. Cada pueblo, en su desarrollo histórico va delineando y construyendo su propio perfil cultural. El hecho cultural, se modela con las alegrías y las tristezas de sus pueblos, en definitiva con sus propias vidas. Muestra su ALDEA, y en su maduración adquiere UNIVERSALIDAD, presentando una forma de ser y de actuar ante los demás habitantes del planeta.

En nuestro suelo, la raíz la constituye el indio, habitante primigenio de estas latitudes, y luego la llegada de los colonizadores españoles. El entrecruzamiento de ellos habría de producir la aparición del mestizo y especialmente del gaucho. Este último representará la libertad de sus vivencias, especialmente la ambulatoria, lo cual habrá de brindarle un espíritu libertario, sin ataduras a lugares donde morar o tareas específicas que realizar. Tal grado de espiritualidad traerá aparejado un canto individualista y melancólico, el cual, influenciado posteriormente por otros géneros que llegarían con la inmigración, irá moldeando uno nuevo e inconfundible, que le brindará su propia identidad.

El desarrollo político-económico que habrá de producirse en el país, entre otros grandes cambios, con el parcelamiento de la tierra y el alambrado, terminará con esa libertad ambulatoria, las cuales habrán de completarse con las leyes sobre la propiedad de la tierra, lo irá arrinconándolo hacia los centros poblados. Pero será el indio quién habrá de sufrir los mayores ataques, lo cual produjo su gradual desaparición. Por su parte, el gaucho, también perseguido, se asentará en el suburbio, límite del campo con las nuevos e incipientes poblados. Deberá realizar las tareas más rudimentarias en la industria de los frigoríficos,

como forma de unir la explotación ganadera con la comercialización de la misma, enmarcada dentro de los capitales británicos, completado con la red de trenes dirigidas desde los centros de producción hacia el puerto.



En esta realidad, y llegando a los finales del siglo XIX, y muy especialmente los principios del XX se producirá la gran inmigración que ha de aportar mano de obra más calificada para las tareas del campo, y producirá el reemplazo del nativo en las mismas. Ello no se dará linealmente ya que, las duras e injustas condiciones de las leyes de colonización producirán que muchos de aquellos inmigrantes se afinen en las ciudades y especialmente en sus suburbios.

Ello traerá aparejado la gran mezcolanza de costumbres e identidades que ha de producir un nuevo arquetipo social de las grandes ciudades, en las orillas del Plata. Esto habría de adquirir una configuración definitiva con la migración interna de los años 30 al 50, para brindarnos el escenario en el cual se desarrollará la música popular urbana.

Esa mezcla de razas y costumbres, habrá de crear una dicotomía que lleva más de 150 años de discusión, en todo aquello referido al ser nacional. Pero más allá de ello, podemos señalar que se ha de configurar una personalidad muy especial y con características propias, y a la vez contradictorias, que brinda el "SER PORTEÑO" como paradigma del hombre y la mujer de la ciudad, melancólico, introvertido, ganador y perdedor a la vez, solidario y en otros casos desentendido de lo que pasa a su alrededor.

Debemos señalar que existe un marco referencial de carácter socio-político-económico cuando aparecen las primeras expresiones del tango, muy especialmente con el trasvasamiento de la música del campo hacia las incipientes ciudades. Así podemos observar:

1.- Estructura social: Urbana: La masiva llegada inmigratoria cambia la estructura social de la ciudad. Los sectores altos de la sociedad emigran hacia el Norte, a la vez que la zona sur es ocupada por los sectores medios y bajos, especialmente los inmigrantes recientemente arribados al país.

2.- Las manifestaciones populares se presentan en:

- 2.1.- El circo.
- 2.2.- El teatro (especialmente el género chico español)
- 2.3.- El arte de los milongueros como continuadores del campesino payador
- 2.4.- Las veladas danzantes de las clases predominantes.

3.- El marco urbano, con el tranvía, el paseo por los jardines públicos, la explosión de los conventillos, y la importación de la cultura europea.

4.-El marco suburbano, en los límites de la ciudad, con la mezcla de inmigrantes, criollos, milicos licenciados de la guerra de la Triple Alianza, los trabajadores de las incipientes industrias, principalmente frigorífica, carreros, artesanos, los prostíbulos y la aparición de los



primeros músicos, especialmente en estos últimos, y los primeros bailarines, esencialmente al principio entre hombres.

Pero debe dejarse plenamente establecido, como punto de partida, que el tango no nace por generación espontánea o por un hecho importado. Es el producto y la resultante de un sinnúmero de factores locales y externos que van configurando una música que, tomando distintas raíces no será igual a ninguna de ellas sino que en génesis constituirá un nuevo producto, distinto y con una propia e inescindible identidad. Será un ACTO CULTURAL FUNDANTE.



Si desde otros lugares, ha de recibir influencias de músicas emparentadas con la galopa, la mazurca, el chotis, el vals, la polca, y principalmente la habanera, el tanguillo español y la milonga, el núcleo fundamental en su caracterización será el triste y solitario canto del gaucho, con la rebelión de Fierro y Moreira, el drama circense y teatral de los Podestá, el baile de los negros, el organillero, y esa mezcla fenomenal del cocoliche de los tanos, gallegos, y polacos, entre otros, lo cual habrá de brindarle forma distintiva y fundante, acompañando una sociedad que había integrado a los nativos y a los inmigrantes. En definitiva constituye una síntesis cultural.

Nacido en el suburbio, mal visto por las clases dominantes, Europa, especialmente París, como suele ocurrir a menudo, a través de una cultura cipaya, lo legalizó y comenzó a ser aceptado en los salones del centro. Pero ya comenzaba a ser transitado por esa nueva clase social, producto de la inmigración, que también había comenzado su ascenso político-social.

La estética, música y poesía criolla, de los primeros tiempos, comenzó a tomar como propias las realidades urbanas y cimentó su creación como música, baile, poesía e interpretación identificatoria de los habitantes del Río de la Plata.

Esto también se vio reflejado en los lugares donde se lo practicaba. De los originarios prostíbulos y escuelas de enseñanzas, se llega al barrio y a los clubes y asociaciones de inmigrantes, los cuales brindarán sus espacios para este esparcimiento popular. Los hijos de aquellos inmigrantes han de continuar el camino y será el club del barrio el hábitat natural para convertirse en centro neurálgico del nuevo ritmo, especialmente en todo aquello ligado a la danza.

En una larga e infructuosa discusión sobre sus orígenes, identificándolo con lo hispano como lo hace Carlos Vega o la otra posición auspiciada por Vicente Rossi que lo enraíza con lo africanista, como bien lo señala don Horacio Ferrer, lo que interesa es el producto resultante, propio e inescindible de nuestra diaria realidad.



Pujol, en su obra ya citada, expresa que si bien en sus inicios existen ciertas similitudes entre el primitivo tango criollo de Villoldo-Gobbi o Pepita Avellaneda y el tango andaluz, al cual se le agregaría la habanera y las raíces negras de los tiempos coloniales, pronto iría adquiriendo identidad propia, y serían las colectividades italiana y españolas que guarecerían su difusión, reflejando una forma de expresión e integración de músicos de su pertenencia como los casos de Sebastián Piana o Manuel Romero, o técnicos en instrumentos como Antonio Tur o don Luis Mariani.

Don José Gobello, citado por Pujol, habla del primer tango, el negro, del segundo, el de los compradores en las academias de la Boca, Barracas o en la calle Estados Unidos, al cual señala como nativo y anónimo, y el tercero, azarzuelado, que con aire de cuplé se puede encontrar en “La Morocha”.



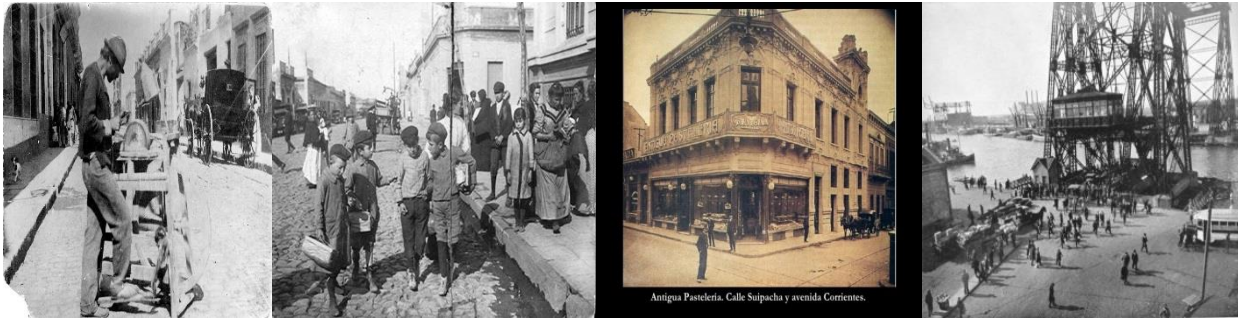
Ya en los mediados de 1850/60, se ha de producir en estas orillas del Plata el encuentro de la primera habanera impresa, “Flor de Ave” de Alejandro Paz, con la milonga que en su tristeza y lirismo participa junto al cante jondo de Andalucía y su tango andaluz.

Así nos encontraremos con los tangos azarzuelados como “El tango de la casera”, “Andate a la Recoleta” y “Bartolo”. Los crearan compositores locales o españoles con aires de cuplé. No poseen aún danza, música ni arte interpretativo propio. Ello se irá pergeñando hacia 1910 con la aparición de tres temas fundamentales que dejaron la semilla para la cosecha propia y definitiva: “La Morocha”, “El Porteño” y “Don Juan”.

Se tratará de un producto con las características del “porteño”, con todo lo que ello implica y su especial mística, aún, cuando haya tenido parientes como la habanera, el tango andaluz y la milonga, pero su desarrollo será propio y así lo demostraran, como lo señala Ferrer, más de 10.000 obras y de 1.000 creadores, con nombres y apellidos propios, los cuales podríamos elevar a muchas obras y creadores más en este siglo XXI.

Aún, cuando parezca grisáceo el paso de tal parentesco, con asunción de su propia identidad, será fundamental un hecho militar y político para su afianzamiento. Ello estará constituido por la caída de Tejedor en 1880 a manos del poder central. Allí habrá de surgir Buenos Aires como ciudad moderna y absorbente, centralista, cosmopolita y adinerada, vale decir la entronización del puerto que aún conserva su vigencia en nuestro tiempo. Con ello habrá de tomar forma

definitiva esa música del suburbio y tendrá estado público no solo para nosotros sino para el resto del mundo.



Buenos Aires tiene un explosivo desarrollo urbanístico y demográfico, especialmente por la llegada de las distintas corrientes inmigratorias, que tanta influencia tendrían en su conformación cultural. Todos los caminos conducirían a ella: 3 redes de ferrocarriles, especialmente para el transporte de los productos del campo hacia el exterior, hecho económico y político de la generación del 80; 6 empresas de tranvías, que producirían el desarrollo de los barrios más alejados. Todo ello implica la importación de mano de obra, especialmente de España e Italia. El campo tomará a las más calificadas y el resto fondeará en los alrededores de la ciudad, en donde habrá de inventarse el CONVENTILLO, que serán poblados en su mayoría por los 500.000 inmigrantes.

Pese a tal mezcla de razas y costumbres, el TANGO, contrariamente, se consolida con patente de estas orillas del Plata, con sus propios rasgos, tomando para sí las mejores tradiciones del hombre del interior, como contraposición al porteño europeizante.

En el canto serán Pepita Avellaneda, Flora Gobbi y más tarde Lola Membrives y Olinda Bozán las primeras voces tonadilleras. Entre los hombres aparecerán Alfredo Gobbi (padre) y don Ángel Villoldo, como representantes del género y será este último el que cerrará el ciclo del tango azaruelado con su tema "La Morocha".

Este desarrollo tuvo su especial escenario en la Boca "donde se hablaba en zeneise más que en castellano", de allí se extendería a los barrios, donde la figura de la danza se habría de alisar, impregnando a todo ese sector que emergía como nueva clase social, y que habría de utilizar las entidades de las colectividades, especialmente de origen italiano, y de centros de obreros y artesanos, para practicar ese nuevo baile.

¿Dónde comienza la aventura del tango?

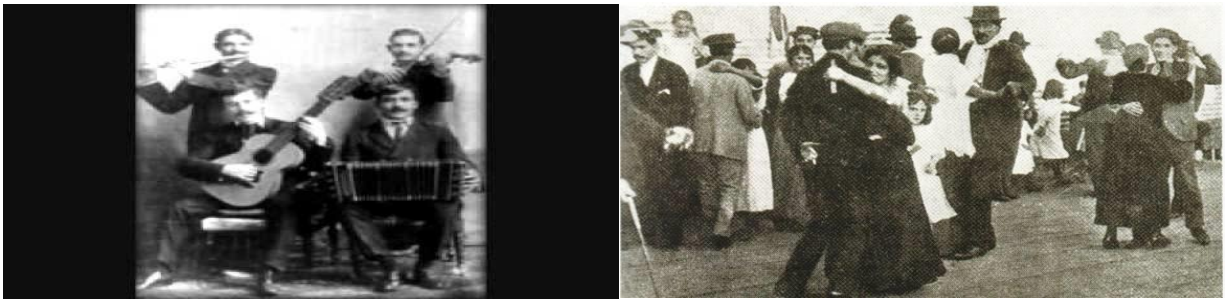
Es preciso identificar, como lo hemos señalado, el lugar donde comienza esta maravillosa aventura: el suburbio que significa "sub-urbis", la parte más humilde de la ciudad. Se le suele dar otro apelativo que tiene una fuerte consonancia con el género: el arrabal, acepción de origen árabe "arraba". El suburbio en 1880 son los conventillos. El arrabal, más que un lugar físico, denota una forma de vida. Allí cohabitarán compadres y señoritos y reinará el tango.

Serán los primero músicos sin estudios o con escasos conocimientos musicales, los que con gran intuición y "oreja" interpretarán en los prostíbulos, habaneras, milongas y tangos andaluces, pero principalmente irán cimentando alguno nuevo y distinto a los mismos, con características e identidad propia, amasada con espíritu distintivo y tocando tanto para compadres como para señoritos.

Pero todos, sin excepción, llevarán como sello distintivo del baile del tango, "EL ABRAZO" de la pareja, que no es ya el simple enlace de otras danzas, sino la armonía y la simbiosis de la



pareja que parte de lo espiritual para llegar a lo material y que con el tiempo comenzará a intercarlar figuras.



No existe primerización entre la música y el baile. Ambos son inventos simultáneos y se influyen mutuamente. Tampoco tendremos con exactitud el primer tango, aún, cuando podemos señalar entre ellos a “Ándate a la Recoleta” o “El tango de la casera”. En los tangos del arrabal ello es aún más difuso y deben haber existido muchos, pero señalaremos a “El Talar” de Prudencio Aragón de 1894 y “El Entrerriano” de Rosendo Mendizábal de 1897 como aquellos primeros más reconocidos.



Entre 1895 y 1910, con el centenario, Buenos Aires cuenta ya casi con 700.000 habitantes, cuadruplicando la existencia de 25 años atrás. Ya está erigido en plena Avenida de Mayo una reliquia histórica-identificatoria de la ciudad: el café “Tortoni”. Será lugar predilecto de literatos y músicos y de los habitantes de la noche de Buenos Aires. En él pernoctará Rubén Darío. Aparecerán nuevos paseos como las Barrancas de la Recoleta, Plaza Lezama y los bosques de Palermo. Por estos lugares habitarán musicalmente Saborido, Ponzio, Pecci, bailarines y personajes de la noche como don Elías Alippi.

Los conjuntos serán tríos integrados por violín, flauta y guitarra, con una música vivaz y picante. Pero, como ocurre en todas las generaciones, aparecerán las largas e infructuosas discusiones sobre los tradicionales y los renovadores, que traen de la mano nuevos conocimientos y técnicas musicales. Pero como ocurre siempre, nada es nuevo. Todo tiene un comienzo y una continuidad y todos los intérpretes hacen sus aportes y engrandecen al género, se trate del comienzo del mismo o de nuestra actual realidad musical.

En estos amaneceres tangueros, estos primeros intuitivos estaban dando nacimiento, seguramente a la primera etapa significativa del género: la GUARDIA VIEJA. Como aquel famoso dicho futbolero: “La basse está”.

Este período fundamental en la base de sustentación del nuevo género musical tendría nombres propios y es lo que señala Ferrer en su obra ya citada. Recordamos, una vez más, como lo hemos señalado en otros trabajos, que en todo aquello que hace a esos nombres propios y a sus creaciones, seguimos a don Horacio Ferrer, en todas y cada una de sus publicaciones.

Así, para este período, entre los años 1895 y 1905 que, como ya se ha señalado, lo titula como el Período de la Guardia Vieja I (La eclosión), nos ha de significar que muchos de nuestros artistas habían logrado plasmar, llegado este tiempo, un género que se iba distanciando de aquellos que le habían servido de guía, especialmente, como también lo hemos referido en el capítulo anterior, de todos aquellos ancestros de la música criolla campesina como de nuestros bailarines, donde comenzaban a aparecer este tipo de temas como “El talar”, “El entrerriano”, “Don Juan” o el “Sargento Cabral”, que serían los primeros con idiosincrasia de tangos netamente criollos.

Serán sus autores, intérpretes y bailarines, a través de nombres propios, como los de Alfredo Gobbi (p) y su esposa, la cantante Flora Gobbi, que en su momento habían ido a grabar a la casa matriz del sello grabador, Ángel Villoldo, Alfredo Munilla, Pepita Avellaneda, Lola Candales o Lea Conti, quienes lo hacía acompañadas por piano o guitarra u orquestas teatrales, pero también habían comenzado a surgir los famosos tríos de violín, flauta y guitarra, al que luego se le agregaría, fundamentalmente, el piano, que señalaba la llegada del tango criollo, y que finalmente se coronaría con el instrumento identitario del género como el bandoneón.

Tampoco se deberán olvidar a todos aquellos que, llegados desde el criollismo, desarrollarían esa fundamental base de sustentación vocal como fueron los payadores, los que en la ciudad eran referenciados como milongueros, a través de nombres como los de Gabino Ezeiza, Arturo Navas, o don José Razzano.

Pero, también, todos ellos han de estar acompañados por los nuevos poetas, con temas iniciáticos de compadritos y peleas, amoríos y bailongos, los cuales también, como lo hemos desarrollado en el capítulo anterior, le fueron incorporando los giros lunfardo, como idioma propio e identitario de este suelo.

En esa cronología, Ferrer ha de citar que en el año 1895, citando a Enrique Puccia, ha de aparecer el poema “Coplas de mayoral de tranvía”: “Cuando tocó el cornetín/y voy con la yunta overa/curiosa la cuadra entera/sale a mirarme pasar...”, o un tango aún azuarzelado como “Tango de justicia criolla” del año 1897: “La vihuela, su dulzura/lanzaré en bordona y prima/y quebrando la cintura/habrará tangos y cuadrillas...”. Al año siguiente nos encontraremos con “Tango de Ensalada criolla” tema de Enrique de María y García Lalane: “Rubio. Soy el rubio Pichinango./Pardo.Yo el pardito Zipitría/Negro. Yo nunca niego la cría/soy el negro Pantaleón...”. También de ese año será “Milonga de Ituzaingó”, de estilo payador, obra de Abdón Arostegui: “Cuando agarro el estrumento/y me preparo a cantar/al más taura lo le pido/que me empiece a preguntar...”.

Finalizando el siglo XIX y comenzando el siglo XX, en los años 1899 y 1900, aparecerán los temas “Bartolo” de Francisco Hargeaves: “Bartolo tenía una flauta/con un aujerito solo/y la madre le decía/tocá la flauta Bartolo...”, “Rosa y Manuel. Picardías para hombres solos y señoras de poca aprensión” de autor anónimo: “Empezó a prestar servicio/en un cafetín del Bajo/donde acudía a destajo/la aristocracia del vicio...”. A ello le seguiría, un tema ya criollo “Mozos guapos” de Alfredo Gobbi (p) y Ponzio: “Al compás de una marchita/muy marcada y compadrona/a casa de ña Ramona/me fui un ratito a bailar...”.

El nuevo siglo ya traería temas que iban pergeñando un estilo propio, como el “Los canfinfleros” de 1902, de autoría de J. López Franco “Soy el mozo canfinflero/que camina con finura/y baila con quebradura/cuando tiene que bailar...”. En 1903 Alfredo Gobbi (p) y Ángel Villoldo, nos dejarían uno de los primeros tema con sabor propio, como “El porteño” “Soy hijo de Buenos Aires/por apodo “El porteño”/el criollo más compadrito/que en esta tierra nació.

La temática se va consolidando, donde aparecen las propias realidades del hábitat y de sus personajes, como en el soneto “El tango” de 1904, con autoría de Aníbal M. Jiménez: “El

silencio del suburbio se interrumpe de repente/por la voz de un organillo que inicia su tango sensual/y el compadrito que pasa con el chambergo en la frente/hace ondular las caderas con un corte magistral...”.

El año 1905 traería otro tango criollo “El torito” de Bartolomé Mitre y Pedro J.Rius: “Aquí tienen al torito/el criollo más compadrito/que ha pisao la población/donde quiero me hago ver/cuando llega la ocasión...”. También ha de aparecer el famoso tema de Ángel Villoldo y Enrique Saborido “La morocha”: “Soy la morocha Argentina/La que no siente pesares/Y alegre pasa la vida/Con sus cantares.

Al año siguiente, en 1906 Andrés Cepeda ha de dejarnos su poema “Un bailongo”: “La orquesta se componía/de bandoneón y guitarra,/porque aquella era una farra/de las que no siempre había...”. Y don Ángel Villoldo ha de presentar otro de sus famosos temas como “Cuidado con los cincuenta”: Una ordenanza sobre la moral/decretó la dirección policial/y por la que el hombre se debe abstener/decir palabras dulces a una mujer...”. Finalmente, en 1908 nos hemos de encontrar con el poema de Evaristo Carriego “El alma del suburbio”: “En la calle, la buena gente derrocha/sus guarangos decires más lisonjeros/porque al compás de un tango, que es la Morocha/lucen ágiles cortes dos orilleros...”

## FUENTES

- ALPOSTA, Reseña de mujeres bailarinas. Solo tango.
- ASSUNÇAO, Fernando El tango y sus circunstancias. Ed. El Ateneo 1998.
- BAILARINES COMPADRITOS. De El Gallito de Palermo a Cachafaz.
- BATES, Luís y Héctor Historia del tango Buenos Aires 1936.
- BENARÓS, León Los primitivos bailarines de tango.
- BORGES, Jorge y BULLRICH, Silvina (compiladores) El compadrito. Emecé
- CARRETERO, Andrés M. El compadrito y el tango. Peña Lillo Ed.Continente.  
Vida Cotidiana en Buenos Aires To. 1 Planeta 2001
- COMUNIDAD CIUDAD. Siglo XIX La era liberal.
- FERRER, Horacio: El libro del Tango Tomo I Editor Antonio Tersol  
El Siglo de oro del Tango –Secretaría de Cultura de la Nación  
La Epopeya del Tango Cantado.Tomo I y II. Sec.de Cultura de la Nación
- GARCÍA JIMENEZ, Francisco El Tango. Historia de Medio Siglo 1880-1830 Eudeba 1964.  
Así nacieron los tangos. Losada 1965.
- GOBIERNO DE LA CIUDAD. Parque 3 de Febrero. Reseña Histórica.
- INFIESTA, María Elena La Pampa criolla. Usufructo y Usurpación de tierras Públicas en Buenos Aires. 1820-1850 La Plata Archivo Histórico Provincia de Buenos Aires 2003.
- INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSEOLÓGICA “CARLOS VEGA”  
SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN.



Antología del tango rioplatense. Tomo I (1880-1900) Buenos Aires 1986  
Las danzas populares argentinas.

- NOV KLAPWIJK, Nicole Tango un baile bien porteño. Corregidor 2000.
- PUCCIA, Enrique El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo. Ed. Corregidor 1998
- PUJOL, Sergio. Historia del baile Emecé 1999  
La vida privada en la Danza Todo es Historia No. 302
- ROSSI, Vicente Cosas de negros Taurus 2001
- SANTABAYA, Emilio Acerca del tango y sus personajes. I El baile.
- SELLES, Roberto Los Poetas del Tango  
El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900) Corregidor Tomo II  
Buenos Aires 1999.
- SOLER CAÑAS, Luís Academias Porteñas. Baile y algo má. T.es Hist. 431
- VIDART, Daniel El tango y su mundo. Ed Taurus Montevideo 1967.

## CAPÍTULO X

### “LA GUARDIA VIEJA”. SU LEGADO (1900-1925) (DE YRIGOYEN A AROLAS)



“El advenimiento del bandoneón transforma y encauza al Tango a lo que debe ser, contagiando con su fraseo y empatía a piano, violín y flauta...entre las notas profunda de su registro bajo, matizado de quejas y rezongos, y sus agudos peleadores, incisivos y líderes de la sonoridad orquestal... Es prestigio y presencia de caudillo lo que el bandoneón goza en el Tango”.

“El Tango, el bandoneón y sus intérpretes” Oscar Zucchi

GARDEL “...Se perfila con la misma esencia rioplatense de Pascual Contursi, consustanciando lo gauchesco y lo lunfardesco en su personalidad y en el espíritu de su arte. Gardel supera y reforma todos los modelos vocales precedentes. Con su voz de resonancias camperas, perfeccionada en técnicas líricas en su personalidad criolla y arrabalera, logra el prodigio de trasladar la compadrada al fraseo vocal, con garganta y modo que resume y supera a payadores y actores que lo preceden en su prosapia ciudadana...” Horacio FERRER.



Como sostenemos en todos nuestros trabajos, y en este caso, lo ratificamos, el tango, como música nacional, popular y urbana, tiene, desde sus inicios, una necesaria correlación evolutiva. Todo se encuentra enhebrado, se trate de lo musical, poético, interpretativo o bailable. Se trata de una necesaria secuencia que mantiene el hilo conductor y que es, nada más y nada menos que su proceso evolutivo. Como todo proceso evolutivo, se adecua a los tiempos, a través de los cambios sociales, musicales y poéticos que se van sucediendo.

Por ello, a esa primera etapa de los intuitivos, que habían receptado las enseñanzas de otras músicas del mundo, pero principalmente de sus propios ancestros, ha de continuarle, otra etapa evolutiva. En este caso, llega la “Guardia Vieja”, la cual, como todas las demás guardias que vendrán, no son mejores ni peores que las que le antecedente, sino, sencillamente, significan esa permanente evolución del género que, en definitiva es lo que mantiene su génesis, pero también, fundamentalmente, su vigencia y futuro.



Este período de la denominada “Guardia Vieja”, como hemos señalado, Ferrer la llama la “Guardia Vieja II” y se desarrolla entre los años 1910 y 1924. Durante ese lapso, el género ha de ir completando su plena identidad y desarrollando su música, poesía, interpretación y baile, a través de nuevos nombres de hombres y mujeres que se han de incorporar, aportando, la mayoría de ellos, nuevos conocimientos musicales, adecuados a la nueva etapa. Pero, también a esas nuevas incorporaciones, se le han de agregar dos instrumentos fundamentales para su futuro: el piano y el bandoneón.

Ese tango de los primeros tiempos, que aún sufría influencias de distintas músicas, se trata de la portada por los inmigrantes o el criollismo campero, pero esquemáticamente con identidad propia e integrada a una sociedad con lenguaje propio, tuvo su mayor desarrollo en las obras teatrales. Ello iría configurando una cultura popular porteña que comenzaba a penetrar las capas medias y producir la fusión de nativos con inmigrantes o sus descendientes. Su etapa de consolidación se producirá a partir de 1916 con la llegada al gobierno de Hipólito Yrigoyen.

Su ascenso social también ha de producir su llegada al centro, trasladando lo suburbano a lo urbano, con la unión de las distintas etnias, lo cual lo haría desembocar en un representante que habría de “inventar” su propio canto: Don Carlos GARDEL, con su interpretación del tema de Pascual Contursi “Mi noche triste” primera difusión masiva del nuevo género.



Pero la llegada al centro no significó terminar con la marginación social de muchos sectores, pero fue el comienzo, aunque interrumpido en septiembre de 1930, para que un decenio y medio después se afianzara una corriente nacional y popular, como hecho fundamental de una nueva clase social que emergía, principalmente desde la emigración interna: la clase obrera.

Para este nuevo género, que habrá de afianzarse definitivamente en la denominada larga década del 40, serán fundamentales no solo sus artistas, sino también, sus instrumentos, y, pese a que todos han sido de suma importancia en su desarrollo, dos de ellos, como el piano y definitivamente el bandoneón, serán fundamentales para ese definitivo basamento musical.

Pese a que, en otros trabajos hemos desarrollado el tema, creemos necesario volver sobre el particular porque el mismo nos brinda entender el porqué de esta nueva expresión musical, que, como repetimos, es propia e inescindible, la cual se valió de instrumentos, muchos de los

cuales fueron comunes a los primeros intuitivos como a los que han de utilizar los conjuntos de la Guardia Vieja.

Así, como la diaria realidad fue el ámbito necesario para modelar el canto popular urbano, también dicho hábitat fue fundamental para el desarrollo musical a través de instrumentos que los identificaran, aún, cuando algunos de ellos no hayan tenido una correlativa aplicación o eran utilizados para componer otros géneros. Cada uno, a lo largo del siglo y medio de existencia que tiene el género, ha realizado su aporte para su evolución, y cada timbre le ha facilitado la amalgama que le ha permitido ir construyendo esa nueva música de características propias y timbres identitarios..

Si bien, no todas las culturas, se trate de la indígena, negra, gauchesca o inmigratoria, han tenido una influencia directa a través de sus instrumentos identitarios, no por ello deberán ser desdeñados ya que tales expresiones, aún en forma indirecta, han contribuido a la conformación de un nuevo género que, abarcando distintas vertientes ha conformado uno nuevo, con características y sonidos propios. Como lo señaláramos, esos instrumentos han de ir apareciendo en secuencias marcadas por el hábitat territorial que los delimitaba, como el caso especial del indígena, los cuales hemos desarrollado en otros capítulos.

Antes de entrar al desarrollo de los distintos instrumentos orquestales del nuevo género, quizá debamos señalar uno muy particular que, sin formar parte de esa élite instrumental, fue paradigma musical de la ciudad en sus inicios, y es así que el ORGANITO paseaba por la incipiente Buenos Aires con su música sencilla. Se trataba de un instrumento musical mecánico que girando un manubrio (“...me prendía a la manija...”) brindaba melodías preestablecidas las cuales se señalaban a través de un determinado mecanismo.

En tanto que en España, principalmente en Madrid, pese a que su construcción principalmente era en Barcelona, se lo denomina “Organillo”, siendo un instrumento asociado a pianos o pianillos a cilindros en el que el elemento sonoro es una cuerda percutida. En el del Río de la Plata, se denomina “Organito” (de la familia del Órgano), se trate de los más pequeños, portátiles y callejeros o de los más grandes que se emplazan en calesitas, carruseles o lugares bailables, es un aerófono construido por tubos que se accionan mecánicamente.



Fábrica de Orgánitos de la familia Rinaldi:



Organito sobre carro “de varas”. C. 1886

Algunos trabajos sobre la materia, significa al organillo español como aquel que posee púas que provocan la percusión del elemento sonoro por el cual nos permite regular la duración de la ejecución, en tanto que el organito rioplatense le suma a las púas, otros elementos que permiten hacerlo, además de regular el volumen del sonido.

Está compuesto por un cilindro en el que se codifica la música mediante púas, además de tubos sonoros y un teclado que es accionado por un cilindro, habilitando el pase del aire generado por fuelles, que se accionan simultáneamente con el cilindro mediante la rotación del manubrio, produciéndose las diferentes notas.



Otros trabajos específicos sobre este instrumento, como el de Mario Pérez Colman, señala que el "...cerebro de un organito es un rodillo giratorio, de alma octogonal y recubierto de madera para hacerlo cilíndrico, en cuya superficie se insertan verticalmente clavos de bronce que le dan la apariencia de un aparato de tortura erizado de espinas. Ese cilindro claveteado puede considerarse primitivo antecesor del chip de las computadoras. A cada clavo corresponde una nota musical y a un conjunto completo de clavos, una pieza de música del género que fuere. En cada cilindro solían imprimirse entre 8 y 11 temas..."

En esos aparatos se escucharon quizá por vez primera tangos como "La Morocha", "El otario" o "Nueve de Julio" y dado la economía con que muchos de ellos se realizaron fueron desapareciendo, ya que no se construían nuevos rodillos sino que se los iba modificando para adaptarlos a nuevos temas.

Los organilleros transportaban estos pequeños aparatos típicamente callejeros, al hombro y para escucharlo lo sostenían sobre una pata de madera ("...Cuántas veces le batía al hombre de la pata e'palo...") los cuales constaban de 19 teclas y ocho temas. Los había también de 26 teclas con 9 y 11 temas, o mayores de 30 teclas y diez temas, lo que se completaban con bandeja para muñecos y cariátides, con batería de platillos, y redoblantes ("...Como juguete no tenía, iba a buscar alegría en esos dos muñequitos, que tenía el organito y que al compás del tango se movían..." (recitado del "Negro" Mela con Pugliese..

En ese mismo trabajo, Pérez Colman relata la historia que, en 1870, de su lejana Tramutola, en Italia, llegaron a estas tierras los hermanos Pascual, Miguel y Domingo La Salvia, músicos y luthiers, apellido que quedaría ligado a la historia criolla del organito, calesitas y carruseles.

Recuerda que Pascual y su hijo Vicente, nacido en Argentina, que tenía una innata inclinación musical, establecieron un taller en la calle Estados Unidos a la altura de Pasco, para luego trasladarlo a distintos lugares, donde no solo se fabricaron sino se restauraban aquellos que la desidia abandonaba a su suerte y que la familia La Salvia recogía como hijos pródigos. El establecimiento cerró en el año 1984.

Vicente, en aquellos ámbitos que no había radio, animaba las fiestas familiares con su organito, además de dirigir un conjunto de música "internacional" (tango, vales criollos, foxtrots, boleros y pasodobles), a tal punto que su casamiento estuvo amenizado a puro organitos, los que habían contado con su ductilidad para dotarlos de temas que dejaron de ser monótonos y repetitivos. A su muerte, su hija Emilia continuó con los arreglos hasta que la casa terminó con sus actividades.



Pero, en aquellos tiempos iniciáticos del tango, el cual estaba estrictamente prohibido en los ámbitos de las familias acomodadas porteñas, el organito fue el vehículo necesario para que a muchos les llegara ese nuevo género, inclusive a "señoritos", algunos iniciáticos bailarines, y señoritas que también lo amaban, que, como se ha señalado "el tango entraba a través de los postigos" y allí se encontraban con "Unión Cívica", "El chcolo" o "El porteñito". Ni hablar de los sectores populares, muy especialmente los niños, que se acercaban al hombre de la pata

de palo, que no era hombre malo, y que sacaba el papelito de la suerte con su compañera, la cotorra.

En ese derrotero, deberemos señalar que, aunque el tango de tipo azarzuelado o español, que era presentado en representaciones teatrales, se realizaba con instrumentos de las orquestas teatrales que poseían una resultante rítmica totalmente distinta de la que se habría de plasmar en los conjuntos populares que irían apareciendo, duraría poco tiempo, ya que hacia los finales del siglo XIX y principios del XX comenzaba a vislumbrarse ese nuevo género que al principio es denominado como “tango criollo” para distinguirlo del azuerzelado, aún, cuando en algunos de ellos se tomarán pequeñas introducciones, a manera de puente, que luego irán desapareciendo al igual que sus primitivas letras.

Aún, cuando tales antecedentes no tuvieran la fuerza necesaria, se estaba entrando en la senda de la nueva música-danza que, aunque débil al principio, comenzaría a configurarse y con ello irían apareciendo sus instrumentos identitarios que comenzaban a construir ese quiebre a través de la milonga. Si bien algunos autores manifiestan que no existe documentación demostrativa de que la milonga, tanto en lo coreográfico como en lo musical, se continué con el tango, aún, cuando admiten que existía una entidad musical rítmica llamada milonga, otros historiadores del tema lo consignan como la hibridación necesaria. Quizá, los primeros han dejado de lado el análisis del hábitat tan especial que tuvo ese desarrollo, como era la zona pampeana que luego se trasladaría al espacio intermedio, el suburbio, para llegar finalmente a la ciudad, aún incipiente.

Precisamente, algunos preciosistas del tema, citan a Lucio Vicente López que en su obra “La gran aldea”, situada entre 1860-1870, expresa, en 1862, al ver llegar las tropas de Mitre a la zona de la ribera “...En la playa, y al pie del mismo murallón donde nosotros, estábamos, varios carreteros del Bajo, en traje de fiesta, se habían congregado para oír a dos de ellos que, armado el uno con una guitarra profusamente encintada de blanco y celeste, y el otro con un acordeón, cantaban coplas patriotas en una de esas tonadas características del compadrito de Buenos Aires...El de la guitarra con el del acordeón atacaron un aire vulgar pero cadencioso, antepasado en la línea recta de la milonga del día...”.



Pero además de esa música, también aparece una coreografía bailada por aquellos que pernoctaban en esa zona gris entre el campo y la ciudad, lo cual demuestra palpablemente que la milonga es de raigambre netamente popular, donde aparece esa formaailable de quebradas horizontales y agachadas, encarnada en un nuevo personaje, continuador del gaucho, y al que se denominaba compadrito, al son de guitarras, acordeones, papel con peine, y musiqueros ambulantes con flautas, arpa o violín; los cuales ejecutaban individualmente o comenzaban a formarse los pequeños conjuntos de dúos, tríos, cuartetos o pequeña formaciones integradas improvisadamente.

Vaya, si con ello no estaban apareciendo los instrumentos identitarios de este nuevo género, que a su vez tomaría forma definitiva con la llegada de otros dos invitados de lujos como el



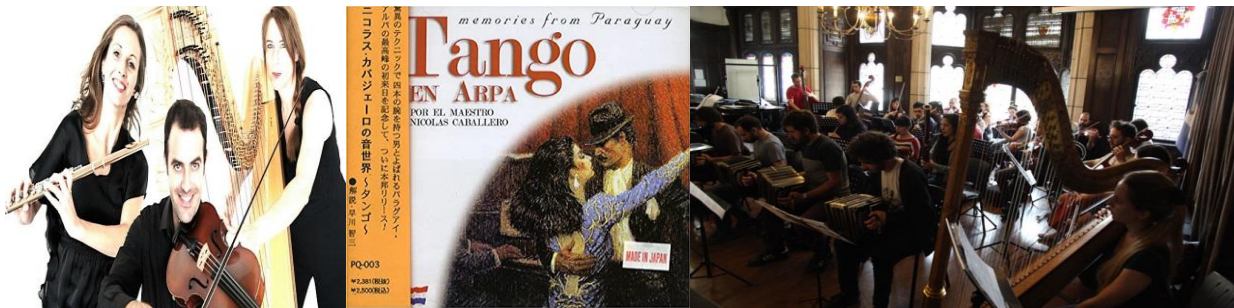
piano y el horneado definitivo con el bandoneón, pero se estaba en tiempo de búsqueda, se tratara de la temática como de los instrumentos que lo interpretarían. Y en ese camino nuevo iban apareciendo temas híbridos pero que dejaban algún sedimento como instrumentos que al comienzo cumplían su función para darle basamento y que luego se los sustituiría por otros que se identificaban más con el género.

Esos músicos intuitivos que tocaban a la parrilla, aún sin partitura, y sin un timbre característico, lo hacían al principio acompañándose de arpa y flauta, y que al poco tiempo le adosarían el violín, instrumento que en ese tiempo primitivo, comandaría al resto, acoplándole el tema sentimental. En algunas ocasiones, se le adosaban elementos de percusión de origen africano. Por su parte la flauta, solía en algunas circunstancias aportar cierta melancolía pero generalmente era la juguetona con sus “fiorituras”.

El arpa, luego sustituida por la guitarra o la mandolina definían la parte rítmica. También harían su aparición otros instrumentos que lo hicieron intermitentemente o que habrían de permanecer en determinados conjuntos como la armónica, el acordeón, la trompeta o la corneta. Esos primeros tiempos, exhibían músicos intuitivos y generalmente sin estudio, los que memorizaban sus melodías y que en su repetición o se olvidaban el tema o brindaban distintas versiones. Como anécdota debe señalarse que ello sirvió en muchas ocasiones para que algún aprovechado se apropiara de temas que no le pertenecía.

En este análisis instrumental, es conveniente, a los fines de conocer nuestra procedencia musical y quienes la construyeron, reiterar una somera relación de cada uno de esos instrumentos, y para un mejor análisis metodológico hacerlo desde los distintos tipos.

Comenzando por el de cuerdas y en orden de su aparición, el arpa tuvo una incipiente y efímera participación en los primeros conjuntos. Este instrumento de cuerda que suena al ser pulsado se desarrolla verticalmente desde el cuello hasta la caja de resonancia o consola.



Existen tres modelos básicos: 1) el arpa arqueada, donde el cuello y la tabla tienen forma de arco. 2) el arpa angular que forma un ángulo recto y 3) el arpa marco donde la columna se coloca entre el cuello y la tabla. Las orquestas modernas utilizan a esta última con 46 o 47 cuerdas (seis octavas y media con siete cuerdas por octava). Para sostenidos o bemoles posee siete pedales de doble acción. Se afina en tono do bemol mayor y cuando se pisa el pedal sube un nivel de semitono de do bemol a do natural, en tanto que cuando se pisan dos niveles sube un tono de do bemol a do sostenido.

Como lo señalara el doctor Luis Sierra “...la guitarra es el instrumento que se incorporó al tango para ocupar, ventajosamente, el lugar del arpa como base rítmica de mayores posibilidades en los conjuntos de entonces...”.

Dicho esto, la guitarra sustituyó al arpa y en un trabajo del maestro Aníbal Arias (“Breve historia de la guitarra en el tango”) se manifiesta que “...se encuentra incorporada desde hace muchísimos años a la música popular de todos los países del mundo, interviniendo activamente en la cultura de los mismos...”.

Agrega, que su cuna fue Oriente donde se produjo una evolución de distintos instrumentos, tanto en sus formas como en su estructura, y a su vez se fue adecuando en cada país o comarca, hasta llegar a la guitarra moderna. En ese recorrido, pasará por el Kinnor, el Nebel, el Laúd, la Vihuela para arribar finalmente a la guitarra y aún, cuando no se posee documentación fehaciente, se conoce por tradición oral que hasta el siglo XIII reinó el Laúd, el cual luego es reemplazado en las Cortes por la vihuela: apareciendo simultáneamente la guitarra que era en esos tiempos más modesta, originalmente con 4 cuerdas y especialmente de uso popular, para luego con las 6 cuerdas reemplazar definitivamente a la vihuela.

Llegó a estas tierras exportada principalmente de España y en nuestro suelo adquirió patente propia cuando, de inmediato, fue adoptada por el gaucho quien la hizo su compañera en tantas lejanías y ausencias en las soledades pampeanas. Luego, sería fundamental en las mentas del payador y su improvisación por Cifra, con rasguídos (la primera en aparecer) y por Milonga con acordes desplegados, tal como lo hemos desarrollado en otra parte de este trabajo.

Y en ese tránsito por el suburbio llegó para juntarse con el violín y la flauta para formar esos incipientes conjuntos intuitivos que estaban en la búsqueda del nuevo género y allí, en esa probeta popular, la guitarra cumpliría su función principal de apoyo rítmico y bordoneos que ornamentaban las interpretaciones de ese conjunto simple y “orejero”.

El mismo Arias, recuerda a los primeros guitarreros, entre otros, a “el ciego” Aspiazu, Luciano Ríos, “el negro” Lorenzo, “el pardo” Canaveri, Apolinario Aldana, “vizcacha” Herrera, los hermanos Manuel y Fermín Ruíz, Gabino Gardizabál, Gabino Navas o Santiago Robles. A ellos le seguirían otra pléyade de inefables ejecutantes como Domingo Salerno, Francisco Polonio, Guillermo Saborido, Domingo Greco, José Valerga, Pablo Bustos, Domingo Pizarro, Rafael Canaro, José Luís Padula, Ruperto Leopoldo Thompson, luego gran contrabajista, o Rafael Iriarte.

La llegada del piano y luego del contrabajo, desplazó a este instrumento de la mayoría de los conjuntos aún, cuando siguió su camino como acompañante de los llamados cantores nacionales, sino cabe recordar al inventor del canto del nuevo género, don Carlos Gardel que llegó desde lo campero y siempre supo tenerlo en su acompañamiento. Esos cantores eligieron aquellos guitarristas de experiencia de los primeros conjuntos, los cuales empleaban como apoyo rítmico el sector de las bordonas, es decir la cuarta, quinta y sexta, y ello se escucha nítidamente en las introducciones y adornos de distintas obras de las primeras grabaciones, donde también podemos verificar uno o dos compases del estilo sureño, principalmente de la cifra.

Esos guitarristas que acompañaron a los cantores nacionales integraron dúos, tríos o cuartetos, y Arias vuelve a recordar entre ellos a José Ricardo, Guillermo Barbieri, José Aguilar, Horacio Pettorossi, Armando Pagés, Domingo Riverol, Rosendo Poesa, Manuel Parada, Enrique Maciel, Rafael Iriarte, o Vicente Spina. Mucho tiempo después aparecería quizá uno de los mejores guitarristas contemporáneos como fue Roberto Grella que produjo una revolución en el acompañamiento, aportando nuevas ideas armónicas y con él se comenzó a utilizar las tres cuerdas cantoras, las primera, segunda y tercera, en los punteos y adornos.

En la modernidad, luego del paso de la famosa década del “40”, al achicarse los conjuntos típicos, la guitarra volvió a tener importancia en esos dúos o tríos, recordando el de Troilo-Grella, o el de Federico-Grella y otros más. También, comenzaría a aparecer la guitarra eléctrica que en algunos quintetos o sextetos haría su aparición, por ejemplo Cacho Tirao o López Ruiz en el sexteto de Astor Piazzolla, pero eso es ya otra historia.

En ese trío iniciativo de flauta, guitarra y violín este último, a través de su registro agudo, era el eje central del mismo y su comando musical. Tanto su sonoridad, estructura e historia, la hemos relacionado extensamente en el capítulo segundo de este trabajo al cual nos remitimos.

En nuestra música popular debemos recordar que unos de los primeros tríos estaba conformado por el “Negro” Casimiro Acosta en violín, el “Mulato” Sinforoso en clarinete, con el agregado de una guitarra, actuando en lugares recreativos como el ubicado en las calles Corrientes y Paraná por 1870. Años más tarde, en 1883, aparece otro trío compuesto por Francisco Ramos y Eduardo Aspiazu, quien sería luego un eximio guitarrista, en violines y el “Pardo” Canevari en guitarra.

En 1883, se conoce al trío comandado por el bandoneón, que suplantaba a la flauta, de Juan Maglio “Pacho”, la guitarra de Luciano Ríos y el violín de Julián Urdapilleta. Otros eximios ejecutantes del violín irían apareciendo en esos incipientes tríos llegado el siglo XX, como Alices Palavecino, junto al bandoneón de Vicente Greco y la guitarra de Arturo Camerano; Eduardo Monelos con el “tigre del bandoneón” Eduardo Arolas y Emilio Fernández en guitarra. Ya en esos tiempos comenzaban a aparecer cuartetos, quintetos, sextetos y las primitivas orquestas con mayor número de instrumentistas.

Pero, antes de la llegada de estas últimas, que habrían de irrumpir encabezadas especialmente por ese nuevo instrumento, el bandoneón, que le daría identidad plena, en noches de garufa de cualquier piringundín o de los barrios tangueros alejados del centro, como Palermo, la Boca o Barracas, aún se escuchaban a esos tríos con su música vivaz y zumbona, como el del “Pibe” Ernesto Ponzio con su violín, el “Tano” Vicente Pecci en flauta y el “Ciego” Eusebio Aspiazu en guitarra, que actuaban en el “Tambito”; o el “Vasco” Urdapilleta en violín, Pepe Guerrieri en flauta y Luciano Ríos en guitarra, que se lucían en el “Velódromo”; o el de Enrique Saborido en violín, que luego abordaría el piano, Benito Massot en flauta y el “Negro” Lorenzo en guitarra, en el “Vorona”.

En el vertiginoso desarrollo del género, el mismo tendrían brillantes ejecutantes, muchos de los cuales marcarían hitos fundacionales. Sin agotar la lista y con el riesgo de ser injusto con las omisiones, podemos señalar a Francisco Canaro, Juan D’Arienzo, los De Caro: Emilio, José y el creador de la evolución en el tango como don Julio De Caro con su famoso violín corneta de una ampliada y exquisita sonoridad, Carlos Posadas, Tito Rocatagliata, Ernesto Zambonini, Cayetano Puglisi y saltando etapas Elvino Vardaro, Raúl Kaplún, Hugo Baralis, Szysmia Bayour, Mario Abramovich, Enrique Mario Francini, Emilio Balcarce, Eduardo Camerano, y aquellos que acompañaron a Piazzolla, además de Baralis, Antonio Agri y el “Negro” Suarez Paz (para un listado más completo ver la obra “Historia de la Orquesta Típica” del doctor Luis Sierra, editorial Peña Lillio S.A. edición 1966, página 156 y siguientes).

Para finalizar el aporte de este instrumento al tango, debemos señalar como hecho histórico-social, la contribución de la inmigración judía a nuestro país, donde generalmente llegaban con “el violín debajo del brazo”, especialmente aquellos que arriban hacia finales del siglo XIX y principios del XX desde Europa del Este. Además, muchos de ellos, bajo seudónimos, hicieron importantes aportes al género, como los casos, entre otros tantos, de León Zucker (Roberto Beltrán) o el famoso Isaac Rosofsky que no era otro que Julio Jorge Nelson (para un mayor desarrollo del tema ver la obra “El tango una historia con judíos” de José Judkovski editorial Fundación Iwo 1998).

Aún, cuando el mayor de la familia, el Contrabajo, no formara parte de esos tríos, lo hace de las manos de Roberto Firpo y de Francisco Canaro, iniciado el siglo XX, siendo partícipe de esos primeros conjuntos del tango, marcando con su penetrante sonoridad el apoyo de la marcación rítmica que se estaba necesitando. El género ha tenido notables ejecutantes como Leopoldo Thompson, Luis Pereira, José Puglisi, Vicente Sciarreta, Aniceto Rossi, Kicho o Quicho Díaz, y más aquí en el tiempo Rafael Del Bagno, Mario Monteleone, Omar Murtagh,

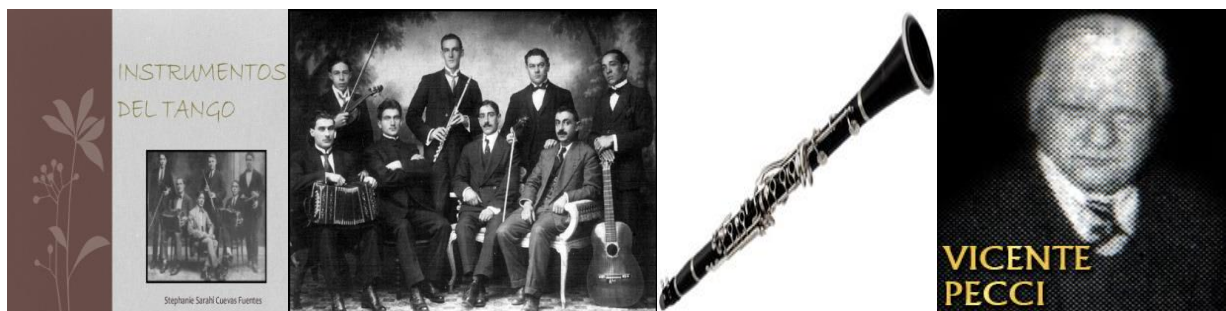
Aldo Nicolini, o Alcides Rossi, entre otros, recordando que siempre para un lista más completo acudir a la obra del doctor Luís Sierra.

En esta historia de los tríos, llegamos a la FLAUTA, que trata de un instrumento musical que consta de un tubo cilíndrico en que vibra el aire cuando el soplo del intérprete se dirige contra el filo de la embocadura, pudiendo abrirse o cerrarse con agujeros adicionales para producir diferentes notas. En la travesa, la embocadura está abierta hacia un lado del tubo, en tanto que en la verticales, el agujero puede estar al final del tubo, siendo estas últimas, hechas en caña, hueso o barro cocido, muy utilizadas en Latinoamérica, teniendo su antecedente remoto en la quena o kena, también llamada flauta de los Andes, descendiente de las antiguas flautas del imperio Inca.

Por su parte la travesa o traversera aparece, en China en el año 90 a.c. y pasa a Europa hacia el año 1100 d.c., siendo utilizada en la música militar y en la de cámara en los siglos XVI y XVII. Se construían en metal con seis orificios; siendo modificada a finales del siglo XVII, fabricándose en tres piezas con una llave y un tubo cónico ahusado hacia afuera por el intérprete. Luego, se le fueron agregando más llaves para mejorar la afinación y hacia 1800 la de cuatro llaves era la más utilizada, desarrollándose aún de ocho llaves en el siglo XIX. Hacia 1832 se populariza la flauta creada por Theobald Böhm hecha de metal o madera con treinta o más orificios controlados por un sistema de llaves de tapón, con una extensión de tres octavas a partir del do central. También existen otros tipos como el flautín o piccolo de una octava más agudo que la flauta soprano y la flauta contralto, el bajo de las flautas.

En un trabajo de Soledad Venegas, sobre “La presencia de la flauta travesa en las primeras formaciones instrumentales del tango rioplatense”, se señala que su utilización principal fue entre los años 1910 y 1920, y luego habría que esperar muchos años hasta que Astor Piazzolla las incorporara a sus conjuntos.

Señala que, la utilización de la flauta travesa, en esos primeros años del tango, requería de ejecutantes de un gran dominio en el manejo de la tercera octava del instrumento; como que en esos primitivos tríos tanto el violín, como la flauta y luego el bandoneón solían llevar la melodía de los temas, y que se distribuían la voz principal a una distancia de octavas entre los tres instrumentos según sus registros, de manera que quedaban ubicados el bandoneón y la flauta en los extremos graves y agudos, respectivamente, en tanto el violín ocupaba el registro medio. Finaliza señalando la importancia que revestía en ese entonces la flauta para el cierre sonoro de los tríos.



Pese a que, luego del período iniciático, la flauta fuera desplazada por el bandoneón, sin embargo debemos significar la importancia de muchos de sus intérpretes que alcanzaron enorme popularidad no solo en el manejo instrumental sino también como directores o autores. Debe señalarse entre otros al “Tano” Vicente Pecci, Pepe Guerrieri, Benito Massot, Enrique Bour, Domingo Rullo, Lorenzo Capurro, Juan Firpo, José María Gutierrez, Ramón Fernández o Francisco Ramos y en los tiempos modernos Jorge Basora, primer ejecutante de la flauta travesa en los conjuntos de Piazzolla, o Arturo Schneider.

Otro instrumento, perteneciente a la familia de los aerófonos utilizado en los tríos primitivos del tango, fue el CLARINETE, construido en madera, formado por un tubo cilíndrico con una sola lengüeta que se fija sobre una abertura en la boquilla en el extremo superior del tubo. Por el inferior termina en un pabellón acampanado. Los clarinetes modernos están fabricados con ébano (plástico a veces), y tienen veinte o más agujeros para producir los diferentes sonidos; algunos están abiertos para taparse con los dedos del intérprete, otros se tapan con llaves.

El clarinete se inventó hacia 1700 por el constructor alemán de flautas Johann Christoph Denner de Nuremberg, como modificación del chalumeau, instrumento folclórico de lengüeta. En torno a 1840, se habían desarrollado dos complejos sistemas de llaves: el sistema Böhm, utilizado en la mayoría de países, y patentado en 1844 por el francés Auguste Buffet, que adaptó los adelantos para la flauta del alemán Theobald Böhm; y el sistema del constructor belga Eugène Albert, desarrollado hacia 1860, de orificios más estrechos y sonido más oscuro.

Los clarinetes forman parte de la orquesta desde 1780 aproximadamente aunque la primera mención del clarinete en una partitura aparece en una misa de J.A.J. Faber, organista de Amberes, en 1720. Entre las obras antiguas en las que se incluya el clarinete destacan la Obertura para dos clarinetes y trompa (1748) de Georg Friedrich Händel y el Concierto para clarinete en la mayor, K.622 (1791) de Wolfgang Amadeus Mozart que también usó clarinetes en su sinfonía denominada Paris. Después del clasicismo el clarinete se convierte en característica indispensable de toda orquesta.

En nuestro país entre aquellos eximios instrumentistas más reconocidos del género debemos recordar al "Mulato" Sinforoso, Lino Galeano, Juan Pérez, Lorenzo Lovatti y el gran compositor y director Juan Carlos Bazán que en sus comienzos actuara junto al "Pibe" Ernesto Ponzio, como también con el tío de este, Vicente Ponzio, o con Ernesto Aspiazu, para recalar en 1906 en la orquesta de Roberto Firpo, actuando en el "Velódromo" donde tocando con su clarinete en la puerta del establecimiento llamaba la atención de los parroquianos para que concurrieran al mismo y dando ello lugar al tema "La Chiflada". Más tarde formaría parte de distintos conjuntos integrados con otros próceres del género como Luís Bernstein, Vicente Rocatagliata. Juan Carlos Cobián, Eduardo Arolas, Emilio De Caro, Juan Bautista Deambroggio "Bachicha", para finalmente formar el propio.

La aparición de nuevos conjuntos con mayor cantidad de instrumentos, dio lugar a la llegada del piano en el tango. En cuanto a su historia, características, evolución, funcionamiento, tipos de pianos, ya lo hemos desarrollado extensamente en el capítulo II del presente, por lo cual lo damos por conocido. En su llegada al género, hemos de señalar los lugares en los cuales aparecería y quienes serían sus primeros intérpretes.

A diferencia de los demás instrumentos ya citados, que eran portátiles, el piano era difícil de transportar, especialmente en esos tiempos, por lo cual se lo utilizaba como instrumento solista en casas de bailes y prostíbulos y allí se destacaría el "Negro" o "Mulato" Rosendo Mendizábal que además de excelente intérprete en esas noches de Buenos Aires, ejercía como maestro de piano durante el día. No le irían en saga otros inimitables intérpretes que marcaron toda una época gloriosa como los casos del Johnny Aragón, Alfredo Bevilacqua o Samuel Castriota, que generalmente lo hacían ante poco público en casitas "placenteras". Con ellos aparecerán también obras notables como "El Talar" de Aragón, "El Entrerriano" de Mendizábal o "La Yerra" de Castriota, llamados "tangos criollos para piano".





Será Mendizábal, y aún hoy se conserva, el que introduzca las primeras partituras en 1897, exhibiendo sus conocimientos y habilidades musicales en “María La Vasca”, “Laura” y otros lugares similares. Sin embargo la mayoría de los pianos estaban en casas particulares, donde se tocaba música “culta” a excepción de algunos jóvenes que a escondidas de sus padres hacían temas de tango o de ese tipo musical que iba ganando, de a poco, el apoyo de la gente de la ciudad.

Con ello el piano comienza a reemplazar a la guitarra en los nuevos conjuntos, ya que la misma no lograba aportar al género un registro alto como este nuevo instrumento, a la vez que asumía la base rítmica agregándole solos y arreglos. También entre los precursores debemos citar a Manuel Campoamor, quien nació en Montevideo en 1877 y desde joven se instalaba con sus padres en Buenos Aires, en las calles Bolívar y Humberto I en el barrio de San Telmo.

En sus comienzos como ejecutante del piano, le daría base musical al famoso cantor y payador “el Negro” Gabino Ezeiza, acompañándolo en sus giras por el interior de la provincia de Buenos Aires. Más tarde actuaría en distintos reductos tangueros de esos tiempos, por caso “María La Vasca” de Carlos Calvo casi esquina Jujuy.

Aunque carecía de conocimientos musicales, ello no le privó ser autor de distintos temas de gran popularidad que dictaba a otros que lo llevaban al pentagrama, a los cuales numeraba, como su famoso “Sargento Cabral” de 1898 que llevaba el número 1, editado por la casa J.A. Mediu e Hijos dedicado al compositor Leopoldo Corretier, grabado por la Guardia Republicana de Paris en una serie realizada especialmente para la casa “Gath & Chaves” la que envió a Europa a tres pioneros del tango rioplatense como Ángel Villoldo, Alfredo Gobbi, padre y su esposa Flora Hortensia Rodríguez más conocida como “Flora Gobbi”, para actuar en distintos temas. Posteriormente a ello dio a conocer “En el séptimo cielo” de 1900, “La Metralla” de 1902, “Muy de la garganta” de 1904 o “Mi capitán” de 1905.

Entre los primitivos hombres del tango ejecutantes del piano, se ha de recordar a Pancho Nicolini, el “negro” Harold Phillip, José Luís Rancallo y el “Johnny” Prudencio Aragón, además de otros apellidos como los de Camilín, Roig, Brown y Araujo, o los nombres de Samuel Castriota en “Madame Blanch” o Alfredo Bevilacqua en “El pasatiempo” de Paraná y Corrientes.

Pero sería Roberto Firpo, quien daría la puntada definitiva de la incorporación del piano a las incipientes orquestas denominadas “típicas” o “criollas” del tango, en su función conductora, armónica y rítmica, integrando un conjunto para actuar el “Armenonville” de Alvear y Tagle, el cual dirigía desde el piano junto a Eduardo Arolas en el bandoneón, con Tito Roccatagliata y Pedro Festa en violines; luego formaría otro conjunto con Alfredo Michetti en flauta, Juan “Bachicha” Deambroggio en bandoneón y los violines de Tito Roccatagliata y Angelisao Ferrazzano, abandonando el estilo “Pacho” y brindando una creciente estética musical, como bien lo señala Enrique Binda, el cual afirma que la grabación de “Los Guevara” de 1914 es una fiesta para el oído con el solo de los violines con contracantos y pizzicatos. Un nuevo tiempo



se abría para la evolución del tango lo cual estaba preparando el camino para la llegada de las nuevas generaciones que habrían de conformar lo que se ha denominado “la guardia nueva”.

El listado de grandes intérpretes del piano en el tango y su influencia ha sido enorme y tan solo refiriéndonos a algunos de ellos estaremos marcado el grado superlativo que el instrumento ha tenido en nuestro género. Así, a vuelo de pájaro recordaremos sin orden cronológico o de valía sino meramente por abecedario al Johnny Prudencio Aragón, Agustín Bardi, Osvaldo Berlingieri, Alfredo Antonio Bevilacqua, Rodolfo Biaggi, Manuel O. Campoamor, Samuel Castriota, Juan Carlos Cobián, José Colangelo, Alfredo De Angelis, Francisco De Caro, Carlos Di Sarli, Carlos Figari, Roberto Firpo, Carlos García, Orlando Goñi, Roberto Goyeneche, Juan Carlos Howart, Osmar Maderna, Osvaldo Manzi, José Martínez, Rosendo Mendizábal, Joaquín Mauricio Mora, Mariano Mores, José Luís Padula, Oscar Palermo, Francisco Rotundo, Enrique Saborido, Fulvio Salamanca, Horacio Salgán, Atilio Stampone, Héctor Stamponi, Osvaldo Tarantino, José Tinelli, Orlando Trípede, Luís Visca, etc.

Como resumen de todo ello, puede señalarse, como bien lo hace el doctor Luis Sierra, en su famosa obra de “La historia de la orquesta típica”, que sería un elemento fundamental para que el nuevo género que se estaba gestando tuviera contacto con otras esferas sociales, a través de nombres como los José Luís Roncallo, que actuaba en el aristocrático restaurante “El Americano” de Cangallo y Carabelas, donde habría de estrenar el tema de su amigo Ángel Villoldo, “El choclo”, o Enrique Saborido, el auto de “La morocha”, los cuales iban rompiendo los viejo prejuicios de la élite porteña.

Además de otros instrumentos que intervinieron en algunos conjuntos en forma esporádica, a esta nueva música popular urbana le estaba faltando algo para su horneado definitivo, y ello llegó, quizá sin fecha cierta, desde la lejana Europa, más precisamente desde Alemania. Pero antes de llegar al alma del tango quizá debemos hablar de esos instrumentos que sirvieron de introducción al género.

La historia de los instrumentos aerófonos a fuelle o combinados con teclados son de larga data. Sus principios sonoros como bien lo señala Oscar Zucchi en esa obra fundamental sobre la temática “El tango, el bandoneón y sus intérpretes” de Editorial Corregidor año 1898, se basan en la lengüeta libre que hace vibrar al aire.

En el desarrollo de ese tipo de instrumentos, deberemos remontarnos a Extremo Oriente, hace más de mil años, para encontrarnos con una suerte de órgano de boca, portátil, confeccionado en caña de bambú y en cuyo interior se encontraban las lengüetas libres que hacían sonar al aire produciendo así un sonido. Uno de ellos, se denominaba “Cheng” chino, 700 años de la era cristiana, el que constaba de 17 cañas de bambú, existiendo también de 19, 24 y hasta 36, que van hacia una caja de calabaza donde se produce el sonido de la que emerge una boquilla. Instrumentos similares existieron en Japón y Siam.

Pasado mucho tiempo, llegarían a Europa, en los comienzos del siglo XIX, toda una familia de instrumentos como el armónico, el armonio, los acordeones, la concertina, la bandónica o la sinfonietta. A los aerófonos que suenan por el soplido, han de sucederle aquellos que lo hacen a través del fuelle, como la Aeolina manual, el Aeolidicón, la Melódica, el Melófono o el Armonio manual antecesor de la concertina y el acordeón.

Este último, es un instrumento portátil formado por un fuelle sujeto a dos bastidores ovalados en los que hay botones y, en algunos modelos, teclas como las del piano. Se toca estirando y comprimiendo el fuelle con lo cual el aire pasa a unas láminas metálicas llamadas lengüetas que al vibrar emiten el sonido. Las notas se obtienen pulsando los botones o teclas, en tanto los controles de las notas graves están en su mano izquierda en tanto que la aguda en la derecha.

Los dos tipos principales de estos instrumentos son el de acción simple y el de acción doble. En el primero cada botón produce dos notas, una comprimir y otra al estirar. En el segundo cada botón produce la misma nota al comprimir y al estirar. El modelo más habitual es el “ACORDEÓN A PIANO” que es de doble acción con una columna de teclas como las del piano.

Hacia 1820, se inventó en Berlín el “Handäoline”, instrumento parecido al acordeón y fue Cyril Demian quien patentó el primer modelo en Viena en 1829. Los más antiguos, tenían diez botones melódicos y dos botones para los graves. Posteriormente se le añadieron más botones lo que permitió mayores variedades de notas y acordes. A mediados del siglo XIX hizo su aparición el piano-acordeón.

Debemos recordar que el más sencillo, el diatónico, con una sola hilera de 10 botones y que llegaron en gran número al Río de la Plata, junto con la inmigración, se le denomina “VERDULERA”, en tanto que en el interior de nuestro país al mismo y el de dos hilera se les llama “CORDIONA”. Por su parte el acordeón de dos hileras, con 21 botones posee 8 a 12 bajos apoyándose ambas bandoleras sobre los hombros, con cajas de madera en los antiguos y de metal esmaltado en los modernos, siendo su procedencia italiana y alemana.

Su llegada al Río de la Plata y su uso, en sus distintas variables especialmente la llamada “verdulera”, era quizá la compañera fiel de esos inmigrantes para combatir la soledad y el desarraigo del hogar abandonado en busca de nuevos horizontes, muchas veces solo, al son de polkas, mazurcas, chotis, valeses o incorporando rancheras, pasodobles y esa nueva música que se estaba gestando.

Antes del arribo masivo, lo habían hecho, en menor cantidad, en los finales del siglo XIX, especialmente en la zona del litoral y en sus inicios en manos de mujeres que luego pasarían a la de los hombres. Hoy día, sigue siendo frecuente utilizarlo en la música litoraleña para acompañar chamamés o chamarritas y en las áreas pampeanas rancheras, valeses y polkas, en tanto que en el norte lo hacen con gatos, chacareras y escondidos y en Cuyo con jotas, gatos y cuecas.

Luego de su importación, el instrumento comenzó a ser construido en el país lo que llevó a popularizarlo aún más lo cual permitió profundizar su estudio y la aparición de virtuosos solistas que han logrado obtener del mismo sus máximas sonoridades rítmicas. Seguramente, los grandes luthiers sería la familia Anconetani.

Giovanni ANCONETANI, un “tano” inmigrante llegado de Loretto, cerca de Castelfidardo en Ancona, Italia, precisamente provincia especializada en el instrumento, sería el fundador de la fábrica de acordeones que lleva su apellido, al principio única en Sudamérica y comenzado el siglo XXI exclusiva en el país. Su hijo Nazareno seguiría, junto a sus hermanos, los pasos de su padre.

Giovanni, al principio sería importador de los instrumentos marca Soprani, para luego dar rienda suelta a sus inclinaciones de luthier de acordeones, además de ejecutarlo. En esos límites entre Palermo y Chacarita, en 1918, en una zona de quintas, esos “tanos” verduleros, añoraban su tierra ejecutando el instrumento, y allí, los vecinos, se admiraban diciendo “Escuchá la verdulera”, esos acordeones diatónicos.

Al comenzar la guerra, en 1939, las piezas importadas, dejaron de llegar a la casona de la calle Guevara 478, por lo cual, don Giovanni comenzó a construir el instrumento, por supuesto, en forma artesanal, junto a toda su familia, su mujer y sus cinco hijos, donde cada acordeón que sale de ese ámbito del que emana música, es distinto a cualquier otro, porque cada uno tiene una construcción personalizada.

En este siglo XXI, Nazareno ha de recordar que el instrumento de su familia es el preferido de la gran mayoría de los virtuosos que lo ejecutan, se llamen Julio Erman “Gasparín”, Bertolín, Ernesto Montiel, Antonio Tarragó Ros, pero que, principalmente lo disfrutan y lo quieren como si fueran de sus propias familias.

Su época oro había sido, como ocurría con la música popular, la larga década del 40, donde quienes tocaban el instrumento en orquestas de jazz o de las denominadas “características”, entre ellas las de Washington Bertolín o Feliciano Brunelli, se codeaban con los grandes conjuntos del tango, y participaban en los distintos bailes, especialmente en la época de carnaval.

La calidad de su sonido, está íntimamente relacionado con la calidad de las maderas de pino, abedules o palisandros, de producción propia, en un pequeño monte de Bernal, con que es confeccionado, donde no se usa material plástico. Todas esas reliquias, la familia los sigue exhibiendo en su museo privado de la casa paterna, donde, en cada uno de sus lugares, surgen las voces fantasmales de todos ellos.



La integración del instrumento a conjuntos de música “clásica” y “popular” se dio principalmente en confiterías y hoteles, además de actuar en dúos, tríos y aún orquestas exclusivamente de acordeones, muy especialmente en colectividades como la alemana.

Su etapa siguiente estaría signada por el hecho de integrar y aún muchas veces dirigir esas orquestas denominadas “Características” integradas por dos o tres acordeones a piano, saxos, trompetas, violines y ritmo, que interpretaban los ritmos populares bailables y dio lugar a la época dorada del instrumento. Como digresión podemos señalar que hoy día se está intentando recrear esos conjuntos junto a la “típica”, como antaño, y en tal sentido la Academia Nacional del Tango le está brindando un espacio para la actuación de distintos conjuntos.

Además el instrumentos sería adoptado por distintos ritmos en América y en nuestro país se destacaban distintos artistas como Dajos Bela en música clásica ligera, los Santa Paula Serenaders en jazz, o las características de Barbará, de Paula y especialmente la de Feliciano Brunelli, y la típica de Edgardo Donato.

Brunelli fue hito de esos tiempos actuando a la par de D'Arienzo en los famosos bailes de carnaval, que además hizo temas de tango y se le adjudica, ratificado por Piazzolla, ser el autor de la famosa variación del tango de Juan de Dios Filiberto “Quejas de bandoneón” para la orquesta de Aníbal Troilo.

Con posterioridad a esta etapa han de aparecer conjuntos más pequeños como el sexteto de Washington Bertolín, el quinteto de Osvaldo Norton, chamameceros como Tránsito Cocomarola, Tarragó Ros o Montiel, y los últimos de los cuartetos característicos de Bisio,

Gasparín o Chicato Magliano, los cuartetos cordobeses de Leo o los tropicales del Cuarteto Imperial.

De la familia de los aerófonos de lengüeta libre, es la CONCERTINA, inventada en 1829, poco después del acordeón, y patentado en 1844 por Sir Carlos Wheatatone, pese a que con fecha incierta se le asigna a Carl Friedrich Uhling su invención en un establecimiento propio que ya funcionaba en 1819. Otro fabricante fue Christian Friedich L. Buschman que en Berlín construyó la aeolina manual a la que llamó concertina, y a la que Uhling comienza a mejorar en forma permanente dándole mayor técnica y extensión musical que en 1834 brindaría un instrumento con cajón sonoro cuadrado y cinco teclas de cada lado, cinco melódicas y cinco bajos que según cerrara o abriera le permitía diez cantos y diez bajos, es decir veinte tonos, con lo cual estaba pergeñando la historia posterior del BANDONEÓN. Creemos que, pese haber tratado el tema de este instrumento, debemos volver sobre el mismo, en tanto que, además de los técnico, representa el sonido del género.



Sin embargo, la búsqueda Uhlig, como señala Zucchi, era suplantar el armonio mediante un instrumento portátil a los fines de incorporarlo a la música de cámara, y para ello continúa perfeccionando el instrumento con una nueva versión de 14 teclas por lado y 54 tonos, para continuar con otro de 23 teclas en los tiples y 16 en los bajos, produciendo 78 tonos, el cual adquirió gran popularidad y su utilización llegó a campesinos y trabajadores que lo ejecutaban de oírlo por sistema de cifras (pequeño número que lleva cada tecla). En la prosecución de esas mejoras agregó nuevos teclados que la Confederación Alemana de Concertina unificó en 128 tonos con 36 teclas de lado de los cantos con 72 tonos y 28 teclas en los bajos con 56 tonos, con una extensión de 4 octavas y media.

En su descripción constructiva, consta de un fuelle y cajas en cada uno de sus costados donde lleva las lengüetas libres en su interior y las botoneras en su exterior, teniendo distintos sistemas que se diferencian por las notas con que cuenta, con la posición de los botones, y la sonoridad de sus notas: bisonoro con distintos sonidos al pulsarlo según se estire o se comprima y unisonoro con el mismo sonido; además de la forma y el tamaño del instrumento.

Al solo efecto de su conocimiento debemos decir que hay distintos tipos, entre ellos:

1) Los "tipo anglo" (Anglo-German) con dos filas de 10 botones en curva siguiendo las yemas de los dedos, del tipo bisonoro, donde se obtienen dos sonidos diferentes según se aprete o se estire el fuelle, como funcionaría un armonio. Se lo sostiene poniendo las manos dentro de las correas y las palmas apoyadas sobre las maderas de sus costados, quedando los restantes cuatro dedos de cada mano libres para pulsar las teclas y los pulgares para pulsar una válvula de aire para contraer o estirar el fuelle. Se lo suele asociar a la música irlandesa.

2) La "inglesa" es un instrumento cromático con 4 filas de botones de carácter unisonoro. Las dos columnas de botones internos son de una escala mayor diatónica en do y las demás se

componen de los sostenidos y bemoles, todo lo cual le brinda una gran velocidad para su ejecución. Se lo sostiene insertando los pulgares en las correas y los meñiques en los soportes mecánicos, dejando libre los otros 3 dedos para su digitación.

3) El “Dúo” lleva los botones de los tonos bajos en la mano izquierda y los más altos en la derecha; son unisonoros y cromáticos. Los más conocidos son el sistema McCain y el Crow.

4) Los “Chemnitzer” y otras concertinas alemanas tienen rasgos de construcción comunes como la diapasón principal de los botones. Se suele asociar a este tipo al bandoneón por ser bisonoros pero son diferentes en cuanto al teclado y a su formato.



En nuestro país, Vicente Gesualdo en su obra “Historia de la Música Argentina”, citado por Zucchi, señala que este instrumento se conoció en Buenos Aires en septiembre de 1856, en tanto el conocido bandoneonista Pérez “Pocholo” aseguraba que en las primeras épocas del tango se hablaba de un pequeño instrumento con escaso número de teclas, al que se confundía con el bandoneón, pero que tenían importante diferencias, por lo cual se trataba de la concertina.

En nuestro suelo se estaba gestando una música nueva y distintiva, pero a la cual aún para su horneado definitivo le estaba faltando un instrumento que le brindara esa identidad, un sonido que le impidiera confundirlo con otra expresión musical.

Todo ello estaba preanunciando la llegada de un raro instrumento, desconocido por estos lugares y del cual existían unos pocos ejemplares. Llegaba desde la lejana Europa, más precisamente de Alemania, en la que Uhlig, en su fiebre de encontrar nuevos sonidos musicales a los instrumentos que había pergeñado, le dará forma definitiva para que además de la música de cámara pueda ser utilizado en las procesiones, suplantando al armonio.

Llegaría un instrumento no conocido y dificultoso en su ejecución, desconociéndose su técnica y mecánica. Habrá que descubrirla. Quizá hubiere sido más fácil adoptar el acordeón o verdulera que ejecutaban los inmigrantes pero ese no era el instrumento identitario que exigía algo nuevo y por ese camino habría de explotar la magia de esa caja negra o jaula embrujada del bandoneón.

Como todo icono, ha de tejer enorme discusiones sobre su procedencia y tierra que pisó primero. Pero serán simple anécdotas; lo importante ha de ser su papel en la música popular urbana y su incorporación inmediata a los famosos tríos, y posteriormente a conjuntos de mayor número de instrumentos donde alcanzará su reinado con su especial fraseo y canto que habrá de brindarle su especial coloratura al tango.

Siguiendo a Zucchi en la obra más importante sobre el bandoneón (“El tango, el bandoneón y sus intérpretes” Editorial Corregidor 4 tomos), quien citando a August Roth en su “Historia de los instrumentos populares” el cual expresa que Heinrich Band, que era hijo de músico y vendedor de instrumentos, estaba relacionado íntimamente con la música, siendo luthier, además de integrar, tocando el cello, la orquesta municipal de su comarca; como que allí conoció la concertina de Uhlig la cual le interesó sobremanera y a los fines de darle mayor expresividad musical se abocó a mejorarla.

Hacia 1845, aún, cuando muchos historiadores difieren con dicha fecha, produce la construcción de un nuevo instrumento al cual denomina bandoneón, donde Roth expresaba que se trataba de una concertina mejorada, corroborado con que nunca fue presentado para patentarlo. Constaba de 56 tonos con 14 teclas bisonoras por lado. Posteriormente fabricaría uno de 64 tonos con 17 teclas del lado derecho y 15 del lado izquierdo; lo ampliaría a 88 tonos con 23 teclas de cantos y 21 para los bajos; y en ese camino llegó al de 100 tonos con 28 teclas en los cantos y 22 en los bajos; para finalizar en uno de 130 tonos con 65 teclas: 34 en los cantos y 31 en los bajos.

En esta versión de la paternidad del bandoneón, Band difundió el instrumento adaptando distintas obras para piano. Fallecido, su esposa continuó con su negocio asociándose a Jacque Dupont, en tanto que su hijo Alfred, propietario de una editorial, publicó obras para bandoneón, especialmente escalas y acordes.

Otra línea histórica, la de Manuel Román en su libro "Apuntes para una historia del bandoneón", incluido en la obra de Arturo Penón y Javier García Méndez "El bandoneón desde el tango", adjudica el bandoneón al sajón Carl Zimmerman que lo habría patentado en 1851. A tales fines expresa que no existen datos que corroboren la existencia de la famosa cooperativa Band-Unión, como de que Zimmerman basó su instrumento en la concertina de Uhlig, dándole formatos redondos u octogonales y mayor cantidad de voces, denominándolo "bandoneón" en la ciudad de Krefeld de donde se extendió hacia el sur llegando a Munich, Hamburgo y Leipzig, Suiza. Cuando Zimmerman, que había producido instrumentos de 60, 72, 80, 94, 100 y 104 tonos, emigra a Estados Unidos de Norte América su legado pasa a Louis Arnold. Las primeras partituras escritas aparecen en 1856 en Krefeld.

En esos caminos comunes, entre la concertina y el bandoneón, como fue la introducción de mejoras en ambos, hasta llegar a la decisión de la "Antigua Asociación Profesional del ramo de la Concertina y Bandoneón" que estableció un teclado de bandoneón unificado en el modelo de 144 tonos con 72 teclas diatónicas o bisonoras en los cantos y de 35 en los bajos y que fuera adoptado por los músicos alemanes; en tanto que el de 142 voces, diatónico, con 35 cantos y 31 bajos, que es anterior a la unificación, fue el utilizado por los músicos del tango del Río de la Plata; en tanto que en Francia se tomó el bandoneón unisonoro denominado cromático, que a su vez era de más fácil ejecución, fabricado por la firma "C:B:Arnold" que también producía el bandoneón "Ela" muchos de los cuales llegaron al país.

Al fallecer Arnold, su herederos continuaron la tarea y fundaron la empresa "Alfred Arnold Bandoneón, Konsertina Piano-Acordeón Spezialfabrik-Carlsfeld-Erz Erzgeberger" que habrían de dar a luz el famoso "Doble AA" importado a nuestro país por la casa Emilio Pitzer" y por Mariani. Además del doble AA también fabricaron el famoso "Premier".

Además por dicha época se construirían las marcas "Germania", "Tango", "Cardinal" y "Concertista". En 1890 Carl F. Uhlig produjo la marca "Bandoneón". También llegan al país los denominados "3B", "El-Arnold", "Colibrí" e "Ideal". En otros lugares hubo experiencias fallidas de constructores como las de Mariani en Argentina, Danielson en Brasil o Pancotti e Italia. A ellas, oportunamente, en el capítulo referente al siglo XXI hemos de concentrarnos en la experiencia del bandoneón argentino diseñado y fabricado en la Universidad Nacional de Lanús.





En 1949, la firma Arnold fue expropiada y en su fábrica, en lugar de bandoneones, comenzaron a fabricarse bombas para motores diesel. La fábrica de bandoneones se trasladó a distintos lugares pero sin éxito. Desde aquellos años no existen fábricas integrales aún, cuando se dieron algunas experiencias, siempre artesanales y por encargo, como los casos de la firma “GB” o la “Hohner” y su modelo “Gutjahr DII” las cuales han mejorado la técnica del instrumento. En nuestro país, además de Mariani, existen otras experiencias como la de Emilio Torrija o la de Humberto Brunini en Bahía Blanca, pero siempre artesanal y por encargo, además de la ya señalada de la Universidad Nacional de Lanús.

En esta suerte de misterio embrujado, cual es la historia del bandoneón, también lo es su llegada al Río de la Plata, que ha llenado innumerables páginas de comentarios y controversias.

Como bien lo señalan Zucchi y otros autores, es Jorge Labraña quien ubica su introducción al Río de la Plata en 1863 a través de un inmigrante suizo de apellido Schumacher quien formaba parte de un contingente inmigratorio que arribó a Colonia Suiza en Uruguay. Por su parte los hermanos Bates en su famosa “Historia del Tango” señalan que Antonio Chiappe afirmaba que fue introducido por “Bartola” un brasileño, en 1870, y el mismo Chiappe, en forma contradictoria, más tarde dice que lo portó por primera vez Don Tomas Moore el “ingles”, en el año 1884, el cual se lo habría pasado luego a José Santa Cruz que tocaba el instrumento en el vivac de la Guerra de la Triple Alianza, pese a que otros manifiestan que no se trató de un bandoneón sino de una concertina.

Otros autores, hablan de su llegada a través de un marinero alemán y aún del hijo de Arnold. Por su parte algunos se asignan o adjudican haber poseído el primer instrumento. Así el famoso bandoneonista cordobés Ciriaco Ortiz afirma que el primer bandoneón llegado al país perteneció a su padre, lo cual es desmentido por otros historiadores quienes afirman que ello no está debidamente probado, como el caso similar del padre de Alfredo De Ángelis. Estas historias sin fin y sin mayor valimiento probatorio se siguen generando a lo largo de tantos años.

Pero, realmente lo importante no ha sido quien lo importó o lo poseyó en primer lugar, sino cómo el instrumento se incorporó al tango. Antes de entrar en esa historia es interesante conocer, aún, someramente, el funcionamiento y ejecución del instrumento y sus calidades sonoras.

En primer lugar, debe señalarse que a diferencia de otros instrumentos de lengüetas sueltas, el bandoneón utiliza botones realizados en galatitas en lugar de teclas como por caso el acordeón. Posee dos cajas armónicas de madera de haya, pino o abeto enchapadas en jacarandá, ébano o abedul, de color negro, marrón y poco frecuentado blanco, unidas por un fuelle que ante la presión del aire vibran sus lengüetas que brindan su especial sonido. Sobre el particular tema de la madera utilizada, en los trabajos de la Universidad de Lanús, al construir el propio, en primer lugar se desarmó un original doble AA, en el cual se constató que la madera utilizada era de muebles comunes, seguramente por la situación especial en Alemania en tiempo de finalizada la guerra. A tal punto que, para construcción del bandoneón

de la casa de altos estudios, se han de utilizar maderas provenientes de viejos muebles del ferrocarril Roca, como detalladamente hemos de señalar oportunamente.



El instrumento utilizado en el Río de la Plata, se lo conoce como Rheinische Solange 38/33 en virtud de contar con 38 botones para el registro agudo y 33 para el bajo. Dicha botonera es de carácter cuádruple según se estire el fuelle donde cada botón oprimido comprende un tono y al cerrarse emite otro tono. De allí también la ejecución de aquellos que utilizan las cuatro formas de otros que generalmente lo hace abriendo y luego cerrando el fuelle sin emitir sonido. Por lo tanto es necesario conocer la ubicación de los 71 tonos abriendo el fuelle y 71 cerrándolo. Posee 142 tonos que coinciden con el número de lengüetas de acero remachadas a un peine, en un total de 14, 8 en la mano derecha y 6 en la izquierda, con una afinación de fábrica A4=435Hz que cambiara en 1975 por la ISO A4=440Hz).

Su ejecución se realiza con cuatro dedos de cada mano no utilizándose el pulgar para las botoneras, siendo el de la derecha aplicado a una palanca que cumple la función de embrague al dejar pasar el aire y cortar el sonido y así poder mover el fuelle sin tener que apretar uno o más botones. En la forma de interpretación ha de surgir aquel que abra y cierre, donde desaparece el jadeo al no comprimir el aire, de aquellos otros que generalmente tocan solo abriendo y cerrando con la palanca. En los acordes hay que pulsar más de un botón.

Cuando este enigmático instrumento llegó a estas tierras, los tríos de violín, flauta y guitarra eran los ocupantes del trono de esa nueva música que se estaba gestando en lugares nocturnos pero que también había comenzado a transitar el suburbio, como algo que habría de identificarlo. ¿Cómo sería su inclusión en conjuntos que tocaban al unísono con violín y flauta y la guitarra como marcación rítmica, pero ninguno como solista? ¿Quiénes se animarían a estudiarlo, tratándose de un instrumento de difícil ejecución y desconocido hasta ese entonces para nuestros músicos?. Como siempre ocurre, se rechazaba todo aquello que se desconoce, entrañando un desafío a la imaginación y al esfuerzo del estudio. Pero esa caja (“...y adentro de la caja cantan pibes...”), de increíbles sonidos, poco a poco se iría ganando el corazón de esos incipientes tangueros de fines del siglo XIX y principalmente del siguiente.

Precisamente, fueron ejecutantes de otros instrumentos, como por caso el violín y uno de sus eximios intérpretes, Carlos Posadas, como lo asevera Zucchi, quienes hicieron punta en el aprendizaje y ejecución del bandoneón, aún, cuando todos los estudiosos coinciden que un intuitivo como el “Pardo” Sebastián Ramos Mejía haya sido su primer ejecutante, al que seguiría Antonio Chiappe que lo hacía desde un amplio conocimiento musical.



Todo ello era la forja del nuevo sonido urbano que iba de a poco abandonando el ritmo alegre y saltarín para tomar el camino de una profundización musical que el nuevo instrumento le permitía por sus distintas variables tímbricas y esa voz tan particular, especialmente en sus registros bajos y quejumbrosos, que le brindaba una mayor representación e identidad musical concomitante con esa oleada inmigratoria que llegaba simultáneamente para afincarse, junto al tango, en esos lindes entre la ciudad y el campo, generando la voz del suburbio.

Su irrupción, fue una bocanada de aire fresco en ese tango primitivo, a la vez que revolucionó a todos los conjuntos de la época a través de “orejeros” o de aquellos que lo hacían a través de sus conocimientos musicales. Su importancia, ha sido analizada por distintos estudiosos del género, entre otros el doctor Luís Sierra, pero creemos con Horacio Ferrer, citado por Zucchi, que “...el Tango encuentra en el bandoneón su registro preciso, de una gravedad expresiva todavía no dicha y con ganas de ser dicha...”. De a poco fue desplazando a la flauta de los tríos o formó con ella, el violín y la guitarra los primeros cuartetos que expresaban su musicalidad en el barrio de La Boca, barrio inmigratorio y con prosapia tanguera si los hay.

Entre los primeros ejecutantes del instrumentos en algún tipo de conjunto, se tratare de tríos, cuartetos o las incipientes orquestas típicas, como ya se ha señalado aparecen numerosos nombres como José Santa Cruz, el “Brasileiro” Bartolo, el “inglés” Tomás Moore, Pedro Ávila o el “ciego” Ruperto, aunque su participación en otros conjuntos más afianzados del tango serían posteriores, y el nombre que aparece reluciente es el Sebastián Ramos Mejía, también llamado el “pardo” Sebastián, que lo hacía en un bodegón de Canning y Santa Fé. Ello adoctrinaría a otros excelsos ejecutantes, apareciendo los nombres de Mazuchelli, Zambrano, Repetto, Solari, el “Negro” Romero, o el popular Antonio Chiappe, lo cual se acrecentaba, como lo señala Sierra, con la aparición de nuevos instrumentos de mejor factura, donde los originales de 32 voces, serían sustituidos por otros, hasta llegar al de setenta y una voces.



Ello le brindaría una mejor sonoridad, a la cual se le iban sumando, día a día, nuevos nombres como lo de Pablo Romero, José Scott, Sebastián Cato, Domingo Repetto, Manuel Firpo, Sebastián Vázquez o Domingo Biggieri. Esos nuevos ejecutantes habían seguido los pasos de otros como Cipriano Navas, Arturo Berstein, Vicente Greco, Juan Maglio Pacho, Genaro Espósito, Augusto P. Berto, y el nombre insigne de Eduardo Arolas. Como ya hemos señalado, todo eso se daba cabalgando entre aquellos primeros intuitivos y estos nuevos músicos, muchos de los cuales ostentaban estudios musicales.

Ello permitiría, junto a los demás instrumentos, nuevas formas de composición a través de nombres como los de Roberto Firpo, Carlos Posadas, Arturo De Bassi, Vicente Greco, Agustín Bardi, José Martínez, Francisco Canaro, Samuel Castriota o Augusto P. Berto, a través de una mayor musicalidad, donde a esa primitiva música dedicada exclusivamente a la danza juguetona, le iban incorporando elementos sonoros y armónicos que iba enriqueciendo al género.

A la incorporación del bandoneón a los nuevos conjuntos, se le acopló el piano, hasta ese entonces solista, especialmente a partir de Roberto Firpo, lo cual sería el antecedente necesario para la aparición de los sextetos (2 bandoneones, 2 violines, piano y contrabajo), como historia del siglo XX.

En ese horneado definitivo y paradójicamente evolutivo del tango, el bandoneón ha de ser centro de los conjuntos típicos que habrá de alcanzar su máxima expresión en los famosos sextetos que dan comienzo a la guardia nueva y luego prolongado en las nuevas formaciones orquestales, en especial de los "40", y luego en la modernidad con la vanguardia, con un instrumento que, cuando suena, lo hace Buenos Aires, porque no podía ser de otra manera, pues el bandoneón es al tango como este se construye en su derredor.

Asimismo, a partir del 1901 comienzan a ser grabados los músicos argentinos, mediante los recientes inventos del fonógrafo (cilindros) y el gramófono (discos). Entre las grabaciones de tango más antiguas se encuentran "El pimpollo" (1904), "El negro alegre" (1907) y "El choclo" (1903) de Ángel Villoldo; "Patagones" (1905) de Gabino Ezeiza; "El taita" (1905) de Higinio Cazón; "La vida del carretero" (1905); "El tango de la muerte" (1906); "El porteño" (1906) y "La morocha" (1906) de Villoldo y Enrique Saborido e interpretado por Flora Gobbi; "Un criollo falsificado" (1907) de los Gobbi; "Tango de los negros" (1907) de Arturo de Nava; "Don Juan" (1910) por la orquesta típica de Vicente Greco, la primera grabación con bandoneón.

Juan Maglio (Pacho) fue el primero en grabar un solo de bandoneón, en 1912, interpretando el tango "La sonámbula". Otras grabaciones importantes de bandoneón en esa primera época del instrumento correspondieron a Genaro Espósito y a Vicente Loduca.

Al igual que hemos hecho con los otros instrumentos, en lo relativo al bandoneón numerosos han sido sus eximios ejecutantes, y sin agotar la lista podemos acudir nuevamente al docto Sierra. utilizando el abecedario a Lisandro Androver, Julio Ahumada, Anselmo Aieta, Enrique Alesio, Celso Amato, Aníbal Appiolaza, Alberto Armengol, Eduardo Arolas, Héctor María Artola, Alfredo Attadía, Ernesto Baffa, Francisca "Paquita" Bernardo, Arturo Bernstein, Daniel Binelli, Armando Blasco, Ricardo Brignolo, Carlos Bueno, Jorge Caldara, Miguel Caló, Alberto Caracciolo, Oscar Castagniaro, Antonio Chiappe, Gabriel "Chula" Clausi, Toto D'Amario, Nicolas D'Alesandro, Juan Bautista Deambroggio, Eduardo Del Piano, Mario De Marco, Roberto Di Filippo, Joaquín Do Reyes, Angel Domínguez, Genaro Espósito, Domingo y Leopoldo Federico, Jorge Argentino Fernández, Osvaldo Fresedo, José García, Raúl Garello, Alberto Garralda, Esteban Gilardi, Vicente Greco, Salvador Grupillo, Alejandro Junnissi, Pedro Laurenz, Víctor Lavallén, Carlos Lázzari, José Libertilla, Vicente Loduca, Marcos Madrigal, Pedro Maffia, Pascual Mamone, Alberto Mancione, Carlos Marcucci, Eduardo Marino, Rodolfo Mederos, Mario Melfi, Joaquín Mauricio Mora, Juan José Mosalini, Antonio Nevoso, Ciriaco Ortiz, Miguel Padula, Julio Pansera, Roberto Pansera, Alfredo Pederna, Arturo Penón, Roberto Pepe, Roberto Pérez Prechi, Luis Petrucelli, Astor Piazzolla, Osvaldo Piro, Julián Plaza, Manuel Pizarro, Domingo Platerote, Enrique Mollet, Juan Pomati, Armando Portier, Alejandro Prevignano, Sebastián Ramos Mejía, Antonio y Walter Ríos, Toto Rodríguez, Enrique Rodríguez, Tití Rossi, Eduardo Rovira, Osvaldo Ruggero, Dino Saluzzi, Juan Sánchez Gómez, Alberto San Miguel, Domingo Santa Cruz, Alejandro Scarpino, Federico Scorticati, Luís Servidio, Ismael Spitalnik, Luís Stazo, Antonio Sureda, Luís Trípoli, Aníbal Troilo, Héctor Varela, Ángel Vargas, Félix Verdi, Ángel Villoldi, y los chicos y chicas del siglo XXI.

En el siglo XX, irrumpen esos dos instrumentos identitarios para el tango, como aquel que tendrá una importancia fenomenal en la parte armónica y estructural: el piano, de la mano de Rosendo Mendizábal, el Johnny Aragón, Alfredo Bevilacqua o Samuel Castriota, quiénes comenzarán sus carreras, como hemos dicho, en casitas placenteras para un público escaso que podían abonar tales servicios.

Con ello aparecerán obras de mejor estructura musical como "El Talar" de Aragón, "El Entrerriano" de Mendizábal o "La Yerra" de Castriota, a los cuales habrá de llamárselo "tango



criollo para piano". Antes de ello, no existían solos ni se leía, todo era improvisado, como se dice en la jerga musical "a la parrilla". En el baile aparecerán "señoritos" como Jorge Newbery, Parravicini o Güiraldes que bailarían el tango con maestría y serán embajadores en el exterior, a la vez que lo introducirán en los salones del centro.

Todo ello estaba gestando una música nueva, distinta a todo lo conocido pero le estaba faltando el horneado definitivo, algo que impediría confundirlo con ninguna otra expresión musical, como es la llegada del bandoneón instrumento paradigmático para el género aún, cuando llegara desde otra tierras.

El escenario del barrio de la Boca, como hemos señalado, brindará por vez primera la aparición del cuarteto. Al tradicional trío de violín, flauta y guitarra, se le ha de agregar el bandoneón y a partir de allí y para siempre mantendrá su reinado y su especial fraseo y canto que habrá de brindarle una especial coloratura al tango, y habrán de comenzar a aparecer grandes ejecutantes como Pacho, Greco, Domingo Santa Cruz, Genaro Spósito y Arturo Berstein, el alemancito, entre otros.

Comenzaba el siglo XX y hacia los primeros años casi un millón de personas vivían en Buenos Aires y el fútbol, importado de Inglaterra, se convierte en el deporte nacional. Se estrena "M'hijo el doctor" de Florencio Sanchez, que simboliza el ascenso de esos hijos de inmigrantes, que en pocos años produciría su ascenso al gobierno de la mano de don Hipólito. En 1908 se presenta la primera película nacional: "El fusilamiento de Dorrego". Caras y Caretas recoge la importancia del tango y su irrupción en actos populares como el carnaval, el circo y el teatro y aparecen títulos como "No me arrugués la pollera", "Golpeá que te va a abrir" y "Sácale la nicotina". Sin embargo la prensa "seria" seguirá señalándolo como producto de la mala vida.

Será en 1905, cuando Villoldo y Saborido den con un título y una obra que con un tema liviano y azarzuelado, servirá de pasaporte para su entrada a la ciudad y a los salones del centro con "La Morocha", que será grabado primeramente por Flora Gobbi. A partir de ello, aparecerán los tangos con rasgos propios: "Te conozco mocosita", "Don Juan", "La catrera", "El apache argentino", "Hotel Victoria", "Unión Cívica", "El esquinazo", y "Sábado inglés", entre otros.

Se producirá un hecho de gran relevancia en cuanto a su difusión que es la aparición de una nueva industria que, enmarcada en el fonógrafo llevará la música a las casas particulares con sus primeros discos de pasta de 80 revoluciones por minuto. La Víctor, Columbia y Nacional habrán de editarlos. Luego, definitivamente aparecerá Carlos Gardel como inventor de un canto nuevo y distintivo, con su procedencia inmigratoria, que, sin embargo, se halla impregnado del criollismo más puro, habrá de transitar luego lo urbano y se ha de convertir en el más puro representante de esa nueva identidad que, partiendo de sus raíces y las influencias inmigratorias, logra el arquetipo de la porteñidad, con esa especial forma de decir que se conjuga con la cotidianidad. Sin duda...la base estaba.



Mientras que en los barrios populares, comenzaba a saborearse este nuevo producto cultural, los elegantes salones del centro, poblado por la sociedad porteña, que comenzaba a convivir

el nuevo ritmo, lo hacía a través de bandas integradas mayoritariamente por inmigrantes italianos, o de conjuntos que estuvieron dirigidos por sus descendientes como el caso de Vicente Greco, Francisco Lomuto o Don Santos, padre de Enrique y Armando Discépolo.

Pero estos tanos, gallegos o de las otras nacionalidades que estaban poblando el país, comenzaría a brindarnos a sus descendientes y pese a que su padres querían que hicieran música “cultura”, muchos de ellos adoptaron el camino del tango, como música propia del suelo patrio, y allí nos encontraremos con Pacho, los hermanos Julio y Francisco De Caro, Pedro Mafia, Elvino Vardaro, u otros como Cayetano Puglisi, nacido en Mesina, Italia.

Tampoco se debe olvidar el nuevo marco social-político que estaba llegando en esa segunda mitad de la década de 1910, a través de logros de los sectores populares, lo cual le daría el marco necesario al género, para poder comenzar un imparable desarrollo que ya había comenzado en los comienzos del siglo XX, donde, en la primera mitad de la década de 1910, el tango empieza a tener una amplia difusión internacional. Comienza una nueva era para el género, con el aporte de músicos mejor preparados, la incorporación de letras evocativas del paisaje del suburbio, de la infancia y de amores contrariados, y la difusión mundial del baile.

Una primera avanzada en Europa sería por parte de nombres como los Alfredo y Flora Gobbi y Ángel Villoldo, a los cuales, en 1911, le seguirían Enrique Saborido y Carlos Vicente Geróni Flores. En 1913 hay una segunda incursión encabezada por el pianista Celestino Ferrer, con el bandoneonista Vicente Loduca y el violinista Eduardo Monelos, acompañados esta vez por una pareja de bailarines, Casimiro Aín (el Vasquito) y su compañera Martina, que conmovieron al viejo continente, con una danza sensual que revolucionaba completamente los modos de bailar e incluso de relacionarse con el cuerpo y entre los géneros. El grupo de tangueros argentinos en Europa tomó el nombre de la “Murga Argentina”.

Ese triunfo en el exterior, principalmente en la ciudad luz, pese a oposiciones primigenias de algún credo por considerar su baile indecente, como suele suceder, sería el disparador para que la cultura oficial, siempre cipaya, lo aceptara, aunque manteniendo la debida distancia. Sin embargo en el hábitat de los sectores pobres, constituido por criollos e inmigrantes recién llegados, comenzaría a tener una profunda raigambre popular que impediría cualquier tipo de paso atrás. Había llegado para quedarse.

Como lo recuerda el doctor Luis Sierra, en el comienzo de la segunda década del siglo XX, precisamente en 1911, Vicente “Garrote” Greco obtenía un éxito impresionante en el café “El Estribo”, el que repercutía en los bailes del salón “San Martín” de Rodríguez Peña 344, donde Francisco Canaro se había incorporado como violinista al conjunto. Todo ello, se vería potenciado, como también hemos dicho, con la aparición de la incipiente industria fonográfica, de la mano de la primitiva Casa Tagini de la Avenida de Mayo y Perú.

## EL BAILE

Deberemos recordar que, entre la finalización del siglo XIX y la primera década del siguiente, habrá de producirse el entramado del baile, que también, como la música estaba generando algo nuevo y distinto a lo existente.

Para ello, será necesario, una vez más, volver hacia el famoso 1880, de las “vacas gordas”, para los sectores acomodados de la sociedad porteña. Junto o cerca de ellos se encontraban aquellos edificios comunitarios ocupados, en esos tiempos, por los llegados con la inmigración y con los criollos desplazados de su hábitat natural. Sin embargo, con mucho trabajo y sacrificio, muchas de esas familias, especialmente, llegado los nuevos medios de comunicación, se trasladarían hacia los suburbios de la ciudad, estableciéndose en lotes adquiridos a plazo, para levantar sus “ranchos” que aún precarios, exhibían el orgullo del diario laborar.



En este hábitat, habría de desarrollarse este nuevo baile de parejas enlazadas uno junto al otro, que vibraban al ritmo de esa nueva música urbana que nacía y comenzaba a crecer junto con esa novedosa realidad social-habitacional. Así, aparecían sus primeros pasos en polvorientos patios de tierra, a través de una danza que configura cuerpos entrelazados, donde se dialoga en silencio con una bella estética que permite una expresión genuina de sentimientos. Todo ello ha de configurar, indudablemente, un nacer de experiencias propias pero también de ancestros negros, habaneras y milongas que le dieron valimiento y sentaron sus bases para un desarrollo posterior propio.

Ese aporte negro, desdeñado por algunos, afines generalmente a la versión oficial de la cultura, tuvo sin embargo importantes apoyos entre los estudiosos más versátiles como Gobello, Carretero o Ferrer. Esa danza negra que llega a estas tierras aportando su cultura, pero que también en su transculturación recibe las influencias de otras músicas y otras danzas como la habanera americana-europea-americana y la milonga criolla, asimilándose mutua y recíprocamente. Esta nueva creación musical y coreográfica hace irrupción en nuestro suelo, especialmente en épocas de las festividades del carnaval.



En esta bella historia, se han de fusionar figuras del candombe, de pasos armónicos entre el hombre y la mujer, con pasos de la música europea de salón. La nueva danza transfigurada, ha de llegar a ese ámbito que señaláramos de patios de tierra de las pulperías, academias, ranchos de chinas cuarteleras o pisos de ladrillos en almacenes de barrio. Y allí, en esa fenomenal mezcla, se encontraran la soldadesca, los carreros, compadres, niños bien e inmigrantes, todos hermanados por esa música que los sublimiza en una misa laica que dada la disimilitud de sus actores muchas veces no terminaban pacíficamente.

Muchas de esas reuniones, se llamaban milongas, como ocurre hoy día, tratándose de un término indudablemente afro que se remitía a tiempos remotos en las rondas de los pueblos bantúes donde en el centro de la reunión bailaba una pareja de hombre y mujer representando la fecundidad de la tierra y agradeciendo la buena cosecha. Ello se continuaría en estas tierras de compadritos, cafetines y salones barriales.

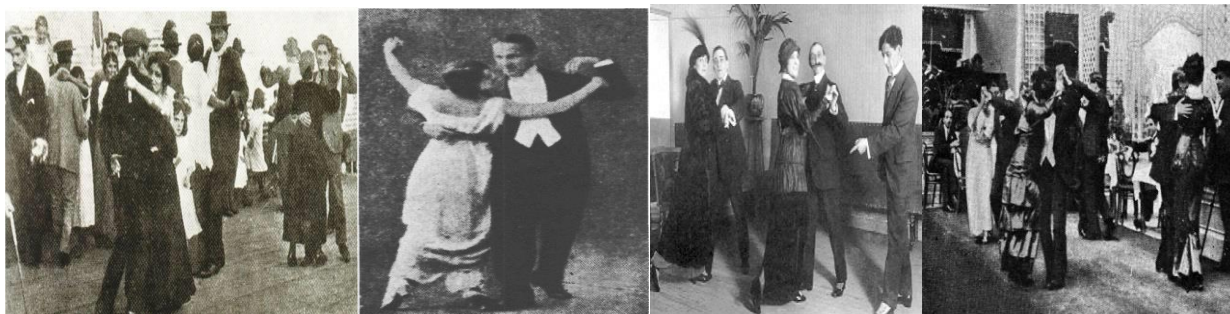
También, en derredor del fuego, en ámbitos criollos y militares, se escuchaban décimas y coplas con ritmos de milongas pero que, en vez de ser llamados por la voz del tambor lo eran al rasguido de guitarras, a diferencia del "rejunte" de vientres entre negros en la Buenos Aires colonial o de la rumba en Cuba u "ombigada" en Brasil.

Toda esta historia nos está referenciando que, la "milonga" tuvo su origen negro, de aquellos que trabajaban la tierra y que en sus comunidades originarias van configurando las "sociedades secretas" como formas solidarias de autoayuda, como lo señala Juan Carlos Coria en su trabajo "Aportes de los negros al Tango" o la obra de Vicente Rossi citada y desarrollada en capítulos anteriores. Ese negro "criollo", veterano de las guerras por la independencia, mano de obra mal paga de la posguerra, marca el ritmo, imitando los toques del tambor que luego serán receptados por la guitarra.

También, en esto del baile en el tango, volvemos a Daniel Vidart, como antes lo habíamos seguido en lo que hacía a sus letras. El autor uruguayo parte del concepto fundacional, que el tango nació como baile popular que se practicaba en las veredas de Buenos Aires y Montevideo, dando inicio a los cuartos de las chinas cuarteleras hacia mediados del siglo XIX, donde además de mazurcas, valeses, chotis y habaneras, aparecían los milongueros improvisados que “iban a la milonga” y que así aún se le reconoce en el Martín Fierro.

Pero también, se sentía su presencia en los locales de la zona portuaria con habaneras y coreografía de cortes y quebradas. En esa dialéctica musical y de figuras, un buen día surge eso nuevo llamado tango propiamente dicho como representante del arte popular, aún, cuando tuvo presencia lupanar pero no necesariamente como su génesis.

Ese nacer popular, en barrios tiernos del nuevo suburbio, irá creciendo y tomando fuerza propia para convertirse en algo diario y natural de ese hábitat barrial y de sus ocupantes, aún, cuando coexistiera con academias y piringundines reservados a distintos sectores minoritarios tanto de la alta clase social como de otros automarginados del vivir cotidiano, o en galas del género chico, todo ello al compás de violín, flauta y guitarra, a veces organitos, acordeones o luego mandolinas o verduleras que iban sembrando el camino para la llegada del rey bandoneón.



Esos variados lugares, donde se bailaba tango, le quita la imagen de estar reservado para lugares “noc santos”; por el contrario, los nuevos escenarios que eran los recientes barrios, habrán de acunarlo y le brindarán toda esa impronta natural y espontánea y allí comenzarán a aparecer sus principales actores, los bailarines.

Porque también, ha existido mucha novela con algunos autores que lo han querido presentar como música que se bailaba entre hombres, llegando a señalarse como equívoco el sexo de aquellos bailarines. Sabemos, y la historia así lo demuestra, como es esto de denostar por parte de mucho pensamiento oficial o “culturoso” cuando trata de desvalorizar a personas o géneros populares.



Pues, si bien, aparecían bailando entre hombres, ello trataba de la práctica previa al baile entre parejas de distintos sexos, más allá de no analizar objetivamente el tiempo y el lugar de la crítica, en donde la avalancha inmigratoria había producido un déficit de mujeres y principalmente donde esa propaganda oficial machacaba con el sambenito de la “lascividad”

de ese nuevo baile que no era propio para chicas “decentes”. Aún podemos recordar también ciertas orientaciones de algún credo sobre el particular. Pero como alguien decía que la verdad es la única realidad con el tiempo esa verdad se imponía y esta nueva música y su baile comenzaba a ser patrimonio de la mayoría del pueblo.

Como bien lo señala Vidart “...Es mentira, es error, es novelaría de intelectuales friolentos que recién descubren el tango y se quieren calentar la sangre con el rescoldo, decir que el tango fue bailado por hombres solos en su comienzo. El baile en parejas de hombre y de mujer es un simulacro de acoplamiento en las sociedades primitivas y lo sigue siendo hoy, a pesar de todas las fiorituras interpuestas por el salón entre la coreografía y el sexo. El tango, como antes la milonga, y antes todavía la danza, se bailó siempre en pareja de macho y hembra. Cuando bailaban dos hombres juntos era para aprender pasos difíciles por sencillas razones pedagógicas. Y nada más...”.

Por su parte, León Benarós abona esta posición, expresando “...Absurdamente es una pareja de varones que se aviene a bailar el tango, en alguna esquina. El tango parecía solamente “cosa de hombres”. Indignaría atribuir al acto el más mínimo contenido homosexual. Se trata de una demostración de habilidad, de un lucimiento. Aún, cuando después el tango, conquistó a la mujer para la danza, “ella” no será el ingrediente fundamental, el objetivo último, sino la danza en sí, la intención sin lubricidad alguna...”; “...el “tercer sexo” apenas podría sobrevivir en un ambiente de crudo machismo...el narcisismo del compadrito atenderá más al tango en sí que a su compañera de ocasión...”.

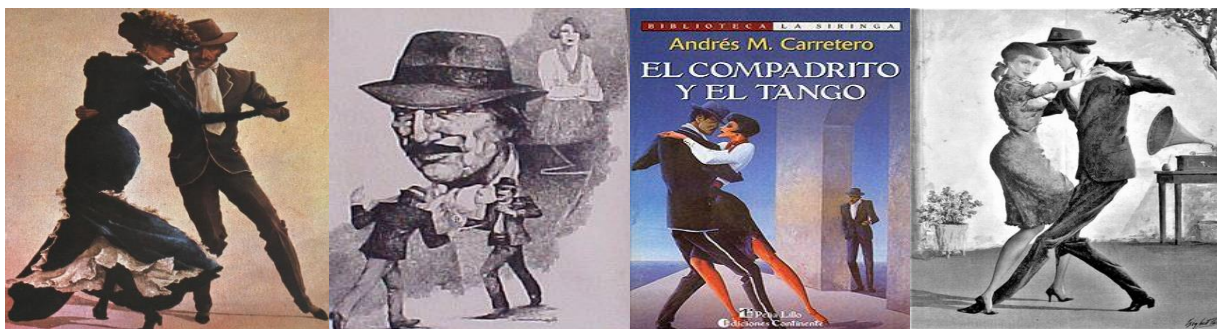
En tanto que don Horacio Ferrer, ha señalado que “...Algunos cronistas sostienen que en estos comienzos el Tango era bailado entre hombres. Debemos decir mejor que también se baila entre hombres, porque siempre, hasta hoy, ha sido bailado por pareja de varones, pero en casi todos los casos como entrenamiento para luego bailar con mujeres. También en la posterior época de los cabaret, mientras esperan a los clientes, las mujeres bailarían entre sí...”

Andrés Carretero, uno de los autores del género que más ahonda en lo social, enraiza al gaucho (“hombre del horizonte infinito”) con el compadrito (“protagonista del medio urbano, acotado por las paredes y delimitado por las calles”), significándolos como aquellos que recibieron a quienes bajaron de los barcos, en una indudable minoría numérica y de costumbres, pero que, además de ser vilipendiados fueron explotados laboralmente por quienes detentaban el poder a lo largo de la historia.

Agrega que ambos exhibieron un coraje que ha sido bastardeado, presentándose como egoístas y sin honor; exhibiéndolos como algo alejado de ese medio social que los explotaba y los excluía, ocupándolos como mano de obra barata cuando no soldados rasos, piel de cañón, para guerras de intereses hegemónicos de la alta clase social.

En su obra “El Compadrito y el Tango”, ediciones Peña Lillo Ediciones Continente 1999, señala que desamparado el primero por las distintas condiciones ya señaladas, queda el compadrito como prototipo de la Capital Federal, con sus defectos y sus virtudes: bravucón, despectivo, irónico, cachador para los que no conocían los códigos de la ciudad, pero a la vez trabajador consecuente, eficaz y de bajo perfil; señalando su principal perfil como gran bailarín, rey de la noche, de la amistad y de entrega del amor entre un hombre y una mujer.





Continúa con esa descripción, significándolo como fiel representante de las raíces criollas, pero también de las influencias itálicas o hispanas, mediante gestos ampulosos, rodeado de mujeres o solidario con el amigo, desprendiéndose de lo propio, pero siempre escondido en una personalidad que en muchas ocasiones lo lleva a cargar con culpas ajenas. Y como ya señalábamos, distorsionado en sus valores por los representantes culturosos al servicio de los intereses de la clase alta o sus amigos europeos, será el explotado de una economía agro-exportadora, soportando con dignidad su pobreza, propia del sistema, en tanto los sectores del privilegio vivían y vestían como sus parientes europeos a los que rendían pleitesía.

En realidad, puede afirmarse que el compadrito era un paria en su propia tierra y muchas veces su actitud sobradora o de voz alzada era una defensa inconsciente de alguien explotado y excluido socialmente. Como ocurría antes con el gaucho, será desacreditado y exhibido como aquello pecaminoso que debía evitarse por todo aquel “bien pensante” y de “buenas costumbres”, quienes se quedarán en el funyi, el lengue, el taquito militar y la ropa ajustada del compadrito sin adentrarse en su interior quizá por qué significaba reconocer su explotación y su marginación social.

Para esa explotación, era necesario previamente denostarlo y mostrarlo como algo a no imitar. Para ello se le reservó la exclusión recluyéndolo en la orilla a “este indio con levita” o “negro con sombrero de felpa”. Conocemos de estos apelativos despectivos a lo largo de la historia por parte de estos sectores de las clases altas o sus “idiotas útiles” que se han de continuar con la “chusma” o “los cabecitas negras”.

Cambian las denominaciones, pero no el odio hacia las clases bajas o explotadas por parte de quienes utilizan el discurso de la “libertad” o de la “República”; recibiendo por el contrario de este personaje que hizo de su vida un canto a la libertad, comenzando por la propia, solidario con el semejante y que ha de militar pasivamente en cada uno de los movimientos nacionales y populares que cruzan la historia de la patria, aún, cuando algunos fueran utilizados por caudillos, pero que tuvieron en el tango el bote que les permitió evitar el naufragio de la marginalidad social, pero, principalmente espiritual a través de su música, baile o poesía.

Carretero, señala asimismo, las diferencias vivenciales entre el compadrito y otros personajes como el guardaespaldas del político de turno, el cafishio que explotaba mujeres, el carrerito, el bailarín o el laburante, quizá todos convivían en el mismo hábitat pero exhibían vestimentas y conductas sociales diferenciadas. Pero donde han de surgir diferencias notorias será en el baile en relación al malevo.

Ambos, eran eximios bailarines, pero en tanto el compadrito exhibe su arte sin recurrir a las malas artes o el uso de armas, dirimiendo sus habilidades en el campo de la pista y no como el malevo que lo hace derramado sangre en los campos del “honor”. Aún, cuando el cuchillo es parte de su vestimenta, el compadrito no es delincuente ni explotador rufianesco, pese a utilizar lenguaje canero. Su personaje persistirá hasta entrado los años 40 del siglo XX cuando es sustituido por aquellos que llegaban a la sociedad cosmopolita desde las provincias, en busca de mejores condiciones de vida, que realmente habrían de alcanzar.

En esta historia del baile y sus antecedentes, Carretero sitúa hacia 1875 el hábitat de los cafés en la Boca, entre otros, el “Café de los Negros”. “El Palomar”. “El Molino”, “El Edén” o el “Café Paris”, entre otros de aquellos a los que concurrían políticos populares, mujeres ligeras de ropas y principalmente bailarines profesionales y compadritos, citando entre otros al “Manco Bizcocho”, “Pajarito”, “Maceta”, el “Tigre Rodríguez”, “Chelo”, el “Lungo Pepe” o el “Rápido Toto”, todos de gran fama. También poblaron pulperías, propio de la fusión del campo con la ciudad, en el suburbio, algunos de ellos como la “Tachela”, “La Blanqueada”, “La Tapera”, el “Café “La Puñalada” o la “Casa de María”. Otros lugares de esparcimiento fueron las glorietas de Barracas y los Corrales, donde se presentaban cantores o payadores como Gabino Ezeiza, Navas o Cazón. No faltaron los circos donde comenzaba a aparecer músicos que luego sería famosos como Ángel Villoldo.

Por su parte, la tradición oral ha dejado también los nombres de otros primigenios bailarines como el “Flaco Saúl”, Mariano Cao, el famoso payador Arturo de Navas o el padre de Juan de Dios Filiberto, don Juan Filiberti (alias “Mascarilla”), quien exhibía sus notables dotes bailables en la Boca, en casas como “Bailietín del Palomar” cercano a la esquina de Suárez y Necochea u otra en Bradsen y Villafañe.



Juan Averna, también eximio bailarín de tango que durante treinta años tuvo como compañera a Carmencita Calderón, en su libro “Los olvidados bailarines de Tango”, editado en 2001 con prólogo de José Gobello, desarrolla la temática y cita entre otros a las parejas de Cozzi con la Negra María en Montserrat, “Pedrín” El Tuerto, a quien Averna señala como el mejor de todos los tiempos, con la Flaca Rosa en San Telmo, Luis “El Gallito de Palermo” con la Parda Corina, Benito Bianquet “El Cachafaz” con la Vasca Ernestina en Villa Crespo, el “Vasco Ain” con la Vasca de Montserrat, Carlos Kern “El inglés”, también especialista en valeses cruzados, con María “La Vasca” en Concepción, o el Pardo Santillán con la Parda Esther.

Domingo Greco, hermano de Vicente, recuerda al Tano Ponce o a “Cotongo”. Y Daniel J. Cárdenas cita a “Flaco Saúl”, “El Civico”, “El Moscovita” ó “El Escoberito”, “Mascarita Filiberti”, el padre de Juan de Dios Filiberto, “El pibe David”, “El flaco Alfredo”, “El petiso Zabalita” Alejandro Parodi entre otros. Averna, en el citado trabajo recuerda el nombre de célebres bailarinas como La Parda Refucilo, Pepa La Chata, La Petisa, “La Mondonguito, La China Benicia, la negra Carmen Gómez, que tenía academia, la Ñata Aurora, la Barquinazo, la Tanita Luciana sin dejar de recordar a la famosa Rubia Mireya que cita como “pura fábula”, la Gallega Consuelo, la Porota, o la Tisica.

Luis Alposta, miembro de la Academia Nacional del Tango y del Lunfardo, además de médico, escritor y poeta, manifiesta que tampoco deberá olvidarse a José Giambuzzi, apodado “Tarila” que tuvo como compañera a su esposa Magdalena y hacia el final a Carmencita Calderón, al Negro Pavura o a Fernando “Lagañita”. Además en un trabajo que contó con la colaboración de Oscar Himschoot, Alposta cita a las primeras bailarinas como Adelita, Marta Ain, Concepción Amaya, Daniela Archirey, Chela Arroyuelo, a las hermanas Balbina, Julia Bello, Enriqueta “La Conchuda”, “La Parda” Carmen Gómez, Herminia, Jazmín, La Apache Cocinera, La Cacho, La Francesita, La Gallega María, La Guanaca, La Leona, La Gaucha Manuela, La Moreira, La Mulata María Celeste, La Parda Flora, La Payaso, La Sargento, La Vieja Eustaquia, Lola “La Petisa”, María “La Meona”, Juana Rebenque, Sarita Bicloruro o Yamile.

Como anécdota de ello, recordamos parte de la letra de la milonga “Un baile a beneficio” (La podrida) de Juan Carlos Caccaviello y José Alfredo Fernández que hiciera famoso el “Negro” Jorge Vidal en la orquesta de Osvaldo Pugliese, cuando canta “...En el ambiente de minas estaban las de Mendieta, con la flaca Pañoleta, la Paja Brava y la China, Pichuta, la Golondrina, la mechera Encarnación, la gorda del Corralón, Sarita de la Cortada, la Grela de Puñalada, y la Parda del Callejón...”

También Buenos Aires tuvo su impronta musical negra, especialmente en loailable y su coreografía, sin olvidar que muchas de las parejas de los más famosos bailarines fueron mujeres negras o mulatas (recordada en el tema “Moneda de Cobre” de Randall que popularizaran Alberto Castillo y Raúl Verón); que además del candombe bailaban mazurcas, malambos, gatos y cielitos. Esa coreografía del baile negro traía tras de sí su enorme tradición étnica que los criollos copiaran, muchas veces exagerándola, pero que con el tiempo les sirvió para exhibir su propia producción que acompañaba a esta nueva música, dominando el ritmo y marcando su propia cadencia. Pero siempre, en ese final de siglo, se exhibía una mezcla de raíces coreográficas que luego, con el tiempo, se irían decantando junto con esa nueva forma musical.

Así el candombe, como señala Carretero, será la base al que se le irá incorporando música criolla, habaneras, fandango, tango andaluz o tango negro que en esa hibridación musical, pero principalmente cultural, ha de generar una depuración con la milonga y más tarde con el tango, acompañando el abandono de los tambores por el violín y flauta, en la búsqueda de ese ritmo del dos por cuatro, al principio sin grafía y solo por repetición continuada del tema, que tuvo al compadrito como creador intuitivo del nuevo ritmo.

A la coreografía del baile negro de parejas sueltas, se trasvasa al enlace de las mismas, pero no separados como en el vals, sino una junta a otra, donde el hombre marca el compás al son de su mano derecha en la espalda de la compañera, en tanto su izquierda pone proa al barco de esa danza que, reconociendo raíces, sin embargo le impregna la impronta de pasos y cadencias propias e inescindibles del nuevo ritmoailable, marcado por pasos cruzados, retrocesos, entrecruzamientos, sentadas y un sinfín de coreografías que principalmente exhiben la forma intuitiva de cada bailarín, o “con lentos donde la solemnidad de los movimientos se amalgama con los firuletes de las extremidades, incluyendo figuras picarescas y saltarinas como los vocablos de la verba orillera” como lo señalara Francisco García Jiménez.

Por su parte, la mayoría de los estudiosos del tema señalan que la milonga ha sido la base necesaria del tango que vino a sustituirla. Así, se señala que la milonga como segunda vertiente del binario colonial, contribuyó notoriamente a la construcción del nuevo lenguaje musical. Coexistió con la habanera, pero reinó en los ambientes sociales humildes, llegándose a denominar como la habanera de los pobres, pese a lo cual su relación mayor está con la música afroamericana ya señalada. Se estructura en compás binario de dos por cuatro, siguiendo el diseño colonial. Su denominación deviene al encontrarse incluida en los establecimientos de bailes o “milongas” especialmente a partir de 1870.

Horacio Ferrer expresa que “...bien podemos concebir su origen como la contradanza europea en su versión ciudadana rioplatense, y siguiendo la idea de Grenet, describirla como una melodía criolla rioplatense fundida al poderoso aliento de los tambores candomberos, de cuyos ritmos es “hija dilecta”. Agrega que se la conocía en las dos márgenes del Plata a fines del siglo XIX destacando “La Estrella” de Antonio Domingo Podestá y que la familia representara en los circos donde actuaban.

Por su parte, Carlos Vega en su libro “Danzas y canciones Argentinas”, sostiene que la milonga es una “...expresión local de viejo arraigo, aunque antes se la llamara de otro modo.



Ha adoptado coreografía porteña y es intensamente cultivada por el bajo pueblo (...). Subió a la escena muchas veces. Ya la vimos en la revista De Paseo por Buenos Aires, después en la revista Exposición Argentina (1891), más tarde va al cuadro de costumbres campesinas “Ley Suprema (1897) y en la zarzuela el Deber (1898). La milonga no perdió la vida hacia 1900 perdió el nombre. Alentará después de muchos años en la entrada del tango argentino...”.

La otra milonga, aquella de compases machacones y enérgicos o la continuadora de la cifra o canción en estrofas, especialmente como forma de canto, tomará su propio camino como género independiente. Ese nuevo ritmo devenido de otros pero con identidad propia fue de a poco ganando nuevos escenarios públicos como el café, el circo o el teatro, o el privado de conventillos o veredas de tierra en los nuevos barrios populares del suburbio, con hombres y mujeres bravías que, sin usarlo, no desdeñaban el cuchillo.

Como lo señalan Carretero, García Jiménez, Gobello, Ferrer y demás estudiosos del género, han de aparecer lugares paradigmáticos de las milongas como las cercanas a Plaza Lorea, alpargaterías ubicadas en las calles Estados Unidos y Solís o en Pavón y Bernardo de Irigoyen, cafés de la Boca o el de Tres Esquinas, el “Nani” o “La Violeta” en Belgrano, las carpas de la Recoleta o Retiro y las de Santa Lucía en Barracas donde se realizaban las romerías organizadas por la Parroquia, con acordeón, arpa y guitarra, agregándole luego flauta y mandolina, o las del “Bajo de la Batería”, lindando con los cuarteles, donde se bailaba el tango y otros ritmos.

A todos ellos, se agregarían, más tarde, otros lugares “adecentados” como el “Prado Español”, célebre por sus romerías en la hoy Avenida Quintana esquina Juncal, el “Café Torona”, también llamado “Hansen” que era un lugar para escuchar. Otros lugares de ese baile iniciático fueron “El Velódromo”, “El Kiosquito”, “La Glorieta” y “El Tambito”.

Otros han sido conocidos por el nombre de sus dueñas como “María la Vasca”, la “Parda Adelina”, la “China Rosa” y tantas otras, que según el Archivo General de la Nación eleva a más de 200, además de academias como las de “Corral” “Argerich” “Prince”, “Garay” o los ubicados en la desaparecida y famosa “Calle del Pecado”, luego Arona, entre Moreno y Belgrano donde actualmente se encuentra el Ministerio de Desarrollo Social.

A ellos, habrían de continuarlos los trinquetes de las canchas de paleta y otros lugares o “casas de confianza” autorizadas a funcionar legalmente. Pero, como ya lo señaláramos, junto a todos estos lugares públicos o semipúblicos comenzaban los bailes en el conventillo, clubes de barrio o del centro como el salón “La Argentina”, la “Casa Suiza”, el “Salón Cavour” o la “Unione e Benevolenza”, o simplemente en las veredas suburbanas donde se lo denominaba “bailatín”.

Dos obras sobre la temática han sido desarrolladas por el uruguayo Fernando O. Assunção y el reconocido autor e historiador Sergio Pujol. El primero de ellos, al cual hemos recurrido en otro trabajo, en su obra “El Tango y sus circunstancias” Editorial El Ateneo 1998 en la primera parte de la obra se lo dedica al estudio y clasificación de los bailes populares rioplatenses.

Allí, realiza la clasificación primaria entre las danzas, con argumento y ceremonial, trascendente o simplemente social, y los bailes que son aquellos que se realizan como juego o recreo. A su vez, en las primeras, establece aquellas según el origen de su argumento, que podían ser místicas, religiosas, ceremoniales, guerreras o amatorias; abstractas, concretas o figurativas. Además según el grupo social, el estado cultural o la finalidad que persigue pueden ser etnográficas, populares (folklóricas), popularizadas, de sociedad, gremiales o profesionales. También pueden clasificarse de un solo sexo, colectivas o individuales o de ambos sexos en parejas (de una o varias parejas relacionadas) o no, o colectivas. Todo ello partiendo del baile individual como fenómeno natural y su desarrollo posterior.

El mismo, produjo dejar en el camino a distintas rondas, pero también a exhibirlas como juegos del amor o de guerra, que al principio lo hará en forma suelta, para llegar luego al abrazo, que en la culturas occidentales modernas se toman para deslizarse, realizando figuras con giros sin soltarse, como evolución del baile popular y social que a su vez tendrá su otro extremo en el movimiento danzado del arte solista en el ballet.

Assunção determina dos períodos culturales en España. Uno el barroco, bajo los Austrias, o barroco popular, con “bailes de a dos”, con influencia sobre la costa del pacífico americano, el cual sería desprendimiento del rococó de los Borbones, de sus bailes colectivos, que influenciaron a su vez la costa del atlántico americano, aún, cuando los mismos, posteriormente, recibieran influencias de otros países del centro de Europa y llegaran danzas como el minué, la gavota, la contradanza, la cuadrilla, o el vals, aún, cuando este último llegó por otros caminos.

En su profundo análisis, historia ese “baile de a dos” entre hombre y mujer enfrentados, improvisando y cuyo canto marcaba el compás; de carácter profano que se presentaba en iniciáticas representaciones teatrales o en ceremonias y festividades religiosas donde participaba el pueblo, junto a frailes, monjas y aún sacerdotes, que alcanzó su mayor auge con dicho barroco en el siglo XVII. Ello luego se trasladaría a Iberoamérica y en muchos lugares sufriría la hibridación con las de origen africano para alcanzar coreografía “ombligadas” o “nalgadas”, cargadas de sentimiento eróticos. Esa acriollada recibiría la denominación de bailes o sones. Serán recepcionados, especialmente, en los ámbitos de la picaresca de mesones, corrales y patios de vida holgazana o vagabunda, con coplas también picarescas que acompañarán al baile con zapateos y contoneos, propio de los sectores populares desinhibidos, pero que luego serán tomados, aunque atenuado, por los salones de la burguesía.

En su avance, la pareja se independiza del conjunto, tomándose de los brazos y aún del talle, realizando giros y vueltas. Ese desarrollo, al principio lento, propio del hábitat rural más conservador al cambio, adquirirá un rápido desarrollo cuando estalla la revolución industrial y las ciudades comienzan a tornarse masivas, con costumbres más deshinbidas y proclives al cambio, especialmente cuando entran en contacto con otras culturas, como el caso de la africana en el ámbito americano.

Tal escenario dará lugar a la aparición de los bailes públicos, que abandonan los espacios estrechos y oscuros destinados a pequeños grupos, para adquirir masividad y carácter cambiante, especialmente con la aparición de la clase media y con ella los bailes enlazados, representados especialmente en el vals. Este alcanza su apogeo hacia fines del siglo XVIII y llegará en el siguiente a América con su compás de tres tiempos que se enlazará en estas tierras del sur con el cielito, el pericón, el minué montonero y la media caña, o en la costa del Pacífico con el vals peruano.

A ellos habrían de continuarles bailes populares de la Europa oriental, como la mazurca, la polca o el chotis, todos de enlace de parejas, alegres y picarescos, propios de los sectores más populares que se expresan en los contados días festivos que tenían; todo ello asociado al arte impresionistas en la pintura, y su escénica al aire libre y que en su desplazamiento territorial habría de dar sus formas locales. La mazurca, llega a la orilla oriental del Plata hacia 1840 y se asienta en el ámbito rural, donde, recepcionada por “gringos” acordeonistas, la adoptan pero a la vez la adaptan a las características propias del lugar, apericonándola y dándole el nombre de “ranchera”. En tanto en la orilla occidental se hizo baile de abrazo sucediendo al de enlace.

La polca, proveniente de Bohemia, también llega a estas tierras en igual época. Menos romántica que el vals compite con él y logra desplazarlo de gusto popular, especialmente en el ámbito rural. Allí su compás de dos por cuatro será la estrella en los “bailes a candí” con sus

pasos lineales ligeros, pataditas y sentadas. Los payadores le pondrán letra, antes que a la milonga, aún, cuando ello estaba señalando el arribo de esos milongones afro a ese nuevo ámbito de la orilla. Allí, acentuará sus sentadas y el enlace dará paso al abrazo. El auge de la polca durará hasta bien entrado el siglo XX.

El chotis, trataba de una contradanza bailada a los saltitos y que también llegaba a estas tierras junto con las anteriores, pero reingresando luego con el teatro español y ubicándose en las zonas populares de la orilla, con otras formas y caracteres y será, sin duda, otro de los antecedentes de la nueva danza popular urbana que estaba al llegar.

Precisamente, en ese suburbio cercano, pero a la vez distante del ámbito rural, donde comenzaban los incipientes saladeros y frigoríficos arribaban todos esos bailes que, en contacto con ese hábitat van definiendo un nuevo estilo coreográfico que a su vez no ha de desdeñar a los propios de criollos. Los ocupantes del nuevo espacio, matarifes, troperos, carreros, mayorales del abasto o del transporte, y la soldadesca blanca, negra o parda, y sus mujeres, como las chinas cuarteleras, van definiendo el espacio y la nueva coreografía en ranchos a candil o en pulperías y casas de "trata"; todo ello al compás de la guitarra o la verdulera que le ponían música a zambas-refalosas, gatos, polcas, mazurcas y valeses con quebradas provocantes de las mujeres y cortadas y amagues de los varones, con dibujos imaginarios en pisos de tierra apisonados.

Como conclusión, Assunção señala que es factible que en la gestación del tango hayan colaborado la habanera y la tonadillesca española, pero que la herencia popular está en su propio ambiente de origen, con las quebradas de los antiguos milongueros y el ritmo de los tamboriles africanos y la llegada de la milonga transformada y adormecida, donde bailarines esquineros en los corrales y barracones, academias y pensiones de las orillas portuarias, gestaron algo nuevo y distinto a todos sus antecesores.

El avance de la ciudad haría el resto, pero no solo con su música y baile sino también con su teatro, plástica, literatura, enseñanza, y el deporte encarnado en el fútbol. No faltaba tanto para que Buenos Aires "fuera una fiesta".

Por su parte Pujol, en su obra "Historia del Baile", editorial Emecé aparecida en el año 1999 realiza una historia integral del baile como género y dentro de ello acomete la tarea con el correspondiente al tango, donde realiza una importante investigación propia y de otros autores, entre ellos, precisamente Assunção.

Con consideraciones generales, señala que a los primeros pasos, austeros y aún sin la seguridad que brinda el paso del tiempo, han de seguirle la aparición de figuras pero principalmente los ejes de una coreografía fuertemente abrazada y con piernas ágiles, que, concentrada en su música y en su hermana, la figura, exige códigos que no permiten cometer errores, como aquel famoso del "que baila no habla", so pena de "perder el compás".

Todo ello, quizá carezca de documentación que lo sustente, salvo las figuras de los temas impresos, pocos en la época, y la tradición oral de las distintas generaciones tangueras que nos han transmitido esas vivencias propias de su era fundacional. Así, conoceremos de las corridas, balanceos, paradas, quebradas, sentadas o bicicletas, muchas de las cuales han copiado situaciones de la vida diaria de ese entonces, como podía ser el "paso bicicleta" o el "paso de trencito" que Pujol ejemplifica como aquel de corrida con pasos en línea recta y de costado, con pasos cortos y veloces que acompañaban un ritmo saltarín y picado de un dos por cuatro de pasitos cortitos y doblados.

Su coreografía, aún con sus antecedentes musicales de habaneras, milongas y mazurcas, se reflejan en el vals como paradigma de la pareja enlazada pero separada, que llegó a estas tierras a principios del siglo XIX y que luego de su rechazo original, al igual que le había

ocurrido en Europa, se convertiría en el baile de moda de la sociedad porteña. Pero además de este vals, al que podemos señalar como el “vienes” o el “boston”, se produjeron adaptaciones como el caso del “vals criollo”, adoptando el paso del tango a ese ritmo ternario.

El autor realiza un importante aporte en cuanto a los antecedentes con otros ritmos, se trate de la habanera, acompañada y somnolienta de 1880 que deja de ser elemento de combustión para el compadrito necesitado de un zarandeo de milonga, o del candombe que queda relegado a pequeños ámbitos afro, o de gatos, pericones, cifras y cielitos que van rumbeando hacia la zona rural. Han sido importantes antecedentes pero el bailarín de fines del siglo XIX y principios del siguiente, necesita de otro ritmo que lo represente y que referencie una nueva realidad urbana.

Puyol recuerda también, la importancia que en la zona rural tuvieron bailes de la Europa oriental como la mazurca y la polca, sin dejar de reconocer al vals y su adaptación al medio. Esa polca binaria, se habría de convertir, en nuestro suelo, en el popular chamamé, de enorme raigambre popular, especialmente en la zona de nuestro litoral y en Paraguay, con su ritmo de cuerpo a cuerpo que tendrá influencia en el tango milonguero que se bailará en la campaña luego de 1880. Otros autores, como Rubén Pérez Bugallo, citado por Pujol, ubican al fandango como raíz del chamamé, por lo cual sería colonial y no inmigratorio.

Asimismo, debe recordarse que el chamamé se baila mejilla a mejilla y con balanceo incitante y encorvado, además de referir que el mismo continuó su propio camino, muy especialmente en los “30” y “40” con el traslado a las grandes ciudades de la migración interna. Tampoco debe olvidarse que la polca tradicional tuvo su época brillante en estas tierras, tanto en salones como en patios de tierra, donde ya se mechaba una “polca criolla” que se exhibía en muchos bailongos de la Boca donde comenzaban a aparecer célebres temas como “Para ti” de Juan Maglio “Pacho” o “La Polca de la escoba” de Adolfo Pérez Pocholo, a las que años después se le agregaría la no menos famosa “La Refalosa” de la autoría de Francisco Canaro con la que cerraba sus actuaciones.

En tanto la mazurca, como señalara Assunção, se apericonó y se la denominó “ranchera” baile de hondo raigambre en el ámbito rural donde se goza con el taconeo, y que está presente en este baile; y que, luego tendría repercusión en el ambiente tanguero de los años “30” con temas como “La Tranquera”, “Mañanitas de Campo” o “Hasta que ardan los candiles”, todos interpretados por Gardel, o la famosa “Donde hay un mango” de Francisco Canaro e Ivo Pelay, que cantara Tita Merello. En todas ellas se exhibía un ritmo juguetón, con pasos corridos, cortos y veloces, todo lo cual también se aprecian en los tangos primitivos.

Tampoco deberemos olvidar que le ocurría a este nuevo baile, allende los mares, a tal punto que, poco antes de que comenzara la Primera Guerra Mundial en 1914 el emperador de Alemania, Guillermo II prohibió que los oficiales prusianos bailaran el tango si vestían uniforme. El periódico semioficial del Vaticano, L'Osservatore Romano, apoyó abiertamente la decisión en los siguientes términos: “El Káiser ha hecho lo que ha podido para impedir que los gentilhombres se identifiquen con la baja sensualidad de los negros y de los mestizos (...) ¡Y algunos van por ahí diciendo que el tango es como cualquier otro baile cuando no se lo baila licenciosamente! La danza tango es, cuanto menos, una de aquellas de las cuales no se puede de ninguna manera conservar ni siquiera con alguna probabilidad la decencia. Porque, si en todos los otros bailes está en peligro próximo la moral de los bailarines, en el tango la decencia se encuentra en pleno naufragio, y por este motivo el emperador Guillermo lo ha prohibido a los oficiales cuando estos vistan uniforme.

Las prohibiciones del tango en Europa indicaban la difusión creciente del baile en los países que en ese momento eran “el centro” del mundo. Ya, en 1913, se hablaba de la tangomanía desatada en Europa. El desparpajo innovador de la danza y el cuestionamiento a las costumbres establecidas sobre la relación de las personas con sus cuerpos, “provocó el más grande escándalo que se haya verificado jamás en la historia de las costumbres

modernas". Un periodista italiano de la época, reflexionando sobre las razones del éxito del tango, escribía por entonces:

“Las viejas polcas y las anticuadas mazurcas y los acompasados lanceros no podían ya satisfacer el alma moderna empastada de sensibilidad. Apenas se podía soportar el antiguo vals alemán con sus giros en cuatro tiempos, destinado más a las personas atléticas que a las mujeres modernas de faldas ajustadas. Un baile, dicen, que no hace más que repetir continuamente un único paso y que no representa otra variedad que el girar en sentido inverso, es ejercicio demasiado monotonó, demasiado serio, demasiado poco plástico, y para nada destinado a traducir a través de gestos las esquisitas e inadvertidas variedades del ritmo. Los viejos bailes no fotografían ni la música ni el estado psíquico de quienes danzan...

...El alma moderna necesita algo más fino, más sensible, más cerebral, que no sea un único paso cadenciado y uniforme como el de un pelotón de soldados marchando. Necesita ante todo de sensibilidad, de una estética nueva, más dinámica que plástica, de una coreografía algo mundana, que sea más arte que sport.(...) Se necesitaba una danza más compleja y osada, más nerviosa y sensible, más profunda y atormentada, más refinada y dinámica, hecha de impulsos y detenciones, de actitudes imprevistas y de posturas significativas, más artística y literaria, una danza que fuera la traducción plástica y dinámica de una música escrita prevalentemente en menor y plasmada sobre una tonalidad triste, armónicamente angustiada y saturada de pasiones y de enervante poesía”.

Por su parte, el investigador Enrique Cámara de Landa ha documentado el éxito masivo del tango en Italia -y al resto de Europa- desde mediados de la segunda década del siglo XX, y el desarrollo en la península de un tango con características originales, que tomó el nombre de tango liscio (tango liso), a partir de una fusión del tango, con el vals, la polca, la mazurca, que aún se practica en la actualidad. La Primera Guerra Mundial, declarada en 1914, frenaría la difusión internacional del tango y habrá que esperar hasta su finalización, para que se reiniciara la expansión mundial del género.

Finalizada la Primera Guerra Mundial, en 1918, y restablecidos los viajes internacionales, en un mundo en el que los discos y el cine mudo inauguraban la era de la difusión global de la música y el baile, el tango se convirtió en "uno de los bailes de salón más populares en Europa" durante toda la década de 1920, no solo en París y España, a los que iban los músicos de tango argentinos, sino incluso en los países del este europeo, como Polonia, donde surgiría el tango yddish, o la Rusia Soviética.

En 1920 Casimiro Aín (El Vasco) y su compañera Jazmine ganan el Campeonato Mundial de Baile, realizado en el teatro Marigny de París, y el 1º de febrero de 1924, el mismo bailarín, baila el tango "Ave María" de Canaro, ante el Papa Pío XI, en una presentación realizada a solicitud de la embajada argentina.

En esa época de adaptación, se trate del tango quebrado o del liso, se exhibirá el contacto físico del hombre con la mujer y aún, con esa música juguetona, el baile no dejará de tener una formulación de seria ceremonia laica, en donde los cuerpos se tocan y la piernas dibujan filigranas en ese avance medio de costado de la pareja, con pasos cortos y ligeros que exigen mantener el equilibrio en la “frenada” para el giro en redondo y el taconeo pertinaz, con el hombre atrayendo a la mujer hacia sí. Además de un sinfín de figuras intuitivas que no se repiten, como continuo desafío a la creación y a la vez a una sociedad pacata y de hondas hipocresías sociales, como el del carné de baile donde figuraban los temas que se habrían de escuchar y se anotaban el nombre de los caballeros que pretendían bailar con determinada dama, sin acordarse de aquel viejo refrán “Por el baile suele la doncella resbalar”.

Francisco García Jiménez, en su obra “El tango. Historia de medio siglo. 1889/1930” editorial Eudeba 1964, señala que los últimos veinte años del siglo XIX son de ajuste de esa nueva danza, contagiando al otro lado del Plata, exhibiendo un ejemplo de tango corralero suburbano y apasionado con taconeo en las figuras en esos pisos de tierra de este lado, en

contraposición con el que retruca el oriental con su género negro que invita al blanco a celebrar en tablados de academias, en sus famosas “milongas” y contraponiendo su paso largo con el corto de Buenos Aires.

Todo ello, se realizaba al compás del organito, iluminado por el alumbrado público a gas, ya no taconeando sino acompasando pasos sobre la tierra barrial con alpargatas, premonición de lo que hoy, en zapatillas, exhiben los chicos en nuestras milongas. Allí comenzaban a bordar el ocho simple las vecinas del barrio, ocupando el espacio público, lejos de los lugares “noc santos” que, además sería un aviso para lo que llegaría en el siglo siguiente, especialmente en su dorada época de los “40”.

La semilla estaba echada, solo faltaba que la regaran cientos de bailarines que a lo largo de más de 150 años han producido esta famosa cosecha de ternuras y pasiones bailadas a las que acuden no solo nuestros hombres y mujeres, sino todos aquellos que llegan a estas tierras desde los lugares más remotos del mundo para recibir esta bendición laica.

### EL NUEVO HÁBITAT EXPRESIVO DEL GÉNERO

Todas las expresiones populares, que ese incipiente nuevo género musical estaba generando, además de su epicentro en los barrios populares, también se estaba acercando al centro, donde, esa ciudad del Centenario, iba adquiriendo fisonomía de gran urbe y con ello comenzaban a desarrollarse distintas actividades artísticas, donde, esos artistas populares comenzaban a exhibir su música, poesía, baile e interpretación.

La ciudad comenzaba a tener veladas en algunos lugares donde, a partir de 1905, se jugaría a la paleta o carreras ciclísticas entre las que se recuerdan la Plaza Euzkara, la Cancha Moreno, de Moreno al 900, el Reducto de Once en Rivadavia al 3000, el Frontón Buenos Aires de Córdoba al 1100, el circuito Belvedere, el Jardín Florida entre Córdoba y Paraguay, donde la Unión Cívica había realizado su famoso mitín, el Apolo o los bailes del Victoria en el que actuaba el maestro Ricco interpretando temas de Alfredo Bevilacqua. En esos lugares se mezclaban músicos, payadores, carreros, políticos, matarifes, mujeres del ambiente, con algunos señoritos como Benito Villanueva, Marcelo T. de Alvear, Vicente Madero, Jorge Newbery o Agustín Fontanella.



Ese tango orillero, referenciado en el tema de Raúl de los Hoyos y Ernesto Fresedo “Del barrio de las latas” manifiesta que “... se vino pa´Corrientes...” portando la idiosincrasia del conventillo de Barracas, La Boca, San Telmo, Montserrat, Balvanera, San Cristóbal o Parque Patricios y llegaba para querer apropiarse con su canto, su baile y su música de un espacio ciudadano más allá de los de Hansen, el Velódromo, el Tambito, lo de Laura, la negra Rosa o las madamas Blanch, Fontanet o Jeanne, alpargaterías, o de bailarines boquenses como Nani, Zani, Tancredo o Filiberti, de los boliches o fondas de Constitución, las romerías, acedemias varias como el Olimpo y el Gran Bonete, en studs del Bajo Belgrano que abandonando valeses, mazurcas, polcas, schotis o el canto de cifras y décimas se le anima a ese género nuevo para tomar por asalto salones como los de San Jorge, Peracca, Alsina, Scudo d’ Italia, la Fratellanza, Olimpo Argentino, Patria e Lavoro o teatros como Victoria, Politeama o Doria y un



sinfín de cafés, bodegones, casas de bailes o centros sociales, especialmente de las distintas colectividades.

Todo ello, se producía pese y contra la idea cultural reinante de los sectores acomodados de la sociedad, que veían en esa oleada, reflejado al “malandrinaje” (que en pocos años sería la chusma) o residuos negroides, que sintetizaban el decir de lo popular y que comenzaba a ocupar su espacio pero además a introducirse clandestinamente en las “casas bien” a través de sus ocupantes jóvenes que comenzaban a hacerlo suyo.

Puccia marca esa avanzada en el Parque de Artillería con los firuletes y quebradas de chinas y milicos, en las carpas de Adela, en los bodegones de la Batería, el Retiro, o casas noc santas y trinquetes del Viejo Paseo de Julio, en la famosa Tres Esquinas, en la Boca, en las carpas de Santa Lucía o Barracas, o en los Corrales Viejos, Puente Alsina, en el barrio de Pompeya, en la bajada de San Telmo, o en todos los bailatines y barrios porteños donde, en sus veredas, se aprendía a bailar esa nueva música.

Recuerda la famosa casa de la Pandora de Tancredo en la calle Olavarría 287 donde se mezclaban peones de barracas y saladeros con vecinos, obreros y conductores de carros, y los sábados llegaban los milicos del cuartel de Retiro y los cadetes del Colegio Militar. Sin diferencias de clases o de color todos pagaban un real por la lata con lo que podían acceder a bailar con algunas de las bailarinas del lugar. Muchos jóvenes del centro eran también asiduos concurrentes al lugar ya que era uno de los más seguros para concurrir en razón de estar especialmente vigilado por la policía.

Los cafés de la Boca fueron iniciáticos para el tango donde la gente que vivían en sus precarias viviendas o aquellos que llegaban temporariamente a nuestras costas, recalaban en cada uno de ellos como alicientes de sus distintos destinos. Allí brillarían los dúos, luego los tríos de violín, flauta y guitarra, y allí también se incorporaría el bandoneón para formar los primeros cuartetos y aún dar lugar, luego, a los primeros conjuntos con más instrumentos. Así se los verá desfilar por el Royal, el de la Turca, La Marina, Azul, Eden, El Teodoro, El Argentino, Las Flores, el de Los Negros o el de Los Amigos donde se podía encontrar a Villoldo con Marambio Catán.



A tales paradigmáticos lugares llegaron con el tiempo todos aquellos que habrían de sobresalir en el género, tales como Francisco Canaro, Roberto Firpo, Genaro Espósito, Agustín Bardi, Eduardo Lorenzo Arolas, quien a su vez se había hecho famoso en el bodegón La Buseca de Barracas al Sud, donde, según Enrique Cadícamo, el “Tigre del bandoneón” había parido su tema “Una noche de garufa”, Vicente Greco, Arturo Bernstein, Ricardo Brignolo, Samuel Castriota, Domingo Santa Cruz, Prudencio Aragón, o Ernesto Zambonini entre otros.

Ya en esos años iniciáticos del nuevo siglo, comenzaban a mezclarse los barrios suburbanos con los del centro y a competir entre ellos. Así los del Alto-Recoleta con los de Nueva Pompeya, Once, Palermo, Belgrano, La Concepción, San Telmo, San José de Flores, Barracas, La Boca o Villa Crespo haciéndolo a través de sus representantes emblemáticos o significativos del lugar por medio de su música y sus carros y chatas suburbanas que surcaban

tanto el barro como el empedrado, con hombres pero también mujeres bravías que se jugaban por ellos, donde sainetes como “Gabino el Mayoral”, “Justicia Criolla”, “La Beata”, “Verbena Criolla” o “Los Disfrazados” hacían furor junto a zarzuelas, mazurcas, polcas, schotis o valeses que que estaban dando paso al nuevo género musical.



A los primitivos lugares, de los tantos que hemos señalado, se le iban agregando muchos otros como una correntada que los “sectores decentes” no podían detener. Además se había comenzado a exportar partituras con temas de tango, principalmente a partir de la Exposición de París en 1899 y con músicos que comenzaban a partir hacia el exterior para grabar, y que habían comenzado con Alfredo Gobbi (p), su esposa Flora Gobbi y Ángel Villoldo.

El comienzo del nuevo siglo ha de marcar una serie de cambios técnicos y sociales. Se inicia en Buenos Aires la grabación de discos de pasta de doble faz, hasta ese momento solo de una cara; pero principalmente es el inicio de nuevas matrices sociales donde el tango hace su aparición pública en la urbe porteña con un aviso del Club Vélez Sarfield, citado por Carretero, donde se invitaba a participar de una velada en la que se bailarían polcas, mazurcas, lanceros, valeses y tangos; donde se comienzan a grabar sus primeros temas con la aparición del “El Choclo” de Villoldo, interpretado por Flora Gobbi, y que más tarde ha de presentar, acompañada por guitarras, Pepita Avellaneda.

En una ciudad que tenía en ese entonces su centro desde la ribera del río hasta la calle Paraná en su dirección este-oeste y desde Belgrano hasta Viamonte en el sud-norte, comienza a emerger un lugar que ha de ser fundacional para este nueva música y que estaría representado por los cafés del centro donde además de practicar billar, juego de cartas o de sus canchas interiores para bochas o tabas, se comenzaba a tocar tango.

También, como lógica reminiscencia para muchos que habían llegado a estas tierras, en un lugar tan paradigmático para la inmigración, como el barrio de La Boca, exhibía una enorme cantidad de cafetines y cantinas. Se había trasladado el escenario desde Palermo, vigente hasta antes del centenario, donde el tango adquiría un escenario para ser escuchado, donde noche a noche se reunían gran cantidad de oyentes ávidos y exigentes por este nuevo género musical, donde también llegaban notorios hombres de las letras, se llamaran José Ingenieros, Belisario Roldán, Evaristo Carriego, Roberto J. Payró o Florencio Sánchez, entre otros.

Esos lugares deambularían principalmente por las calles Suárez, Necochea, Lamadrid, Olavarría o Gaboto, donde se encontraban ubicados lugares el café “Royal”, donde se lo podía escuchar al trío de Vicente Loduca en bandoneón, Samuel Castriota en piano y Francisco Canaro en violín; o a Roberto Firpo en el “Teodoro” de la calle Suárez. En lo del “Griego” estarían el “tano” Genaro, Alcides Palavecino y Harold Phillip. En el café de la “Turca” actuaban los hermanos Vicente y Domingo Greco con Ricardo Gaudencio; al igual que se podía escuchar en el “El argentino” a Prudencio y Pedro Aragón con González. El “chino” Bardi con Graciano De Leone lo hacían junto a Fuster en “La Marina”. Cerca de ellos estaban otros boliches como “Más allá”, “La Taquera”, “La luna”, o “La Flores” donde actuaban Villoldo, Pacho, Berto, Berstein o Arolas. En todos ellos estarían los tríos de piano, violín y bandoneón, salvo en aquellos lugares donde no había piano y era sustituido por la guitarra, al igual que

ocurría cuando muchos de estos tercetos realizaban alguna gira por el interior de la provincia de Buenos Aires.

Se comenzaría, con aquello de la letra, que vendría algunos años después, de Buenos Aires del 40, donde decía “tangos en todos los barrios, en cien cafés con orquestas...” y, aunque ello sería posterior, ya comenzaba a vislumbrarse ese fenómeno popular. El apogeo de los cafés de La Boca duraría hasta el año 1912, en el cual, ello irrumpiría en el centro de la ciudad y en todos sus barrios, donde el nuevo escenario del género, sería el café, ocupando sus palcos infinidad de conjuntos, conocidos o de los barrios, donde comenzaba, como hemos señalado en otras ocasiones, esa rara misa laica, que se escuchaba en silencio y devotamente.

En algunos de ellos estarán los hermanos Santa Cruz en “La Paloma” de la avenida Santa Fé y el arroyo Maldonado, hoy avenida Juan B. Justo; Berto, Canaro y Salerno lo harán en el “Venturita” de Villa Crespo; Arola, Monelos y el “gallego” Fernández en “La Buseca” de Barracas al Sud; el tano Genaro, Muñecas y el “tuerto” Camarano, en San Telmo; Brignolo, Iriarte y Confeta en el boliche de Rincón y Garay; Bardi, Graciano De Leone y Ponzio en el T.V.O.; Samuel Castriota, Gutman y Lombardo, en “El protegido” de San Juan y Pasco, Manuel Aróstegui y Zambonini, en el “Maratón” de Canning y Costa Rica; los hermanos Greco en “El estribo” de Entre Ríos e Independencia; Berstein en “La Fratinola” de Martín García y Patricios; Pacho con Marchengo y Lafémina en “El Gariboto” de San Luis y Pueyrredón; o Berto, Martínez y Doutry en el “Bar Castilla” de Corrientes, 1265, como lo recuerda el doctor Sierra.

En tanto, Enrique Puccia, en su trabajo sobre Ángel Villoldo, ha de recordar que “Ante la desaparición de El Tarama, La Glorieta, El Velódromo o El Kiosquito aparecerán un sinnúmero de boliches que se han de diseminar por toda la ciudad y sus alrededores. Así aparecerán El Germinal, El Quijote, Los 36 Billares, Los Inmortales, aquellos ubicados sobre la calle Corrientes como Café Domínguez, Iglesias, El Trovador, La Oración, El Quijote, Nacional, Marzotto o El Germinal. En tanto en otros sectores estarán El Parque en Talcahuano y Lavalle, El Estribo en Entre Ríos 763 donde en su subsuelo enseñaba a bailar el Vasco Casimiro Aín, en tanto en La Boca: el Royal en Suarez y Necochea, La Marina, La Flores, El Popular, Teodoro y tantos otros.



Siguiendo a Puccia puede señalarse El Maratón en Canning y Costa Rica, El Pino y La Paloma en la Avenida Santa Fé, el Garibotto en Pueyrredón y San Luis, La Morocha en Corrientes y Río de Janeiro, el Almacén Suizo en Corrientes y Pueyrredón, El Protegido en la calle San Juan al 2200, El Vasco en Olavaria y Azara, la “Cancha de Rosendo”, el A.B.C., el Ateneo, El Caburé en la calle Entre Ríos, Benigno en Rioja 2177 en Parque Patricio, El Feminista en la calle Pueyrredón, La Glorieta en Montes de Oca y Caseros, Dos mundos en Paraná 420, Botafogo en Suipacha y Lavalle, Bar Exposición en Floridad 656 que diera lugar al tema de Luís Tesaire que al principio lo titulara “Cosa Linda Barata”, La Frattinola de Martín. García y Patricios, El Aeroplano de San Juan y Boedo, El Centenario de Avenida de Mayo 1347, además de otras casas donde se ejecutaban tangos como La Petit Parisien en Avenida Alvear y Bustamante, Royal Pigall en Corrientes 831 donde en los altos, luego, funcionaría el Tabaris, o El Abbaye en Esmeralda 528.



Además de innumerables Academias y Casas de Baile como las ubicadas en Lorea 18, Rivadavia 236, Maipú 65, Calle Vieja, Perú 290, 25 de Mayo 132 y Reconquista 179, Almacén en Lorea 245, Fonda Café y Billares de Hornos 42, Cancha Belgrano No. 222, Café Belgrano 1244, Salón de Pedro Uhateborda Necochea 147, Cancha y Academia de Rivadavia 251, Fonda de José M. Pierolan en Rivadavia 1557, Academia de Baile de Santiago Rozas en Lorea 30, Teatro El Americano Vicente López esquina Pilar, Casa de Baile de Cayetano Caballero en Buen Orden 827, Café de José Tancredo Lima 441, Casa de Filiberto Necochea 191, Tancredo Necochea 147, Cafetín de Genaro Santos Necochea 116, Calle calle Defensa 505, o el General Horno 11.

En esta extensa nómina, que por cierto no se agota, surgen toda una serie de lugares y espacios para el tango, algunos con autorización para funcionar como tales y otros careciendo de ello, que además sufrían a diario las inspecciones policiales, muchas de ellas persecutoria al nuevo género, pese a lo cual no se pudo detenerlo, como ya señaláramos. Ese torrente musical de artistas populares como Villodo, Firpo, Greco, Canaro, Arolas, Bardi, Roccatagliatta, Tiegols, Padula, De Leone, Pacho, Bernstein, Berto, Martín o bailarines como el Vasco Asiain, el rengo Cotongo o José Ovidio “el Cachafaz” Bianquet, entre tantos otros, noche a noche poblaban cada uno de estos lugares y sembraban las semillas que en poco tiempo se habría de cosechar.

Esa iniciática primera década del siglo XX, estaría significando toda una serie de cambios musicales y sociales. Son tiempos que, junto con la llegada del centenario con sus logros económicos para el país y especialmente para un sector del mismo con la contracara de represalias hacia los sectores políticos o gremiales, como la ley de residencia y la aplicación del Estado de Sitio durante los festejos, se comienza a disipar la bruma de lo prohibido, que ha de facilitar el avance del tango y de esos primigenios conjuntos de violín, flauta y guitarra, en distintos lugares de la ciudad como el Bar Inglesias, la Confitería Centenario, el Café Argentino, el TVO, Don Pepe o La Morocha, se le ha de incorporar el piano como instrumento fijo para luego dar lugar a la aparición del bandoneón para ampliar los conjuntos a cuartetos, quintetos y las primitivas orquestas típicas representada por los sextetos,



Al baile de las clases altas en lujosos salones del centro se le ha de acoplar los callejeros para los sectores populares con música variada, entre ellas el tango. Pero la verdadera declaración de guerra de este último sería el ejercito que invadía territorio enemigo, las propias casas de los sectores acomodados o “decentes” como se solían autodenominar, donde los hijos mayores, concurrentes y participantes de bailongos en casas no santas, contrabandeaban el nuevo género que comenzaba a inocularse al principio entre los más jóvenes para luego atacar al resto de la familia. “Para Elisa” estaba dando paso al “El Choclo”. Esta situación no pasó desapercibida para los sectores gobernantes quienes veían más allá de la música como algo que estaba cambiando y realmente no se equivocaban, los sectores populares estaban llegando a paso redoblado.

La condena a esa música que repudiaban y representaba lo popular no solo era un problema de género sino que estaban señalando un cambio político y social, por lo cual para un zorro

como Roca se debía manejar desde el poder y nada mejor que aflojar la cincha y permitir que la misma entre dentro de los caminos normales de esa sociedad. Para ello, había encomendado a su yerno, Antonio Demarchi, organizar un concurso de tango en el Palace Theatre ubicado en la calle Corrientes 857 para señalar a la sociedad que la misma era tenida en cuenta y tenerla a su vez de su parte. Como se sabe ello significó poco como contención de los sectores populares; pocos años más tarde accederían al gobierno, y ello estaba llegando a pocos años del Centenario.

La situación sería el prolegómeno de las reuniones en cafés y demás lugares para escuchar música grabada o los pequeños conjuntos que de a poco y con la incorporación de otros instrumentos dará lugar a la aparición de la orquesta típica. En ese reconocimiento social para el género el mismo se ha de popularizar y sus expresiones contarán con autores, músicos, poetas, bailarines e intérpretes que no solo abarcará Buenos Aires, sino que se habrá de expandir hacia Montevideo, Rosario o Córdoba.

Allí comenzaría otra historia, que tendría nombres propios, ya se tratara de músicos, bailarines, poetas o intérpretes que estaban llegando de la mano de "Don Carlos", alguien que habría de inventar el canto en el género.

Pero así, como en esos comienzos del siglo XX se afianzaba lo musical y el baile, también estaba madurando el canto y sus poetas. Cabe recordar que, en general, hasta ese estadio, pocas habían sido las letras que acompañaron a esa nueva expresión musical. Sin embargo, algunos poetas estaban agazapados para irrumpir en el nuevo escenario.

Ferrer, ha de señalar nombres propios como los de Vicente Greco, Luis Roldán, Pedro Numa Córdoba, Adolfo Herschell, Germán R. Teisseri, Mario Pardo, Francisco Bastardi, José Fernández Blanco, Juan Velich, Francisco Brancatti, Verminio Sevetto, o Juan Andrés Bruno, a los que se agregaran, con el tiempo, otra pléyade de poetas de la talla de José González Castillo, Manuel Romero, Alberto Vacarezza, Juan Andrés Caruso, Samuel Linning, Antonio Viergol, Carlos César Lenzi, Luis Bayón Herrera, o Vicente Soliño, todos hombres de teatro. Para el final de ese horneado han de hacer su irrupción los nombres del "Negro" Celedonio Flores, Coria Peñaloza, Miguel Dizeo, Francisco García Jiménez, José Rial o Julio y Alfredo Navarrine, en otros tantos.

A ellos han de aportar su interpretación nombres como los de Manolita Poli, Olinda Bozán, Linda Thelma, Pancho Cuevas, Mario Pardo, Ignacio Corsini, Agustín Magaldi o Carlos Marambio Catán. En tanto, en esos lugares paradigmáticos de la noche de Buenos Aires, tanto en teatro, cafés y cabarets han de aparecer, a través de las incipientes orquestas típicas, los nombres de Firpo, Canaro, Arolas, Spósito o Berto, interpretando nuevos temas, que aún hoy mantienen su vigencia, como La Tablada, de Canaro, La cachila de Arolas, Don Esteban, de Berto, Mala pinta, de Julio y Francisco De Caro, El africano, de Eduardo Pereyra, Pablo, de José Martínez, Gallo ciego, de Agustín Bardi o Sans Souci, de Enrique Delfino, muchos de ellos, de la nueva generación de músicos.

#### LA ESTRUCTURACIÓN MUSICAL DE LA GUARDIA VIEJA

Ferrer ha señalado que: "mientras en la estructura musical se uniforma la rítmica de cuatro corcheas por compás, la orquesta típica va tomando forma y la delantera como expresión del género, y en el baile comienza a tener preeminencia el estilo salón".

Pese a que, indudablemente, se estaba produciendo un cambio, no deberá perderse de referencia que, dentro de un proceso evolutivo, existen puentes entre uno y otro período. Y ello es lo que ocurrirá con el género, donde algunos de quienes demostraban su arte intuitivo serán la necesaria referencia para aquellos otros que estaban llegando, seguramente con más conocimientos técnicos, pero siempre dentro de las raíces propias del género, aunque con otro ropaje.

Como también suele ocurrir, han de aparecer nombres que ha de trascender las etapas y que se involucran en todas ellas, basado principalmente, en sus novedosos aportes. Así nos encontraremos con el caso de Arolas, el cual plantea ideas renovadoras para su época, y a diferencia de otros músicos de su tiempo, ha de generar un estilo propio, y ello pese a partir de gira muy joven, cuando solo tenía 33 años de edad, pero ya había dejado planteado su visión renovadora, a través de su instrumento con un vigor rítmico de motivos reiterados que invitaban a bailar mediante melodías acompañadas, como anticipatorio de lo que serían las siguientes décadas.

Casos como los de Arolas, se dan en otros músicos, se llamen Firpo o Bardi, donde el género evoluciona a partir de elementos que se conjugan para poder brindar un estilo con características propias. Sin embargo, como concepto general se puede afirmar que, esta nueva etapa del tango demuestra, evidentemente, una notable diferencia de construcción musical con aquella primitiva, donde han de comenzar a aparecer distintos estilos, pudiendo perfectamente diferenciarlos en sus estructuras musicales, donde se estaba abandonando el ritmo repetitivo originario. Asimismo, se iba produciendo el abandono de esa forma intuitiva de ejecutar, denominado “a la parrilla” por la aparición del atril, aunque para su consolidación total habría que esperar la llegada de otra guardia.

También en la producción del cambio producido, había tenido una importancia fundamental las nuevas conformaciones de los conjuntos y por ende la incorporación de instrumentos que han de darle otro tipo de sonido, más pausado y emparentado con la música de cámara, principalmente a través del piano y el bandoneón, que le estaban dando el marco referencial a la “típica”. Con ello se estaba abandonando el estilo juguetero, algo pendenciero o festivo, como señala Sergio Puyol, en su obra “Cien años de música Argentina” Editorial Biblos 2013.

En 1910, Vicente “Garrote” Greco había plantado la semilla de esa incipiente denominada “Orquesta Típica Criolla” que comenzaba, lentamente, a desplazar dúos, tríos o cuartetos, con la utilización preferencial del bandoneón como elemento primigenio y conductor del nuevo tipo de conjunto orquestal. Dicha experiencia, ha de comenzar a perfeccionarse, en este caso a través de un nombre fundamental como el de Roberto Firpo, que también le brinda un lugar preferencial al piano, reforzando las cuerdas, pero manteniendo a la flauta para equilibrar los graves del contrabajo y la mano izquierda del piano.



Pero, como hemos señalado, en esos tiempos comienzan a aparecer las líneas tradicionalista y las renovadoras, aún dentro de un mismo período. Así lo ha de referir Pablo Kohan, citado por Pujol, donde referencia, en esa década, entre los primeros a nombres como Canaro, al cual hay que reconocerle fundamentalmente la incorporación de instrumentos no tradicionales que le habrían de dar nuevos timbres musicales a la orquesta.

Debe recordarse que Francisco Canaro (1888-1964) crearía primero su quinteto y luego su sexteto típico en la década de 1910 y, luego de algunos años, lo haría con la orquesta sinfónica de tango en la década de 1930.



En 1916, el uruguayo Francisco Canaro da forma en Buenos Aires a una orquesta típica con estructura de sexteto (dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo) e instrumentistas de primer nivel: José Martínez (piano), Osvaldo Fresedo y Pedro Polito (bandoneones), Rafael Rinaldi (violín) y Leopoldo Thompson (contrabajo). Esta integración establecerá la instrumentación típica del tango por décadas y será quien forme las primeras grandes orquestas.

Canaro, quien era además un compositor prolífico, será la primera gran estrella del tango y el primero en ser contratado para las fiestas de la clase alta. Ya en las décadas siguientes alcanzaría un enorme éxito internacional, se volvería una estrella de la radio, el disco, el teatro musical y el sainete criollo, con más de 3.500 grabaciones y acumularía una fortuna tal que su nombre se convirtió en sinónimo de millonario en el habla cotidiana: «tiene más plata que Canaro». Entre sus innumerables canciones y éxitos pueden mencionarse "Madreselva", "Sentimiento gaucho", o «Se dice de mi», que años después se identificaría con Tita Merello, entre sus éxitos más reconocidos.

En tanto, el el segundo grupo de los señalados, estarán los melodistas, como Raúl de los Hoyos, Juan de Dios Filiberto, José María Aguilar y aún el propio Gardel que han de brindarle una melodía vocal. En tanto, junto a ellos estarán los "integradores" como el caso de Pedro Maffia, que, a través de su obra "La mariposa" introduce una parte rítmica y tradicional, en tanto la sucedía una más poética de giros inesperados para ese momento.

En esos años "20" encontraremos nombres, entre los renovadores, como los de Enrique Delfino, Agustín Bardi, Juan Carlos Cobián o Francisco De Caro en lo compositivo, o de Osvaldo Fresedo y Julio De Caro, en lo interpretativo, donde los conjuntos del "Pibe de la Paternal" le irían incorporando nuevos instrumentos y cambios acompasados al ritmo de los tiempos, de un conjunto, entre los más perennes del género.

Por su parte, De Caro sería la proa de los renovadores, desde el punto de inflexión que surgió a través de su primer sexteto en el año 1924, mediante la alteración de los sonidos y las funciones instrumentales de sus eximios ejecutantes, se tratase de los dos "Pedros" Maffia y Láurenz, con sus estilos contrastantes, el soporte armónico de su hermano Francisco, con arreglos profundos en esa armonía, todo ello acompañado de su violín corneta, y contrapuntos y modulaciones, todo lo cual le daría relevancia y jerarquía a los temas que ejecutaban, y, especialmente ensanchar el repertorio del género.



Y, sin entrar en una nueva polémica, sobre cual fueron más exitosas, esta horneada o la de "oro" del tango, debe significar que los distintos conjuntos de De Caro, entre 1920 y 1935, es decir, 15 años de ininterrumpida actividad, han de grabar 11.000 registros, en tanto durante la era dorada, las orquestas más importantes, llegarán a los 4.500 registros, como asevera Oscar García Brunelli.

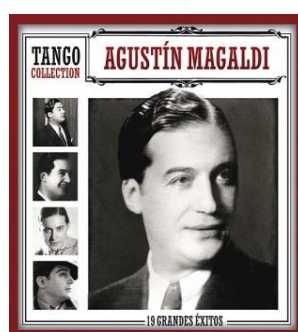
Otro hito fundamental de la Guardia Vieja, además de los nuevos músicos, poetas y principalmente aquellos intérpretes con Gardel como proa, será una de las obras fundamentales, autoría del uruguayo Gerardo "Becho" Matos Rodríguez (1897-1948), quien

con 19 años dejaría un tema que aún hoy es esfingie tanguera como el tango "La cumparsita", que algunos han señalado como brillante cierre de la Guardia Vieja. El tema, será arreglado por Roberto Firpo en 1916 y estrenada en Montevideo.

Es sabido que el tema está referido a las comparsas del carnaval, fiesta de honda raigambre popular desde el fondo de la historia universal. Más tarde, Enrique P. Maroni y Pascual Contursi le pondrían letra y Gardel, como siempre, la convertiría en éxito mundial.

También en esos tiempos, en 1917, dos profundos renovadores, Enrique Delfino y Juan Carlos Cobián componen respectivamente los tangos "Sans Souci" y "Salomé", un nuevo tipo de canción de tango, conocido como "tango-romanza", de melodías depuradas, que abrió camino para el tango de avanzada y de difusión masiva que se consolidaría en la década siguiente.

Delfino completaría la transformación de la canción de tango en 1920 con "Milonguita (Esthercita)", en la que reduce las tres partes del tango en tres partes que venía produciendo la Guardia Vieja, para darle forma al tango-canción, con la estructura que se volvería modelo, con dos partes (estrofa y estribillo) en un orden ABCB.



En otro espacio del género, nos encontraremos con otro enorme poeta como fue el "Negro" Celedonio Flores, el cual dejaría imperecederos temas como, por caso, "Margot" que también sería éxito con el dúo Gardel-Razzano que lo graban en 1921. Todo ello a través de una letra de profunda raigambre lunfarda: "Se te embroca desde lejos,/ pelandruna abacanada,/ que has nacido en la miseria de un convento de arrabal.../ Porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,/ la manera de sentarte, de mirar, de estar parada/o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal..."-

Desde ese momento Flores compondría varias de las canciones más conocidas del cancionero histórico del tango: "Mano a mano", "El bulín de la calle Ayacucho" y el célebre "Corrientes y Esmeralda" («Amainaron guapos junto a tus ochavas, cuando un cajetilla los calzó de cross, y te dieron lustre las patotas bravas allá por el año... novecientos dos...»).

Además de Gardel y muchas veces compitiendo con su fama, también nos encontraremos con los enormes Agustín Magaldi o Ignacio Corsini, el "Caballero Cantor", que irrumpió con un extraordinario éxito en 1922, cantando "Patotero sentimental" ("En mi vida hubo mucha minas, pero nunca una mujer"), de Manuel Jovés y Manuel Romero.

En esta segunda y última etapa de la Guardia Vieja, el tango tomó forma. El bandoneón, el piano, la orquesta típica de tango, la calidad del tango cantado, una danza sin equivalentes, la difusión discográfica y la aceptación internacional, estaban sentando las bases para pegar un salto de calidad que lo llevaría a una nueva etapa, la Guardia Nueva, de la cual muchos habían sido sus avanzados, como el caso de Arolas, unos de aquellos que había redescubierto ese nuevo y fundamental instrumento del género, como era el bandoneón, que seguramente encontraría su plenitud recién en la década siguiente, con Pedro Maffía. Arolas, fallecido cuando apenas contaba con 33 años, es uno de los más destacados puentes entre la Guardia Vieja y la Guardia Nueva, inaugurada casi simultáneamente con su muerte.

## CINE

También otras artes, como el cine, comienzan un especial desarrollo, y la música de tango cubre la falta de sonido, que luego lo haría con letras como "Organito de la tarde" o "Perdón Viejita". Y en el tema de la difusión popular, en 1916 ha de aparecer una publicación de temas folclóricos y de tango como "El alma que canta", en tanto que en 1920 se comenzaría con las primeras emisiones de radio.

El primer film, "La bandera argentina" (1897), fue realizado por el camarógrafo francés Eugenio Py. En la Plaza de Mayo filmó la bandera flameante. La fotografía tenía movimiento y el símbolo fotografiado era el emblema nacional. Las películas nacionales fueron producto del asombro: la imagen callejera pre-documentalista y el placer de registrar el movimiento, Lepage y Py entre muchos trabajos dejaron constancia de las emotivas reuniones entre Mitre y el presidente del Brasil Campos Salles (1900).

La cinematografía silenciosa argentina tuvo un importante desarrollo, se calculan unos doscientos filmes. En la primera década del siglo -se inició el film d'art, al estilo francés, que consistía en tomar hechos de la historia nacional con forma teatral. Mario Gallo, en esta línea rodó: "La revolución de mayo" (1909) y "El fusilamiento de Dorrego" (1910) .

La síntesis de su elementalidad puede encontrarse en la primera película, donde el Cabildo aparece pintado en un telón de fondo. En otra escena en el interior del Cabildo, se producen los debates que marcaron la revolución. En esta película actuaron destacadas figuras del teatro argentino como Pablo Podestá, Elías Alippi. Una larga lista de títulos se filmaron por esos años: "Los habitantes de la leonera", con Enrique Muiño y César Ratti; "Juan sin ropa", con Héctor G. Quiroga, Julio Searcella y Lalo Bouhier; "Resaca", con Pedro Gialdroni, Luis Arata, Marcelo Ruggero y José Franco.



Vinieron luego "Venganza gaucha", "Campo ajuera", "De vuelta al pago", "En buena ley", "Mi alazán tostao", "Los inconscientes", "El conde de Orsini", "La loba", "Santos Vega", "El evadido de Ushuaia", "Cuando el grito de la patria suena", "A través de los Andes en globo", "La última langosta", "Buenos Aires tenebroso", "El festín de los caranchos", "Una noche de gala en el Colón", - dibujos animados-, "Camila O'Gorman", "Güemes y sus gauchos", "El hijo del Ríachuelo", "Patagonia", "El hijo de naides", "Manuelita Rosas", "El lobo de 1a ribera", "con los brazos abiertos", "Dios y la Patria", "Federales y unitarios", "Hasta después de muerta", "Fausto", "Flor de durazno", "Los muertos", "Brenda", "En la sierra", "La casa de los cuervos", "El puñal del mazorquero", "Melenita de oro", "Martín Fierro", "La chica de la calle Florida", "Corazón de criolla", "Audacia y nobleza", "Juan Moreira", "La vendedora de Harrods", "Midinetes porteñas", "La muchacha del arrabal", "La aventurera del pasaje Güemes", y "De nuestros pampas". "Nobleza gaucha" fue la película de aquella época que alcanzó mayor éxito, lo que determinó que una productora realizara una nueva versión sonora y parlante, que no tuvo la resonancia de la primera.

Otras producciones de aquella época tuvieron también sostenido éxito, entre ellas "Hasta después de muerta", en la que actuaba Florencio Parravicini, que tan destacada actuación tuvo luego en el cine hablado y "Flor de durazno", versión de la novela de Hugo Wast. Directores de aquella época que luego continuaron dirigiendo películas cuando vino el cine

parlante, fueron José A. Perreyra, Nelo Cosimi, Edmo Cominetti, Julio Irigoyen y Leopoldo Torres Ríos. Las productoras de aquel entonces fueron Mario Gallo Films, Patria Film, Sociedad General Cinematográfica, Cairo Film, Ortiz Film; Fattori Film, Mundial Film, Lastra Film, Ariel Film, Valle Film, Corvicier Film, Galo Film, Colón Film, Quesada Film, Martínez y Gunche, Buenos Aires Film, Cosimi Film y Tylca Film.

También merece destacarse la figura de José Agustín Ferreyra, cuya obra excede con creces las limitaciones del cine mudo. En su trabajo cinematográfico captó poéticas y conmovedoras visiones de los barrios pobres de Buenos Aires. A su intuición plástica añadía un genuino amor por lo humilde que se mezclaba con una predilección por los temas del tango. Sin formación intelectual, Ferreyra no comprendió pero amó a un mundo típicamente argentino, que él trasladó desordenadamente a la pantalla en "Muñecas rubias", "Organito de la tarde", "La muchacha del arrabal", "Perdón viejita", "La costurerita que dio aquel mal paso " y varias otras películas. Ferreyra rebasa este período, continuando su obra en cine sonoro.

Durante la última década muda, Federico Valle, técnico y productor italiano, que se radicó en Buenos Aires (1911), fundó el "Film Revista Valle" - noticiero semanal- completó más de seiscientos ediciones y se destacó por su ritmo ágil y atractivo montaje. Pese a todos los intentos de revertir la situación -tanto artística como económica- el cine argentino mudo seguía languideciendo sobre el final de los años '20 cuando se produjo el advenimiento del sonido y las cosas cambiaron completamente. La voz sumada a la imagen permitió hacer un cine más característicamente argentino, por diversos motivos, pero principalmente por las expresiones idiomáticas que eran diferentes a los demás pueblos latinoamericanos.

Los versos de tango ya las habían popularizado. Además los argentinos fueron los primeros en producir películas habladas en castellano que tuvieron para los latinoamericanos la atracción y el encanto de su propia lengua, pese a las diferencias de matices. El cine argentino ocupó en pocos años el mercado de habla castellana, con importante distribución en el exterior y también había creado una considerable cantidad de espectadores locales que cada vez apoyaban más al cine nacional. El Cine Argentino Sonoro La producción fílmica argentina de 1930, bien definida como un período intermedio, porque varios de los films realizados tenían momentos de sincronización sonora (el proceso se hacía por medio de discos, según el sistema Vitaphone), tanto la filmación como la mayor parte del metraje eran mudos. Los dos primeros éxitos sonoros fueron "Tango" de Moglia Barth, y "Los tres berretines", de Susini, en 1933. La primera estableció las bases para la fundación de Argentina Sono Fílm, y la segunda dio origen a Luminton. Estas películas fueron temas populares abundantemente acompañadas con tangos.

La nómina completa, tanto de películas de larga duración como de noticieros, entre 1910 y 1924, sería la siguiente:

1910: Cielo Centenario de Julio Raúl Alsina; La creación del Himno de Mario Gallo; Fiesta del Árbol de Max Glücksmann; Fiesta del Centenario en la Fragata Sarmiento de Eugenio Py; Güemes y sus gauchos de Mario Gallo; La infanta Isabel en la Rural; Justicia criolla de Eugenio Py; Muerte civil de Mario Gallo; El plato en la Sopa de Max Glücksmann; La Revolución de Mayo de Mario Gallo; La trilla de Eugenio Py; Un 25 de mayo de Eugenio Py;

1911: La caza del zorro de Max Glücksmann; Los escrucantes de Eugenio Py; Final de Alumni, Pescadores, Regatas universitarias; Salida del Cap. Finisterre de Max Glücksmann; Un acto público de Eugenio Py y Viaje a Lanús.



1912: Batalla de Maipú y La Batalla de San Lorenzo de Mario Gallo; La llegada a Mar del Plata, Fiesta del Árbol en el Pabellón Mendoza de Max Glücksmann; Tucumán, 96º aniversario de la Independencia, Fels, Goubat, Zanni, Maselas y Paillete en El Palomar de Eugenio Py; Imágenes de un tigre y un domador, y Tierra baja de Mario Gallo.

1913: Juan Moreira de Mario Gallo; Rambla de Mar del Plata, Ejercicios físicos de Max Glücksmann; Fiesta infantil, Reparto de ropa a niños pobres de Max Glücksmann; Salida del vapor Foening Friedrich, Teatro al aire libre; Visita de personalidad americana; Las familias en el Hipódromo de Max Glücksmann;

1914: Amalia de Enrique García Velloso, Cosas de Locos. Los privilegios del héroe; El vapor Cap. Trafalgar, su partida; Automovilismo; Aviadores; Día de la flor de Max Glücksmann; Mariano Moreno y la Revolución de Mayo de Enrique García Velloso; Minué; Nobleza gaucha; Humberto Cairo y Ernesto Gunche; Paseo matinal por Palermo; El pericón; Una noche de garufa o Las aventuras de Tito de José A. Ferrerya Un casamiento.

1915: Ascensión en globo en Buenos Aires de Max Glücksmann; Asunción presidencial; El cóndor de los Andes de Federico Valle; Escenas del campo argentino; La escuadra naval, El evadido de Ushuaia de Luis Ramassotto; La fuga de Raquel de José A. Ferreyra, Hasta después de muerte de Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera; La intervención en la provincia de Buenos Aires de Quirino Cristiani; La isla misteriosa de José A. Ferreyra; El movimiento continuo de Enrique García Velloso, Resaca de Atilio Lipizzi; Un romance argentino de Enrique García Velloso; La última langosta de Enrique E. Millar.

1916: América de Federico Mertens, El apóstol de Quirino Cristiani, Bajo el sol de la pampa de Alberto Traversa, El capitán Valderrama de José Marcos Pallache, El conde Orsini, Enlace Bosh, Grondona y Pereyra Iraola, Federación o muerte de Atilio Lipizzi, Flor de durazno de Francisco Defilippis Novoa, Los habitantes de la leonera de Carlos A. Gutiérrez, Los inconscientes de Alberto Traversa, Misiones de Federico Valle, Por mi bandera, Santos Vega de Carlos de Paoli; El tango de la muerte de José A. Ferreyra, Tierra Argentina Dios te bendiga, Torneo de Golf de Max Glücksmann; Venganza gaucha de José A. Ferreyra.

1917: Buenos Aires tenebroso de Juan Glie, Competencia de Golf de Max Glücksmann; En un día de gloria de Mario Gallo y Alberto Traversa; El festín de los caranchos, La garra porteña de Juan Glize, Juegos infantiles; Sin dejar rastros de Quirino Cristiani, El último malón de Alcides Greca; Una noche de gala en el Colón de Federico Valle, Violeta o La reina del tango de Juan Glize.

1918/9: Campo ajüera y De vuelta al pago de José A. Ferreyra; En buena ley de Mario Gallo y Alberto Traversa, Ironías del destino de Carlos Morando; Juan Sin Ropa de George Benoit y Héctor Quiroga; Los que ligan de Quirino Cristiani, El mentir de los demás de Roberto Guidi, Pueblo chico de Edmo Cominetti; Vuelo históricos; Vuelo del monoplano.

1920: El Anglo; La Aviación Argentina de Arata-Pardo; La baguala de Ricardo Villarán, Dos joyas, Estancia Las Rosas, El Gaucho de Rici Rondamina; La hija de la pampa de Alberto Traversa, Liga Argentina contra la Tuberculosis de Max Glücksmann; Mala Yerb de Roberto Guidi, Palomas rubias de José A. Ferreyra; La policía de Buenos Aires y Polo y moda de Arata-Pardo; Pueblo chico de Edmo Cominetti, Regatas de Lujan de Arata-Prado; Regatas en el Rio Lujan, Temporal en Mar del Plata, Veinticinco de Mayo y el 1º de Ingeniero de maniobras de Max Glücksmann.

1921: Ave de rapiña de Roberto Guidi; Campeonato Sudamericano de Fútbol, La gaucha de José A. Ferreyra; Los hijos de naidas de Edmo Cominetti; La vendedora de Harrods de Francisco Defilippis Novoa; Vistas de Buenos Aires, 25 de Mayo de Federico Valle.

1922: Allá en el sur de Arnold Etchebere; Buenos Aires ciudad de ensueño de José A. Ferreyra; Buenos Aires también tiene de Nelo Cosimi; La chica de la calle Floridad de José A. Ferreyra, En un pingo pangaré de Ricardo Villarán; Ganadería Argentina y Hacia el Iguazú de Federico Valle; Jangada florida de Arnold Echebere Mi alazán tostao de Nelo Cosimi; Milonguita de José Bustamante y Ballivián; Moda Femenina; La muchachada de arrabal de José A. Ferreyra, My American Wife de Sam Wood; Noticiero 1 de Max Glücksmann; Patagonia de Arnold Echebere; El remanso de Nelo Cosimi; Revolución de 1922 de Vicente Scaglione, El viaje de Marcelo de Rafael Parodi; Una vista al Sur Argentino.

1923: Actualidad de la Ciudad de Buenos Aires y Buenos Aires la magnífica de Federico Valle; Casa del Teatro colocación piedra fundamental, La casa de los cuervos de Eduardo Martínez de la Pera y Enrique Gunche; Corazón de criolla de José A. Ferreyra; De nuestras pampas de Julio Irigoyen; En pos de la tierra Films Valle; Escándolo a medianoche de Roberto Guidi; Firpo-Dempsey de Quirino Cristiani, El guapo del arrabal de Julio Irigoyen; El hijo del Riachuelo de Ricardo Villarán; La leyenda del Puente Inca de José A. Ferreyra; Luis Firpo vs. Jess Quillard; La maleva de José A. Ferreyra, El mandatario y la Primera dama; Martín Fierro de Rafael de los Llanos; Melenita de Oro de José A. Ferreyra; Noticiero 2 de Max Glücksmann; La pampa Films Valle; El puñal del mazorquero de Leopoldo Torres Ríos; Riqueza y Bellezas por doquier de Federico Valle y Tribus salvajes de Emilio Peruzzi.

1924: El arriero de Yacanto de José A. Ferreyra; La aventura del pasaje Güemes; El azúcar de Federico Valle; Buenos Aires bohemio de Leopoldo Torres Ríos, Campeonato Sudamericano de Fútbol, Carnavales en Buenos Aires; Casamiento en Buenos Aires; La cieguita de la Avenida Alvear de Julio Irigoyen; El consultorio de Madame René de Carlos Campogalliani; Deportes en Buenos Aires; Donde el Nahuel Huapi es Rey; Exposición de la Industria Argentina de Federico Valle; Facetas de Buenos Aires; El Hipódromo de Palermo de Federico Valle; La loba de Francisco Defilippis Novoa; El matrero de Edmo Cominetti; Mientras Buenos Aires duerme de José A. Ferreyra; Los misterios del turf argentino de Julio Irigoyen; El mosaiquero de Federico Valle; Odio Serrano de José A. Ferreyra; La Rinoplastia Argentina; El tejido de Federico Valle; El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira de Enrique Queirolo; El último gaucho de Julio Irigoyen; Un 24 y 25 de Mayo; Uruguayos por siempre de Quirino Cristini; Valle Negro de Alfredo Martinelli; El viaje de la Fragata Sarmiento; Visita de Ilustres Huésped; La visita del príncipe Umberto de Saboya a la Argentina de Quirino Cristiani y La vuelta del toro salvaje de Carlos Campogalliani.

## TEATRO

En la historia del teatro nacional, deberemos recordar que hasta 1757 no existían teatros estables y la actividad se realizaba en ámbitos privados o religiosos, hasta que a partir de dicho año aparecería el Teatro de Óperas y Comedias, en los cuales se replicaba lo que sucedía en España, hasta que la aparición de una burguesía comercial daría lugar al Teatro Colonial, antecedente del teatro nacional, que duraría hasta 1884, con puestas que en general venían desde el exterior.

Debe recordarse, asimismo, que en 1873 se había construido el Teatro de la Ranchería, por lo cual el 30 de noviembre se lo declararían el Día del Teatro Nacional. Luego de la Revolución de Mayo aparecerían obras que exaltaban la independencia, donde en 1804 se inauguraba el Coliseo Provisional de Comedias, frente a la iglesia de la Merced, en Cangallo, hoy Juan D.



Perón, y Reconquista, denominado al principio Coliseo y luego cambiado por el de Argentino, donde Vicente López y Planes, autor de nuestro Himno Nacional, estrenó la obra “El 25 de Mayo”.

La temática seguía la línea de las obras españolas, como ya señalábamos. No habría aún obras con argumentos de Buenos Aires, por cuanto la obra nacional tenía raigambre gauchesca y así, se representaría una, llegada de una localidad de la Provincia de Buenos Aires, como Chivilicoy, “Juan Moreyra”, representada en los circos hacia 1874.

En Paraná y Corrientes, los hermanos Cario armaron una carpa de lona, que luego daría paso a un galpón de madera, como sería su primitivo local denominado “Circo Arena” o su posterior “Politeama Argentino”, donde José Podestá, payaso de “Pepino el 88”, protagonizó por vez primera al gaucho Moreyra. Se lo representó por última vez en 1958, encarnado por Francisco Petrone en un teatro ubicado en el Once que traía reminiscencias de su origen y que se denominaba “Teatro Arena”, como una forma de recordar al campo en pleno corazón de la ciudad.



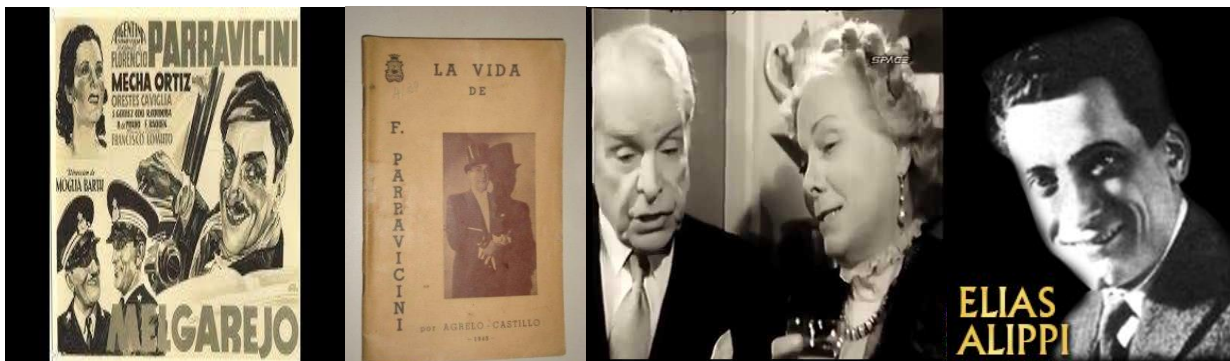
Como señalábamos, fue la familia Podestá, a partir de principios del siglo XX, con obras como “La piedra del escándalo” o “Al campo”, que fundó la gran dinastía del teatro nacional y a partir de ello una tradición de calidad de obras, autores, actores y actrices. Los primeros años también tuvieron representaciones del vodevil y del género chico español: zarzuelas, verbenas, chotis, con la aparición luego de la milonga como bisagra entre el campo y la incipiente ciudad, vale decir entre lo campero y lo ciudadano, al igual que sucedía en la música.

El sainete criollo, fue un excelente motivo para aquellos que no poseían conocimientos para poder apreciar una obra teatral del género tradicional, y aun, cuando en algunos casos no fueran de una alta expresividad, servían para acercar a los sectores populares a una de las más tradicionales expresiones artísticas de la humanidad. Basta recordar algunos de aquellos autores como Vacarezza, García Velloso, Soria o Pacheco; u obras de la época como “La Recova”, “La Ribera”, “Barracas”, “La Comparsa”. Aún hoy, el grotesco suele presentar notables obras artísticas con sentido nacional.

Ello sería el derrotero a seguir en el futuro por otros autores como Gregorio de Laferrère, y “Las del Barranco” o “Barranca Abajo” de Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Roberto L. Cayol, José González Castillo, Alberto Novión, Samuel Eichelbaun, Alberto Vacarezza, y más cerca Juan Carlos Ghiano, Gorostiza, Dragún y Cossa. La noche de Buenos Aires supo no solo admirar a nuestros artistas, sino que por sus escenarios desfiló lo mejor de la escena mundial, desde Sarah Bernhardt, Ernesto Zacconi, Víctorio Gassman, María Guerrero, Ruggero Ricci, Margarita Xirgú y su Yerma; voces como la de Tita Rufo, Galli Curci; directores como Toscanini; o artistas del Lido o del Moulin Rouge de París.

Con el tiempo habrían de aparecer grandes actores de la escena nacional. Entre ellos tuvo una especial significación la de un querido actor y protagonista indiscutido de la bohemia porteña, convertido en el gran bufo de la escena nacional: Florencio Parravicini. Pero “Parra”, que había nacido en “cuna de oro”, a lo largo de su vida hacía desaparecer, como por arte de magia, tremendas fortunas que quedaban en el camino de su vida bohemia, pero pese a ello supo protagonizar no solo el arte teatral sino que asumió distintas connotaciones sociales.

Además de recorrer un mundo de aventuras, fue eximio tirador, joven revolucionario que se unió a la revuelta popular del radicalismo de 1893, y a lo cual su familia respondió con un viaje obligatorio hacia el sur y del que volvería tripulando un barco de piratas. Pero allí no quedó su vida aventurera, que supo pasear por París, acompañando, junto con Alfredo Palacios, a Jorge Newbery en sus viajes en globo, siendo uno de los pioneros de la aviación nacional.



También ejerció la función pública como legislador en el Concejo de Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. Más allá de todo lo que cubrió su vida personal, su logro más reconocido comenzaron con un espectáculo de tiro que realizaba en el Teatro Casino, lo que completaba con algunas actuaciones en el “Concierto Varieté” con breves piezas cómicas, monólogos humorísticos y como malabarista, como lo señala Matías Bouso en Todo es Historia, número 407.

Hasta que le llegó la oportunidad al cubrir la enfermedad circunstancial de un cómico llamado Rodríguez en una obra de Alberto Novión, “Los ambulantes”, donde su total desenfado y brillantez actoral haría que en su primera actuación, el público lo ovacionara de pie. Allí comenzaría su extenso y exitoso camino en la escena nacional.

Al separarse los hermanos Podestá, José, más conocido como “Pepe”, lo contrató para que actuara en su compañía, debutando como “El Pañete” de Favaro en 1906 en el Teatro Apolo, con representaciones que noche a noche agotaban sus localidades. Continuaría en el Teatro Argentino, y reclutaría para actuar junto a él a actores de la talla de Guillermo Bataglia, Enrique Muiño, Elías Allipi, contando las plumas brillantes de García Belloso, Discépolo, Vacarezza, Payró y muchos otros.

Su teatro popular y masivo inundó la noche porteña, y como gran hipnotizador llevaba noche a noche grandes multitudes, sabiendo explotar al máximo las noticias del diario vivir, nacionales o extranjeras. Fue el primero que llevó el tema del tango a la escena del “El tango en París” o “Alma de Bohemio”. Pero además de la escena supo intervenir en numerosas películas como “Melgarejo”, “Los muchachos de antes no usaban gomina”, “El diablo con faldas”, “Tres anclados en París”, “Noches de carnaval”, entre otras, o de novedosas audiciones radiales. Supo brillar también en la escena de Madrid, donde se lo admiraba y se lo comparaba con los grandes. Así como supo vivir una vida azarosa y aventurera, también decidió por propia decisión cuándo debía partir de este mundo.

La época de oro teatral, comenzaría con el siglo XX, con la puesta de obras como Marco Severi de Roberto J. Payró, Nuestros hijos de Florencio Sanchez, o ¡Jettatore! de Gregorio de Laferrere, a través de una visión costumbrista, además el grottesto y el sainete criollo, el cual es un género criollo que retrata la vida de los inmigrantes de fines del siglo XIX en los conventillos, a través de distintos autores, entre ellos, aquel que habría de inaugurarlo, “El conventillo de la Paloma”(1929) de Alberto Vacarezza, con temor a la persecución policial sobre sus integrantes, muy especialmente, luego del derrocamiento del gobierno de Hipólito Yrigoyen.

## RADIO

La radio ha tenido, a lo largo de su historia, la magia del misterio para el oyente o, como expresara Antonio Carrizo, "...se trata de un diálogo entre el artista y el escucha anónimo.. Desde lo sociológico, o si se quiere desde los afectos, sirvió para que toda la familia estuviera a su alrededor como cuidando al ser querido. Sin duda se ha constituido en un transmisor de cultura y de unión de pueblos.

En su desarrollo y siguiendo los lineamientos de un trabajo sobre el tema de Diego Acosta, aparecido en Todo es Historia, sin perjuicio de la importante y abarcativa obra de Carlos Ulanosky y otros autores, debe señalarse que desde su aparición, pese a la irrupción posterior de la televisión y otros medios modernos de comunicación masiva, tuvo esa impronta social que la había convertido, al decir de esos autores y de Woody Allen en "...días de radio...", a lo que podríamos agregarle "en días y noches de radio", pues especialmente a esa hora era cuando toda la familia se reunía a su alrededor.

Cuando en nuestro país hizo su aparición, en la década del 20, durante la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen, como ocurre con toda novedad tecnológica que viene a cambiar lo existente, pocos eran aquellos pudientes que podían tener un aparato a galena mediante el cual y por intermedio de auriculares podían escuchar un programa de música a distancia. Esos pocos escuchas tuvieron el privilegio de poder apreciar, aun con las distorsiones propias de cualquier comienzo, ese 27 de agosto de 1920, desde esa primera experiencia a la que denominaron Radio Argentina, la irradiación del Parsifal de Wagner.



Sus iniciadores, don Enrique Sussini, Luis Romo Correga, César Guerrico y Miguel Mugica, a quienes apodaron los "locos del Coliseo" porque la primera audición se realizó desde dicho teatro ubicado en la calle Charcas, hoy Marcelo T.de Alvear, muy pronto habrían de mejorar la escucha mediante la incorporación de piezas que importaron desde Francia. Luego se avanzaría hacia otros tipos de espectáculos, mediante la incorporación de música popular, transmitiendo desde el mítico Club Abdullah, con la incorporación del famoso "speaker" (locutor) que era el mismo Sussini.

En los años siguientes se podía verificar que eran muchas más las personas que adquirirían sus aparatos y se continuaba con audiciones desde el Teatro Colón y el Cervantes, pero de cualquier manera era una escucha aún muy selectiva. En 1922 apareció Radio América del Sud. El impulso que había tomado tan solo en dos años era increíble, lo que llevó al dictado de una normativa municipal que permitió la publicidad y las licencias, apareciendo Radio Cultura.

Entre las primeras publicidades podían escucharse las de las medias Manón y el Trust Joyero Relojero. En su primitivo desarrollo, los artistas iban en vivo y así aparecían aquellos de nombradía de esos tiempos, entre otros, Rosita Quiroga, Carlos Di Sarli, Adolfo Avilés. La primera transmisión deportiva, aun cuando no era en directo, sino que se realizaba a través de las agencias en Estados Unidos, fue la pelea de Firpo-Dempsey.

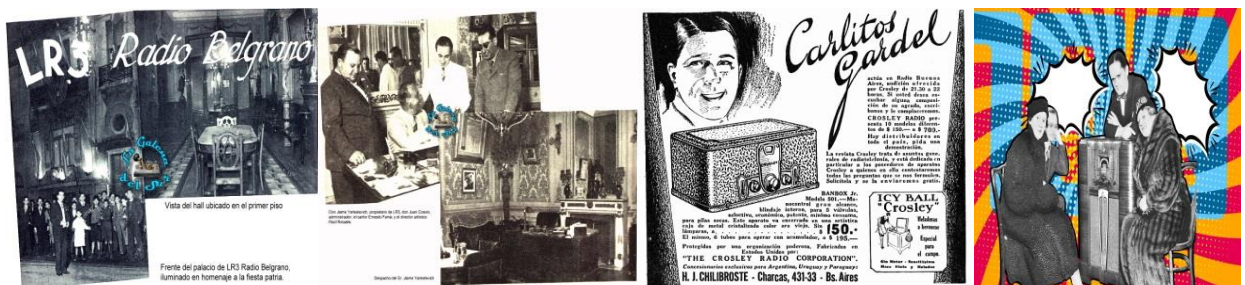
En el avance incesante, comenzaron a aparecer las primeras radios con válvulas y allí se produjo un salto cualitativo y cuantitativo, ya que permitió la irradiación de temas grabados de



esos tiempos como el vigente vals de Rosita Melo “Desde el Alma” y artistas que tuvieron gran repercusión pública como José Bohr, famoso con el tema “...Pero hay una melena...”.

Todo ello dio lugar a la aparición de otras radios como Radio Brasa, que luego sería Excelsior; Libertad, hoy Mitre; Gran Splendid, luego Splendid; Radio Nacional, que con el tiempo, en épocas de don Jaime Yanquelevich, pasaría a ser Belgrano, ante disposiciones que prohibían usar nombres nacionales. En 1925 se produjo la primera transmisión de fútbol.

Este medio sonoro sería el comienzo del conocimiento directo e instantáneo de la noticia que, con el tiempo y la aparición de la televisión, daría lugar a la frase de “vivo y en directo”. También ha sido una herramienta utilizada para adocenar pueblos, penetrando especialmente en las capas más pobres de la población. Pero la representación de esta gran revolución tecnológica estaba signficada por crear en nuestra imaginación, como si estuviéramos participando, del acto, fuera cultural, deportivo o de entretenimiento. Cada uno le brindaba su propia impronta y participación como si se tratara de los mismos actores.



En el año 1925 aparecería alguien que se convertiría en un icono de los medios masivos de comunicación, primero de la radio y luego de la televisión, don Jaime Yanquelevich, adquiriendo Radio Nacional, que como ya señalábamos luego sería Radio Belgrano, incorporando especialmente programas de carácter popular, como el tango y las noticias.

Gardel, que aún no había adquirido el carácter de ídolo, actuaba en Radio Splendid. Aparecieron radios en el interior, como Provincia y Universidad de La Plata, Atlántica en Mar del Plata, en la ciudad de Buenos Aires Radio Municipal, y la recordada Radio Prieto. También serían artistas de algunas de ellas Juan Maglio Pacho y Julio De Caro. Como suele ocurrir, con la reducción del precio de los aparatos radiofónicos, comenzó una mayor demanda y la popularización de las distintas emisoras, las cuales, como señalábamos, eran el eje central de la familia y de la sociedad de aquellos tiempos.



Más tarde, aparecerían distintos tipos de audiciones que la sociedad de ese tiempo, tomó como propias, integrándolas a su entorno familiar. González Pulido, español él, fue el creador de un nuevo espacio temático que luego abarcaría un lapso extenso de nuestra radiotelefonía con su famoso “Chispazos de Tradición”, hecho social inédito que hacía paralizar las

actividades comerciales cuando se difundía y que obligaba a los dueños de negocios a modificar sus horarios de atención o colocar radios en sus locales.

El auge ya era total. Con ello irrumpieron masivamente los mensajes comerciales, entre otros, de Casa Lamotta, Muñoz, Jabón Federal, Geniol y tantas otras empresas, las que contrataban a artistas de nombradía para ofrecer sus productos. Así, se escuchaba a Gardel, Corsini, Magaldi, entre los cantores, a Libertad Lamarque, Mercedes Simone y Azucena Maizani entre las cantantes. También comenzaron las grabaciones que llegaban desde el exterior como las de Glen Miller, Al Johnson, Maurice Chevalier y tantos otros ídolos, a la par que comenzarían actuar los conjuntos de tango más reconocidos, entre ellos, el de Julio De Caro, junto a su hermano Francisco y los dos Pedros, Maffia y Laurenz, que serviría de enlace entre la guardia vieja y la que estaba por llegar.

### UNA REVISTA QUE HARÍA ÉPOCA

Una vez más, hemos de reiterarnos en aquello de que las expresiones populares surgen y se desarrollan durante los gobiernos de igual signo, los cuales posibilitan que los artistas de los distintos géneros, puedan llegar al conocimiento de los sectores mayoritarios. Precisamente, el género del tango, tuvo su primer auge en este período con el gobierno popular de Hipólito Yrigoyen, a través de la incipiente clase media nacional, que en esos tiempos, era parte de los sectores populares.

Así, como se amplían los lugares de esas expresiones populares se tratara de cafés, teatros, cines, o la incipiente radio, ello estaba necesitando de una publicación que lo representara. Néstor Pinzón, para el sitio Solo Tango, ha sostenido que, sin haber llegado Gardel a grabar "Mi noche triste (Lita)", "El alma que canta" revista ya difundía letras de canciones, también poemas populares.

Su mentor y difusor sería Vicente Buccheri, que nacido en 1901 en Sicilia, Italia, había llegado a Buenos Aires junto con sus padres en 1908. De una familia necesitada de dinero para poder enfrentar las diarias realidades, junto con su padre y sus demás hermanos, debieron salir a trabajar para poder tener una vida digna, comenzando, al principio, en un puesto de diarios en Entre Ríos y Constitución, propiedad de los hermanos Juan y Rafael Canaro

En ese diario vivir adquiría una experiencia, principalmente en la estación de Plaza Constitución, donde sus diarios clientes lo habían apodado Pico de Oro, por su verba fácil y florida. De una enorme visión y ávido por la lectura, había llegado a su conocimiento que un poeta guatemalteco había apodado a la famosa cupletera Raquel Meller, como "El alma que canta", lo cual fue el detonante para que utilizara dicho título en un folleto que publicaría con gran esfuerzo. En esa visión, aún sin que hubiera llegado las letras de tango propiamente dicha, comenzaría publicando otras letras exitosas, en ese caso, de cuplés, o los temas de los payadores.



Sus primeras impresiones serían en La Protesta, que coincidía con sus ideas de justicia y la revista sería una manera de protestar y dar a conocer su pensamiento. Sus números iniciales fueron de 12 páginas y una tirada de 5000 ejemplares, siempre careciendo de tapas, con el



mismo papel para todos los ejemplares, realizando en forma personal su distribución por la ciudad de Buenos Aires, y algunas ciudades del interior como Córdoba, Santa Fé y Entre Ríos



Con esos escasos recursos, su primera oficina sería el Bar Don César, de Garay y Solís, apareciendo su primer número, cuando, precisamente, asumía un gobierno popular. Con el tiempo tendría su propia redacción en la calle Garay, mudándose luego a la calle Reconquista 275, ya con una tirada de 15.000 ejemplares a diez centavos el ejemplar. Alberto Vaccarezza supo decir: «*El alma que canta* la lee desde el Presidente de la Nación hasta el último chacarero». Era la revista del pueblo. Muchos poetas pujaron por entregar sus versos a sabiendas que serían leídos por una multitud. Almafuerse se le acercó una vez diciéndole: «Tome m'hijo para su revistita», fue en la estación Constitución. También, Alfonsina Storni y Vicente Barbieri, quien en sus inicios incursionó en el lunfardo.



Ante el éxito de venta, mensualmente se editaba un pequeño librito que tenía material diverso, se trataba del lunfardo, cancionero de tango y folclore y otros temas de actualidad artística, donde además de las letras de tango, se comenzaría a publicar notas de Dante Linyera.: *Últimas novedades, En el reino de la fábula, Cantos de vida, Hípicas, Brisas campesinas, Su majestad el tango, Últimos tangos de gran moda, Su alteza el Shimmy, La musa idealista, Del arrabal porteño, El secreto de las chicas*

Además tendría una sección política que comenzaría a tener problemas durante la dictadura de Uriburu, y debió retirarla. El máximo tiraje fue en 1928, 250.000 ejemplares por semana. Recién cuando se vendía un número comenzaba la elaboración del siguiente. Otro recurso fue la inserción de los monólogos que, en los teatros, creaban Parravicini, Muiño o Alippi, que al mismo tiempo de hacerlos conocer, popularizaban más a los actores y al teatro mismo. También los lectores consumían con avidez la sección, popularizando una frase que decía: «Te espero con un clavel en el ojal y *El alma que canta* en la mano»



Fue también creador de otras revistas: *Tarascone*, nombre inspirado en un jugador de fútbol y dedicada a ese deporte; *Purrete*, para los niños; *El espejo de la moda*, *Micrófono*, dirigida por Homero Manzi, cuya temática era la radio; *Cinegráfico*, sobre el cine; *Fantasio* dirigida por Julio Escobar. Pero su obra suprema fue, la hoy mítica, *El alma que canta* que llegó a tener 64 páginas. Problemas económicos la achicaron a sólo 12, pero pudo recuperarse. Después aparecieron imitadores: *El canta claro*, fundada por los hermanos Angulo en 1921. Le siguieron: *Cantando*, *Ídolos de la radio*, *Radiomelodía* y otras. José Gobello expresó: «Vicente



Bucchieri fue factor fundamental en la difusión de la cultura de masas». Bucchieri falleció el 23 de septiembre de 1985. Una plazoleta en Pompeya lleva su nombre, está ubicada en la avenida Roca entre Mom y Agustín de Vedia. También el barrio de Boedo le rindió homenaje, cuando el 5 de julio de 1997 bautizó Vicente Bucchieri, la esquina de Boedo y Metán

## LA POESÍA Y ESE FUNDAMENTAL INSTRUMENTO DE LA VOZ PORTEÑA

A esta etapa de profundos cambios musicales, le estaba faltando, para cerrar el círculo virtuoso, una poesía más fundamentada y especialmente ese instrumento primigenio, que es la voz humana, para poder expresarlo en toda su plenitud.

Ello, sin duda, como bien lo señala Ferrer, se ha de producir a través de dos nombres fundamentales para el género. El de un músico, poeta y también cantante, como Pascual Contursi y el de un cantor que venía de la temática criolla, que se une al anterior, para crear el invento del canto del tango, a través de la transformación del tema Lita con música de Samuel Castriota, y que Contursi le pone letra para transformarla en "Percanta que me amuraste", pero que es nuevamente cambiado por "Mi noche triste", cuando es incluido en el sainete "Los dientes del perro", el tema iniciático del género poético, pese a que tenía antecedentes. Sin embargo, todos lo aceptan como el inicio del camino.



Por todo ello, es de vital importancia referirnos a esos dos representantes del acervo popular, recordando que Contursi había nacido en Chivilcoy en 1888, para luego con su familia trasladarse al barrio porteño de San Cristobal. Desde muy joven comienza su carrera como cantor, acompañándose con su guitarra y también a dejar distintos temas poéticos, a la vez que, para vivir, trabajó en una zapatería, siendo compañero de don Pascual Carcavallo, que con el tiempo, sería un reconocido director y empresario teatral.

Con 26 años de edad, hacia 1914, se radica en Montevideo, donde continúa con su actividad, tanto de cantor como de letrista, donde se vislumbraba un cambio en la temática de los temas de tango, incorporándole historias, sobre las cuales ya habían escrito cultores de la poesía, como por ejemplo Evaristo Carriego.

En la capital uruguaya, donde trabajaba en el cabaret Moulin Rouge, propiedad de Emilio Matos, el padre de Matos Rodríguez, lo hacía a la gorra y con ello vivía; pero, también sería una etapa de numerosos trabajos, donde, entre 1914 y 1917, le pone letra a temas de distintos músicos como a El Flete de Vicente Greco, La Biblioteca y Don Esteban de Bardi, Vea...vea de Roberto Firpo, Matasanos de Francisco Canaro, De vuelta al bulín de José Martínez, Ivette de E. Costa y J.A. Roca, El Cachafaz y Champagne tango de Manuel Gregorio Aróstegui; además de componer otros temas como Flor de fango con música de Agustín Gentile o Pobre paica, sobre la música de El motivo de Juan Carlos Cobián.

Estando Gardel en Montevideo, en 1917, le alcanza su poema del tema Lita de Manuel Castriota, que el morocho ha de interpretar en el teatro Urquiza, de la capital uruguaya y luego en El Empire de Buenos Aires, además de grabarlo e incorporarlo a su repertorio. Pero, además de ello, el tema, ya con el nombre de Mi noche triste ha de ser incorporado por Elias Alippi al sainete Los dientes del perro de José González Castillo y Alberto T. Weisbach, donde

aparecía en una escena de cabaret con la orquesta en vivo de Roberto Firpo, interpretado por Manolita Poli. El sainete, a través del éxito del tema de Contursi y Castriota, se repetiría en distintos teatros de Buenos Aires como el Esmeralda que luego sería el Maipo, durante los años 1918 y 1919. Se ha señalado que, aún, no siendo el primer tango canción, su trascendencia lo ha de convertir en el mojón de una nueva etapa del género.

Pascual Contursi, que a su vuelta a Buenos Aires, habría de radicarse en Lanús, ha dejado una enorme cantidad de temas de enorme calidad, por caso, tan solo nombrar “De vuelta al bulín”, “La he visto con otro”, “Ventanita de arrabal”, “Si supieras en colaboración” con Enrique P. Maroni, “La mina del Ford”, “Bandoneón arrabalero” con Bachicha Deambroggio o “El Motivo”, entre otros tangos de su enorme y valiosa producción; pero también nos legaría un vástago, “Catunga”, que también triunfaría en la época dorada.

Pero la misma no quedaría solo en letras de tangos, sino que fue un enorme hombre del sainete, en forma individual o en colaboración con otros nombres como los Ivo Pelay, Manuel Romero, Enrique P. Maroni, Elías Alippi, entre otros, en temas como Hasta el San Martín no para, Con esta sí, Maldito cabaret, La milonga popular, Mi noche triste, La polca de la silla, Martineta y Carpincho, ¡Quién fuera millonario!, Pero hay una melena, ¡Atención al fogonazo!, Cabaret, tangos y anexos, La cumparsita, Percanta que me amuraste, ¡Qué lindo es estar metido!, Caferata, Los distinguidos reos, Primavera rea, En el barrio de los tachos, ¡Porteño tenía que ser!, Un programa de cabaret, Vayan saliendo los guapos, ¡Qué calamidad!, Del tango al charleston.

Horacio Salas ha señalado sobre el poeta que "Más allá de los chocantes abusos en la utilización de licencias poéticas producto de sus carencias técnicas, de la ingenuidad y pobreza de las metáforas, de la temática machacona, de dequeísmos, Contursi puede ocupar con justicia el título de inventor. *Mi noche triste* marca la génesis del tango canción. Fue quien al transformar una simple danza en crónica, reseña, estampa, permitió que un ritmo se convirtiera en cauce literario donde aquellos que carecían de voz manifestaran sus dolores, frustraciones y angustias, con sencillez. Contursi, al permitirse incluir sentimientos, al aceptar que el protagonista llorase sus pérdidas, sensibilizó al tango, lo despojó de máscaras, lo humanizó."

Por su parte Horacio Ferrer, al hablar de esta nueva etapa habrá de significar que "...Su artífice creador es Pascual Contursi, que por de pronto es el primer cantor de los tangos de nuevo estilo acompañándose con su guitarra. Su invención es la del poeta que canta. Él transforma el modo y los temas muy siglo XIX de los cantables compadritos, inspirándose en los hondos asuntos del amor humano, propio hasta entonces de las canciones camperas, ahora con el marco y la figura de la ciudad. Su lenguaje empalma con lo gauchesco y lo lunfardesco, en estrofas, métricas y vocabulario..."

Pero Pascual, había encontrado quien lo interpretara fielmente, y el mismo, no podía ser otro que Gardel. Y allí, Ferrer ha de agregar que "...Se perfila con la misma esencia rioplatense de Pascual Contursi, consustanciando lo gauchesco y lo lunfardesco en su personalidad y en el espíritu de su arte. Gardel supera y reforma todos los modelos vocales precedentes. Con su voz de resonancias camperas, perfeccionada en técnicas líricas en su personalidad criolla y arrabalera, logra el prodigio de trasladar la compadrada al fraseo vocal, con garganta y modo que resume y supera a payadores y actores que lo preceden en su prosapia ciudadana..."

Además de esta enorme síntesis de Ferrer sobre el papel fundamental de Gardel en la evolución del tango, no estará de más significar algunas pinceladas sobre esa voz que, no solo era registrada por los habitantes de este Río de la Plata, sino, que ello habría de trascender tales límites, pese a que el tiempo de este desarrollo no haya sido todo lo amplio que se hubiera deseado. ¿O ello fue suficiente y definitivo para confirmar toda esa síntesis de un sentir muy particular de estas tierras del sur? Seguramente que sí.

Por ello, hemos de recordar que, en esos comienzos de la segunda década del siglo XX, el baile era la mayor atracción del género, el cual solo tenía algún tipo de letras de tipo picaresca que nadaban entre el cuplé y la milonga, acompañada por ese ritmo picante y saltarín. Pero,

como ya hemos señalado, comenzaban a aparecer nuevos letristas que iban acompañando sus versos a las nuevas formas armónicas del tango.

Pero, ello estaría acompañado por alguien nacido hacía 22 años, en Toulouse, Francia, pero de pura cepa porteño del Abasto, barrio de Balvanera, cuna de caudillos y de tangos, aunque aún medio gordito y peinado con raya al medio, en 1912 entraba por primera vez a un estudio de grabación a dejar siete temas de aires folclóricos, entre ellos “La mañanita”, lo cual era plantar, frente a esa bocina acústica, el primer mojón de un canto identitario que, con el tiempo tendría reconocimiento universal, y que, cinco años más tarde se consolidaría a través “Mi noche triste”.

En esos primeros años, haría camino junto a don José Razzano, en tanto comenzaba a dejar distintas interpretaciones del tema iniciático propiamente dicho, en distintos espacios se trataría del sainete o en la película “Flor de durazno”. Luego llegarán, primero, las giras nacionales para dar luego paso a tentar suerte en el exterior, comenzando con España en 1923 junto con la compañía teatral de Enrique De Rosas. Dos años más tarde comenzaba su carrera de solista, para llegar en 1928 a París, dejando grabado infinidad de temas, que también hará en Buenos Aires, como Ché papusa oí, Chorra, Marioneta, entre otras de las tantas de sus interpretaciones, donde algunos, han considerado esa etapa como la mejor de Gardel. Pero el tema no estaba en señalar cual había sido su mejor época, sino significar todo lo que Gardel, como hondo representante de lo nacional y popular, había comenzado a sembrar, y que sin duda, aún hoy día, en pleno siglo XXI, se sigue cosechando por el mundo.

Ese iniciático cantor nacional de los comienzos de su carrera, también empezaba a dejar una enorme cantidad de películas, donde conquistaba New York. El mundo estaba a sus pies y él que, sin ser un cantor lírico, dejaba esa estela del canto operístico, aplicado al canto popular, mediante un vibrato mesurado que resaltaba su voz, mediante una impostación, casi hablada. Sería un fervoroso admirador de nombres como los de Caruso o Tita Ruffo, reconociéndose como sintetizador de las tradiciones pampeanas y operísticas.

Uno reconoce en los grandes, cuando, además de sus condiciones naturales, asumen la enorme responsabilidad de cantar todas las letras que se le ponga a mano, lo cual amerita tener esas enormes capacidades que permitan abarcar tantos campos poéticos, desde aquellos festivos hasta los más profundos. Sin duda, Gardel sería el iniciador de ello, y al que pocos referentes del género han de poder seguir.

¡ Qué mejor para significar esta etapa del tango ¡

## LOS TEMAS Y SUS AUTORES

Por último nos encontraremos con la cronología de los temas producidos durante esta guardia, también señalados por Ferrer.

1910: Aparecerán los temas “El sueño” un estilo de Francisco Martino “Anoche mientras dormía/del cansancio fatigado/no sé qué sueño dorado/cruzó por la mente mía...”; “Cuerpo de alambre” tango de Ángel Villoldo “Es mi china la más pierna/p’al tango criollo con corte/su cadera es un resorte/y, cuando baila un motor...”; “Del arrabal” un poema de José Betinotti “Disculpe mi china un momento/si la vengo a interrumpir/es que le deseo batir/mi amor pero no de cuento...”; “Los vencidos” poema de Marcelino Del Mazo; “El taita” tango criollo de Silverio Manco “Soy el taita de Barracas/de aceitada melenita/y camisa planchadita/cuando me quiero lucir...”; “La suba de alquileres” tango de Ángel Villoldo “Yo soy inquilino/de su conventillo/no soy ningún pillón/ya sabe patrón...”; “Soy tremendo” también de Villoldo “Soy el rubio más compadre/más tremendo y calavera/y me bailo donde quiera/un tanguito de mi flor...”; “El almohadón” vals de Andrés Cepeda “Una mano despiadada/tal vez con maldad profunda/vino a romperme la funda/de mi querido almohadón...”; “Don Juan” tango criollo de José Podestá y Ernesto Ponzio “Yo soy el taita del barrio/nombrado en la Bateria/y en la Boca cualquier día/no se me dice señor...”; “Tango de la murga gaditana que se va” de Montevideo; “La bicicleta” tango de Ángel Villoldo “Las bicicletas/son muy bonitas/y las montan al pelo/las señoritas...”; y

“El lunfardo” tango de Luis M. Vellón “Soy un lunfardo afamado/pero de categoría/capaz de formar el cuerpo/a la misma policía...”.-

1911: “Es en vano” de Curlando y Gardel: “Es en vano no puedo olvidarte/por tu amor he perdido la calma./ya no puedo vivir sin hablarte./tú frío desdén me tortura el alma...”; “Desde el alma” de Rosita Melo; “Recetas útiles” milonga de Arturo Navas; “La china fiera” estilo de José Razzano y Carlos Gardel.

1912: “El prisionero” canción criolla de Carlos Gardel: “Por vos he pasado entre rejas/lo mejor de mi existencia./dejá que lloren mis quejas/y será tu penitencia...”; “Me dejaste” estilo de Cepeda y Gardel.

1913: “El 13” de Villoldo y Spátola.

1914: “El motivo” (Pobre paica) de Pascual Contursi y Juan Carlos Cobián; “Mina que fue en otro tiempo/la más papa milonguera/y en esas noches tangueras/fue la reina del festín...”: “El 14” de Villoldo y Spatola; “Matasano” de Pascual Contursi y Francisco Canaro.

1915: “La milonguera” de Vicente Greco; “El flete” de Pascual Contursi y Vicente Greco: “Se acabaron los de faca/y todos la van de araca/cuando llega la ocasión,/porque al de más copete/lo cazan y le dan flete/pa’ la otra población”; “Ojos negros” de Vicente Greco y P. Numa Córdoba.

1916: “Mi noche trise” de Pascual Contursi y Samuel Castriota; “La biblioteca” de Pascual Contursi y Arturo Berto; “Entrada prohibida” de Luis Teisseire y J. Caruso; “Maldito tango” de L. Roldán y O. Freire; “Qué querés con esa cara” de Pascual Contursi y Eduardo Arolas, sobre el tema de La guitarrita.

1917: “Amores viejos” de Pascual Contursi y Enrique Delfino; “El moro” de Carlos Gardel y José Razzano; “Era linda mi gauchita” de Pascual Contursi y Eduardo Arolas; “Muñequita de lujo” de P. Numa Córdoba y Enrique Delfino; “Tierra negra” de J.F.Noli y G. De Leone; “Un lamento” de P. Numa Córdoba y G. De Leone.

1918: “Cara sucia” de J.A. Caruso y Francisco Canaro; “El gigoló” de R. Roldán y Enrique Delfino; “Muñequita” de A. Herschell y Francisco Lomuto; “Pobre madrecita” de J. Caruso y A.Greco, ¡Pobre percanta! de Ángel Villoldo y J. Scaziota; “Que has hecho de mí cariño” José González Castillo y Juan Maglio.

1919: “De vuelta al bulín” de Pascual Contursi y José Martínez; “Flor de fango” de Pascual Contursi y A.Gentile; “La patotera” Acasuso y Dawto y M. Jovés; “La taba” de A.Villoldo y F. Bellomo; “La veterana milonguera” de P. Numa Córdoba y R.Rossi; y “Mangió, mangió, papirusa” de C. Schafer Gallo y Arturo De Basi.

1920: “A la gran muñeca” de M. Osés y J. Ventura; “Carné de Cabaret” Luís Roldán y Pacífico Lambertucci; “El pañuelito” de G. Coria Peñaloza y J. de Dios Filiberto; “Flor de trapo” de L.Roldán y C.V. G. Flores; “Ivette” Pascual Contursi, J. Roca y E. Costa; “Milonguita” de Samuel Linning y Enrique Delfino; y “Romántico bulincito” E, Di Zeo y G Gentile.

1921: “Cielito mío” E. Fresedi y O. Fresedo; “El verso de la muerte” A. Viergol y O. Pérez Freire; “La copa del olvido” A. Vacarezza y E. Delfino; “La percanta está triste” de V. Greco; “Margot” de C.E. Flores y J. Ricardo; “¡Sufra!” de J. A. Caruso y F. Canaro; y “Zorro gris” F. Gracia Jiménez, Anselmo Aieta y R. Tuegols.

1922: “Desde el alma” Piuma Vélez y Rosita Melo; “El huérfano” F.García Jiménez y Anselmo Aieta; “Patotero sentimental” M. Romero y M. Jovés; “El taita del arrabal” M. Romero, Luis Bayón Herrera y J. Padilla; “Fumando espero” J. Viladomat y F. Garzo; “Hacéte tonadillera” de A. Greco; “La cartita” G. Coria Peñaloza y J. Filiberto; “La cautiva” P. Numa Córdoba y C.V. G. Flores; “La maleva” M. Pardo y A. Buglione; “La última cita” de A. Bardi; “La provinciana” de M. Romero y M. Jovés; “Loca” A. Viergol y M. Jovés; “Lo que fuiste” F. García Jiménez y A. Aieta; “Los dopados” luego Los mareados” de J. C. Cobián y C. Weisbach; “Madre” de V. Serveto y F. Pracanico; “Melenita de oro” de S. Linning y C.V.G.Flores; “Mi refugio” Juan Carlos Cobián y



P. Numa Córdoba; “Nunca más” de O. y F. Lomuto; “Pobre corazoncito” P. Numa Córdoba y V. Greco, y “Sollozos” de E. y O. Fresedo.

1923: “Alma porteña” de Vicente Greco; “Aromas” E. y O. Fresedo; “Buenos Aires” M. Romero y M. Jovés; “De mi barrio” A. Rodríguez Bustamante y R. Goyeneche; “Desdicha” P. Contursi y A. Gentile; “El metejón” A. Chiarello y R. Goyeneche; “El ramito” G. Coria Peñaloza, J. Filiberto y L. Teisseire; “El rey del cabaret” M. Romero y E. Delfino; “Francesita” A. Vacarezza y E. Delfino; “Julián” J.L. Panizza y E. Donato; “La cabeza del italiano” de F. Bastardi y A. Scatasso; “La mariposa” C.E. Flores y Pedro Maffia; “La muchacha del arrabal” de J. A. Ferreyra y R. Firpo; “Mano a mano” Celedonio Esteban Flores, Carlos Gardel y José Razzano; “Nubes de humo” de M. Romero y J. Jovés; “Padre nuestro” de A. Vacarezza y E. Delfino; “Rosa de otoño” J. Rial y G.D. Barbieri; “Sobre el pucho” J. González Castillo y S. Piana; “Tierrita” J. Caruso, J. Fernández Blanco y A. Bardi; “Tu vieja ventana” A. Río y G. Barbieri; y “Una pena” A. Albert y A. Rosquellas.

1924: “A media luz” C.C. Lenzi y E. Donato; “Cascabelito” J.A. Caruso y J.Bohr; “De flor en flor” D.Gallicchio y E. Bonesi; “Destellos” J. Caruso y F. Canaro; “El besito” G. Peñaloza y J. Filiberto; “El olivo” C. P. Cabral, J. D.Díaz y A.Scatasso; “En un fecha” (anónimo); “Griseta” J. G. Castillo y E. Delfino; “La garçonnière” J. A.Caruso y F.Canaro; “La mentirosa” F. G. Jiménez y A. Aieta; “La mina del Ford” P. Contursi. F. del Negro y A. Scatasso; “La vuelta de Rocha” G.Coría Peñaloza y J. Filiberto; “Milonga fina” C. E. Flores y J. Servidio; “No le digas que la quiero” A. Vacarezza y E. Delfino; “Organito de la tarde” J. G. Castillo y C. Castillo; “Príncipe” J. García Jiménez, A. Aieta y R. Tuegois; “Recuerdo” E. Moreno y O. Pugliese; “Sentimiento gaucho” J. A.Caruso y F. Canaro; “Si supieras” (La cumparsita” P. Contursi, E. Maroni y G. Matos Rodríguez; “Sombras” V. Servetto y F. Pracánico; “Suerte loca” J. García Jiménez y A. Aieta; y “Talán... Talán” A.Vacarezza y E. Delfino.

## FUENTES:

- ACOSTA, Diego: La Radio. Todo es Historia
- ALEGRE, María Cecilia La arquitectura de Buenos Aires. Patrimonio Cultural II Eudeba 1999.
- ALPOSTA, Luís: “Reseña de mujeres bailarinas”. Solo tango.
- ARIAS, Aníbal “Breve historia de la guitarra en el tango”.
- ASSUNÇÃO, Fernando El tango y sus circunstancias. Ed. El Ateneo 1998.
- AUTORES VARIOS. Los cafés. Sencilla historia.No. 1 1999 Librería Turística.
- BAILARINES COMPADRITOS. De El Gallito de Palermo a Cachafaz.
- BATES, Luís y Héctor Historia del tango Buenos Aires 1936.
- BENARÓS, León Los primitivos bailarines de tango.
- BINDA, Enrique: El Tango en la sociedad porteña (1880-1920) Ed. Abrazos
- BLANCO, Teodoro V. Los problemas del Estado Argentino a fines del Siglo XIX.- Universidad de Buenos Aires.
- BORGES, Jorge y BULLRICH, Silvina (compiladores) El compadrito. Emecé
- BOUSO, Matías: “Elías Alippi” Todo es Historia 407
- CADÍCAMO, Enrique La historia del Tango en París. Ed. Corregidor 1975.



- CARRETERO, Andrés M. Vida Cotidiana en Buenos Aires To. 1 Planeta 2001.  
El compadrito y el tango. Peña Lillo Ed.Continente.
- CASAMIQUELA, Rodolfo. El ngillatún o karamikun araucano. Revista Misiones Culturales No. 4 Sept. 1960 Dirección Cultura Río Negro.
- CHIAPPE, Antonio La historia del tango.
- COMUNIDAD CIUDAD. Siglo XIX La era liberal.
- CORIA, Juan Carlos: "Aporte de los negros al tango"
- CRÓNICA ARGENTINA, Editorial Codex No. 66 año 1968.
- CUEVAS, Juan C. Historia de la música argentina.  
La inmigración y el conventillo
- ETCHEGARAY, Natalio, MARTÍNEZ, Roberto y MOLINARI, Alejandro: "De Yrigoyen a Pugliese. La sociedad, el hombre común y el tango. Ed. Foro Argentino de Cultura
- FERRER, Aldo La Economía Argentina Fondo de Cultura Económica 1980
- FERRER, Horacio: El libro del Tango Tomo I Editor Antonio Tersol  
El Siglo de oro del Tango –Secretaría de Cultura de la Nación  
La Epopeya del Tango Cantado.Tomo I y II. Sec.de Cultura de la Nación
- GARAVAGLIA, Juan C, Patronos de inversión y élite económica dominante.  
Los empresarios rurales en la pampa bonaerense a mediados del siglo XIX.  
Ed. La Colmena.
- GARCÍA JIMENEZ, Francisco El Tango. Historia de Medio Siglo 1880-1830 Eudeba 1964.  
Así nacieron los tangos. Losada 1965.
- GESUALDO, Vicente La historia de la música argentina.
- GOBELO, José; "Tangos, letras y letristas" Tomo I y II Ed. Plus Ultra  
"Mujeres y hombres que hicieron el tango" Ediciones Libertador
- HALPERÍN DONGHI, Tulio Proyecto y construcción de la Nación Argentina. 1846-1880  
Ed. Ayacucho.
- INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSEOLÓGICA "CARLOS VEGA"  
SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN.  
Antología del tango rioplatense. Tomo I (1880-1900) Buenos Aires 1986  
Las danzas populares argentinas.
- LUNA, Félix Soy Roca Ed, Sudamericana 1994  
La Época de Roca Ed, Planeta 1998  
Breve Historia de la Argentina.
- MATAMORO, Blas "La ciudad del tango"
- MONTE AVARO, Bercher y Soussins (antología)
- MORENO, Carlos Un poco de historia porteña. Patrimonio Cultural II Eudeba 1999.
- NOV KLAPWIJK, Nicole Tango un baile bien porteño. Corregidor 2000.
- OSTUNI, Ricardo y HIMSCHOOT, Oscar B. Los cafés de la Avenida de Mayo (Reseña Histórica) Ed. Club de Tango 1994.

- PÉREZ COLMAN, Mario Salvia, apellido de organito.
- OSTUNI, Ricardo y HIMSCHOOT, Oscar B. Los cafés de la Avenida de Mayo (Reseña Histórica) Ed. Club de Tango 1994.
- PALERMO, Pablo Emilio El debate sobre escuelas con o sin religión. Todo es Historia No.512 Marzo 2010.
- PUCCIA, Enrique El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo. Ed. Corregidor 1998
- PUJOL, Sergio Historia del baile. Emecé 1999.  
La canción del inmigrante  
La vida privada en la Danza Todo es Historia No. 302
- RAMOS, Abelardo Del patriarcado a la oligarquía 1862-1904. Plus Ultra 1971
- RAPOPORT, Mario (compilador) Economía e historia. Contribuciones a la Historia económica nacional. Ed, Tesís 1987.
- ROMERO, José Luís La República Liberal 1880-1916 Breve historia de la Argentina. 8ª edición.
- ROSSI, Vicente Cosas de negros Taurus 2001
- RUBINZAL, Diego: Historia Política y económica de la Argentina. Ed, Punto de encuentro
- SÁBATO, Hilda Capitalismo y ganadería en Buenos Aires. La fiebre lanar 1850-1890 Sudamericana 1985.
- SALDÍAS, José Antonio: La inolvidable Bohemis Porteña
- SCALABRINI ORTÍZ, Raúl Los ferrocarriles deben ser argentinos. Ed. Peña Lillo 1965.
- SANTABAYA, Emilio Acerca del tango y sus personajes. I El baile.
- SCENNA, Miguel A. Los cafés, una institución e Historia del tranvía.  
Crónicas de Buenos Aires Tomo I Todo es Historia.
- SIERRA, Luís La historia de la orquesta típica. Peña Lillo 1966
- SOLER CAÑAS, Luís Academias Porteñas. Baile y algo más. Crónicas de Buenos Aires. Tomo I Todo es Historia.
- STRADA, Jorge: Historia orientativa del tango (1880-1995)
- ULANOSKY, Carlos: "100 años de radio"; "Días y noches de radio"
- VACAREZZA, Virginia La inmigración y el conventillo.
- VALENCIA, Marta Tierras públicas, tierras privadas. Buenos Aires 1852-1876 Ed. UNLP/Archivo Histórico de la Pcia. de Bs.As. 2005.
- VEGA, Carlos Los orígenes del tango argentino. Manuscritos e investigaciones obrantes en el Instituto Nacional de Investigaciones Museológicas "Carlos Vega"
- VENEGAS, Soledad La presencia de la flauta en las formaciones instrumentales del tango Rioplatense.
- VIDART, Daniel El tango y su mundo. Ed Taurus Montevideo 1967.
- VIGIL, Mercedes y VALLARINO, Raúl Crónicas del 900 Emecé 2002.
- ZUCCHI, Oscar El tango, el bandoneón y sus intérpretes Ed. Corregidor. To.1/4.

# CAPÍTULO XI

## LA GUARDIA NUEVA. SU LEGADO

### (1925-1936)

#### (DE LA MISHADURA A DE CARO)



“La orquesta de Julio De Caro significó una verdadera revolución dentro de la ejecución del tango. Se trataba de incorporar los recursos de la técnica musical, en armonía y contrapunto, sin desvirtuar sus esencias rítmicas y melódicas, condesándola en aquello de que “el tango también es música”. Ello habría de requerir instrumentistas con mayor capacitación técnica”.

“Historia de la orquesta típica” Dr. Luís Sierra



En el tema de las “Guardias del Tango”, ocurre como en la vida, no todo es blanco o negro, sino que existen matices grises, que permiten compatibilizar distintos pensamientos. En esas ambas márgenes, nos hemos de encontrar con puentes comunicantes que, proviniendo del período anterior, se enlazan con otros que lo están aguardando en la naciente ribera.

Es por ello, que en este nuevo desarrollo hemos de encontrarnos en los fraternales caminos del tango, de aquellos que le habían dado la puntada de calidad que estaba necesitando el género, con estos que llegaban con nuevas técnicas, pero principalmente con nuevas búsquedas. Y en ese desarrollo, muchos de esos nombres se entrelazarían para mejorar el producto.

Aún, cuando parezca que el período señalado como perteneciente a la Guardia Nueva de 1925 a 1936, es de corta duración temporal, sin embargo, sería de una larga sedimentación para el tango, en tanto, muchos que ya aparecían en la cola de la Guardia Vieja, despuntarían en este nuevo tiempo, pero también, acompañarían a la próxima, a esa famosa “larga década del 40”.

Muchas veces, quizá la mayoría, sin precisiones en cuanto a los años en que se iban sucediendo las distintas circunstancias de estas etapas evolutivas, las mismas tenían el común denominador de la confluencia de nombres y de temas, lo cual, sin duda, le brindaba una total continuidad al género, donde, la nueva que llegaba, estaba asentada en todo lo que le había precedido.

Y, dentro de esa falta de precisiones de tiempo, podemos iniciar esta nueva etapa evolutiva, tomando, al azar, algún ejemplo. Quizá, sin duda, sería, por un lado la aparición y sustentación de los sextetos típicos, en cuanto a lo musical, y de la eclosión del canto con Gardel.

También, no se puede soslayar, tanto la realidad general del mundo, como especialmente la del país, donde los últimos años del gobierno popular de Hipólito Yrigoyen sería bastardeado por el poder económico, preparándose para la llegada del gobierno autoritario de Uriburu y con ello el comienzo de la famosa época de la denominada “mishadura”. Todo ello, sin duda, tendría sus consecuencias en lo político, económico, social y cultural. Un tema de Aníbal Troilo y Héctor Méndez, aunque fuera de años posteriores, habría de retratar esos tiempos:

## **YO SOY DEL “30”**

Yo soy del 30, yo soy del 30,  
cuando a Yrigoyen lo embadurnaron.  
Yo soy del 30, yo soy del 30,  
cuando a Carlitos se lo llevaron.

Cuando a Corrientes me la ensancharon,  
cuando la vida me hizo sentir.  
Yo soy del tiempo que me enseñaron  
las madrugadas lo que es sufrir.

Y desde entonces tuve de amigos  
a Homero Manzi y Discepolín.  
Y así he vivido sin claudicar,  
a veces bien, a veces mal.

Yo soy un cacho de Buenos Aires,  
hecho a cortadas y Diagonal.  
Cuando la daga bien se apretaba,  
cuando eran pocos los que fallaban.

Yo soy del tiempo que me enseñaron  
Muiño y Alipi lo que es vivir,  
y desde entonces, con ellos tuve,  
a Homero Manzi y Discepolín

Y a sí he vivido sin claudicar,  
a veces bien, a veces mal,  
yo soy un cacho de Buenos Aires,  
hecho a cortadas y Diagonal.

Yo soy un cacho de Buenos Aires,  
hecho a cortadas y Diagonal.

Todo ello como país, nos estaba entregando esa triste realidad, donde, por primera vez en el siglo XX, se truncaban las decisiones populares, con el acceso al gobierno, mediante la fuerza, de los sectores del privilegio, lo cual completaba su tenencia del poder real.



**Hasta 1930 el radicalismo yrigoyenista ha expresado, mal o bien, una posición nacional frente a la oligarquía liberal, gobernante desde Caseros hasta su advenimiento al gobierno. La expresión “posición nacional” admite bastante laxitud, pero entendemos por tal una línea política que obliga a pensar y dirigir el destino del país en vinculación directa con los intereses de las masas populares, la afirmación de nuestra independencia política en el orden internacional y la aspiración de una realización económica sin sujeción a intereses imperiales dominantes.**

#### **Declaración de FORJA junio 1935**



Previo a adentrarnos en esas nuevas realidades debemos enlazarlo con aquello que había acontecido a partir de mediados del siglo XIX, con la incorporación de nuevos habitantes, al principio proveniente de África y luego de Europa central. En esa nueva conformación racial y social habría de configurarse esa nueva configuración cultural que exhibiría en sus diarias realidades y en los distintos géneros del arte, entre ellos el musical, que no solo se daba en nuestro suelo sino en otros lugares alejados del Río de la Plata.

La historia de los pueblos, con sus actores y hábitat, crece y se desarrolla a través de causalidades, sin que intervenga el azar. Ello se da en todos los órdenes de la vida, y en el caso en tratamiento lo encontramos en géneros musicales urbanos como el jazz y el tango, que podemos extenderlos a otros géneros musicales populares. Los casos del jazz y el tango, alcanzan notables particularidades y coincidencias. La primera de ellas es la época en que ambos nacen, finales del siglo XIX; quiénes fueron sus primitivos intérpretes y el hábitat en que ambos se desarrollaron.

La crisis económica mundial de 1929 y sus consecuencias políticas-sociales no solo se producían en las tierras del norte sino que la América del Sur también sufría sus consecuencias y la Argentina no era la excepción. Producida la caída del primer gobierno popular del siglo XX, representante de los sectores medios y bajos de la población, el viejo orden conservador, bajo otro ropaje, mezclando el conservadurismo económico y adoptando formas políticas facistoídes que comenzaban a tener entidad en Europa, retoma el poder, que seguramente no lo había abandonado desde las realidades económicas y en muchas estructuras del Estado, como se seguirá repitiendo a lo largo de nuestra historia, como el Poder Judicial, el Legislativo y especialmente en las reales estructuras de la mayoría de las provincias.

Esa vuelta del “Orden Conservador”, bajo otro ropaje, había regresado formalmente para tomar revancha con los sectores populares. Ello ha de abarcar la totalidad de la década del “30” y los principios de la del “40”. Su signo principal, más allá de lo económico y político, o como consecuencia de ello, será la trágica situación que deberán enfrentar los sectores más



vulnerables de la población. De allí su caracterización popular como “la década infame” o como la “mishadura” que sabiamente ha de introducir el tango en muchos de sus temas.

El Estado, a través del gobierno de turno, como lo reiteramos a menudo, no es neutro. Puede favorecer a los sectores dominantes y sus socios nacionales o extranjeros, o estar al servicio del conjunto de la población, especialmente sus sectores más vulnerables. Esta década se ha de destacar por gobiernos que han de beneficiar al primero de los sectores citados, con un alto grado de corrupción, violencia, impunidad y enriquecimiento ilícito. La clase política, tanto oficialista como opositora, salvo honrosa excepciones, se encontraban a enorme distancia de los sectores populares, participando activamente de la dádiva del poder.

El fraude, el elitismo y la entrega del patrimonio nacional se ha de enseñorear en la sociedad argentina. Emparentado con dicho cuadro descriptivo, que no subyace en el subjetivismo sino que tanto opositores como oficialista han reconocido, y como se señalara respecto de su ideología, se ha de configurar bajo la denominación de “nacionalismo oligárquico”, que como señalan algunos autores, vendrían a ser los primos pobres de la oligarquía vacuna o simplificándolo, su brazo ejecutor.

No solo existían reconocidos y aceptados intereses económicos sino que además era la revancha de la “gente bien”, no ya contra Yrigoyen que era el chivo expiatorio, sino contra la “chusma”, la “gentuza” o los “patas sucias” que integraban las masas inmigrantes. Además de su discurso xénofo, asumió como propio el de Mussolini, que guiaba tanto a los cuadros civiles como militares del nuevo gobierno. No estará de más reiterar que aún durante la última parte del gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen, dichos sectores, también integrado por radicales “galeritas”, denominados antipersonalistas, hicieron gala de formaciones semi militares como la Asociación del Trabajo” y especialmente la “Liga Patriótica” que eran el avance en la lucha contra los extranjeros, judíos, comunistas, sindicalistas o socialistas de base.

En dicho camino, combatían al caudillo radical por su tolerancia y apoyo a los sectores medios y bajos de la sociedad, empujando el carro del golpe de Estado, ayudados, como suele ocurrir, por los diarios de la época, especialmente “Crítica” de Botana. Si para muestra basta un botón, cabe recordar la proclama contra el gobierno popular a través de la inspirada pero desvariada pluma de Leopoldo Lugones, que convirtió su socialismo en fascismo, en su madurez. El llamado “Poeta Nacional”, venía manifestando tales posturas en distintos ámbitos, como el efectuado en el año 1923 en el Teatro Coliseo, ante ministros, funcionarios y jefes militares, señalando que el poder civil se debía subordinar al militar. En 1924, en la conmemoración del centenario de la batalla de Ayacucho, hace irrupción su famosa proclama “Ha llegado, para el bien del mundo, la hora de la espada”, que estaba augurando el golpe de Estado que llegaría en pocos años como asonada civico-militar, donde se vanoglariaba a las Fuerzas Armadas como “reserva moral de la Nación”.

La posición de Lugones no estaba en soledad sino que era compartida por otros intelectuales nacionalistas, que en su oposición a los intereses británicos, asumían posiciones elitistas y contrarias a las masas populares yrigoyenistas. Así sería acompañado ideológicamente por Carlos Ibarguren que junto a los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta habían fundado en 1919 la publicación “La Fronda”, que enhebraba un fuerte componente del catolicismo militante, enraizado en la cultura hispánica, y la exaltación mítica del gaucho. Monseñor Gustavo Franceschi sería también, desde la revista “Criterio”, un difusor de las ideas restauradoras y antiliberales. El integrismo católico se extendía a los Cursos de Cultura Católica dictados a partir de 1922, entre otros por Atilio Dell Oro y el doctor Casares, que luego en el gobierno de Uriburu terminarían siendo funcionarios.

Volviendo al poeta, deberemos señalar que sin duda la mayoría de las veces la culpa y la traición de ideales nos ha de acompañar en el resto de nuestras vidas y Lugones así ha de terminar con la propia, luego de apercatare, como también se vuelve a reiterar en muchos

actores políticos, que una vez usados, se les suelta la mano. Pero como siempre, ya es tarde. El gobierno de Uriburu, surgido del golpe cívico-militar, se habría de rodear con hombres de la ultra derecha como Sánchez Sorondo, Horacio Becar Varela, abogado de empresas inglesas o Raúl Presbich, un técnico, para Hacienda.

Más allá del aspecto económico ya citado, en lo político, se montó una estructura represiva contra antiguos funcionarios yrigoyenistas, incluido el propio caudillo, o sindicalistas extranjeros, a través de la tortura, la cárcel y la utilización novedosa de la picana eléctrica, mediante la triste y famosa creación en un organismo de la Policía Federal y que luego, lamentablemente, será utilizada por un gobierno popular en la década del "40"; sus primeras víctimas fueron los activistas anarquistas.

Uriburu, al igual que el general Onganía en 1967, al derrocar al gobierno democrático de Arturo Illia, alentaba un proyecto de larga vida a través de la reforma de la Constitución Nacional, reemplazando a los poderes políticos de origen presidencialista, por una Corporación de obreros, ganaderos, profesionales, industriales, etc., a imitación de la Italia de Mussolini con un alto contenido fascista que tenía su antecedente en la ideología del dictador español Primo de Rivera, generando un nuevo proyecto de país.

Los sectores nacionalistas oligárquicos habían sido los ejecutores del golpe de Estado, como habría de ocurrir 25 años más tarde, pero no tardarán en darse cuenta de haber sido "idiotas útiles" de los sectores civiles liberales y del ejército, aliados al capital inglés. El proyecto de Uriburu, de instalar un sistema corporativo quedaron en el camino y los reales sectores del poder ya habían elegido a Agustín P. Justo para concretar la vuelta al poder, el que además de contar con sectores del ejército, también tenían al de los civiles conservadores, a los socialistas independientes y radicales antipersonalistas.

Pero antes de ello, siguiendo cronológicamente con el gobierno de Uriburu, este luego del golpe de Estado había decretado el 8 de septiembre la Ley Marcial, disolviendo por decreto el Congreso y clausurando diarios como "La Época", "La Vanguardia" y la mítica "Crítica" de Botana, quien así debía pagar su factura por haber elegido la traición a los sectores populares. El proyecto político de Uriburu comenzaba por fraguar las elecciones en la provincia de Buenos Aires, entendiendo que el yrigoyenismo estaba terminado con el caudillo encarcelado. Craso error. Ese 5 de abril de 1932 los hombres bonaerenses del peludo triunfaron ampliamente. Uriburu debió anular el resultado electoral y con ello se vió más cercado por los sectores conservadores-liberales.

Ello acrecentó acciones represivas a través de la Legión Cívica como grupo de golpe de choque inspirado en las camisas negras del fascismo italiano. En tanto, silenciada por la dirigencia antipersonalista de la U.C.R., los sectores populares del yrigoyenismo daban la lucha en la arena política y en distintos levantamientos cívico-militares, pese a ser todos ellos abortados. Así, luego del escándalo de la anulación de las elecciones de 1932, esas bases radicales comienzan a conspirar reorganizando sus cuadros militares a través de proclamas antiimperialistas y antioligárquicas, pregonando esos pasos insurreccionales.

Así el 29 de junio de 1932 en Curuzú Cuatía al ser asediado el mayor Regino P. Lezcano, realiza su proclama, que nos lo recuerda Galasso, "Incitamos a acompañarnos en esta santa cruzada, rebelde y renovadora por la democracia y la independencia política y económica de la nación y sus clases populares. Argentinos de pie, a las armas ¡Viva la U.C.R.!. Producida la muerte del viejo caudillo, luego de protagonizar el acto de despedida política-social más grande hasta ese entonces en el país, sus seguidores redoblan la apuesta desde lo ideológico y desde lo insurreccional. Así se dará quizá el más importante de ellos, en el año 1933, encabezado por los coroneles Pomar, Francisco y Roberto Bosch que se rebelan en Santa Fé, Paso de los Libres, Santo Tomé y Buenos Aires, que será reprimido por aviones con la muerte de 53 militantes. Esa resistencia radical quedó plasmada en distintas publicaciones citadas por Galasso como "Plan 1932", "Entre Rejas" de Atilio Cattaneo, "El camino del exilio" de Manuel

Goldstraj, o “Cruzada Renovadora de la U.C.R.” de Renzo Breglio, entre otros, sin olvidar “El Paso de los Libres, relato gaucho de la última revolución radical” de Arturo Jauretche con prólogo de Jorge Luís Borges, que aún acompañaba al radicalismo perseguido.

El otro sector, el oficial, el de los “galeritas” se va adaptando a las reglas del oficialismo y en pocos años serán socios vergonzosos de los negociados del régimen. Los sectores militantes del radicalismo lanzan el “Manifiesto de los radicales Fuertes” contra toda conciliación con el régimen y la necesidad de retornar los viejos principios del yrigoyenismo y, encabezados por Ricardo Rojas llevan a la convención de 1934 la abstención del partido para las próximas elecciones. La mayoría alvearista, aún sabiendo que las mismas han de ser fraudulentas, deciden concurrir al acto eleccionario.

El régimen por su parte, fiel a su ideología, se asocia con los altos sectores del clero, al cual brindan grandes faustos como el Congreso Eucarístico Nacional de 1934 que tuvo la presencia del cardenal Eugenio Piacelli, quien luego sería el Papa Pío XII; en tanto algunas damas de la sociedad porteña como María Adelia Iraola de Olmos donará una capilla frente a la Plaza Vicente López y María Unzué de Alvear hará construir la iglesia Santa Rosa de Lima en Belgrano y Paso, que a su vez habrían de ser sus sepulturas como marquesas pontificias.

Pero, también estaban los artistas populares para resistir, entre otros, Enrique Santos Discépolo que brindaban obras que pintaban la realidad del país como ¿Qué vachaché? donde se interroga “...Si aquí ni Dios rescata lo perdido / ¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!. Ante esta nueva realidad del país, las bases del partido popular amplifican su actividad encolumnándose detrás de las banderas del caudillo fallecido y así surge la “La Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina” (FORJA), en su homenaje (“Todo taller de forja parece un muro que se derrumba”).

Entre sus fundadores estarán Arturo Jauretche, Juan B. Fleitas, Félix Remigio García, Homero Nicolás Mancione (Homero Manzi), o Luís Dellepiane. Serán acompañados, aún sin ser formalmente integrante del grupo puesto que debían ser afiliados radicales, alguien como Raúl Scalabrini Ortiz que habría de brindarle el basamento ideológico, señalando ya en ese entonces, cómo, dentro de la división internacional del trabajo, las grandes potencias le habían asignado a la Argentina el papel de proveedor de materias primas, con los medios de producción agraria y sus elementos complementarios, como el ferrocarril, al servicio de los intereses ingleses.

Los distintos manifiestos de la nueva agrupación resumen la lucha antiimperialista como “Tenemos una economía colonial...Somos una Argentina colonial...Queremos una Argentina libre...Patria, pan y poder al pueblo...” además de distintos slogan que luego serán asumidos por las mayorías populares como “cipayos”, “oligarquía” o “tercera posición”. Los hombres de FORJA toman la calle como su taller de enseñanza y lucha, aún, cuando ello no les alcanzaba para destronar a don Marcelo de la conducción del partido. En resumen, Jauretche, nacido en Lincoln a principios del siglo XX. serán su motor y Scalabrini Ortiz el ideólogo.

Galasso, a través de Roque Raúl Aragón en su obra “Jauretche una vida al servicio de la revolución nacional” editorial Grupo Editorial Buenos Aires 1965, realiza su retrato físico pero principalmente el de sus afectos por la causa nacional y popular, recordándolo como hombre intelectual pero de acción que no se arredra ante las situaciones difíciles, aún el de las armas, como cuando participó del levantamiento en Paso de los Libres, pero siempre sereno en su acción y con una verba clara para el común de la gente y sus enormes metáforas, además de su gran aptitud para formular ideas que ese común podía visualizar y entender.

Era un político e intelectual íntegro y de 24 horas de servicio que, junto a sus compañeros, querían que FORJA no fuera meramente una peña intelectual sino un movimiento de acción política. Pero también, siempre su accionar fue realizado con alegría y chispa, tanto en lo intelectual como en lo militante, desdeñando al quejoso o al resentido, dejándole frases como

“Desconfía de los inteligentes sin sentido del humor”. Corroborando nuestras “verdades relativas” “Sabía argumentar, pero no discutir” aún, cuando lo hiciera en forma vocinglera pero nunca denostando a quien pensaba distinto.

Siguiendo a don Hipólito y sus efectividades conducentes, su camino era sobre cosas concretas y no sobre simples posibilidades, se trataba de las diversas circunstancias de las personas, del país o del mundo. Como ocurre en la vida, uno elige su camino y paga o cobra sus facturas. Jauretche pudo ser un importante intelectual rentado por el régimen, como suele ocurrir con muchos intelectuales en nuestro tiempo, pero optó por lo explotados en una lucha que no iba a ser fácil, que carecía de oropelos y retribuciones materiales.

Como señalábamos, Scalabrini Ortiz aportaba la ideología al nuevo movimiento. Pero también él había podido descollar en lo literario, siendo amigo de Borges y Mallea, pero también como su amigo Jauretche optó por lo popular y nacional en un momento que ello no era fácil. En esa simbiosis ideológica y de amistad, Jauretche lo recuerda como aquel que estaba esperando al hombre común “al hombre que está solo y espera”, y cuando lo encontró se enfrentó con el drama argentino. También las redacciones conocieron al Scalabrini Ortiz de la noche y de la aventura con la gente de la noche, se trataba de “calaveras”, literatos, milongueros o niños divertidos.

Fue hombre de distintos oficios y de mirada agresiva y corta como una espada, prosigue Jauretche y finaliza su estampa afirmando que le legó al país la conciencia que la política debe referenciarse en los casos concretos, evitando caer en las trampas del orden establecido, diagnosticando la enfermedad que envolvía a la sociedad y a la vez ofreciendo soluciones a cada uno de esos problemas concretos. Encontró en FORJA la herramienta política que habría de encauzar esa lucha desigual contra el poder dominante.



Realizado un pequeño introito, cuyo desarrollo completo se lo puede ver en Las Verdades Relativas Tomo II, ese era el escenario en que se encontraban los sectores populares, que pasaban a formar parte de los desclazados, no solo en lo económico sino también en lo político institucional. Y también, en dicha realidad, debería transcurrir el tango que, como expresión popular formaba parte de los sectores vulnerables, que, salvo algunas excepciones, sufrirían la falta de fuentes de trabajo. Sin embargo, el género, sabe también generar sus propios anticuerpos para sobrevivir y el mismo estaría llegando en la segunda parte de esta década, a través del baile.

Entre tanto, los sectores económicos hacían sus negocios particulares, entregando las decisiones nacionales en manos del capital inglés, y el malandrínaje se apropiaba del hábitat popular, a través estructuras mafiosas que manejaban el juego, la prostitución y todo tipo de negocio nocivo, como el caso paradigmático en la provincia de Buenos Aires con las huestes de Alberto Barceló en la Municipalidad de Avellaneda con el acompañamiento de su lugarteniente “Ruggerito”.

El marco económico tendrá, por lógica consecuencia el enriquecimiento de los sectores dominantes y sus socios ingleses con la contraposición del drama y penurias de los sectores

populares que pululan las calles del país, con sus ollas populares, méndigos, y niños en búsqueda de comida. La prostitución de la necesidad pero principalmente de la explotación mafiosa, el juego y la droga invaden el escenario social. Deberá recordarse que durante la presidencia de Yrigoyen se debieron cerrar los prostíbulos en la Ciudad de Buenos Aires, los cuales se trasladaron a la provincia, especialmente a la ciudad de Avellaneda, los pagos de "Don Alberto", con garitos en Dock Sud y la Isla Maciel como el "Farol Colorado" del Pibe Oscar, o el prostíbulo de Madame Safo en la calle Pichincha de Rosario. Por otra parte la organización mafiosa de la prostitución Zwi Migdal es sobreseída de la acusación por asociación ilícita.

Las luchas intestinas entre los distintos bandos producen enormes enfrentamientos y bajas en cada uno de ellos, como el caso de "Chicho Chico" (Ali Ben Amar de Sharpe). Pero las masas populares tampoco se quedaban de brazo cruzado. Salen a las calles a manifestar "Queremos comer", "Pan y Trabajo" o "Viva el Comité de Desocupados" asaltando una sucursal de las Grandes Dependencias Argentinas, que se repetían en otros lugares de la ciudad.

Mientras ello ocurría, los sectores de la intelectualidad oficial tomaban el té en la casa de Victoria Ocampo y Borges abandonaba el campo popular yrigoyenista. En contraposición aparecen obras como las de Roberto Arlt con "Los siete locos" o "Los lanzallamas", Enrique García Muñón "Coma desde un peso" o la obra de Antonio Berni "Manifestación" de 1934.

Pero, será desde el tango donde han de aparecer las mayores críticas sociales con "Pan" del negro Celedonio Flores, "Acquaforte" de Petorossi y Catán en 1932, "Donde hay un mango" de Canaro y Pelay, "Al mundo le falta un tomillo" de Cadícamo en 1933, "Las 40" de Gorrindo y Grela en 1937 y principalmente las obras de Enrique Santos Discépolo: "Yira yira" de 1930, "Tres esperanzas" de 1933 donde los suicidios sociales se producen a razón de dos por día; "Cambalache" (1934) permanente en los tiempos, "¡Qué sapa señor?" o "Martirio" de 1940.

## Acquaforte



Carlos Gardel

Es medianoche, el cabaret despierta,  
muchas mujeres, flores y champan;  
va a comenzar la eterna y triste fiesta  
de los que viven un ritmo y un afán.  
Cuarenta años de vida me encadenan,  
blanca la testa, viejo el corazón;  
hoy puedo ya mirar con mucha pena  
lo que otros tiempos mire con ilusión.

Las pobres muchachas,  
cansadas de besos,  
me miran extrañas,  
con curiosidad...  
Ya no me conocen  
estoy solo y viejo.  
Que triste es todo esto,  
la vida se va!

Un viejo rico que gasta su dinero  
emborrachando a Lulu con su champan,  
hoy le nego el aumento a un pobre obrero



que le pidio un pedazo más de pan.  
 Aquella pobre mujer que vende flores  
 y fue en mi tiempo reina de Montmartre,  
 me ofrece con sonrisa unas violetas  
 para que alegren tal vez mi soledad.

Y pienso en la vida...  
 las madres que sufren,  
 los hijos que vagan,  
 sin techo y sin pan...  
 vendiendo "La Prensa",  
 ganando "dos guitas".  
 Que triste es todo eso,  
 quisiera llorar!

En estos interregnos estaba finalizando la década del "30" y entraríamos en la del "40", aún, cuando desde ya señalamos que al igual que ocurriría con la música popular urbana, hemos de desembarcar en "la larga década del 40" que en realidad arranca desde los finales de la anterior y habría de finalizar a mediados de la siguiente. No es posible analizar de otra forma este época tan especial de nuestra historia y de su música popular urbana.

Antes de desembocar en los primeros años que arrancan en 1940, y como lógico enlace de los distintos períodos, debemos ver qué ocurría en la sociedad, en especial con el hombre y la mujer común, en su relación con un nuevo entorno y con esa música popular urbana que comenzaba a tener otra dimensión, ante un paisaje social que cambiaba notoriamente en especial con las migraciones internas a partir de 1935.

Comienza un fundamental cambio en el entramado social a partir de realidades externas e internas, principalmente derivadas de la crisis mundial y de nuestra propia crisis donde, la notable merma de exportaciones agrícola-ganadera a Europa, en los prolegómenos de la conflagración mundial, y a su vez la falta de llegada de productos elaborados, va pergeñando una incipiente industria liviana con pequeños y medianos talleres de capital nacional y algunos otros asociados a capitales extranjeros, con la especial realidad de la llegada a las grandes ciudades y a sus alrededores de aquellos expulsados de las provincias pobres, principalmente del norte de nuestro país.



Ello es fundamental en un cambio demográfico que acelera el proceso de urbanización y esa ocupación masiva en los alrededores de las grandes ciudades. Como bien lo señala Galasso, la gran mayoría de esas incipientes industrias no provenían de los grandes grupos económicos del país y sus apellidos así lo han de atestiguar. A mayor abundamiento pueden citarse a Quareta (Volcán), Di Telia (Siam), Miranda (Talleres Metalúrgicos Miranda), Pagni (Arcor), Salomón (La Bemalesa), Balde (Galileo), Levín (Textil Oeste), Roccatagliata (Medias Himalaya), Fortabat (Loma Negra), Bachkallian (Gatic), Salvo (Eslabón de Lujo), Saccol (Heladeras), Pescarmona (Impsa), Pratti (Algodonera Argentina), Madanes (Fate), Vázquez Gamboa (Suixtil), Mainero (maquinaria agrícola), Vasalli (cosechadoras), Roggio

(construcciones), Protto (metalúrgico), además de otras marcas como Yelmo, Winco, Catita, Carú, Danica, Longvie, Nobles, Plavinil, etc. Como vemos todas estaban dedicadas al mercado interno.

También, ante esta nueva realidad, ha de plantearse el famoso dilema argentino sobre la existencia o no de una burguesía nacional. Sobre el particular, Galasso sostiene que a diferencia de la burguesía francesa, inglesa o yanqui que han liderado un proceso de industrialización nacional que se insertó en la economía mundial, la Argentina nacida en un país semicolonial, constituida principalmente por extranjeros o hijos de extranjeros, nacida al calor de la necesidad de sustituir importaciones, carecía de ideología capaz de convertirla en competitiva, además de la carencia de una industria de base (llamada pesada). El tema se encuentra extensamente tratado en el fascículo V del Tomo III de "Las verdades relativas".

Esa situación de mitad de la década del "30" se presentaba dentro de especiales circunstancias, donde llegaba un nuevo actor encarnado en el obrero industrial con perfiles netamente nacionales a diferencia de los trabajadores artesanales de la inmigración, se tratara de los provenientes de la inmigración con orígenes anarquistas o de servicios como los socialistas. Ello será fundamental en el posterior desarrollo de esa nueva clase obrera, aún con aquellos de apellidos del viejo país indoespano.

Los expulsados del interior por la desocupación, se irían asentando en los suburbios de las grandes ciudades, donde también lo hacían los nuevos establecimientos industriales, dando lugar a la búsqueda de mejoras condiciones laborales y cierto tipo de organización sindical. Esos nuevos sectores, vendrán a competir con sectores medios y allí, paradójicamente aquellos señalados como la chusma yrigoyenista, denominaran a los nuevos vecinos como "cabecitas negra" o "veinte y veinte". Esos hombres y mujeres de "tez oscura" comenzarán a mezclarse con los de "tez blanca".

El mundo ha sido y es testigo de las discriminaciones. Pero además se darán otras circunstancias que comienzan a modificar la realidad social, especialmente el protagonismo que comienza a tener la mujer en cada uno de los distintos ámbitos y que habría de producir notables cambios culturales. El incipiente proceso industrial de sustitución de importaciones comenzaba a producir sus efectos, tanto en lo social como también en lo laboral donde, la aparición de pequeños, medianos y aún grandes empresas comenzaban a exhibir una nueva dirigencia obrera que se apartaba cada vez más del concepto librecambista europeo para dar lugar a una nueva realidad nacional.

Dicho escenario lo desarrolla Torcuato S. Di Tella en su trabajo "Historia social de la Argentina contemporánea" editorial Troquel año 1999, quien señala que ya en 1933 el dirigente sindical Juan Pallas del gremio de los linotipistas y además editorialista en el periódico de la CGT, planteaba el dilema de ser "proteccionista" y desarrollar la industria nacional o ser "librecambista" y estancar la industria; planteando una suerte de alianza de los sectores empresarios nacionales con la naciente clase obrera a los fines de oponerse a los "teratenientes librecambistas", tenedores de la tierra y poseedores exclusivos de la renta que ella producía.

En ese contexto, la industria textil tuvo una enorme importancia en su desarrollo, donde contaba con una protección aduanera desde el comienzo de la década lo cual le permitía tener empresas nacionales y extranjeras radicadas en el país que sustituía las importaciones del rubro, especialmente, llegado el año 1939, donde de 52.576 obreros en 1935 pasaría a los 103.600 en 1943, con 6000 establecimientos, la mayoría de las veces con escaso personal que a su vez estaba constituido por mujeres y jóvenes, ubicados en barrios como Villa Crespo o en el partido bonaerense de San Martín, muchos de ellos (llamados "faconiers") proveedores de grandes empresas como Alpargatas que tenía 7000 operarios, Campomar en Valentín Alsina con 2500 obreros, La Bemalesa o la Compañía General Fabril Financiera en Bernal, y talleres pequeños que estaban en sus alrededores.

Dicha realidad posibilitaba condiciones objetivas para el inicio de una importante sindicalización que, al principio debió soportar una fuerte oposición patronal y condiciones poco propicias en la provincia de Buenos Aires, especialmente en las pequeñas y medianas empresas, en tanto en las grandes aparecía el denominado “sindicalismo amarillo” aliado de los intereses patronales. En esos finales de la década y comienzo de la siguiente han de aparecer nuevas organizaciones sindicales tanto en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores como en algunas partes del interior, en los casos de las empresas “Mallorens” en Tandil, “Fabrill Financiera”, “Alpargatas Argentina”, o “Anderson Clayton y Dreyfus” en el Chaco.

Esa aparición del sindicalismo comienza a tener importancia exponencial y potenciarse en la siguiente década. Así, como hacia los finales del siglo XIX, aquellos inmigrantes que llegaban al país para las tareas rurales, debían quedarse en las grandes ciudades y sus alrededores, viviendo en los famosos inquilinatos de los distintos conventillos, la migración interna de la década constituida por los argentinos provenientes del interior profundo y de países limítrofes, ante la falta de la cantidad de viviendas necesarias para albergarlos, debieron ocupar ese nuevo espacio que daría lugar a nuestras famosas “villas miserias” que no son producto como algunos historiadores tradicionales pretenden, a partir de 1945 en adelante sino que dicha realidad había nacido desde los comienzos de la década del “30” con gobiernos de ideología conservadora.

Tampoco esta realidad era netamente nacional. Los grandes conglomerados suburbanos del mundo se asentaron en las cercanías de las fuentes de producción y ante la carencia de viviendas ocupaban espacios de chapa y cartón. Acorde con tal escenario social comenzaba a enhebrarse con lo que habría de ser la siguiente década que como bien Natalio Etchegaray, Roberto Martínez y Alejandro Molinari la denominan “la larga década del 40”, con lo cual se habría un nuevo espectro con profundos cambios sociales y culturales, con nuevos actores y un país que le costaba enormemente adecuarse a esas nuevas condiciones.

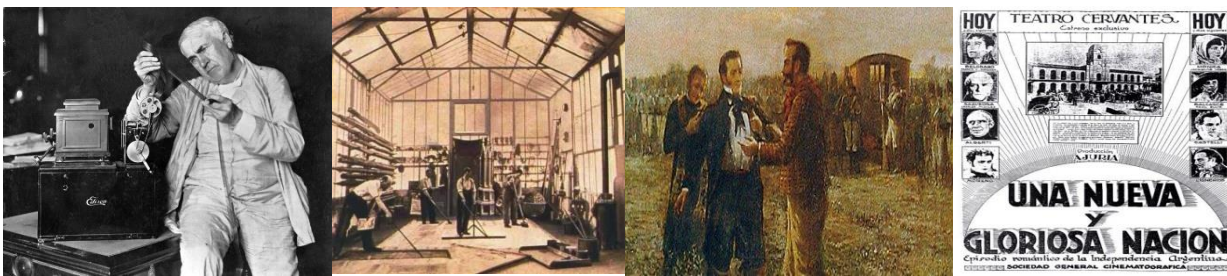
En esa explosión cultural y en la pugna de los distintos sectores sociales, aparecían nuevas expresiones del arte popular en cada uno de sus géneros, acompañando las masificaciones que se producían en el hábitat urbano y suburbano. También en la década y la que le seguiría tuvieron su importancia los tipos familiares. Mientras las clases dominantes presentaba un estilo familiar numeroso que enviaba sus hijos a Europa para estudiar o relacionarse, los sectores medios, mayormente inmigrante, haciendo grandes esfuerzos trataba de que sus hijos llegaran a “doctor”, comerciante o bancario; en tanto los sectores obreros que llegaban a la ciudad desde el interior profundo se transplantaban al nuevo medio acomodándose a una nueva realidad.

Ese nuevo hábitat urbano, permitiría un mejor intercambio de conocimientos y novedades a través de asociaciones recreativas o de socorros mutuos, clubes sociales y deportivos, además de los consabidos cafés del centro de la ciudad y de las nuevas realidades barriales. Comenzaba una época de cambio de costumbres y el hombre y especialmente la mujer empezarían a transitar caminos desconocidos con todos los desafíos que ello significaba. Quizá el mayor hito de esos cambios vendría de las manos de los nuevos medios de la comunicación se tratara de los transportes terrestres, fluviales y los recientes aéreos, los nuevos elementos mecánicos como la máquina de coser, de fotos o de escribir, o las primeras heladeras eléctricas donde SIAM había lanzado al mercado las primeras de ellas en 1934.

Pero, serían los medios comunicacionales masivos los que habrían de revolucionar a esta nueva sociedad urbana, con el cine sonoro que aparecía en 1927 y la radio. Ello se habría de complementar con lo gráfico. El teatro, sucedáneo en nuestro país del circo criollo, tenía ya una buena fama ganada ya desde la época de la independencia. El cine y el teatro, desde sus inicios en estas tierras, significaron no solo pasatiempo, sino que se constituyeron en dos hechos culturales en los cuales se representaban la identidad de nuestro pueblo. Desde el cine mudo que exigía ademanes exagerados que le sirvieran de expresión, pasando por el cine sonoro, el corto y largo metraje, en blanco y negro, en color o tridimensional, y las actuales

técnicas de la modernidad, muchas historias y cientos de actores y actrices, brillantes, buenos, regulares y otros que no dejaron huella alguna, ha pasado mucha agua por debajo de los puentes del recuerdo dejándonos su magia e ilusión.

Pasando del más rudimentario proyector, que sirviera para reflejar borrosas imágenes, hasta los sofisticados de hoy y sus efectos especiales, todos han servido para que muchas generaciones pudieran alimentar sus fantasías e ilusiones; la “fábrica de sueños” como lo llamara Ilya Eremhburg. Con simples galpones y sillas, cortinas, pequeñas pantallas, difusos equipos sonoros, a las salas equipadas con alta y cambiante tecnología, millones de espectadores, a lo largo de su historia, se han maravillado, extasiado, elevado, reído, llorado, en fin, vivido en plenitud esas historias, que muchas veces rozan la realidad, que el cine nos relata. Con los hermanos Lumiere, que por 1898, o pequeñas cámaras utilizadas por la cinematografía nacional para filmar el “Fusilamiento de Dorrego”, en 1908, como bien lo señala Ulises Petit de Murat en la “Noche de mi ciudad”, el cine se convirtió, quizá, en el hecho cultural más importante del siglo XX.



A él acudieron infinidad de espectadores ansiosos por transitar distintas realidades y entrañables personajes. Grandes polémicas se han suscitado a través de distintos filmes, en los cuales se apreciaban escenas desconocidas visualmente hasta ese entonces, como el caso de la película “Éxtasis” que convocaba miles de espectadores a través de su historia de virginidades perdidas. Un velo comenzaba a correrse en una sociedad, quizá hipócrita, que escondía debajo de la alfombra los hechos y situaciones de la vida real; allí se daban las grandes discusiones y debates que invadían la calle Lavalle, acompañada de Corrientes y Suipacha, como sinónimo de cine.



Tanto el centro de Buenos Aires como los barrios y las ciudades y pueblos cercanos a la capital y cada una de nuestras provincias han contado con sus cines, muchas veces instalados en los edificios de las colectividades extranjeras, especialmente italiana y española. En otros casos, en lugares alejados y en donde no existían edificios aparecía el cine móvil y al estacionarse llegaban los vecinos con sus propias sillas para presenciar el increíble espectáculo ante un techo tachonado de estrellas, pero en ningún lugar, por más recóndito que fuere, faltaba el telón importante o improvisado donde exhibir las novedades cinematográficas o noticieros de la época que muchas veces llegaban con copias apenas visibles pero que servían para mantener el fervor y la comunicación permanente que es el cine, como hecho cultural e identitario de un pueblo.

Por obra de visionarios como Lanteret y Cavallo, construyendo el Gran Rex o Clemente Lococo refaccionando el Opera, ambos sobre Corrientes, un sinnúmero de salas aparecían en

la época del 30 en el centro de la ciudad y en los barrios, viniendo a completar aquellos modestos cines que existían desde siempre en cada pueblo.

Luego de la primera gran conflagración mundial del 14, entre los años 20 y 30 del siglo pasado, aparecen en América y Europa grandes directores como Abel Gance, René Clair, Duvivier, Robert Vienes y Zelnick, y la consagración de Charlot y Greta Garbo. Aparece, luego de la revolución bolchevique, el cine soviético de la mano de Eisenstein y su "Acorzado Potemkin". En 1927 el gran acontecimiento de "El cantor de jazz" con Al Jonson, donde se da un fuerte impulso al cine sonoro. Llegado los 30 aparecerán "Aleluya" de King Vidor y "Bajo los techos de París" de René Clair. Ya en los 40 Orson Wells nos dará "Ciudadano Kane". En la pantalla pasaron grandes figuras como las Katherin Hepburn, Paul Robenson, O'Neill, Ana Stern, Bárbara Stanwyck, George Raft, junto a Carole Lombard, Fredrie March, Betty Davis, Claude Corbert, Vivien Leigh, Ingrid Bergman, y tantos otros, pero principalmente el gran Carlitos CHAPLÍN.

El genio único de Carlitos colmaba las salas de todo el mundo, y como no podía ser de otra manera, también las de nuestro país; sus películas y personajes se repetían a diario en nuestro medio. Desde el Carlitos de su famoso sombrero y bastón hasta el Carlitos de las grandes críticas sociales y políticas, a través de obras como "El gran dictador" o "Tiempos modernos" del año 1936, alguien inigualable, se tratara de niños o mayores. Serán sus compañeros de ruta los hermanos Marx, con Groucho, Seppo, Harpo y Chico.

En nuestro país, el 18 de julio de 1896, se realizaba la primera proyección cinematográfica a través de un corto de los hermanos Lumiére. Al año siguiente aparecería el documental "La bandera Argentina" vista de la enseña patria en la Plaza de Mayo y en 1900 le seguirían "Viaje a Buenos Aires" de 1900 y "La revista de la escuadra argentina" de 1901. Por esa fecha se abren las primeras salas cinematográficas. Eugenio A. Cardini filmaba en 1901 "Escenas callejeras" y Mario Gallo en 1908 "El fusilamiento de Dorrego" que fue la primera película con trama argumental. Luego de ello aparecerían los primeros éxitos nacionales como "La guerra gaucha" en 1915 por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche inspirada en el "Martín Fierro".

El primer largo metraje sería "Amalia" de 1914 basado en la novela de José Mármol. En 1917 se realizaba "El apóstol" primer largo metraje animado en una sátira al presidente Yrigoyen, y en ese mismo año debutaba Gardel en el cine. La incorporación del sonido tendría gran influencia en su desarrollo. En 1931 se filma "Mufiequitas porteñas" dirigida por José A. Ferreira que sería el primer film sonoro y hablado mediante el sistema Vitaphone. Algunos autores hablan de otra película anterior, del año 1926, "Por una Argentina grande, justa y civilizada" de Fedeico Valle en donde hablan Lisandro de la Torre y Mario Bravo. La llegada en 1933 del sistema Movietone, el primero que permite guardar la banda sonora en el mismo soporte de la imagen, da lugar a la explosión de la actividad.

Entre 1930 y 1940 los largos metrajes habían pasado de 2 a 56 con 4000 técnicos y de 30 actores en estudios. El impulso de la industria se había producido por la reducción de aranceles a la importación de películas vírgenes y la obligación de exhibir cortos metrajes nacionales antes de la proyección de la película extranjera, que como contrapartida establecía simpatías con el gobierno de turno.

Dicho escenario daría lugar a la aparición de tres importantes productoras como Argentina Sono Film fundada por Angel Mentasti en 1931, Luminton por Enrique Telémaco Susini, César José Guerrico y Luís Romero Carranza en 1933 y Río de la Plata en 1936. Más tarde llegaría el sistem Phonofilm inventado por Lee De Forest con el cual Gardel grabaría sus filmes. La primera de dichas productoras arrancararía con la famosa película "Tango" con dirección de Magle Berth y Atilio Mentasti y la participación de numerosos artistas del género como Azucena Maizani, Luís Sandrini, Libertad Lamarque, Tita Merello, Pepe Arias, Alberto Gómez, Alicia Vignoli y las orquestas de Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Edgardo Donato,



Ponzio-Bazán y Juan Darienzo, con la especial participación del bailarín José Osvaldo Bianquet (El Cachafaz).



Se continuaría con otras producciones como “Dancing” de 1933, “Riachuelo” de 1934, “Goal” y “Amalia” de 1936, “Melodías Porteflas” y “Melgarejo” de 1937, “El último encuentro” y “Senderos de Fé” de 1938, “Una mujer en la calle” de 1939 y “Con el dedo en el gatillo”, “Huella” y “Confesión” de 1940. Arturo S. Mon dirigía para la misma productora “Monte Criollo” en 1935 y “Loco lindo” en 1936; Mario Soffici haría “Alma de bandoneón” y “Puerto Nuevo” en 1935, “Cadetes de San Martín” en 1936. “Viento Norte” y “Kilómetro 111” en 1938, “El viejo doctor” en 1939 y “Cita de frontera” en 1940. 175 Luís César Amadori que provenía del teatro y que había ejercido la actividad de crítico, dirigió junto a Soffici “Puerto Nuevo” y luego haría solo “El pobre Pérez” en 1936, “Maestro Levita” en 1937, “Madreselva” en 1938, “Caminito de Gloria” en 1939 y “El haragán de la familia”- en 1940.

En tanto, Soffici iniciaba el camino de la crítica social, Amadori se inclinaba también por lo social exhibiendo personajes marginales en la búsqueda de caminos en la sociedad, además realizó numerosos doblajes principalmente de Disney como Pinocho, Dumbo, o Bambi. Luís Saslavsky filmaría con la actuación de Libertad Lamarque “Puerta Cerrada” y “El loco serenata” con Pepe Arias en 1939. Junto a Alberto de Zavalía fundaron el sello independiente SIFAL produciendo “Crimen a las tres” en 1934 y “Escala en la ciudad” en 1935. Para SONO había dirigido “Dama de compañía” en 1940 y “La vida de Carlos Gardel” con Hugo del Carril en 1939. Oreste Caviglia en ASF dirigía “Con las alas rotas” con Mecha Ortiz y Angel Magaña en 1938, “El matrero” con Amalia Bence en 1939. Por su parte Carlos Borcosque para SONO realizaba “Alas de mi patria” con Enrique Muiño y Delia Garcés y “Mañana serán hombres” en 1939.

Durante la década del “30” y ya en la larga década del “40” aparecerán actores y actrices como Francisco Petrone, Angel Magaña, Elisa Galvé, López Lagar, Delia Garcés, Enrique Serrano, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Pepe Arias, Enrique Muiño, José Gola, Arturo de Córdoba, Roberto Escalada, Santiago Gómez Cou, Osvaldo Miranda, Juan Carlos Thorry, Floren Del Bene, Francisco de Paula, Jorge Salcedo, Sebastián Chiola, Nathán Pinzón, Alberto Closas, Arturo García Bhur, Ricardo y Mario Pasano, Luis Sandrini, Ubaldo Martínez, Carlos Estrada, o Guillermo Bataglia son algunos de los tantos actores que se pueden recordar, como a Niní Marshall, Zully Moreno, Olga Zubarry, las hermanas Legrand, Delia Garcés, Malvina Pastorino, Amalia Sánchez Ariño, Silvana Roth, Mecha Ortiz, María Luisa Robledo, María Duval, Sabina Olmos, María Concepción César, Elisa Gálvez, Tita Merello, Analía Gadé, María Rosa Gallo, Laura Hidalgo o Elena Lucena, entre tantas grandes actrices.



Un capítulo aparte merece la filmografía de Carlos Gardel, tanto en la década del "20" como de la mitad de la del "30", no solo por su importancia en el país sino además por su proyección mundial. Ya en la época del cine mudo, actúa en la película "Flor de Durazno" sobre una adaptación de Hugo Wast que se estrenara el 28 de septiembre de 1917. En películas sonoras comenzará en 1932 actuando en "Luces de Buenos Aires" para la Paramount con guión de Manuel Romero y Luis Bayón Herrera, con música de Gerardo Matos Rodríguez y la participación de la orquesta de Julio De Caro interpretando a un hombre sencillo de campo como Anselmo Torres cantando "Tomo y obligo", además de "El rosal".

En 1933 hará: en abril "Melodía de arrabal" (interpretará los temas "Melodía de arrabal", "Cuando tú no estás", "Silencio" y "Mañanita de sol" a dúo con Imperio Argentina, en mayo "La casa es seria" (hará "Recuerdo malevo" y "Quiéreme") y en octubre "Espérame" (donde interpreta "Por tus ojos negros", "Me da pena confesarlo", "Criollita de mis ensueños" y "Estudiante"), ya con guión de su inseparable compañero Alfredo Le Pera y con música propia, de José Sentís, Horacio Pettorossi y Raúl Moretti, en la primera, de Marcel Lattés en las tres y Don Aspiazu en la primera de ellas.

El 5 de septiembre de 1934 estrena en el cine Monumental "Cuesta abajo" con libro de Alfredo Le Pera, la dirección de Luis Gasnier y música de Alberto Castellano filmada en Long Island (Nueva York) donde lo acompañan Mona Maris, Vicente Padula, Anita del Castillo, Carlos Spaventa y el mismo Alfredo Le Pera, entre otros. Interpreta los temas "Amores de estudiante", "Por tu boca roja", "Criollita decí que sí", "Cuesta abajo" y "Mi Buenos Aires querido". Por su parte Carlos Spaventa hace "En los campos en flor" y "Olvido". Al año siguiente, se presenta en el Teatro Broadway precisamente con "El tango de Broadway" siempre con guión de Le Pera, con la misma dirección y lugar que la anterior, donde le acompañan Trini Ramos, Blanca Vischer, Vicente Padula, Jaime Devesa y Carlos Spaventa. Allí se lo escucharía en "Rubias de Nueva York", "Golondrinas", "Soledad" y "Caminito Soleado".

Por su parte Agustín Cornejo haría "Chinita" y "Qué me importa". El 22 de agosto de 1935 en el cine Suipacha con guión de Le Pera y música de Terig Tucci estrena "Tango Bar" con Rosita Quiroga, Enrique de Rosas, Tito Lusiardo, José Luis Tortosa y Manuel Peludo. Allí se lo escuchará en "Por una cabeza", "Los ojos de mi moza", "Lejana tierra mía" y "Arrabal amargo". En ese promedio de una película por año, en 1936 estrenaba en el Cine Astor con la dirección de Norman Taurog y Theodore Reed "Cazadores de estrellas" también rodada en los Estados Unidos y donde canta "Apure delantero buey" y "Amargura". En el mismo año, en el mes de julio, en el Cine Broadway se estrena "El día que me quieras" con libro de Le Pera y la dirección de John Reinhard, filmada en Nueva York con la música de Terig Tucci, acompañado por Rosita Moreno, Tito Lusiardo, Manuel Peludo y Agustín Cornejo. Allí hará los temas "Sol tropical", "Sus ojos se cerraron", "Guitarra, guitarra mía", "Volver", "Suerte negra" en trio con Lusiardo y Peludo y "El día que me quieras" en dúo final con Rosita Quiroga.

El trágico final quebraba una carrera que carecía de techo en un momento muy especial de su carrera artística. Pero quedaron todas esas representaciones con la aparición de Gardel y muchos de sus principales temas, siempre en la compañía del guión de Le Pera. Como se puede ver en las últimas películas cuenta con la música de Terig Tucci.

Tucci había nacido en la Argentina pero vivió la mayor parte de su vida en los Estados Unidos. Cuando llegó a Nueva York en 1922 entró en la NBC para realizar arreglos musicales, frecuentando música latinoamericana, teniendo además una brillante carrera de arreglador, director de orquesta además de otras actividades ligadas al medio, entre ellas Director musical de la División Latinoamericana de la Voz de América. En su relación con el tango dirigió la orquesta que acompañó a Gardel en 22 temas.

En dichas grabaciones Gardel no era acompañado por sus inseparables guitarras sino con una orquesta integrada por 30 músicos. No solo lo acompañó musicalmente sino que también se convirtió en un fiel acompañante a recitales de música sinfónica y clásica y especialmente de

óperas en el Carnegie Hall, el Metropolitan Ópera House y el Lewishon Stadium, escuchando a renombrados artistas como Toscanini, Mascagni, Debussy o Falla; además de Gershwin o Duke Ellington en el Cotton Club. Pero lo que más atraía a Carlitos era la Filarmónica de Nueva York dirigida por Toscanini, donde se destacaba un primer violinista argentino de apellido Bolognini que también integró el conjunto de Tucci para acompañar a Gardel. 177 Tucci acompañó a Gardel en las películas “Cuesta abajo”, “El tango en Broadway”, “Tango Bar” y “El día que me quieras”, interpretando dos temas de Tucci: “Sol Tropical” y “Los Ojos de mi moza”.

Quedó trunco, con la muerte de Gardel, un proyecto de este de crear una empresa cinematográfica en Buenos Aires con la conducción de Gardel y Le Pera y Tucci como Director musical. En 1969 había escrito un libro sobre “Gardel en Nueva York”. Jorge VIDAL había filmado en Venezuela la película “Un zorzal llegó de sur” con libro de Tucci, donde Vidal encarna la vida de Gardel. En 1972 Tucci comenzó a venir a la Argentina y se alojaba tanto en Ciudadela, Alta Gracia y en Lomas en la calle Almafuerte 44, con la idea de radicarse en nuestro suelo, lo que no pudo concretarse al fallecer. En 1988 el Concejo Deliberante de Lomas de Zamora dictó la ordenanza 5982 por la que se dispuso que la plazoleta ubicada entre las calles Meló, Pasteur y Lugano de Lomas de Zamora Este llevara el nombre de Terig Tucci.

Como se puede apreciar la industria del cine nacional que fue muy fructífera en esta década, formando parte, a partir de 1935, de lo que sería la larga década del “40” y que se extendería hasta 1955. Pero también el teatro tuvo su relevancia y muchos actores y actrices del cine también pisaron las tablas del teatro nacional.

La etapa iniciática de nuestro teatro nacional, como ya señaláramos, seguía la línea de las obras españolas, como ya lo hemos señalado. No había aún obras con argumentos de Buenos Aires, por cuanto la obra nacional tiene raigambre gauchesca, así se representaría una llegada de una localidad de la Provincia de Buenos Aires, como Chivilicoy, “Juan Moreyra” representada en los circos hacia el 1874. En Paraná y Corrientes, los hermanos Cario armaron una carpa de lona que luego daría paso a un galpón de madera, como sería su primitivo local denominado “Circo Arena” o su posterior Politeama Argentino, donde José Podestá representó al payaso de “Pepino el 88”, protagonizó por vez primera al gaucho Moreyra. Se lo representó por última vez en 1958, encamado por Francisco Petrone en un teatro ubicado en el Once que traía reminiscencia de su origen y que se denominaba “Teatro Arena”, como una forma de recordar al campo en pleno corazón de la ciudad.

Al igual que las demás expresiones culturales, Buenos Aires no ha tenido ni tiene, pese a todas las crisis sufridas, nada que envidiarle a las grandes capitales del mundo como Nueva York, París, Londres o Madrid, sobresaliendo culturalmente sobre sus hermanas de América Latina. El sainete criollo fue un excelente motivo para aquellos que no poseían conocimientos para poder apreciar una obra teatral del género tradicional, y aún, cuando en algunos casos no fueran de una alta expresividad, servían para acercar a los sectores populares a una de las más tradicionales expresiones artísticas de la humanidad. Basta recordar algunos de aquellos autores como Vacarezza, García Velloso, Soria o Pacheco; u obras de la época como “La Recova”, “La Ribera”, “Barracas”, “La Comparsa”. Aún hoy el grotesco suele presentar notables obras artísticas con sentido nacional.



Ello sería el derrotero a seguir en el futuro por otros autores como Gregorio de Laferrère, y “Las del Barranco” o “Barranca Abajo” de Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Roberto L. Cayol, José González Castillo, Alberto Novión, Samuel Eichelbaun, Alberto Vacarezza. 178 La noche de Buenos Aires supo no solo admirar a nuestros artistas, sino que por sus escenarios desfilaron lo mejor de la escena mundial, desde Sarah Bernhardt, Ernesto Zaccaroni, Victorio Gassman, María Guerrero, Ruggero Ricci, Margarita Xirgú y su Yerma; voces como la de Tita Rufo, Galli Curci, directores como Toscanini, o artistas del Lido o Moulin Rouge de París.

Con el tiempo aparecerían grandes actores de la escena nacional, entre ellos tuvo una especial significación, como ya lo hemos señalado, la de un querido actor y protagonista indiscutido de la bohemia porteña, convertido en el gran bufo de la escena nacional: don Florencio Parravicini. Más allá de todo lo que cubrió su vida personal, su logro más reconocido empezaría con un espectáculo de tiro que realizaba en el Teatro Casino, lo que completaba con algunas actuaciones en el “Concierto Varieté” con breves piezas cómicas, monólogos humorísticos y malabarista, como lo señala Matías Bouso en Todo es Historia número 407. Hasta que le llegó la oportunidad al cubrir la enfermedad circunstancial de un cómico llamado Rodríguez en una obra de Alberto Novión “Los ambulantes”, donde su total desenfado y brillantez actoral haría que en su primera actuación el público lo ovacionara de pie. Allí comenzaría su extenso y exitoso camino en la escena nacional. Al separarse los hermanos Podestá, José, más conocido como “Pepe” lo contrató para que actuara en su compañía, debutando como “El Pañete” de Favaro en 1906 en el Teatro Apolo, con representaciones que noche a noche agotaban sus localidades.

Continuaría en el Teatro Argentino, y reclutaría para actuar junto a él a actores de la talla de Guillermo Bataglia, Enrique Muiño, Elías Alipi, contando las plumas brillantes de García Belloso, Discépolo, Vacarezza, Payró y muchos otros. Su teatro popular y masivo inundó la noche porteña, quien como gran hinoptizador llevaba noche a noche grandes multitudes, sabiendo explotar al máximo las noticias del diario vivir, nacionales o extranjeras.

Fue el primero que llevó el tema del tango a la escena en “El tango en París” o “Alma de Bohemio”. El teatro porteño tuvo distintos altibajos en sus diversas expresiones, en especial a obras que no lograban durar mucho tiempo en cartel, produciéndose un continuo cambio de elencos y de obras, aún, cuando algunos actores lograron superar tal realidad y exhibieron grandes sucesos. Hasta los años 40 se pueden citar, entre otros, a Lola Membrives, Margarita Xirgu, López Lagar, Luís Arata, Pierina Dealesi, César y Pepe Rati, Mecha Ortiz, Paulina Singerman, Leopoldo y Tomás Simari, Leonor Rinaldi, Gerardo Chiarello, Santiago Arrieta, y teatros famosos como el Odeón, Cómico, Apolo, París, Liceo, Ateneo, Politeama, Astral, Nacional, con una gran mayoría sobre la calle Corrientes, así como la jerarquía edilicia y la calidad del Cervantes.

La gran novedad de 1930 se produjo cuando Leónidas Barletta fundó el Teatro Del Pueblo, piedra fundamental del movimiento independiente, ubicado en las antípodas de lo comercial. La iniciativa tuvo su período más fructífero entre 1937 y 1943, con un repertorio universal que no descuidaba la producción de autores nacionales como Roberto Arlt con “Saverio el cruel”, “Trescientos millones” y “La isla desierta”. Raúl González Muñoz haría 179 “El descosido” y “La cueva caliente”; Alvaro Yunque con “La muerte es hermosa y blanca” y “Los cínicos”. Por su parte Nicolás Olivari presentaría “Un auxilio en la 34”.

La primera sede del Teatro del Pueblo fue en la calle Corrientes al 400. En este espacio, Barletta se paró frente a sus compañeros artistas, muchos de ellos escritores del grupo de Boedo, y declaró al espacio como una “agrupación al servicio del arte” y tuvo como lema la frase de Goethe: “Avanzar sin prisa y sin pausa, como una estrella”. El Teatro del Pueblo inauguró su primera temporada en 1931, y a mediados de la década el gobierno municipal le cedió un predio sobre la calle Corrientes 1530. De todos modos, Barletta y su gente del teatro experimental argentino continuaron llevando sus obras a cualquier espacio donde pudieran expresarse y por todo el país.



El 30 de noviembre quedó estatuido mediante ley de la Legislatura porteña, como el “Día del Teatro Independiente”. Barletta murió el 15 de marzo de 1975. El Teatro del Pueblo alcanzó sus propias publicaciones y durante casi 50 años estrenó cerca de 300 piezas. Se representaron obras de Sófocles, Shakespeare, los más importantes autores contemporáneos y los narradores argentinos. Leónidas Barletta no sólo pasó a la historia como el generador del movimiento teatral independiente en la Argentina sino porque supo reconocer el potencial de Roberto Arlt -el escritor cuestionado por la academia- y le dio un lugar clave en su movimiento para que escribiera su teatro. Fue Barletta, también el que ideó las primeras representaciones al aire libre; durante los veranos de la década de 1930 presentó en los lagos de Palermo una puesta de “Myrta”, el poema de Pedro Calou y sobre el tablado de una feria, la pieza de Arlt, “La isla desierta”.

Pero, seguramente, la mayor revolución comunicacional de la época estuvo constituida por la radio. En una pequeña reseña puede traerse a colación lo dicho por don Antonio Carrizo “...se trata de un diálogo entre el artista y el escucha anónimo...” para resumir la magia del misterio para el oyente. Desde lo sociológico o si se quiere desde los afectos, sirvió para que toda la familia estuviera a su alrededor como cuidando al ser querido. Sin duda se ha constituido en un transmisor de cultura y de unión de pueblos.

En su desarrollo y siguiendo los lineamientos de un trabajo sobre el tema de Diego Acosta, aparecido en Todo es Historia, sin perjuicio de la importante y abarcativa obra de Carlos Ulanosky y otros autores, debe señalarse que desde su aparición, pese a la irrupción posterior de la televisión y otros medios modernos de comunicación masiva, tuvo esa impronta social que la había convertido, al decir de esos autores y de Woody Allen en “...días de radio...”, a la que podríamos agregarle en días y noches de radio, pues especialmente a esa hora era cuando toda la familia se reunía a su alrededor..

Reiterando el hecho revolucionario que significó la radio, volvemos, una vez más a ese hito cuando en nuestro país hace su aparición, en la década del 20 durante la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen, como ocurre con toda novedad tecnológica que viene a cambiar lo existente, pocos eran aquellos que podían tener un aparato a galena mediante el cual y por intermedio de auriculares podían escuchar un programa de música a distancia. Esos pocos escuchas tuvieron el privilegio de poder apreciar, aún con las distorsiones propias de cualquier comienzo, ese 27 de agosto de 1920, desde esa primera experiencia a la que denominaron Radio Argentina, la irradiación del Parsifal de Wagner.



Sus iniciadores, don Enrique Sussini, Luis Romo Correga, César Guerrico y Miguel Mugica, a quiénes apodaron los “locos del Coliseo” porque la primera audición se realizó desde dicho teatro ubicado en la calle Charcas, hoy Marcelo T.de Alvear, muy pronto habrían de mejorar la escucha mediante la incorporación de piezas que importaron desde Francia. Luego se avanzaría hacia otros tipos de espectáculos, mediante la incorporación de música popular, transmitiendo desde el mítico Club Abdullah, con la incorporación del famoso “speaker” (locutor) que era el mismo Sussini.

En los años siguientes se podía verificar que eran muchas más las personas que adquirirían sus aparatos y se continuaba con audiciones desde el Teatro Colón y el Cervantes, pero de cualquier manera era una escucha aún muy selectiva. En 1922 aparece Radio América del



Sud. El impulso que había tomado tan solo en dos años era increíble, lo que llevó al dictado de una normativa municipal que permitió la publicidad y las licenciaturas, apareciendo "Radio Cultura".

Entre las primeras publicidades podrían escucharse las de las medias Manón y el Trust Joyero Relojero. En su primitivo desarrollo los artistas iban en vivo y así aparecían aquellos de nombradía de aquellos tiempos, entre otros Rosita Quiroga, Carlos Di Sarli, Adolfo Avilés. La primera transmisión deportiva, aún cuando no era directa, sino que se realizaba a través de las agencias en Estados Unidos, fue la pelea de Firpo-Dempsey.

En el avance incesante, comenzaron a aparecer las primeras radios con válvulas y allí se produce un salto cualitativo y cuantitativo, ya que permite la irradiación de temas grabados de esos tiempos como el vigente vals de Rosita Meló "Desde el Alma" y artistas que tuvieron gran repercusión pública como José Bohr, famoso con el tema "...Pero hay una melena...". Todo ello dio lugar a la aparición de otras radios como Radio Brasa, que luego sería Excelsior, Libertad, hoy Mitre, Gran Splendid, hoy Splendid, Radio Nacional que con el tiempo, en épocas de don Jaime Yanquelevich pasaría a ser Belgrano, ante disposiciones que prohibían usar nombres nacionales, Broadcasting La Nación, dando lugar a que en 1925 se produjera la primera transmisión de fútbol.

Este medio sonoro sería el comienzo del conocimiento directo e instantáneo de la noticia que, con el tiempo y la aparición de la televisión daría lugar al término de "vivo y en directo". También ha sido una herramienta utilizada para adocnar pueblos, penetrando especialmente en las capas más pobres de la población. Pero la representación de esta gran revolución tecnológica estaba significada por crear en nuestra imaginación, como si estuviéramos participando, del acto, fuere cultural, deportivo o de entretenimiento.

Cada uno le brindaba su propia impronta y participación como si se tratara de los mismos actores. En el año 1925 aparecería alguien que se convertiría en un icono de los medios masivos de comunicación, primero de la radio y luego de la televisión, don Jaime Yanquelevich, adquiriendo Radio Nacional que como ya señalábamos luego sería Radio Belgrano, incorporando especialmente programas de carácter popular, como el tango y las noticias.

Gardel, que aún no había adquirido el carácter de ídolo, actuaba en Radio Splendid. Aparecen radios en el interior, como Provincia y Universidad de La Plata, Atlántica en Mar del Plata, en la ciudad de Buenos Aires Radio Municipal, y la recordada Radio Prieto. También serían artistas de algunas de ellas Juan Maglio Pacho y Julio De Caro. González Pulido, español él, sería el creador de un nuevo espacio temático que luego abarcaría un lapso extenso de nuestra radiotelefonía con su famoso "Chispazos de Tradición", hecho social inédito que hacía paralizar las actividades comerciales cuando se difundía y que obligaba a los dueños de negocios a modificar sus horarios de atención o a colocar radios en sus locales. El auge ya era total.



Con ello irrumpen masivamente los mensajes comerciales, entre otros, Casa Lamotta, Muñoz, Jabón Federal, Geniol y tantas otras empresas, las que contrataban a artistas de nombradla

para ofrecer sus productos. Así se escucharan a Gardel, Corsini, Magaldi, entre los cantores, a Libertad Lamarque, Mercedes Simone y Azucena Maizani entre las cantantes. También comenzaran las grabaciones que llegaban desde el exterior como las de Glen Miller, Al Johnson, Maurice Chevalier y tantos otros ídolos. Junto a ellos comenzarán a difundirse a las grandes orquestas típicas de aquellos tiempos, Julio De Caro, junto a su hermano Francisco y los dos Pedros, Maffía y Laurenz.

Con ello se comenzaba a vislumbrar la larga década del 40, donde todo comenzaría a modificarse, especialmente con la masificación del baile, con los famosos bailables que se irradiaban por las distintas emisoras. La década del "30" marcaría los éxitos de las radios Splendid, Belgrano y la nueva Radio El Mundo fundada en 1935 por don Jaime Yankelevich pionero de los medios de comunicación radiales y televisivos en la Argentina. En 1937 sale al aire Radio del Estado luego denominada "LRA Radio Nacional".

También, este auge da lugar a la aparición de las revistas especializadas, entre otras Radio Lectura, Radiolandia, Antena, Sintonía y otras en donde además de notas sobre los distintos artistas aparecen la grilla de los programas en cada una de las radios. También aparecerá el "Alma que canta", en donde además de las noticias sobre la música ciudadana se publicaban los versos de los tangos más famosos. Todo ello da lugar a la gran competencia entre las distintas radio difusoras.

Yanquelevich, ponía al aire su medio sonoro, que ya era Radio Belgrano, de carácter eminentemente popular, mientras que Radio El Mundo, de la Editorial Haynes, que aparece en 1925, acaparaba el segmento que apuntaba a distinto tipo de audiencia, incorporando a Juan José Castro y creando la Orquesta Sinfónica de la emisora y otras orquestas y elencos estables, bajo dirección de don Armando Discepolo.

Los años 1935 y 1936 comienzan a traer noticias que conmocionan al país y al mundo, se produce la catástrofe de Medellín con la muerte de Gardel y sus acompañantes, y Franco en España se levanta en armas contra la República. Eran tiempos de programas de éxitos como "Chispazos de Tradición", y los radioteatros comenzaban a acaparar la atención del mundo femenino, especialmente del ama de casa, que encontraba una compañía en sus diarios quehaceres.

Con los finales de los 30 comienzan a llegar malas noticias para los regímenes democráticos, en España triunfa Franco, que se mantendría en el poder por 40 años, y en Alemania comienza la carrera demencia! de Hilter y su régimen nazi, todo lo cual también repercutiría en el país, donde en el primero de los casos existían simpatizante de ambos bandos, y en el segundo, germanófilos, especialmente en el ejército argentino y sectores afines al mismo.

Un capítulo aparte merece Héctor Bates quizá el que mejor escribiera novelas radiales para la época. Así deberemos recordar entre otros tantos títulos "Virgen y madre" su primera obra estrenada en Radio del Pueblo en 1937, "La marzoquera de San Telmo", "¿Dónde está mi hijo?", "María de los Dolores", "La pasión de Nuestro Señor Jesucristo", "Mónteseos y Capuletos", "La loca del conventillo", "Soy del 900", "Arreando amores y penas...", "La Galleguita y el Porteño", "Mate Cocido el Romántico Bandolero", o "Santos Vega no ha muerto".



Otro fundamental aporte fue aquel que hace a la historia del tango junto a Luis Bates, precisamente titulado "La Historia del tango" y que aún hoy sigue siendo una obra de permanente consulta para los estudiosos del género. Trata de un serie de reportajes que los mismos realizaron en distintas emisoras y en la revista "Antena"; habiendo trabajado también en otras publicaciones como "Aquí está" y "Leoplán". Pero su actividad también tuvo un marco destacado como autor de temas como "Clyde", "El regreso", "Una canción de cuna", "El último vals" o su famoso vals "Nelly" que le grabaran Gardel, Canaro, Corsini y otros artistas, además de tener orquesta propia en 1936 con actuaciones en el país, Brasil y Uruguay.

En el desarrollo radial han de aparecer programas dedicados a distintos géneros populares como "Club de Barrio" con Juancito Monti, prolegómeno de lo que sería más adelante "Gran pensión el campeonato" conducido por Tito Martínez Delbox, donde desfilaban cada uno de los representantes de los distintos clubes que en ese entonces militaban en primera división quienes competían por quedarse con la hija del dueño que era el trofeo máspreciado a alcanzar. También comienzan aparecer audiciones netamente deportivas como "La Oral Deportiva" por Radio Rivadavia, creada por el doctor Edmundo Campagnalli, "El relato olímpico" conducido por Alfredo Aróstegui, o relatores como Horacio Belbo y Borocotó (P).

La crisis del "30" que había golpeado al mundo y a nuestro país daba paso a una profusa actividad en nuestra literatura que comenzaba a realizar ensayos sobre ese particular período histórico que sobrevive a la primera experiencia política popular del siglo XX. Raúl Scalabrini Ortiz que formara parte de FORJA dará a conocer en 1931 "El hombre que está solo y espera", donde establecía las condiciones para un tiempo por venir; Ezequiel Martínez Estrada en 1933 mostrará su pesimismo como Nación en "Radiografía de la pampa" o el optimismo de Eduardo Mallea en 1937 con "Historia de una pasión argentina" donde marca que el orden social puede ser alterado por el intelectual.

A todo ello se agregarán sectores intelectuales ligados a legados europeos que a través de Victoria Ocampo con la fundación de la revista "Sur" en 1931 donde abrevan autores nacionales como Mallea, Murena o Martínez Estrada en la primera época a la que sucederán Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco, Manuel Peyrou, Santiago Davobe o Enrique Anderson Imbert, en la segunda etapa de la publicación.

Pero, serán otros intelectuales, que provenientes del campo popular, irrumpirán con la desesperanza y el escepticismo de Enrique Santos Discépolo, pero también con la crítica social con Scalabrini Ortiz, Roberto Arlt, Enrique González Muñoz o Leónidas Barletta, todos ellos enmarcados en el tango como vehículo necesario para expresar el tiempo que les tocaba vivir.



Don Horacio Ferrer, en su reconocida obra "El libro del tango" tomo I señala que la década del "30" encierra su realidad cultural a través de las crónicas de Roberto Arlt, en el canto desesperanzado de Discépolo y del ensayo del "Hombre que está solo y espera" de Scalabrini Ortiz, que fotografía un momento del porteño de Corrientes y Esmeralda pero que avanza en algo que está por venir.

También ha de sobresalir el habla popular del porteño que traduce las vivencias del hombre y la mujer común, con su carga de alegrías y de tristezas. Ese habla que recibía los afluentes de las distintas culturas que se mezclaban en nuestro suelo lograba el milagro de la unificación en



este nuevo suelo y que en el futuro habría de necesitar quienes difundieran esas realidades y por allí habría de encontrar a Gardel como quien “inventó” esa nueva forma de cantar las diarias realidades. Pero con Gardel no solo llegaría ese nuevo canto, a partir de 1917, sino el prototipo del porteño con todas sus cosas positivas pero también con sus negatividades que aún hoy nos persiguen.

Muchos serán los temas que ha de brindar esta década pero quizá, siendo un tema de 1964, Aníbal Troilo y el actor Héctor Méndez, como ya lo exhibiéramos, pintan el marco social de la década en “Yo soy del 30” y marcan a muchos de aquellos que nacieron en ese momento como nuestro amigo Natalio Etchegaray, donde se recrea parte de nuestra historia nacional y de su cultura popular.

La música fue, quizá, la mayor impronta cultural de la inmigración como señala Sergio Puyol, con todas sus tradiciones e identidades, en especial en todo lo relacionado con la ópera, especialmente italiana. El auge que tomaba Buenos Aires con el gran desarrollo urbanístico de este período, era acompañado de espectáculos musicales, especialmente de las capas económicas altas, a las que con el tiempo habrían de acceder los sectores de la naciente burguesía nacional.

Este período abarcaría hasta fines de 1930, en donde, emparentado con las crisis del 29 y gobiernos devenidos de hechos de fuerza, fuera de las decisiones populares, produciría la restricción de la libre y masiva entrada de inmigrantes, a los cuales se les habría de exigir por un decreto del gobierno de facto de 1932 visas y permisos especiales para poder ingresar al país.

Simultáneamente, desde mediados de 1930, comenzaba la migración interna que en los 40 irrumpiría con una cultura folclórica, de raíces nacionales, especialmente suburbanas y urbanas, que habría de permanecer vigente hasta los años 1960-1970. Para dar el marco necesario al desarrollo musical de la década deberemos señalar a cada uno de aquellos que la hicieron posible. En el caso de nuestra música popular urbana, desde sus poetas, músicos y sus intérpretes, se trataba de aquellos denominados tradicionalistas o que se enmaderaban detrás de dicha línea y la aparición de aquellos que crearían la nueva corriente evolucionista y de quienes los continuaron.

Pero no podríamos cerrar el tema sin dedicárselo a Carlos Gardel y lo que significó para el posterior desarrollo de esta identidad cultural. ¿Quiénes serían aquellos que resignificarían el lenguaje, poético y musical, de una nueva etapa en este país de una crisis inusitada como fue la del “30”? Allí habrán de aparecer aquellos que exhibirán el dolor de una desgracia colectiva como los temas de “Discepolín” con su “talento enorme y su nariz” como “Que vachaché”. Como es recurrente en cada crisis, los sectores populares y sus artistas son quienes peor la pasaran.



Es también la época de la “mishadura” para las orquestas de tango y para sus integrantes quienes son desplazados del acompañamiento en el cine mudo y nuevamente, como señala Ferrer, ha de repetirse en la década del “60”, tiempo en el que se han de conformar dúos y tríos para paliar la malaria, y con ello vuelven a aparecer antiguos maestros como Bernstein, Berto, Ponzio o Bazán. La crisis era aún para Gardel. Aparecen nuevamente las necrológicas

sobre el tango. En tanto, el cine sonoro y el jazz, a través de fox-trot, comenzaban a hacer su agosto.

Pero no todo estaba perdido. Ese cine sonoro sería un nuevo punto de partida para la música popular urbana y la película "Tango" a la que le seguirían una pléyade de obras similares con la participación de poetas, músicos, actores y cantantes populares. ¿Porqué se producía ese nuevo fenómeno? Sencillamente porque el tango seguía teniendo su base popular y con ello la posibilidad de un extenso auditorio.

Poética y musicalmente deberemos recordar lo que nos llegaba de la década anterior y cómo ello habría de influir en la del "30" para ser, definitivamente, la base necesaria que desembarcaría en la "larga década del 40". Recordemos, como siempre suele ocurrir, que la década del "20" ante una respetable situación económica de los sectores populares, salvo el final de la misma, ello había permitido la aparición y el trabajo de numerosos conjuntos orquestales y de todos aquellos relacionados con el tango como sus poetas, músicos e intérpretes.

Anteriormente, hemos realizado una relación temática del género, siguiendo a Ferrer, donde orquestas como las de Canaro, Arólas, Brignolo, Firpo o Berto tenían enormes fuentes laborales, entre ellas las grabaciones que llegaban al gran público o numerosas editoriales como Perrotti, Ricard o Rivarola donde se imprimían miles de partituras. A los primitivos tríos o cuartetos que ejecutaban a la parrilla le habían sucedido hombres con importantes conocimientos musicales a través del conservatorio, por caso Tito Rocatagliatta, Pedro Maffía, Enrique Delfino, Osvaldo Fresedo, Juan Carlos Cobián o Ciriaco Ortiz.

Algunos de ellos, como Fresedo o Cobián, también devotos del jazz, comenzaban a imprimirle novedades armónicas e instrumentales que a su vez permitían que se acercaran nuevos músicos, entre ellos uno fundamental para el género como sería don Julio De Caro, que ya integraba las orquestas de Fresedo, Arólas o Cobián y que, cuando este último partió para tentar suerte en los Estados Unidos, pasó a dirigir su sexteto que integraban su hermano Francisco en piano, los bandoneones de Pedro Maffía y Luís Petrucelli, el mismo Julio y su otro hermano Emilio en violines, y Leopoldo Thompson en contrabajo.



De esa fragua habrían de aparecer temas fundamentales para el futuro del tango como "Todo corazón", "Buen amigo", "El monito", "Mala Junta", "La rayuela", "Boedo", "Tierra querida" o la gran romanza "Flores negras", entre tantos otros. Sería el ejemplo a seguir por aquellos de iniciados con apellidos como los de Vardaro, Pugliese, Baralis, Troilo, Gobbi (h), o Goñi. Decíamos que en los finales del "20" aparece toda la crítica social y el escepticismo del gran Discepolín, pero como señala Ferrer también habían irrumpido otros fundamentales como González Castillo, el "Negro" Celedonio Flores, don Francisco García Jiménez, Enrique Cádico, Danta Linyera, Navarrine y el inseparable compañero de Gardel, Alfredo Le Pera.

La década del "30" no sería nada fácil para el tango que comenzaba a sufrir, como señalábamos, la llegada de una profusa discoteca norteamericana que también lo portaban sus películas sonoras como "El cantor de Jazz" y que desplazaba de los cines a los conjuntos orquestales. Ello producía una enorme confusión en la gente del tango, como cuando el equipo contrario nos hace un gol al minuto de juego. Ante ello cada uno intentaba de salvar la ropa y reaccionaban en forma distinta. Los que militaban en el campo tradicionalista, como el caso de

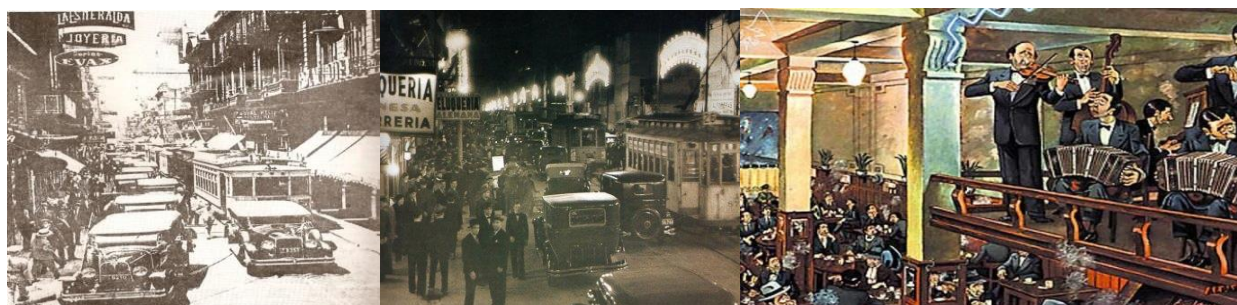


Canaro, enfrentaban la situación montando sus propios espectáculos en teatros a través de comedias musicales como “La muchachada del centro” conformando grandes conjuntos orquestales como sería aquella “serie sinfónica” de Canaro con temas como “Halcón negro” ó “Pájaro azul”.

Otros, aquellos primeros intuitivos le achacaban la crisis, como suele ocurrir, a las nuevas formas musicales que entendían aburrida y que lo tanto habían alejado al gran público del tango. Para enfrentar ese cuadro volvían a crearse pequeños conjuntos juguetones. Esa confusión también había alcanzado a muchos evolucionistas, caso de De Caro, con la conformación de grandes conjuntos. Una vez más la carroña sobrevolaba al tango.

Recordamos que en la década ha de tener un papel fundamental no solo el cine sino principalmente la radio como medio de comunicación masiva. Estas, entre ellas Radio El Mundo realizaba conciertos a gran orquesta, algunas con más de 100 músicos que integraban los conjuntos de Lomuto, De Caro, Donato, Tanturi y Juan Canaro; o la Melódica Internacional de De Caro con agregados de metales y otros tipos de instrumentos sinfónicos. La gran mayoría había entrado en la confusión y errado el camino para enfrentar la crisis.

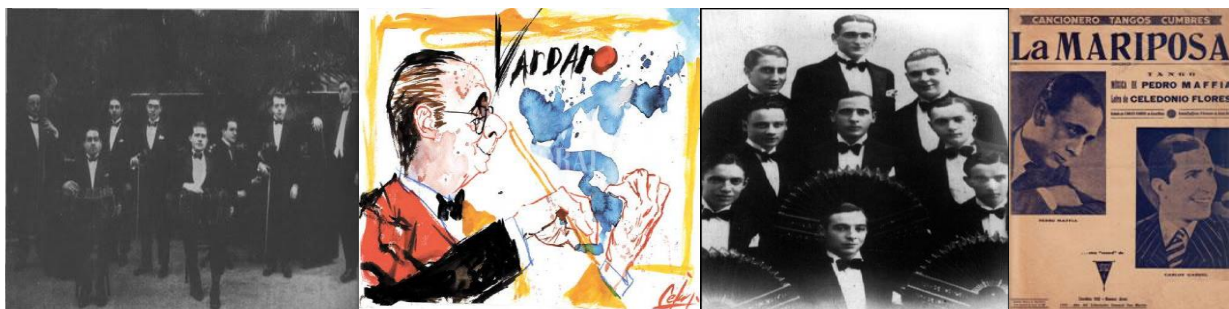
¿Cómo debía realmente enfrentársela? Como mago con smoking del suburbio ha de encontrar el siete de oro y los ases de basto y espada que harán retomar el camino de su desarrollo musical a través del hábitat natural urbano como su calle Corrientes, entonces angosta, de la mano de su nueva poética, sus músicos y alguien que desde el campo tradicional volverá hacer bailar al porteño y a muchos de los que llegaban de la migración del país profundo.



Como señalábamos, Corrientes, aún angosta, estaba proyectando su futura ampliación y a lo largo de su actual dimensión ha de abrigar junto a otras arterias aledañas a “más de cien cafés con orquestas”. Allí brillarán el “Germinal” con Vardaro, “Los 36 billares” con Laurenz y Pugliese en el piano. Aparecerán nuevos temas, que preanuncian un nuevo día, como “La beba” de Pugliese, “Arrabal” de Pascual, “Ojos Negros” de Greco o “El arranque” de De Caro, entre tanto aparecían otros temas que señalaba la aparición de músicos que conformarían una nueva camada como Alfredo Gobbi (h), Orlando Goñi, Horacio Salgán, Enrique Mora, Lucio De Mare, Héctor Artola o Argentino Galván.

Vardaro había formado su sexteto en 1933 con José Pascual en el piano, Aníbal Troilo y Jorge Fernández en bandoneones, Hugo Baralis (p) en segundo violín y Pedro Caracciolo en el contrabajo donde además de lucirse sus integrantes surgía con estilo propio una marcación rítmica de libre cadencia y elegantes rubatos en un juego armónico como lo señala el doctor Luis Sierra en su famosa obra sobre la “Historia de la orquesta típica” ediciones Peña Lillio S.A. año 1976.

Para dicha época, también brillarían los sextetos de Pedro Laurenz con Armando Blasco en bandoneones, Osvaldo Pugliese en piano, José Nieso y Samy Friedentahl en violines y Vicente Sciarreta en contrabajo; el de Armando Baliotti con César Ginzo y Haroldo Ferrero en bandoneones, Raúl Kaplún y Domingo Mancuso en violines con el contrabajo de Luís Alesso; además de los de Miguel Caló o Jorge Mauricio Mora.



Pero, la formación del sexteto comenzaba a desaparecer con el agregado de un mayor número de instrumentos lo cual estaba formalizando la orquesta típica, en tanto Fresedo y De Caro habían encabezado este cambio. Pero en esa incipiente mitad de la década, 1935, comenzaba a gestarse “la larga década del 40” con la aparición de conjuntos que habrían de hacer resurgir esta música popular urbana y como primer eslabón aparecería uno como sinónimo de baile de tango.

Este, estaba necesitando que alguien rescatara a los bailarines y Juan D’Arienzo entendió las nuevas circunstancias. D’Arienzo que había nacido con el siglo en el barrio de Balvanera, estudió violín con el maestro Pane para luego continuar con el profesor Fassaro al tiempo que comenzaba muy precozmente su vida musical integrando un trío con D’Agostino y Bianchi actuando en el Teatrillo Guiñal que estaba en el Jardín Zoológico y en el teatro Apolo en la temporada de Roberto Casaux, llegando en 1919 a la Agrupación Nacional de Arata-Simari-Franco, integrando además conjuntos que hacían música de jazz actuando en el “Real Cine” donde Lucio De Mare tocaba el piano.

En 1926 volvería al tango, integrando la orquesta Paramount con los bandoneones de Aieta y Navarro, Visca en piano, Cuervo en segundo violín y Corleto en contrabajo. En 1928 formó el sexteto Los Ases, y al año siguiente su propia orquesta junto a D’Agostino y Luís Visca, donde comenzaría a elaborar su propio estilo haciendo sobresalir al piano y donde la cuarta cuerda del fondo era interpretada por Alfredo Mazzeo.



Actuando en el “Florida”, donde reemplazó a Fresedo, lo presentaba el “Príncipe cubano” con Carlos Howard al piano y Francisco Florentino en bandoneón y ocasional estribillista, grabando para Electra con un conjunto que integraba Ciríaco Ortiz como primer bandoneón, Vicente Gorrese en piano, Juan Puglisi en bajo y la voz de Carlos Dante, aún con un ritmo lerdo y melódico.

Además participaría en la orquesta D’Arienzo-Visca y cuando este se retira, es que aparece su propio estilo. El mismo D’Arienzo afirmaba que su orquesta tenía un ritmo acompasado, muy nervioso y vibrante, agregando que para él el tango tenía tres elementos: “compás, efecto y matices”, señalando que lo cantable debía ser un instrumento más, denegando al cantor con orquesta.

Actuaría en numerosos lugares nocturnos como Abdulah, Palais de Glace, Florida, Bambú, Marabú, Empire, Chantecler o Armenonville, además de los clubes de barrios. Su estilo, que congregaba a los bailarines, imprimía esa vertiginosidad en el piano de Biaggi, con una



marcación rítmica, aguda, acentuando los cuatro tiempos de cada compás con rellenos pianísticos, solos de violines y variaciones de bandoneón con “stacatos” en todos los tiempos, como lo señala Horacio Ferrer, ejecutando un repertorio de antiguos temas y vales criollos.

Integrarían su conjunto, músicos como Mazzeo, Caracciolo, Varela, San Miguel, Puglisi, Alessio, Junnisi, Amato o Weber entre otros. En julio de 1935 realiza su primera grabación de “Hotel Victoria” y “Desde el alma”, y al año siguiente debutaba en radio El Mundo, creando a partir de ello lo que sería su base de sustentación de ese fenómenoailable que atraía multitudes, actuando además en Montevideo, en el Teatro Solís y en el Hotel Casino Carrasco.

Su ejecución, señala el doctor Luís Sierra, era técnicamente simple pero de notable ajuste instrumental. A partir de 1938, Juan Polito sustituye a Biaggi en el piano, quien continuaría con su propio conjunto, imprimiéndole aún mayor acentuación a su instrumento. Ese estilo tradicional atrapaba al público bailarín y ese ritmo era de tal fuerza que hacía que orquestas como las de Troilo o Di Sarli, al principio, debieron seguir su tesitura, hasta que pudieron imponer sus propios estilos.

Simultáneo a su orquesta, otras, también enroladas en la línea tradicional, como las de Francisco Canaro que continuaba su camino o la de Ángel D'Agostino, de la misma edad que D'Arienzo y que comenzaran a actuar juntos, tendrían una impronta especial cuando incorpora en el cantable a Ángel Vargas, como otro suceso de la época.



Edgardo Donato había formado su propio conjunto en 1932 luego de su experiencia Donato-Zerrillo. Era presentado como “Edgardo Donato y su formidable orquesta típica criolla” contando en su fila de bandoneones con Turturiello, Vilardi y Bonano, su violín junto a los de Piovani y Martínez, Osvaldo Donato al piano y el contrabajo de José Campesi, con la incorporación de un chello a cargo de Ascanio Donato, pasando por la orquesta los cantores Luís Díaz, Antonio Rodríguez Resende, Carlos Viván y Teófilo Ibáñez. Su recordada obra “El Huracán” es grabado en el sello Brunswick con la voz de Félix Gutiérrez. También intervino en las películas “Tango”, “Los tres berretines”, “Riachuelo”, “Picaflor” y “Así es el tango”.

Mientras Firpo, luego de una fallida actividad agropecuaria, volvía en 1933 con un cuarteto o el “Quinteto de antes”. Cayetano Puglisi formaba su propia orquesta y actuaría en Radio Fénix con Goñi en el piano, su violín junto a los de Mauricio Misé y Juan Bianchi, los bandoneones de Alfredo Calabró y “Toto” Rodríguez, el contrabajo de Pedro de Véscori y la voz de Antonio Rodríguez Resende, que como se ve integró numerosos conjuntos al punto que Troilo cuando formó su primer conjunto le ofreció los cantables pero otras actividades se lo impidieron.

Luego de esta experiencia, Cayetano Puglisi forma un pequeño conjunto (“Trío No 1) junto a Cobián y Ciríaco Ortiz, actuando Di Sarli de pianista alternativo. Más tarde, con Joaquín Mauricio Mora y Ciríaco Ortiz grabarán para Odeón y la Victor, acompañando a Hugo del Carril. En 1938 integraba la orquesta de De Caro para actuar en Radio El Mundo.

Otro músico, que tendría una participación muy especial en el período siguiente sería Ricardo Tanturi que, en 1933 forma su conjunto “Los indios” como homenaje a un equipo de polo. En

1937 grababa “Tierrita” y “A la luz de un candil”, pero sería su gran despegue en 1939 cuando incorpora como cantor a Alberto Castillo.



Francisco Lomuto, uno de aquellos músicos preferido por la sociedad porteña, como también el caso de Fresedo, en 1932 incursionaba en comedias musicales como “La vuelta de la Miss París” con quién sería una gran actriz del cine y de la escena nacional como Pierina Dealessi, donde otra gran artista como Iris Marga interpretaba el tango “Papanatas” con música de Lomuto y letra de Antonio Botta y el cantor Fernando Díaz hacía “Aunque parezca mentira” con música y letra del maestro Lomuto. En 1933 actúa en el teatro Smart, hoy Blanca Podestá donde presenta “La gran milanese nacional” y “La fiesta del tango”, actuando las orquestas de Donato y de Maffia; presentando también “La canción del deporte” y “Si soy así”. En el año 1937 actúa en la película “Melgarejo” con Florencio Parravicini y Mecha Ortiz, y el canto de Jorge Ornar quien interpreta “No cantes ese tango”. Al año siguiente hace “El rubio del camino” junto a Paulina Singerman y Enrique Serrano.

Por su parte Florindo Sassone había formado su propio conjunto en 1935 debutando el primero de enero de 1936 en Radio Belgrano, además de hacerlo en el “Café Nacional” y en el “Marabú” con la voz de Alberto Amor. Luego pasaría a los mediodías de Radio El Mundo con gran orquesta y percusión y la incorporación de arpa. Siempre se ha señalado a Sassone como una mezcla de Fresedo y Di Sarli, pero con algunas características propias, creó un estilo, esencialmenteailable. Pero en esos finales de los años “30”, y como prolegómeno a la gran década, cuatro nombres serían fundamentales para el afianzamiento de nuestra música popular urbana: Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Osvaldo Pugliese y Alfredo Gobbi (h).



Como enlace necesario entre esta década del “30” que finalizaba y la llegada de aquella que ha de marcar una época de oro para el género, se entrelazaban artistas y obras que, actuando ya desde hacía muchos años, se aprestaban a conducir la nueva y definitiva etapa de consolidación, acompañada de los cambios sociales que se avecinaban en el país. Por ello, se hace necesario recordar a estos cuatro nombres fundamentales, que hemos de desarrollar extensamente en el próximo capítulo.

Por último, para finalizar con el desarrollo de la década y siguiendo estrictamente una vez más a Horacio Ferrer, se pueden señalar algunos de los temas aparecidos en la época.

En el año 1931 aparecerían “Anclao en París” de Barbieri y Cádizamo, “Como abraza a un rencor” de Rossi y Podestá, “Tomo y obligo” de Gardel y Romero, “Madreselva” de Canaro y Amadori, y “Tango mío” de Osvaldo y Emilio Fresedo.

En 1932 “Milonga Sentimental” de Piaña y Manzi, “Pan” del Chon Pererya y Celedonio Flores, “Mi vieja viola” de Frías y Correrá, “Halcón negro” y “Te quiero” de Canaro, “C.T.V.” de Bardi, “Esquela” de Francisco De Caro “Ventanita Florida” de Delfino y Amadori, y “Tierra adentro” de De Caro.

En 1933 “Melodía de arrabal” de Gardel, Le Pera y Batistella, “Madame Ivón” del Chon Pereyra y Cádícamo, “Vida mía” de los hermanos Fresedo, “Corriente y Esmeralda” de Pracánico y Flores, y “Al mundo le falta un tomillo” de Aguilar y Cádícamo.

En 1934 “El pescante” de Piaña y Manzi, “Cuesta abajo” y “Mi Buenos Aires querido” de Gardel y Le Pera, y “Luna de arrabal” de Sanders y Cádícamo,

En 1935 “Cambalache” de Discépolo, “Por una cabeza” y “El día que me quieras”, antes de partir de gira, de Gardel y Le Pera, “Recuerdo de bohemia” de Delfino y Romero, y “Pampero” de Fresedo y Bianchi.

En 1936 “Nostalgias” de Cobián y Cádícamo. Al año siguiente “Milonga de mis amores” de Laurenz y José María Contursi, “Las cuarenta” de Grela y Gorrindo, “El adiós” de Maruja Pacheco Huergo y San Clemente, “Desencanto” de Discépolo y Amadori, y “Milonga triste” de Piaña y Manzi.

En 1938 “Ave de paso” de Charlo y Cádícamo, “Paciencia” de D’Arienzo y Gorrindo.

En 1939 “Cuartito azul” de Mores y Batistella, “Quiero verte una vez más” de Canaro y José María Contursi, y “Por la vuelta” de Tinelli y Cádícamo.

Por fin en 1940 aparecerán “Como dos extraños” de Laurenz y Contursi, que ha sido revalorado en la actualidad, y “Charlemos” con música y versos de Luís Rubenstein.

Como hemos señalado anteriormente, la década debemos cerrarla con la trayectoria de Carlos Gardel donde comenzará una nueva aventura para el tango como música identitaria del Río de la Plata, que habría de tener su época de oro en la nueva década que comenzaba con la partida del zorzal pero que dejaba un legado imperecedero para todos aquellos que habrían de seguirlo y que continúa como guía imprescindible para partir de esas raíces que nos identifican ante todos los pueblos del mundo.

Pero para llegar al Gardel creador del canto ciudadano, deberemos previamente pasar por el cantor de temas camperos, como en definitiva habían sido los inicios de nuestra música popular urbana. En los principios del siglo XX al joven Gardel se le pueden contabilizar los temas de raíz campera entres valeses, estilos, sambas, tonadas, cifras, cuecas, rancheras, vidalitas o gatos, entre de los cuales graba precozmente “El Tirador Plateado” también denominado “Sos mi Tirador Plateado” un clásico de la canción campera al cual muchos le adjudican ser de autor anónimo, como ya lo hemos tratado anteriormente.

También haría “La mañanita”, “Pobre madre”, “La mariposa”, “En vano” o “Yo sé hacer”, entre otros. Luego seguiría con temas como “Hopa, Hopa, Hopa”, “Insonio” o “Misterio” temas 191 del Viejo Pancho, “Clavel del aire” y “Murmullo” del oriental Silva Valdés, “El Rosal” del también del célebre uruguayo Mattos Rodríguez, “Gajito de cedrón” o “La Trepilla” de Mario Pardo, “El carretero” de Arturo Navas, “Delirio gaucho” de Alfredo Gobbi (p), a los que agregaría “Caminito soleado”, “El convento”, “Colorao colorao”, “Pobre gallo bataraz”, “Milonga sentimental”, “Milonga del 900”, “Hasta que ardan los candiles”, “El moro”, “El pangaré” o “Mentiras” entre más de 100 temas.





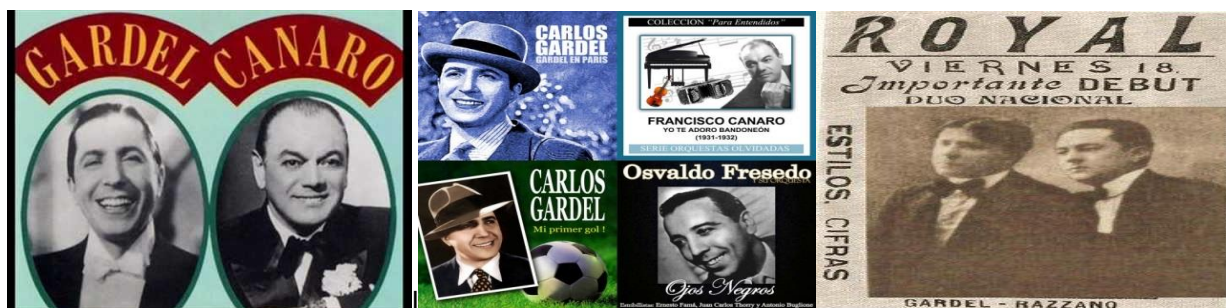
En esos albores gardelianos lo relacionaron con los payadores Ambrosio Ríos y José Betinotti, quien habría sido que lo apodó como el “zorzal criollo”. Hacia 1912, aún cuando algunos autores consideran que fue con anterioridad, se conocen con el cantor uruguayo José Razzano, con el cuyano José Salinas y con Francisco Martino; seguramente se había concretado en el café de la familia Traversa que había sido una especie de padres musicales de Gardel, o en rondas de comités, reuniones hípcas o en los cafetines de Buenos Aires y principalmente de Avellaneda, pagos del caudillo conservador don Alberto Barceló. Se afirma que esos cuatro amigos actuaron en 1911 en glorietas y casas de bailes, como en la casa de un empresario amigo de Razzano que los vincularían con la sociedad del interior de la provincia de Buenos Aires.

El dúo Gardel-Razzano actuaría en esa época en bares de Once, Balvanera, Barracas, Avellaneda o Congreso, siendo asiduos concurrentes al famoso café “De los angelitos” de Rivadavia y Rincón, con su tango homónimo. Gardel también había formado dúo con Martino recorriendo el interior bonaerense y La Pampa. Para los carnavales de 1912 formaron un trío que actuó con gran suceso en la Casa Zuiza de la calle Rodríguez Peña 254 donde fueron escuchados por los hermanos Taggini que contrataron a Gardel para grabar un disco en Columbia, apareciendo las primeras placas con temas criollo que hemos señalado, al año siguiente. Raúl Salinas que era el cantor criollo más reconocido en esos momentos se unió a los tres amigos y así presentaron un cuarteto de poca duración, en Zárate y San Pedro; con la desvinculación de Salinas, continuaría un trío con la denominación de “Terceto Nacional”. El trío en algunos momentos se convertía en el dúo Gardel-Razzano, siendo contratados para actuar en el Armenonville y en Teatro Nacional de la calle Corrientes.

Allí comenzarían a acompañar a distintas compañías teatrales como las de Blanca Podestá-Muiño-Alippi, González Castillo o Camila Quiroga, realizando además giras por Rosario, Santa Fé y Córdoba, que luego, en 1915, se extenderían a Santiago del Estero, Tucumán, Salta y Jujuy; para llegar a Montevideo y actuar en los teatros “Royal” y “18 de Julio”, alcanzando luego San Pablo y Río de Janeiro ya en el Brasil. En tanto en Buenos Aires actuarían junto a la Compañía Dramática Rioplatense integrada por Camila Quiroga, Enrique De Rosas y Elias Alippi entre otros, dirigida por José González Castillo, en la puesta de la obra “Juan Moreira” con el acompañamiento de la guitarra de José Ricardo; recordando además el episodio del 11 de diciembre de 1915 donde había concurrido al Palais de Glace y que fuera herido de bala en un confuso episodio.

Rápidamente repuesto, en 1916, visita Mar del Plata y en Buenos Aires actúa en los teatros Esmeralda y Empire. En 1917 canta por primera vez un tango para el gran público a través de la obra que sería el inicio del tango cantado “Mi noche triste” (“Lita”) de Samuel Castriota y Pascual Contursi. A ello le seguirían otros temas como “Flor de fango”, “Ivette” o “De vuelta al bulín”. Por su parte el dúo comenzó su actividad discográfica en la casa Lapage de Max Gluskmman (posteriormente Nacional Odeón) con temas folclóricos y los primeros tangos que comenzaban a venderse masivamente; también actuarían en Cuyo y Chile, continuando en los más diversos escenarios en 1918 y 1922, agregando que en 1921 acompañaría a Gardel en guitarra Guillermo Desiderio Barbieri. Gardel también, como lo hemos señalado, actúa en 1917 en la película “Flor de Durazno”.

A partir de la década del "20" la temática tanguera tenía enorme importancia en su trayectoria, grabando en 1923 "Mano a mano" que sería un gran éxito, al que le seguirían "La copa del olvido", "El patotero sentimental", "Sufra", "La cautiva", "Rosas de otoño", "Talán talán", "Francesita", "No le digas que la quiero" entre otros tantos temas. Sus placas eran solicitadas desde muchas partes del mundo a la vez que simultáneamente se producía la disminución de las actuaciones del dúo, aún, cuando actuarían en Brasil y en España en el teatro Apolo de Madrid formando parte de la Compañía de Matilde Rivera y Enrique De Rosas, continuando hasta el año 1924, para luego pasar por Italia y visitar Tolouse, para volver a París donde se sentarían las bases para volver a los cuatro años donde filmaría las películas del circuito francés.



Al volver al país, actúa en innumerables lugares de la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires, grabando con Canaro y con Fresedo, y en algunas ocasiones el dúo actuaría en veladas privadas, como cuando lo hicieron ante el Príncipe Humberto de la Casa de Savoia por pedido del Presidente Alvear. Pero como venía sucediendo el dúo daba prácticamente por terminada sus actuaciones cuando Razzano resuelve dar un paso al costado ante los problemas que tenía en sus cuerdas vocales, pasando a ocupar el cargo de representante de Gardel, que regresa a España para actuar en el teatro Goya con la Compañía Rivera-De Rosas, grabando además en Odeón de España temas como "Leguisamo solo", "Raza noble" o "El bulín de la calle Ayacucho", entre otros. Al regresar a Buenos Aires llevaría al disco "Silbando". "Sonsa", "Amigazo", "Sentimiento gaucho", "Rosas de otoño" y otros éxitos, además de ser requerido en Barcelona donde también obtiene un resonante éxito. En 1926 graba "A media luz", "Noches del Colón", "Tus besos fueron míos" y la milonga "El ciruja".

Pero el 8 de noviembre de ese año se produciría un hecho fundamental como fue la aparición de la grabación eléctrica en la Casa Odeón, registrando el pasodoble "Puñadito de sal", y aún, cuando grabara algunos temas con el sistema acústico y una tanda con el sistema de micrófono a carbón, el nuevo sistema había llegado para quedarse, imponiendo cambios en las tonalidades de los cantantes. Luego grabaría "Caminito", "A a luz del candil", "Mala entraña", "Araca corazón" o "Pompas" de Goyeneche y Cadícamo., para seguir sus giras triunfales en España por Madrid, Barcelona, Valencia y el País Vasco, trasladándose luego a Francia para actuar en privado en la boite "Palermo" de los hermanos Pizarro.

Vuelve a Buenos Aires, donde además de preparar su gira parisina, actúa en Radio Prieto y en distintos escenarios de Buenos Aires y Montevideo. José María Aguilar se agrega a su acompañamiento el cual quedaría integrado por Ricardo-Barbieri-Aguilar ensayando nuevos temas para la gira como "Adiós muchachos", "Esta noche me emborracho", "El carretero" y "Ramona". Ya en París se presenta en un festival a beneficio que sería el prolegómeno de tres meses de continuos éxitos en el cabaret Florida y grabando en la Odeón de Fancia la cual lo contrata y se produce un venta inusitada de sus temas que no solo se produce en el país galo sino que son requeridos de otros países, como África del Norte, Sudáfrica, Japón o Rusia, y donde artistas de la talla Maurice Chevallier o Jean Sablón se asombraban del éxito del morocho, que estaba conquistando al mundo con su canto y su pinta de gorrión porteño.



Finalizada su actuación en París se traslada a Italia donde suscribe un contrato con Odeón para distintas actuaciones, pasando por Milán y Roma para actuar en reuniones privadas. Regresa a París y actúa en el Teatro Opera de la Costa Azul y en el cabaret “Ambassadeurs” de Cannes, para luego continuar en Madrid y Barcelona, donde se retira José Ricardo de su acompañamiento. Regresa una vez más al país y en diciembre de 1929 vuelve a grabar con Razzano “Claveles mendocinos” y “Serrana Impía”. El guitarrista Angel Domingo Riverol ingresa a formar parte de su acompañamiento en lugar de Ricardo. Graba con Canaro y comienza su actuación en el cine sonoro.

A partir de octubre de 1930 graba una veintena de cortos dedicados a distintos temas musicales con el acompañamiento de distintos artistas, poetas y músicos: “Viejo smoking”, “Mano a mano”, “El carretero”, “Yira yira”, con Discépolo, “Rosa de otoño”, “Tengo miedo”, “Padrino pelao”, o “Canchero”. En diciembre regresa a Francia para cumplir con sus contratos para la filmación de distintos filmes, además de actuar en el “Empire” de París, trasladándose a Niza y actuando junto a celebridades como Chevallier o la Mistinguette, además de conocer y a partir de allí trabar una amistad con el enorme Charles Chaplin, con el que seguiría viéndose en Nueva York y Londres. La Paramount lo contrata para actuar en “Luces de Buenos Aires”. En tanto que en Niza se había desvinculado José María Aguilar.

En Buenos Aires graba para Glucksman acompañado por las guitarras de Barbieri, Riverol y Julio Vivas, y otros temas con Canaro, actuando en Radio América y el Teatro Broadway de la calle Corrientes además de visitar Rosario y Montevideo. Una vez más en esta enorme actividad viaja nuevamente a Europa sin sus guitarristas, con el fin de actuar en distintos filmes. En ese período se producirá su distanciamiento con Razzano, pasando a ser Armando Defino su representante.



Hacia 1931 actúa en Londres, conociendo a Alfredo Le Pera a través de don Edmundo “Pucho” Guibourg, iniciando una inusitada actividad común que solo los separaría la muerte. Pero Gardel, como gran intuitivo, no se dejaba atrapar por la rutina y aprovechaba su estadía europea para tomar clases de canto con la reconocida soprano Nipón Vallin. Actúa en Radio París en cadena con Londres, y el 25 de Mayo desde Radio Colonial lo hace desde París para Buenos Aires.

Más tarde, se traslada a Roma y Nápoles actuando en distintos teatros además del dancing de Ventimiglia, para hacerlo luego en el Lido de Niza, en Alemania cantando en cabarets de



Hamburgo y Berlín, para volver a París para filmar la segunda tanda de sus películas francesas, como ya lo hemos relatado al hablar de su actuación en el cine. Antes de regresar al país pasa por Italia donde deja suscriptos contratos para actuar entre ellos para Riccordi con la grabación de distintos temas que aparecen en sus películas francesas. El 31 de diciembre pisa suelo patrio para actuar pero también para recargar su identidad (“Siempre se vuelve a Buenos Aires”).

Suma a Petorossi para formar parte de su acompañamiento que queda integrado por Petorossi-Barbieri-Riverol y Vivas. Además de actuar en Radio América y Nacional, realiza el espectáculo “De Gabino a Gardel” en el Teatro Nacional, además de hacerlo en cines y teatros porteños y bonaerenses, trasladándose también a Montevideo, y cerrando sus actuaciones, que sería la última en el Río de la Plata, el 5 de noviembre de 1933 en el Cine Teatro Río de la Plata, de la avenida Gaona, además de grabar en Gluksman “Madame Ivón” de Pereyra y Cadícamo. Dos días más tarde redacta su testamento ológrafo y parte por la noche en el “Conte Biancamno” rumbo a Europa junto con Defino y sus músicos Petorossi y el pianista Alberto Castellano.

Llega primero a España y de allí se traslada a Roma, donde le esperan Le Pera y Batistella, postergando las películas que debía filmar en Francia, para trasladarse a Nueva York donde lo aguardaban los músicos Hugo Mariani y Terig Tucci para inaugurar un ciclo en la NCC quienes lo acompañaron. Además, Gardel interpretara temas en inglés, francés e italiano, llegando con esos programas no solo al territorio de los Estados Unidos sino muy especialmente a Centro América y el Caribe. De inmediato también comenzaría a filmar, de acuerdo a lo desarrollado en la parte pertinente.

Vuelve a trasladarse a Francia e Italia, sin olvidar de llegar hasta Tolouse para pasar unos días con su madre; su última visita. En diciembre regresa a Nueva York para continuar con la filmación de las películas programadas además de grabar distintos éxitos que aparecían en dichos filmes. Pero Carlos tenía como gran meta personal visitar América Central, El Caribe y América del Sur para llegar a Puerto Rico, Venezuela, Curasao, Panamá, Cuba y Colombia (“...Amigos de América Latina...”) pero el proyecto se tronchó aquel 24 de junio de 1935 en la trágica Medellín.



Todo este sucinto relato de la corta pero fructífera vida de Gardel nos lo aporta Pablo Tabuada en un trabajo denominado “Reseña de su trayectoria artística”. En él se recorre desde sus inicios hasta su muerte. Pero además de ello y quizá con mayor énfasis debemos señalar el significado “Carlos Gardel” para el canto de la música popular urbana. Vemos, como en la modernidad, éxitos fantasmales pierden vigencia en poco tiempo y Gardel, al igual que otros grandes, sigue manteniendo su vigencia, aún fuera de nuestras fronteras.

Sus calidades artísticas se resignifican, ante el análisis de los medios acústicos con los que se trabajaba en ese entonces y cómo superando esas precariedades sigue dando muestra sobrada de su capacidad artística y de su ductilidad vocal. Pero además de ello, que también alguno pondrá en duda por esto del análisis subjetivo del arte, Gardel no ha perdido vigencia y

esa personalidad se solidifica por representar al hombre y a la mujer común, cantando sus alegrías y sus tristezas, es decir sus propias vidas.

Con ello, sale del simple marco de esa música popular urbana, para exhibirse como un fenómeno social que además de expresar el lenguaje poético-musical supo como ninguno modelar la figura del porteño, con sus cosas positivas pero también con las negativas, como también ha acontecido a lo largo de su existencia. Cada tema de Gardel, que como dirían los muchachos del barrio “se cantó todo”, refleja esta parte del mundo que pese a ser aldea supo universalizar.

Su canto sintetizó, como decíamos, la alegría, el dolor, la traición, la nostalgia, denunciar la injusticia social, el deseo de venganza, pero también la broma y la esperanza, en definitiva la vida. Pero ello, no solo representó su canto y sus temas, sino que se convirtió en un excelso representante del Río de la Plata e indiscutido icono cultural de esta parte del mundo.

## FUENTES

- ARIZAGA, Rodolfo: Enciclopedia de la música argentina. Fondo Nacional de las Artes 1971. ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA ARGENTINA.
- ASSUNÇÃO, Fernando O.: El tango y sus circunstancias. Ed. Ateneo 1998.
- AUTORES VARIOS: Los cafés. Sencilla historia No 1 Librería Turística 1999
- AVELLANEDA, Andrés El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea. Ed. Sudamericana Buenos Aires 1983.
- BACZKO, Bronislaw Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Ed. Nueva Visión Buenos Aires 2005.
- BALLENT, Anahí “Perón en la Ciudad sin esperanza. La política y las políticas urbanas en Buenos Aires” Ed. Rougier 2004.
- CARLOS GARDEL: el más perdurable de los mitos porteños. Todo es Historia No 407 Junio 2006.-
- CIANCIABELLA, Teresa: El Museo del Tango. Todo es Historia No 396 Julio 2000
- COUSELO, J. Historia del Cine Argentino. Edit. CEAL Buenos Aires. 1984.
- de PAULA, Tabaré: El tango: una aventura política y social. Todo es Historia No 11 Marzo 1968.
- DI NUBILA, D. Historia del cine argentino. 2 tomos Edit. Cruz de Malta 1959.
- DI TELLA, Torcuato S. “Historia social de la Argentina contemporánea” Ed. Troquel 1999
- FARIÑA, M. Imágenes de la Sociedad y el Estado en el cine argentino. Ed. Eudeba 1959.
- FERREIRA, J. Luz, cámara, memoria: una Historia social del cine argentino. Ed. Corregidor 1995
- FORD. A, RIVERA J. y ROMANO E. Medios de comunicación y cultura popular. Ed. Legasa Buenos Aires 1985.
- FRANCO LAO, Meri: Tiempo tango. La historia, el ambiente, los textos, pasado y destino. Ed. América Noridis Editores SAICFlyA 1977.-



- GALASSO, Andrés: Atahualpa Yupanki. El cantor de la patria profunda. Ed. Pensamiento Nacional. Colihue 2005.
- GARCÍA JÍMENEZ, Francisco El Tango. Historia de Medio Siglo 1880-1930 Eudeba 1964. Así nacieron los tangos. Losada 1965.
- GOBELLO, José Conversando tango. Ed. Peña Lillo 1976 Selección letras de tango 1897-1981 Ed. Centro Editor. Breve historia crítica del tango. Ed. Corregidor 1999. Mujeres y hombres que hicieron el tango. Ed. Libertador 2008
- LANZIERI, Silvano: La evolución de la orquesta típica. Seminario Academia Correspondiente del Tango Lomas de Zamora 2004.
- MANETTI, R. y VALDEZ M. De(s) velando imágenes. Ed. Eudeba 1959.
- MARECHAL, Leopoldo: Historia de la calle Corrientes. Ed. Arrabal 1995.
- MARTÍNEZ, Roberto, MOLINARI, Alejandro, ETCHEGARAY, Natalio De la vigüela al fueye. Corregidor.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel "Radiografía de la pampa" 1933
- MASCIA, Alfredo: Política y tango Ed. Paidós 1970.-
- MATAMORO, Blas. La Ciudad del Tango Galerna 1969.
- PELLETTIERI, Osvaldo Teatro, memoria y ficción. Ed. Galerna 2005 Tango (II) Todo es Historia 1976.-
- PETIT DE MURAT, Ulises "Noche de mi ciudad"
- POR SIEMPRE GARDEL. Nuevas miradas sobre el ídolo. Edición especial Todo es Historia 431 Junio 2003.-
- PUYOL, Sergio De la milonga al disco. Ed. Emecé Bs.As. 1999 La vida privada en la danza Todo es Historia No.302 Septiembre 1992. Muerte y transfiguración del tango. Todo es Historia No 396 Julio 2000. Cien años de música argentina. Ed. Biblos 2013. Discépolo. Una biografía argentina. Ed. Emecé 2006
- RODRÍGUEZ VILLAR, Todas las historias del tango.
- SÁENZ QUESADA, María "La Argentina. Historia del país y de su gente"
- SCALABRINI ORTÍZ, Raúl "El hombre que está solo y espera"
- SALAS, Horacio El Tango Ed. Planeta 1995
- SIERRA, Luís: Historia de la Orquesta Típica. Ed. Peña Lillo S.A. 1976
- STRADA, Jorge: Historia orientativa del tango. Ed. Fundación Papelnonos 1995
- VEGA, Carlos: Las danzas populares argentinas. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. 1986.-
- TABOADA, Pablo (GARDEL) "Reseña de su trayectoria artística"
- VIDART, Daniel El tango y su mundo. Ediciones Tauro Montevideo 1967.
- YUPANKI, Atahualpa: El payador perseguido Ed. Siglo XX 1978.-

# CAPÍTULO XII

## LA LARGA DÉCADA DEL “40”

### 1936-1955

### “DE GARDEL A PERÓN”



**“EN LA DÉCADA DE 1940 EL TANGO LLEGÓ A SU PLENITUD COMO ATRACCIÓN EN EL GUSTO POPULAR... ESE AVANCE Y ESA CONSOLIDACIÓN SE REALIZARON EN LOS AÑOS QUE SIGNIFICARON PARA EL PUEBLO EN GENERAL, ÉPOCAS DE BONANZAS SOCIAL, DE PAZ INTERNA, DE OCUPACIÓN PLENA, DE ELECCIONES LIBRES, DE PROSPERIDAD MATERIAL Y DE AVANCES DESCONOCIDOS EN MATERIA SOCIAL”.**

**ANDRÉS M. CARRETERO “TANGO TESTIGO SOCIAL” “**



Producida la crisis del “30”, la cual abarcaba a todos los sectores de la sociedad, incluido, por supuesto, su música popular urbana, sus bases populares y la llegada de nuevos adherentes desde nuestro interior profundo, el género comenzaba a reciclarse, encontrando en el baile, especialmente de la mano de Juan D’Arienzo, las herramientas necesarias para dar nuevamente pelea.

Sin duda que, distintas circunstancias sociales colaboraban con dicha realidad, lo cual también permitiría la llegada de innumerables representantes del tango, no ya solo, en relación al baile, sino también en lo estrictamente musical, poético e interpretativo. Un tiempo nuevo estaba llegando.

Este período sería uno de los más ricos de nuestra historia nacional, se tratare de lo político, económico, social y principalmente cultural. Su desarrollo completo lo hemos realizado en el tomo II de Las Verdades Relativas, a la cual nos remitimos. Aquí hemos de ocuparnos de una nueva etapa cultural en el país. En ella nos encontraremos con distintas realidades en cuanto a sus participantes, como al desarrollo de cada una de sus artes.

Solo, como inicio de ello, y en este caso, dedicado estrictamente al tango, hemos de encontrarnos con cuatro ejes fundamentales del mismo, a través de nombres propios que venían de la década anterior y que tomaban dimensión en esta que comenzaba, junto a todos los otros nombres del género, todos importantes y cada uno aportando su propia impronta. Pero queremos comenzar el capítulo recordando sucintamente esos cuatro nombres.



Aníbal TROILO, a través de sus distintos escenarios, como el “Gordo”, el “Dogor”, o “El Buda”, por nombrar algunos, exhibiría su trayectoria junto a Pacho, Vardaro, Pugliese, De Caro y Ciríaco Ortiz y su magia instrumental como síntesis de Maffia-Laurenz-Ciriaco Ortiz integrando su primer conjunto en 1937 y debutando nada menos que en el “Marabú” un primero de junio junto a los bandoneones de “Toto” Rodríguez y Gianitelli, los violines de Nichele, Stilman y Sapochnik, el contrabajo de Fasio, el piano de Orlando Goñi y la voz de Francisco Fiorentino.

El doctor Luís Sierra señala que el conjunto se sustentaba en el trípode Troilo-Goñi-Fioretino, con sus fraseos, además de sus variaciones pero siempre sobresaliendo el talento del piano de Goñi con el predominio de los bajos bordoneados y sus notas sueltas en los graves. Por su parte Fiore, interpretaba la totalidad de la poesía de cada tema con una introducción, el puente intermedio y el broche final. Se deberá rescatar que a partir de ello esa orquesta sería la máxima expresión del canto con la presencia del “Gordo” que era el maestro de todos ellos. El 7 de mayo de 1938 realizan su primera grabación con “Comme il faut” de Arólas y “Tinta verde” de Bardi. La historia habría de continuar pero ya entrada la nueva década.

Don Carlos DI SARLI, “el señor del tango”, que ya tenía su orquesta en 1919 en Bahía Blanca, llegaba a Buenos Aires en 1923 donde integraría la mayoría de los mejores conjuntos de la época, actuando con Fresedo y formando además su sexteto “Chantecler” de poca duración al igual que otro sexteto propio en 1927.

Ya en la década del “30”, precisamente en 1931, graba “Una noche de garufa” de Arólas y “Maldito” de Rodio y el “Negro” Celedonio Flores, incorporando al año siguiente al cantor Ernesto Famá. En esos picos de altas y bajas que Di Sarli supo tener a lo largo de toda su trayectoria, se aleja del medio y se radica en Rosario hasta que en 1938 forma una nueva orquesta para actuar en Radio El Mundo, integrándola con los violines de Guisado, Goicochea y Perg, los bandoneones de Gianitelli, Sánchez y Mitteri, el contrabajo de Capurro y la voz de Ignacio Murillo, que luego sería reemplazo por el joven Roberto Rufino. En 1939 graba para la Víctor “Corazón” y “Retirao” y de allí hacia delante seguiría su trascendental trayectoria en el tango teniendo a otros fundamentales del canto como Podestá, Durán o Serpa.

Pero, lo que debe señalarse como estilísticamente identitario de su conjunto, como muy bien lo expresa el doctor Sierra, es su cadencia rítmica con una estructura armónica sencilla pero llena de matices y sutilezas que habrían de atrapar a sus admiradores, especialmente a un determinado tipo de bailarín, con acertados contrastes de “stacatos” y ligados “crescendos” en los pianísimos. La cuerda al unísono, prescindiendo de la voz cantante del bandoneón, y la sonoridad de su piano con los contra cantos del violín de Guisado, contando con otros fenomenales violines como los del propio Guisado, Vardaro, Bajour, Rossi, González, Schiafmo, Amaíz y Domínguez.

Siguiendo al doctor Sierra, en su famoso trabajo de la orquesta típica, se puede afirmar que con Osvaldo PUGLIESE, “el maestro” o “el troesma”, se trata de la culminación orquestal,

recordando que nunca el maestro, desde sus comienzos en la orquesta de Mollet en 1924, aceptó concesiones en desmedro de la calidad musical.

En su trayectoria, formaría parte de los conjuntos de Firpo, Maffia, Laurenz, o su corto pero fructífero sexteto con Vardaro, con el que lamentablemente no llegaron a grabar. Como fiel integrante del legado decareano, don Osvaldo compatibilizó su avanzada técnica con las posibilidades de la danza y con su estilo canyengue subyugaba a las parejas especialmente de los barrios de Buenos Aires, donde, como ocurre aún hoy día, bailar “un Pugliese” no es cosa fácil ya que hay que saber interpretar con los pies y el cuerpo, pero principalmente con el corazón, los silencios del maestro.

Sus novedosas proposiciones no serían óbice para la aceptación de su estilo por “los muchachos de barrio” que lo seguían en legión (“Ese, Ese, Ese. la barra de Pugliese) donde la acentuación rítmica reposaba en la superposición de planos sonoros y donde cada sector instrumental marcaban sus tiempos, mostrando cada uno su riqueza musical y a la vez formando parte de un todo.

Ese conjunto, que debutó en 1939 en el “Café Nacional” de la calle Corrientes, estaba basado en la columna vertebral del piano de Osvaldo, el fueye del “tano” Ruggiero, el violín de Camerano y el contrabajo de don Aniceto Rossi. Cada uno de los músicos que integraron la orquesta de Pugliese, en la década, como Alessio, Caldara, Carrasco, Herrero, Balcarce, De Marco, Spitalnik u Osvaldo Manzi, que suplantaba al maestro cuando este estaba “guardado”, y tantos otros que les seguirían en esa larga trayectoria del maestro, aportaban y exhibían sus enormes aptitudes y conocimientos musicales a través de la ejecución, pero también del arreglo y de la autoría, pues así ha sido la orquesta de Pugliese.

Ese conjunto sería la síntesis de la escuela evolutiva de la orquesta típica y que, en las décadas siguientes, continuaría aportando su concepto transformador dentro de esa línea estilística, debutó, como señalábamos, un 11 de agosto de 1939 en plena calle Corrientes al 974, con Alessio, Ruggiero y Bonnat en bandoneones, Camerano, Carrasco y Tursky en violines, el contrabajo de don Aniceto Rossi, el maestro al piano y el canto de Amadeo Mandarino.

Otro aporte no menos importante a la escuela decareana sería la de Alfredo GOBBI (h), “el violín romántico del tango”, alguien de cuna tanguera que alumbró en París junto a sus padres Alfredo Gobbi y Flora Gobbi de gira en la ciudad luz. Sería uno de aquellos “madrugados bien temprano”, al que Pugliese les dedicara un tema, que entendió a la perfección la estilística decareana a través de su calidad musical, interpretativa o como director de su conjunto, a través de un vibrato pequeño, lánguido y de profunda sugestión, acudiendo una vez más al doctor Sierra; pero además un arreglador de gran inventiva.

Con una marcación rítmica, lenta y acentuada con instrumentos justos que permitían sus lucimientos, guarda una afinidad con Goñi, su hermano de la noche. Pero como todo grande supo también rodearse de enormes instrumentistas como De Marco, Blanco, D’Amario, Garralda, Tarantino, Rovira, Cicaré, Alcides Rossi, Monteleone o Piro entre otros. Lástima grande que se fuera tan pronto.

A todos estos evolucionistas le habrían de continuar otros, algunos de los cuales ya habían aparecido, pero que irrumpirían en la luminosa década que se estaba alumbrando. Pero ello formara la historia de lo que vendrá.

Volveremos sobre ellos, pero, para tener un hilo conductor de esta época trascendental, deberemos hacer distintas señalizaciones que nos permitan pintar un cuadro total de las realidades por las cuales ha transitado nuestro país en ese período.

Además del relato político, institucional, económico, educativo, de salud, de acción social y de las demás realidades, no debemos olvidar que dentro de ellas estaba el hombre y la mujer

común, con una forma determinada de vida, donde se producirían notables cambios, no solo locales, sino especialmente mundiales.

El primer signo a destacar, es el crecimiento demográfico, donde desde 1930 en adelante era de 250.000 personas por año y que a partir de 1948 con 500.000 nuevos habitantes, continuaría, aunque declinando ligeramente en los años siguientes, pero siempre siendo notablemente mayor a los años anteriormente señalados, consignéndose los años más importantes entre 1948 y 1951. Pero ello no solo significaba un aumento de la población, sino que ello se producía dentro de un contexto de seguridad y optimismo en el empleo que inducía a crecer y multiplicarse familiarmente, sin temor al futuro, cerrando su famoso dicho de que esos años eran “una fiesta”, como señalara el escritor Félix Luna.

Ese aumento demográfico, estaba necesariamente sustentado en las nuevas fuentes laborales con una más justa remuneración, con trabajos más seguros y limpios y una reducción en los horarios laborales, además de mejoras en la vida diaria a través de los sistemas de salud, educación, ayuda social y especialmente la falta de conflictividad social. Los sectores populares podían acceder a indumentarias que nunca habían poseído y un correlato en sus diversiones, donde el cine, la radio, el teatro y los bailes populares serían sus principales expresiones. Se tenía plata para el disfrute de la vida diaria, simple pero reparadora, aún, cuando faltaban muchas materias por aprobar, por caso la vivienda, que con el tiempo habría de llegar para los sectores del trabajo, aquellos a los que despectivamente se les denominaba “cabecitas negras” como antes se había hecho con la “chusma” radical.

Como también se ha señalado, existían mejoras indirectas que aumentaban su capacidad de consumo, como fue la congelación de alquileres urbanos y rurales, con lo cual, por otra parte, como suele ocurrir en economía, alguien sale perjudicado, en este caso los propietarios, especialmente aquellos que tenían una sola casa que alquilaban y con la cual ayudaba a su jubilación, muchos de los cuales debieron mal venderlas y como resultado de todo ello se dejó de construir viviendas o locales para alquilar.

Lugares que explotaban en esas noches del “Salón Bonpland”, el “Norte” en Las Heras y Malabia, el “Palermo Palace” en Godoy Cruz y Santa Fé, la sempiterna “Enramada”, el “Palacio de las Flores” en la calle Basavilbaso entre Libertador y la bajada de Juncal; o en Flores “La Carreta”, el “Círculo Santiagueño”, “Provincianos Unidos”, la “Salamanca” o el “Monumental de Flores”; en la isla Maciel “El Palmareño”. Además de las numerosas peñas como la “Versalles”, “Mi Refugio”, la “América” en Santa Fé y Puyeredón, “Mi Rincón”, “El Chasqui”, “Mi Rancho”, El Pial”, “La Nazarena”, “El Lazo” o “El Ceibo”, como lo detalla Luna.

También eran tiempos donde se posesionaban artistas populares, citando tan solo a dos de ellos, uno Alberto Castillo, el “Cantor de los Cien Barrios Porteños” que desarrollaremos en otra parte, y para los provincianos especialmente, don Antonio Tormo y su fabuloso éxito de “El Rancho ‘e la Cambicha” además de otros como “La Canción del Linyera” o “Merceditas”, máximo ídolo de aquellos “cabecitas negras” o “20 y 20” (veinte centavos de pizza y 20 centavos para escuchar las canciones de Tormo en las famosas moviolas ubicadas en comederos y lugares de esparcimiento).

Además de esos lugares puntuales y de otros innumerables de consignar, como los hemos desarrollado extensamente en nuestro trabajo “La Identidad” (a modo de recuerdos) editorial Dunken 2008, los sectores populares, obreros y medios, tenían su “fiestas” hacia adentro, en sus hogares, a través de mejoras edilicias, nuevos artefactos eléctricos e indumentaria, donde la radio ocupaba el centro de esos hogares (solo recordar, hacia la noche, el “Glostora Tango Club”, “Los Pérez García” o los teleteatros con Audón López y la pluma de los hermanos Bates; y hacia fuera, ocupando el espacio público, tanto en el “centro” como en los barrios, en plazas, bares, confiterías, bodegones, cantinas, cines, especialmente en la calle Lavalle, pero también en cada uno de los pueblos, espectáculos deportivos, y especialmente en los clubes



de barrio, lugar privilegiado para la familia y punto de reunión en cada una de las festividades, especialmente para los días del carnaval.

Desde el punto de vista sociológico, un factor determinante en las nuevas condiciones que surgían, especialmente por las nuevas fuentes laborales, fue la participación de la mujer en tareas de la industria y los servicios, lo cual comenzó a brindarle cierta independencia económica que a su vez se traducía en una nueva forma de vida y de rol social; dejaban en muchos casos de ser amas de casa para convertirse en productoras de riqueza; además de su reconocimiento de par con el hombre con las nuevas leyes familiares y principalmente por su participación cívica en la elección de quienes habrían de gobernarlas, y fundamentalmente, poder ser elegidas.

Las nuevas fuentes laborales y las mejoras en los salarios, además de posibilitar poder acceder a la diversión lo era para la indumentaria y principalmente las mujeres o bien realizaban sus propias prendas o lo hacía a través de la costurera del barrio, en tanto los sectores obreros que quizá nunca habían tenido la posibilidad podían hacerse confeccionar uno o dos trajes por año, además de camisas o zapatos, sin olvidar al infaltable sombrero; a tal punto, valga como ejemplo, que en la zona de Remedios de Escalada, Partido de Lanús, donde estaban los talleres del Ferrocarril del Sud luego Ferrocarril Roca, donde laboraban cerca de 10.000 obreros tenían una casa de confección que trabajaba muchos más que su homónimas del “centro” o de las grandes ciudades. Ello no solo significaba la prenda sino el nivelarse con los demás sectores sociales. Como hecho colorido comenzarían a aparecer distintas modas, tanto para mujeres como hombres, y allí habría de hacer su irrupción la famosa “moda Divito”.



Además, se producían cambios en otros sectores sociales, por caso el de suboficiales de las Fuerzas Armadas a los cuales se los jerarquizaba en su reconocimiento modificando su indumentaria y asimilándola a la de los oficiales, dejando de lado sus casacas cerradas y llevando camisa y corbata, además de los cursos, que duraron poco tiempo, para poder acceder a oficiales, y principalmente la construcción de barrios para su alojamiento.

También, los sectores medios de empleados públicos, bancarios y de seguros, que desde 1930 trabajaban hasta el sábado a la tarde, pasaron a hacerlo de lunes a viernes, al igual que ocurriría con los docentes, que se habría de trasladar al servicio de los Tribunales y todos aquellos relacionados con los mismos. Los trabajadores de saco y corbata también eran reconocidos y todo ello producía que los días sábados calles como la avenida Santa Fé, o las calles céntricas de barrios como Caballito, Devoto, Belgrano, Palermo o las del conurbano se veían asaltadas por familias enteras para realizar sus compras semanales; además de festejos como el día de la Primavera o el Día de la Madre.

El gobierno amplió notablemente los feriados y días no laborables: el lunes y martes de Carnaval, Jueves y Viernes de Semana Santa, 1º y 25 de Mayo, 20 de Junio, 9 de julio y luego de 1952 el 26 de Julio por la muerte de Evita, 12 de Agosto Día de la Reconquista y el 17 del mismo mes en homenaje al General José de San Martín; para los docentes el 11 y 21 de septiembre, el 17 de Octubre el día de la Lealtad y al día siguiente “San Perón”, el 8 de

diciembre día de la Inmaculada Concepción, y finalmente el 24 y 31 de diciembre. Muchos de ellos quedarían como tales en el futuro. Luna se pregunta ¿Era o no una fiesta?

Como ya se ha señalado en el desarrollo económico del período, en 1949 aparecerían los primeros signos de crisis y con ello ciertas restricciones al consumo popular pero como también lo hemos señalado las consecuencias no fueron tan perjudiciales para los sectores menos favorecidos de la sociedad, subsidiándose la mayoría de los productos de consumo masivo, en tanto que las remuneraciones fueron creciendo a ritmo más moderado y con convenios controlados por el gobierno cada dos años, sin perjuicio de huelgas por reclamos justos y otros que tenían incluida cuestiones políticas, propio de esa nueva etapa.

Es conveniente acompañar el pensamiento de Luna sobre este período tan particular donde significa que la fiesta había tenido como invitados no solo a los sectores obreros o de la clase media baja, sino que la misma había alcanzado al conjunto de la sociedad, como suele ocurrir y que a veces se benefician más que los primeros, aún aquellos férreos opositores a Perón gozaron de esos beneficios.

### **ESCENARIO DEPORTIVO**

La década del "40", al igual que en otros ámbitos del país, con la mejora económica de los sectores medios y bajos, producirá su masividad, con concurrencias que poblaban los tablones de cada cancha. Basta recordar que en un partido en el viejo Gasómetro entre San Lorenzo y River Plate se recaudaron 100.000 pesos moneda nacional y que la entrada costaba un peso, es decir, había cuanto menos, 100.000 personas sobre los tablones de madera del estadio de Avenida La Plata.

Dos símbolos identitarios del fútbol de aquella época masiva fueron, el potrero y el tablón, que significaba algo más que un mero producto de madera. Eran quienes sostenían la pasión de este deporte netamente popular, con potreros en cada cuadra, o aún sobre el empedrado o la calle de tierra, y con tribunas que albergaban a miles de simpatizantes; forman parte inescindible de su historia.

Todo formaba parte de una pasión, de chicos o de grandes, y así Héctor Gagliardi, un poeta popular de esos tiempos lo graficaba en "La Pelota de Treinta":

Bajo el solazo de enero  
elegimos "el picado".  
con los dos arcos cruzados  
que revoleamos primero,  
de "pique" quedó "el tachero"  
por no jugar "el petizo"...  
es que la madre no quiso:  
tenía botines nuevos...

...La pelota era de treinta,  
comprada en delegación...  
...Jugando con la pared,  
que es el wing que más la pasa,  
si es que un balcón no rechaza  
de a traición en "reculié"-  
...De apurado la fue a "pifiar"  
por "no pararla" el "Gordito"  
y fue un tranvía maldito  
que la vino a destrozar...

O el tema de:

DEL POTRERO (TANGO)

Letra de Jorge MOREYRA

Música de Enrique Campos (INOCENCIO TRONCONE)

Éramos muchachos, teníamos un cuadro,  
un cuadro de barrio, llamado "amistad",  
que en trenzadas bravas, con todo entusiasmo,  
de oro y de glorias, supimos colmar.

En aquel cuadrado de barrio recuerdo,  
había un centro football espectacular,  
el solo ganaba, partidos perdidos,  
campeón del potrero, verdad de los cracks.

Trascendió su fama, por todos los barrios,  
partido a partido, se llegó a imponer,  
supo de alabanzas, supo del halago,  
goles de maestro, le vimos hacer.

Hasta que un domingo, llegó un dirigente,  
de un club de los grandes a verlo jugar,  
le habló de colores, de premios y aplausos,  
y sin centro football quedó el "Amistad".

hablado

Nada mas supimos, leímos los diarios,  
el nombre del pibe, no salió jamás,  
hasta que una tarde, regresó muy triste,  
nos dijo: !muchachos!, si quieren volver a jugar.

Le pasó lo que otros, ya le había pasado,  
el que en el potrero, era todo un crack,  
lo mareó el estadio, de un club de primera,  
en arcos con redes, no supo embocar.

En este desarrollo temático traemos a colación recuerdos ya presentados en nuestro trabajo "La Identidad" (a modo de recuerdos), donde sucintamente señalábamos el comienzo de las distintas disciplinas, trayendo aquí el panorama durante los años 1940 a 1955.

Los estadios primitivos y que durarían muchos años, tenían sus primeras estructuras de hierro y madera, se daban en pequeños estadios como el de la Sociedad Hípica y Sportiva y el de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires. Le seguirían Sportivo Barrancas, el de Vélez Sarfield de Villa Luro, luego el de River Plate de la Avenida Alvear y Tagle. El mayor de ellos y el más paradigmático ha sido el Gasómetro de Avenida La Plata de San Lorenzo de Almagro, el "Ciclón", cuyos tabloneros aún andan por el país. El "nene" Sanfilippo, jugador emblemático si los hubo, en una quinta de su propiedad instaló una pequeña tribuna con tabloneros que adquirió en una demolición, y sirven para alentar los partidos caseros de sus amigos.

Su sónico ambiente ha sido muy particular. Muchos jugadores expresaban que el gol producía una suerte de explosión o de temblor que se trasladaba al campo de juego. Fue además una distinción para los más lúcidos. "Tener tablón" ha significado tenerla clara, tener experiencia.

Hoy, razones de seguridad han decidido desplazarlo por el frío cemento, pero nada hará olvidarlo y cada uno en su casa o en su corazón tendrá un “cacho de tablón”.

Algunos temas de tango así lo han recordado:

***Desde el tablón***

Tango

Música: Osvaldo Avena

Letra: Héctor Negro

Llené mi pecho con el aire del potrero.  
Le di a la mala con la leña del tablón.  
Y fue mi canto un estribillo futbolero.  
El primer canto que grité de corazón.

No tuve nunca quien me diera mejor fiesta  
que los domingos esperados como el sol.  
Y este delirio de seguir mi camiseta  
y la alegría reventando cada gol.

Si mi mejor juguete  
fue redondo.  
Y mano a mano,  
nadie pudo más,  
porque al final de cuentas sólo tuve  
esa posible forma de ganar.  
Mi infancia caminó por aquel cielo,  
por tanto barro que debió esquivar.  
Y todos los domingos vuelvo y vuelvo,  
por el desquite que la vida no me da.

Yo vi los goles que se cuentan a los nietos  
y las pifiadas que dan ganas de olvidar.  
Rompí el carnet cuarenta veces, eso es cierto,  
pero por eso no me han visto desertar.

Porque tuve berretines goleadores  
y de este lado del alambre los colgué.  
En cada grito voy soltando los mejores  
pedazos de alma, que rodando amasijé.

A su vez, la enorme popularidad y masividad daba lugar a la aparición de paradigmáticos futbolistas, que aparecerían en las tapas de revistas como El Gráfico, Goles y otras publicaciones de la época. En este largo y fructífero período han de aparecer los grandes ídolos, con equipos conformado por el arquero, los dos “futbals”, la línea media y la delantera de cinco jugadores, con dos “wines”, izquierdo y derecho, pegados a la raya, dos “insider”, el ocho que llegaba desde atrás y el famoso 10, generalmente la estrella del equipo junto a tantos famosos 9 o “centro fowards”.

La década del “40” ostentará ídolos como aquellos de River del 41 y 42 con Vaghi, Yacono, Ramos, Muñoz, D’Alesandro o Pedernera, Labruna, Loustau, y el inolvidable “Charro” Moreno, muchos de ellos que conformaron la famosa “máquina”.

El Boca del 43 y 44 con Sosa, Marante, Lazzatti, Pescia, Vacca, Varela, Boyé, Corcuera, Sarlanga y Valussi; o Vélez Sarfield con Josellato, Cuenya, Rugilo, Ovide, Curuchet, Aurelio y Bermúdez.

El famoso y recordado equipo campeón de San Lorenzo del 46 con Blazina, Zubieta, Grecco, Basso, y aquella inolvidable delantera de Imbelloni, Pontoni, Martino, Farro y Silva.

River del 47 con Yacono, Grisetti, Ferreira, el Pipo Rossi, Moreno, la saeta rubia Di Stéfano, y Loustau.

El Racing de la triple corona del 49, 50 y 51 de Fonda, Higinio García, Rastelli, Ernesto Gutierrez, Salvini, Méndez, Bravo, Simes, Sued, García Pérez, Boyé, y el controvertido final del 51 con Banfield de Graneros, Capparelli, Mouriño, Bagnato, D'Angelo, Ferretti, Converti, Albella, Moreno y Huarte.

El irregular campeonato del 52 con el River campeón. Eduardo Ricagni, jugando para Huracán, como máximo goleador. Racing con la incorporación de Dellacha, y el Estudiante de La Plata de Violini, Garcerón, Urriolabeitia, Ogando, Baiocco, Infante, Antonio y Pironé.

Boca del 54 con Musimesi, Lombardo, Colman, Pescia, Baiocco, y Borillo. Independiente con Varacka, Barraza, Abraham, y aquella delantera de Micheli, Ceconato, Bonelli, Grillo y Cruz; o el River del gran Amadeo Carrizo, con Vernazza, Prado, Walter Gómez, Labruna y Loustau.

Junto a esta disciplina, otras generaban también el interés de miles de aficionados, que lo practicaban en el club del barrio y en los cuales el país ha tenido y sigue teniendo tantos y calificados representantes.

Cuando se habla del club del barrio, se señala la importancia de otro deporte que como el BASQUETBOL ha tenido y tiene en nuestro país con grandes jugadores y muchos seguidores, en especial cuando aparecen los medios masivos de difusión y campeonatos de otras partes del mundo.

El primer campeonato nacional se da hacia los finales del 20, participando Capital Federal, Santa Fé y Córdoba. Al igual que pasaba al comienzo del fútbol, existían dos entidades: la Federación y la Asociación. Argentina, concurriendo con un equipo único a las Olimpiadas de Londres en 1948 sin obtener grandes resultados. Sin embargo, dos años después al disputarse el Campeonato Mundial en Buenos Aires, Argentina obtiene el primer puesto a expensas del poderoso equipo de Estados Unidos. Posteriormente obtendría el cuarto puesto en Helsinki en 1952 y el segundo en 1955 en México. Posteriormente sobrevendría una caída en la representación nacional, enmarcada dentro de la realidad del país, que se mantendría hasta el cambio que comienza a darse a principios del siglo XXI, con la "generación dorada". De aquella otrora época cabe recordar a renombrados basquetbolistas como Oscar Furlong, Roberto Viau, Ricardo González, Carlos Rafaeli, Hugo del Vecchio, Juan Carlos Uder, entre otros.

El BOXEO fue otra disciplina en la que Argentina también tuvo brillantes representantes. La historia de los 40 y 50 dieron pugilistas como Rizzo, Kid Cachetada, Rodríguez, Lausse, pero nada sería igual a los combates entre Alfredo Prada y el "mono" José María Gatica, icono popular, en el cual además existían condimentos políticos, sabiendo la adscripción del mismo al peronismo. Este también tendría su única y fulminante experiencia en los Estados Unidos frente al campeón de la categoría a quién el mono, al igual que hacía en Buenos Aires, "le puso la cara para que le pegara" y el negro ni lerdo ni perezoso lo mandó a la lona en el primer minuto de la pelea.



Aquella calurosa noche de enero, se largaba, desde el Automovil Club de Avellaneda, las famosas Mil Millas Argentinas. La muchedumbre estaba a la vera de la Avenida Perón (luego Pavón, hoy Hipólito Yrigoyen) esperando el paso de sus ídolos pero también tenía prendida sus "Spikas" para escuchar una muy esperada pelea, y atónita escuchaba la voz del "Corne" Sojit decir "Perón cumple, Evita dignifica, cayó Gatica". Allí terminó su carrera internacional y aún, cuando volviera a tener grandes noches en el Luna, con Perón como principal admirador, nunca sería el de antes, sufriendo, como todos conocemos, una muerte atroz debajo de un colectivo, cerca de la cancha de Independiente en Avellaneda, cuando la vida que había dilapido en noches de cabaret, copas y mujeres, dejó de sonreírle. En 1954 Pascual Pérez obtendría el primer logro mundial de los mosca en Japón.

Pero, si hubo nombres resonantes del boxeo argentino, ello estuvo asociado al lugar sinónimo de esta disciplina: el LUNA PARK de Corrientes y Bouchard, ideado por el inmigrante Pace y por Lectoure, el tío de Tito, continuador de ambos. A lo largo de muchos años fue el escenario de cada sábado, hasta que agotado y sufriendo la crisis de otros géneros deportivos, hubo de cesar en su práctica, utilizándolo para espectáculos artísticos, y aún, cuando se refiere a un tiempo posterior, con Locche como protagonista, no está mal recordar la letra de Chico Novarro y su tema "Un sábado más" donde se reivindica la noche del sábado con su lugar de cita permanente e ineludible:

Yo estuve una tarde en Diagonal y Corrientes,  
justo cuando la gente se empezaba a amontonar.  
Nadie pensaba en mañana ¡mañana lo iba  
a pensar! Mucho antes que los Travolta  
inundaran la ciudad, una cintura elegida, junto  
a una mente burlona, elaboraba en la lona su  
acostumbrado ritual: Fiebre de sábado a la  
noche, ¡Nicolino Locche en el Luna Park!

La boca del subte bosteza mi andar  
rumbo a la salida de la Diagonal  
cuando el obelisco le tira un mordisco  
a una nube flaca que intenta pasar,  
es un viejo Apolo que nunca despega  
parado en la tarde un sábado más.

Un sábado más, un sábado más  
sobre Buenos Aires un sábado más.

Las siete clavadas acusa el reloj  
y empieza un concierto de suelas en do,  
arranco la cinta del último atado  
y un aire pesado me anuncia humedad,  
mientras a mi lado desfila la gente  
que asalta Corrientes un sábado más.

Un sábado más, un sábado más,  
sobre Buenos Aires, un sábado más.

Y entre las bocinas de la procesión  
gritan los canillas "Crónica" y "Razón",  
esquivando el pique de un auto lavado  
la quinta de clavo quieren enganchar  
total esta noche ¡minga de yirar!  
si hoy pelea Locche en el Luna Park.

Un sábado más, un sábado más,  
sobre Buenos Aires, un sábado más.

**COCHE A VISTA...**No existían tráilers sino el modesto taller del barrio, ni mecánicos a sueldo, sino aquellos que, después de las horas de trabajo, se entregaban a su pasión, los fierros; ni antiflamas con patrocinios, tan solo mamelucos y antiparra; menos, promotoras con gorritos y sombrillas que la TV las hace formar parte del “espectáculo”; no existían cámaras de TV en los coches sino acompañantes que bombeaban para el paso de la nafta de un tanque a otro. Tan solo los amigos del barrio y del taller que ayudaban a armar el coche y luego alcanzar, asumiendo todos los riesgos, los bidones con agua o nafta que el acompañante, con el coche en marcha, los tomaba por la ventanilla y volvían raudamente al asfalto angosto o a la ruta de tierra. Todo ello solo reconocía a las multitudes y a la radio que desde lejanos lugares del país nos traía la reconocida voz de Luis Elías Sojít: “...COCHE A LA VISTA...”.

Esta historia, que comenzaba hacia fines del siglo XIX a través de distintos tipos de autos como el Dainler, el Mercedes Benz con propulsión a caldera, y otros que al principio tenían el inconveniente de funcionar a benzina, líquido que escaseaba y solo era utilizado por las tintorerías, proseguiría durante el siglo XX donde, en 1901 se corre en el Hipódromo Argentino de Palermo la primera de las carreras en las que intervienen, entre otros, Juan Cassaoulet, Juan Abella y quién luego fuera presidente de la Nación, Marcelo Torcuato de Alvear, quién se impondrían en la segunda de las carreras.

En 1904 se funda el ACA, que dos años más tarde organiza la doble Buenos Aires-Tigre-Buenos Aires, y en 1910 la Buenos Aires-Córdoba, en la cual se impondrían Juan Cassaoulet, todo ello en caminos de tierra, con los lógicos inconvenientes y la intervención de cuarteadores y la infinidad de animales sueltos que se cruzaban al paso de los coches. Esta historia continuaría en 1920 con dos apasionados motociclistas, devenidos en automovilistas: Ernesto Blanco y Raúl Riganti, el cual no solo participó en pruebas nacionales sino que tuvo sus experiencias en Estados Unidos y Europa. También lo tendríamos a Emilio Zatuszek, vencedor de las primeras 500 Millas de Rafaela.

Pero el gran despegue, al igual que en otros deportes y actividades, se produciría entrando a los “40”, con la aparición de los grandes ídolos del Turismo Carretera, que permitió unir pueblos, desconocidos hasta entonces, y en todas las direcciones, aún extenderlo hacia otros países de la América del Sur. Precisamente en 1937, un 5 de agosto, con el público al costado de la ruta, que sería una constante de la categoría, hasta que debieron encerrarla en los autódromos, se iniciaba la aventura de lo que habría de denominarse y ser aún hoy día la categoría más popular e importante del automovilismo nacional el TURISMO CARRETERA.

Fueron sus iniciadores nombres recordados como el de Ángel Lo Valvo, que participó con su cupecita Ford, partiendo de coches de serie, los cuales de acuerdo a la reglamentación de ese entonces no podían superar los 120 kilómetros por hora, y que en 1939 obtendría el campeonato de la categoría. En 1940 aparecería un hombre del interior de la Provincia de Buenos Aires, más precisamente de Balcarce, un paisano llamado Juan Manuel Fangio que comenzó a competir con su Chevrolet, y que luego, al iniciarse los 50 sería el ídolo que alcanzaría el quintuple campeonato mundial de la Fórmula 1.

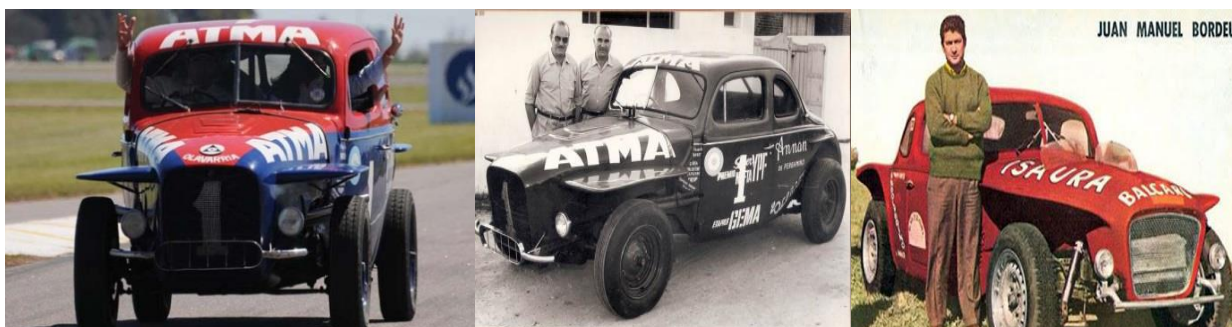


También serían los años que comenzaría la disputa, que no tiene fin, entre las marcas más reconocidas de la categoría, especial el Ford y el Chevrolet, que eran mayoría entre los participantes, y en menor medida con Chrysler. Era la etapa de consolidación y a la vez de la existencia en cada barrio de un coche que lo representaba. En la grilla de Ford sería representada principalmente por Oscar Alfredo y Juan Gálvez, al principio corriendo juntos y luego cada uno con sus respectivos autos. Así como fueron grandes conductores, sobresalieron como mecánicos.

Se recuerda de Oscar, cuyo nombre, junto al de su hermano, justicieramente ostenta el Autódromo de la Ciudad de Buenos Aires, cuando en aquellos parques cerrados de los grandes premios, llegaba y hacía colocar los coches de otros corredores, uno al lado del otro con los motores encendidos, y a cada uno les indicaba cual era el problema que tenía, o haber arreglo con un travesaño de madera un serio daño en su chasis y poder arribar a la meta. Eran tiempos de atar el coche con alambre y así seguir. No existían los “cambia piezas”. Era, sin duda, más solidario y participativo que en estos tiempos de chicanas y de quejas, aún, cuando todos y cada uno de ellos querían triunfar en la disputa, pero respetando al adversario circunstancial y amigo fuera de la competencia.



En 1948 se realizó el famoso “Gran Premio de América del Sur” más conocido por la Buenos Aires-Caracas. Controvertida carrera, con el episodio del vuelco de Fangio y la muerte de Mansilla, su acompañante, y la caída de los hermanos Gálvez, contenidos por una rama del árbol salvador en una alta montaña, y desde allí la denominación de Aguilucho. Controversias de los fanáticos de los Ford o los Chevrolet. En la ida venció Domingo “Toscano” Marimón, cuando Oscar y Juan ya la tenían casi ganada, que en la vuelta, largada desde, Lima se alzaron con el triunfo.



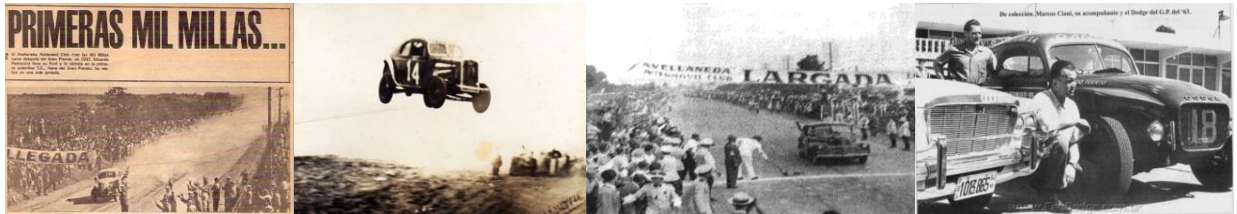
En los años 50 sería la aparición de dos hermanos de Olavarría, Dante y Torcuato Emiliozi, que habrían de escribir otras de las páginas inolvidables del automovilismo nacional con su cupé Ford llamada “la galera”, que sin limitación en la velocidad superaba largamente los 200 kilómetros por hora con su famosa inscripción de Anan de Pergamino, por duros caminos y elementos propios de la época como sus cubiertas similares en rodados a los autos de calle.

Precisamente en Olavarría, en el año 1963, pierde la vida Juancito Gálvez, al volcar su coche y no usar el cinturón de seguridad al que siempre rechazó por miedo al incendio del coche, el



que a su vez los había salvado en la Caracas. Juan obtuvo 9 campeonatos nacionales y 56 victorias, siguiéndolo su hermano Oscar y los hermanos Emiliozzi. La hegemonía Ford fue cortada con la aparición de la negrita de Juan Manuel Bordeau con Chevrolet.

Además de la vuelta de la República, sería famosa la Mil Millas que arrancaban desde el ACA de Avellaneda, tomando por la Avenida Pavón, luego General Rodríguez y Necochea, en Lomas de Zamora, para tomar por Antártida Argentina en Llavallol rumbo a Cañuelas y seguir hacia el sur de la Provincia.



En estas competencias hemos presenciado el paso de los Gálvez, Fangio, Marquitos Ciani, Petruzzi, Rienzi y tantos otros, de cada pueblo, entre ellos recuerdo al flaco Palagani de Lomas de Zamora, y haber presenciado desde lo alto de mi casa en la calle Necochea el paso de los coches, o acudido, junto a mi viejo y otros amigos a una curva cerrada, casi de 90 grados que existe pasando La Martona en Vicente Casares, en la cual, en plena noche, vimos volcar uno de los primeros coches que llegaba a excesiva velocidad y se producía el accidente, incendiándose el mismo, y tras suyo volcar otros 6 coches ante la humareda que tapaba el camino, teniendo la suerte de que la policía nos retirará, un rato antes, hacia atrás del lugar donde precisamente se produjo el vuelco del primero de ellos.



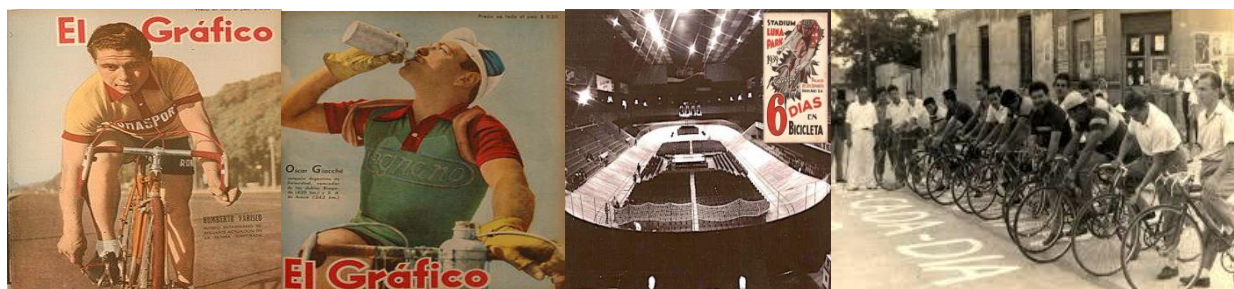
Eran tiempos de estar pegados a la radio, escuchando las peripecias y cambios que se producían en esos largos recorridos, que las voces de los relatores y comentaristas nos acercaban como una película que pasaba ante nuestros ojos, con toda la magia que emanaba de cada receptor.

De los equipos de mecánica nacional a los de fórmula, muchos han sido los corredores que nos han representado, sin ninguna duda el más importante el hueco Fangio. También debemos recordar que la primera de las victorias de un corredor argentino la obtuvo Oscar Alfredo Gálvez en los bosques de Palermo ante lo más granado del automovilismo mundial. Pero Oscar decidió quedarse en casa y seguir compitiendo por lo que él entendía era parte de su vida y de todo un sentir de identidad con cada uno de aquellos que aún tenemos en nuestra memoria como grandes del automovilismo nacional. A ellos nuestro homenaje, recuerdo y agradecimiento por los momentos vividos.

**CICLISMO.-** Así como solíamos querer emular a los grandes del fútbol, hojeando “El Gráfico” nos asociábamos con los Saavedra, Crispín, Benvenuti, Giacché, Matheu, Jorge Batiz y otros grandes del pedal nacional. Dentro de las posibilidades de cada uno, se trataba de armar la mejor bici de “carrera” para salir a recorrer, al principio, el circuito del barrio y luego, acompañado de los más grandes, la ruta que, en los 50 no eran peligrosas como hoy día.

Los clubes de barrio realizaban reuniones ciclistas para distintas categorías, menores, mayores o veteranos, armando un circuito por las calles aledañas en las cuales participaban todos aquellos que se le animaban a darse algún porrazo ante el asfalto desperejo o generalmente en el empedrado. También llegaban representantes de barrios vecinos, todos con sus atuendos que los individualizaban. El altoparlante, colocado sobre un árbol en la línea de largada y llegada, ponía en conocimiento de los vecinos que acudían a ver el espectáculo como se iba desarrollando la carrera y cada uno alentaba al corredor de su preferencia.

La primera bicicletería había abierto en Buenos Aires en 1887, y al año siguiente se comienzan con la realización de carreras. Junto a los eventos barriales, desde el año 1920 se comienzan a disputar carreras a nivel provincial y nacional, principalmente de ruta, ya que los circuitos casi no existían, salvo casos muy aislados, con la participación de grandes fondistas y velocistas.



Carreras como la Buenos Aires-Rosario en 1922 y 1925, la Doble Luján y la Doble Mercedes, que luego se convertiría en la famosa Doble Bragado, quizá la competencia que más ha perdurado en el tiempo. Existieron otras efímeras como la Buenos Aires-Dolores-Mar del Plata, o la Buenos Aires-Santa Fé, las Mil Millas en los años 1949 y 1950, o la vuelta del República en 1952. También recordaremos la hazaña de Remigio Saavedra que en una sola etapa unió Mendoza con Buenos Aires pedaleando a lo largo de 18 horas.

Con relación a los circuitos en lugares cerrados, como antecedente está el Velódromo Belvedere, que en 1898 instala iluminación para las pruebas nocturnas; también es de la época el ubicado en Palermo, en las calles de ese paseo porteño. El club Huracán inaugura el propio en 1925, y Platense como precario velódromo, hasta la llegada del KDT de 1940 y el de 1951 de la calle Figueroa Alcorta construido por el gobierno nacional para 15.000 espectadores. En este tipo de carreras se debe recordar los famosos 6 días que se realizó en el Luna Park entre los años 1936 y 1964.

Desde Luciano Mazan, de nacionalidad francesa, quién volvió a su país, con el nombre de Bretón, más conocido por el "argentino" que obtuvo el Tours de Francia de los años 1907 y 1908; Singrassi, Cagna, Secchi, y José Guzzo, hubo notables ciclistas. En Leipzig en 1951 como velocista se coronó Antonio Alexandre un 7 de julio, con jóvenes 18 años, como ganador de la prueba del kilómetro contra reloj en el Campeonato Mundial Juvenil. Había llegado a Alemania del Este formando parte del equipo argentino que entre otros integraban Claudio Iannone, Gabriel Curuchet, Jorge Coglioti, Daniel Odarda, Pablo Costa y José Ramos. Alexandre.

**BILLAR.-** La mayoría de las disciplinas deportivas, primero amateurs y luego profesional, tuvieron sus inicios en el pasatiempo cansino del barrio y de sus lugares paradigmáticos como el terrenito, el empedrado y el paño verde del club o del boliche de la esquina, donde tantos hacían de sus vidas un juego de carambolas.

De la mano del viejo, del hermano mayor o de los muchachos de la esquina, se hacían las primeras experiencias, primero mirando en total silencio y absortos ante cada rodar de las



bolas impulsadas por diestras manos que, previa tiza en el taco elegido, de acuerdo a cada característica, daban el toque justo y preciso que generaba la carambola ganadora. Habría que esperar algunos años para poder formar parte del entramado espiritual que configuraba cada ámbito, con sus actores y características propias e inimitables.

Juego importado con anterioridad a 1810, se lo practicaba en cafés o fondas con elementos rudimentarios. Tendría su real entrada al país hacia mediados del siglo XIX, ya no como mera practica sino como deporte importado por ingleses. Había tenido su orígenes remotos hacia el 1400 en Francia, practicado en las cortes y vedado a los sectores populares. En el país toma carta de ciudadanía en cada barrio porteño y allí se lo practica entre vermú con papa fritas o algún café, y que muchos temas de la ciudad como el de Castaña en “Café la Humedad” lo recuerda “...Café La Humedad, billar y reunión...” aún cuando la humedad no fuera aconsejable para el paño verde, al afectar el recorrido de las bolas. De todas maneras todo ello significaba más que un juego una ceremonia de amigos, encuentros y confidencias.

Uno de los salones en que se comenzó con su práctica fue el Club del Progreso. Tendría una vital importancia la llegada del maestro francés René Baturel, quién tuvo como alumno a Ezequiel Navarra, padre de Juan y Ezequiel. Al igual que otros juegos y goces del ocio que se daban en esos tiempos de los años 40 a los 70, sufren los embates de la crisis y su limitación a reductos que resisten su permanencia como forma de vida.

Ha reconocido como hábitat natural el café o el club, aún cuando en la actualidad existan unos pocos dedicados exclusivamente a este juego que cuentan con elementos de la modernidad, pero alejados de la bohemia de la charla memoriosa. Supo servir de inicio de la veneración del tiempo propio. Es por ello que generalmente los bares en los cuales habían billares se lo separaba del resto del local o en algunos casos se encontraban en pisos superiores, como buscando un lugar privilegiado, aislado de las diarias realidades.

Entre lugares famosos, algunos de los cuales aún subsisten, debemos citar a los “36 billares” de la calle Avenida de Mayo, las Richmond de Suipacha y de Florida, el café Argos, el Madison, la Academia, los 75 billares de Avenida de Mayo y Carlos Pellegrini, la Richmond de Buen Orden, el Rex, el Ebro o la Armonía. Hoy existen lugares especializados como el Boedo Billar Club, la Unión de Quilmes, el Circulo de Once y el Vergez, pero principalmente las mesas con sus paños gastados que aún resisten en algún lugar del barrio.



Tuvo sus momentos de gloria entre los años 20 y los 70 del siglo XX y en esos 50 años de carambolas libres, a una o tres bandas, supo dar numerosos y recordados representantes. Su expansión hizo que floreciera toda una industria a su alrededor. Hoy devenido en crisis, ello viene generalmente importado de Bélgica.

Desde 1937 con la creación de la Federación Argentina de Aficionados al Billar, pasando por el campeonato mundial del 38 en Buenos Aires, alcanza su máximo apogeo en los 40 y los 60 donde Argentina acaparaba títulos de tres bandas, libre y cuadros. Entre los más reconocidos representantes cabe mencionar a quienes comenzaron esta historia como los hermanos Juan y Augusto Vergez, el Vasco Urzanqui, para luego dar paso a la época de Enrique Navarra y sus primos Juan y Ezequiel, los hermanos Accati y Enrique Carrera.

Este último se llevó los campeonatos de Billar Libre entre 1950 y 1953, de Cuadro 45/2 en el 50, de tres bandas en el 52 y del Pentatlón en el 54. Por su parte Enrique Navarra hizo suyo los campeonatos a Tres Bandas de los años 1953, 1958 y 1966; y cabe recordar a H. López que en 1958 venció al campeón mundial el belga Raymond Ceuleman, quien obtuvo 26 títulos mundiales y que lo convirtiera en el mayor ídolo de la especialidad.

La historia de la **NATACIÓN** en el país arranca en la década del 30 y tendrá su mayor desarrollo en los 40, finales de los 50 y principios de los 60. Eran pocas las instituciones que contaban con piletas que tuvieran medidas de competición. Sin embargo algunos clubes de barrio hicieron ingentes esfuerzos para poder construir las, más allá de las que pertenecían al Estado y que le dieron gran impulso en el citado período.

Cabe recordar, siguiendo a Carretero, a Jeannette Campbell, medalla de plata olímpica en Berlín en 1936 y Alicia Lariaguerre, Margarita Talamona, Inés y Cecilia Milberg, Margarita Tisserander, reiterada campeona sudamericana en 100 y 200 metros, Gerda Rhoder, Irma Bedate y Susana Mitchel, entre las mujeres.

Entre los hombres Eduardo Velazco, Alberto Isturza Landajo, Alberto Zorrilla, recordmán de distintas distancias y estilo libre y espalda, galardonado en las Olimpiadas de 1928, Roberto Pepper, Alfredo Rocca, Leopoldo Tahier, Carlos María Durañona, y sus notables records en 200, 300, 400 y 500 metros, Alfredo Neumayer y Alfredo Yantorno, recordado nadador, quién, junto a Durañona y Neumayer marcaron marcas que perdurarían por mucho tiempo. También deberemos señalar a Mario Chaves y a los que habrían de destacarse comenzando la década del 50 como Pedro Galvao y Luis Nicolao, este último con su famoso estilo mariposa y su marca rozando el record mundial, el cual lo alcanzaría en Brasil en los 50 metros, llegando a constituirse en el mayor tiempista del continente y nuevamente el record mundial en 1962 en los 100 metros mariposas.



En aguas abiertas se destacaron Néstor Caracciolo y Valerga Curell y el recordado Candiotti, llamado el "tiburón de quilla". Mientras tanto los clubes de barrio seguían trabajando, superando las distintas crisis, para brindar notables deportistas de la especialidad.

En el colegio primario y especialmente en el secundario, en las competencias intercolegiales, solíamos participar de las distintas pruebas de **ATLETISMO**, y allí también tratábamos de emular a los deportistas que nos representaban, se tratase del club del barrio o de índole nacional.

El **ATLETISMO**, en sus distintas categorías comenzó su desarrollo al fundarse la Federación Atlética Argentina a principios del siglo XX. Había llegado de la mano de la inmigración sajona. Se fundan clubes para su ejercicio como el "Buenos Aires Athletic Club Society", el "Buenos Aires", el "Athletic Sport Buenos Aires", el "Buenos Aires Cricket Club". En 1880 lo hacen el Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires y la Asociación Nacional de Ejercicios Físicos. En 1910 la Asociación Cristiana de Jóvenes, el Club Velocidad y Resistencia, y el San Isidro Club.

Se comienza a intervenir a nivel internacional en 1926 con el record de Luis A. Brunetto en salto triple con una marca que perduró un cuarto de siglo. Pocos años más tarde, Juan Carlos

Zabala gana en Los Ángeles la primera maratón olímpica y Delfor Cabrera lo repite en 1948, en tanto Noemí Simonetto logra la medalla de plata salto en largo.



Osvaldo Suárez obtuvo distintos triunfos en 1950 en 1500 metros y actuaciones importantes en la maratón de San Silvestre, en Brasil, cuando se va el año y comienza el siguiente. Otros deportistas, generalmente con esfuerzos personales o de sus clubes, alcanzaron importantes triunfos, pese a no contar con el apoyo de los organismos oficiales.

Otros deportes no han tenido sus orígenes en el barrio sino en lugares y espacios socio-económicos distintivos, aún, cuando algunos de ellos luego tuvieron importancia popular, pero siempre restringido a sectores de menor trascendencia que los señalados al comienzo.

Entre ellos se puede citar al Polo, el Tenis, el Yachting, el Hockey, sobre ruedas o patines o sobre césped, el golf, la esgrima, o la equitación; existiendo fuera de tales casos la paleta, que tuvo otra significación y el rugby, emparentado en sus principios con clubes que primeros fueron futbolísticos y más tarde devinieron en el juego de la pelota ovalada, pero ambos importados por representantes de las islas británicas.

El polo argentino se ha destacado por quiénes lo han practicado y por sus caballos, producto de neta raigambre nacional. Históricamente se señala el año 1875 como el del primer partido realizado en la Estancia Negrete, situada en Ranchos. En 1882 se funda el Buenos Aires Polo Club. En 1893 el Hurlingham Club gana el primer Campeonato Abierto de la Argentina.

En 1921 se crea la Federación Argentina de Polo y al año siguiente polistas como los hermanos Nelson o los Miles, Lacey o Carlos Uranga se destacarían en Estados Unidos y Europa. Cabe destacar que este deporte es el que más representantes tiene entre miembros de una misma familia que lo practican. Alcanzará en 1924 el primer título olímpico en París y comenzaran a destacarse conjuntos como La Pampa, Santa Paula de los hermanos Reynal, Harrington, Gazzotti y Andrada, o del Hurlingham Club. En 1951 el equipo nacional clasifica primero en los Panamericanos y en el 53 obtiene la copa Coronación en Gran Bretaña.



**EI TENIS** no tenía ni como practica ni como deporte, la importancia que reviste en los tiempos actuales, donde la impronta económica que representa y los medios masivos de comunicación, lo han convertido en un deporte con mayor resonancia popular, y que a la vez ha sido una importante salida laboral para muchos jóvenes que precisamente no provenían de los sectores más acomodados de nuestra sociedad, aún, cuando lo hicieran desde una determinada clase media.

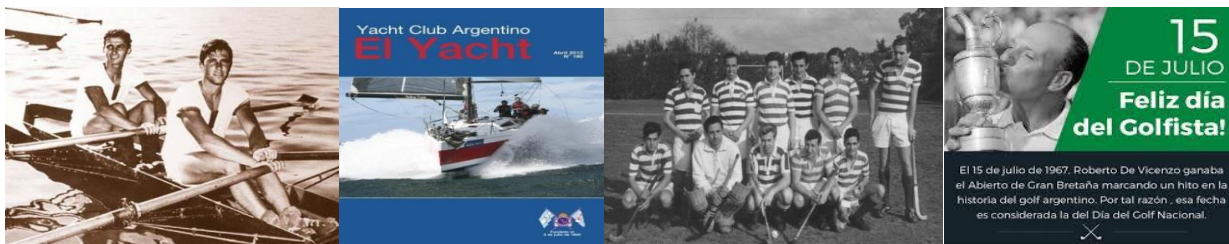


En 1892 se funda el Buenos Aires Lawn Tennis. En los primeros tiempos eran pocos los clubes afiliados a la Asociación Argentina de Tenis, pero con el incremento de los mismos, en 1914 se funda la Liga Argentina de Lawn Tennis. Por los 30 o 40 se pueden citar a tenistas como Analía Obarrio, Mónica Rickerts, Felisa Pieroli, Edda Budding, Junne Hanson, Nora Baylon, la famosa Mary Terán de Weis, Beatriz Araujo, Irene Madruga, y Emilse Raponi llegando a estos tiempos, entre las mujeres, lo cual habría de popularizarse notablemente con Gaby Sabattini, entre las mujeres. Entre los caballeros Guillermo Robson, Ronald Boyd, Heraldo Weis, Alejo Russel y la figura más importante de la época Enrique Morea.

**EI REMO** ha tenido y mantiene clubes, especialmente a orillas de nuestros ríos, tanto en Buenos Aires como en el interior del país, especialmente el Luján, Tigre, Paraná y aún, cuando no se crea, el Riachuelo, que en esa época tenía aguas claras, abarcativa de orillas de tangos y taitas como las de Avellaneda y Barracas.

Las prácticas se hicieron en clubes como River Plate Rowing Club, Buenos Aires Rowing Club, Club de Bote de Tigre, que luego fuera reemplazado por el Club Regatas de Tigre. En el Riachuelo el Club de Regatas de la Marina. En 1901 se funda la Asociación Argentina de Remeros Aficionados.

Nuestros deportistas han competido a nivel internacional y obtenido resonantes victorias como la de Berlín en 1931 o la de Capozzo y Guerrero en 1952 en Helsinki; recordando especialmente a Eduardo Demidi, quien con un sacrificio personal increíble logra en México en 1968 y luego en Munich las medallas de bronce y plata.



El **YACHTING**, también como deporte de aguas cerradas o abiertas, ha tenido reconocido deportistas. Entre ellos deberemos recordar la hazaña de Vito Dumas quien entre los años 1942 y 1943, sin acompañante logra dar la vuelta al mundo en su embarcación.

El **HOCKEY** también logró tener importante representantes sobre ruedas o patín a partir de 1928, con participaciones a nivel internacional como en el Sudamericano de Chile en 1956, en Montevideo y el Mundial de Madrid de 1960. Generalmente han sido las mujeres quienes se han destacado en la especialidad.

El **GOLF** ha sido una práctica reducida a determinados sectores de nuestra sociedad, especialmente de los más altos, aún cuando en los tiempos actuales, como forma de distensión laboral esta incursionado por un mayor número de personas, especialmente ligados a sectores medios y medios altos. Como antecedente vale citar, como pioneros al Club Atlético Lomas en 1891. En 1895 se organizó el primer campeonato para aficionados del Río de la Plata, y en 1904 comienzan los campeonatos para mujeres.

Entre los primeros cultores desde lo deportivo pueden señalarse a Andrés Pérez, José Jurado, Marcos Churio o Martín Posse. Pero también para este deporte aparecería alguien que lo haría distinto y con cierto tono más popular. Es el caso de Roberto De Vincenzo, quién se inicia en estas lides por el año 1938.

La **ESGRIMA** y la **EQUITACIÓN** también han tenido importantes representantes nacionales. En la primera de estas disciplinas cabe mencionar a Roberto Larraz y Ángel Gorordo Palacios,

conquistando importantes puestos en las competencias de París en 1924, Berlín de 1936 o Londres de 1948.

La equitación arranca al fundarse el Club Hípico Argentino en 1909, realizándose los primeros saltos en los bosques de Palermo. También se daban exhibiciones en la pista central de la Sociedad Rural Argentina, con la participación de equipos extranjeros. Desde la Olimpiadas de 1928 se participó internacionalmente aún cuando sin muchas victorias en sus principios.

Como entretenimiento, ejercicio mental estratégico o deporte, el **AJEDREZ** tuvo sus inicios en el Club del Progreso, pero especialmente en casas particulares y en los clubes de barrios o en los cafés como los de Villa Crespo, donde los amantes del “juego ciencia” se codeaban con las mesas vecinas de truco, mus, genérala o dominó.

Como la mayoría de los deportes en nuestro país arranca en la década del 20, y tiene su mayor apogeo en los 50, obteniendo el triple subcampeonato mundial en los años 50, 52 y 54.

Decíamos que dos deportes de tradición en el país, tienen connotaciones propias y se enraízan con la inmigración de los vascos en la paleta, y con clubes que devenidos del fútbol, comienza a practicar el rugby.



La **PALETA** introducida al país por los inmigrantes vascos, a los que se les adjudica el origen del juego, aún cuando algunos historiadores hablan de experiencias similares, dada las características de los frontones, en zonas habitadas por mayas y aztecas, con canchas de dimensiones parecidas.

A diferencia de las corridas de toros con antecedentes coloniales, la pelota a paleta presenta su primer noticia con la cancha de “Moreno” “...cancha de pelota y billares, café y restaurante”; primero en la calle San Francisco 181, luego Moreno 211 y definitivamente 981, pleno barrio de Monserrat, propiedad de José Ezponda año 1850 y se constituye en el trinquete (cancha cerrada y cubierta) más antiguo de Buenos Aires, en el cual los vascos lecheros peloteaban con sus manos. Su historia ha sido extensa en el país y generalmente relacionada con el interior de la provincia de Buenos Aires.

Cuando señalábamos los comienzos del fútbol en el país, recordábamos que había sido importado por miembros de la colonia inglesa en Buenos Aires y la existencia de dos clubes como sinónimo del “balompié”. Alumno de los hermanos Brown y Belgrano Athletic Club que serían los primeros en practicarlo. Sintomáticamente, al convertirse el fútbol en un deporte más popular, serían ambas instituciones quienes han de comenzar en el país con la práctica del **RUGBY**, que en sus inicios también tiene como actores principales a los miembros de la colonia inglesa. Con anterioridad a ello en 1897 se jugaba en la cancha del Cricket Club. Dos años más tarde se realiza el campeonato de clubes y el Club Lomas triunfa durante 5 años hasta 1904. En 1907 se funda el Club Atlético San Isidro, que desaparece en 1913 y vuelve a refundarse en 1917. Con el tiempo habrían de aparecer otros clubes como Universitario de Buenos Aires, Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires, anecdóticamente dos clubes de fútbol

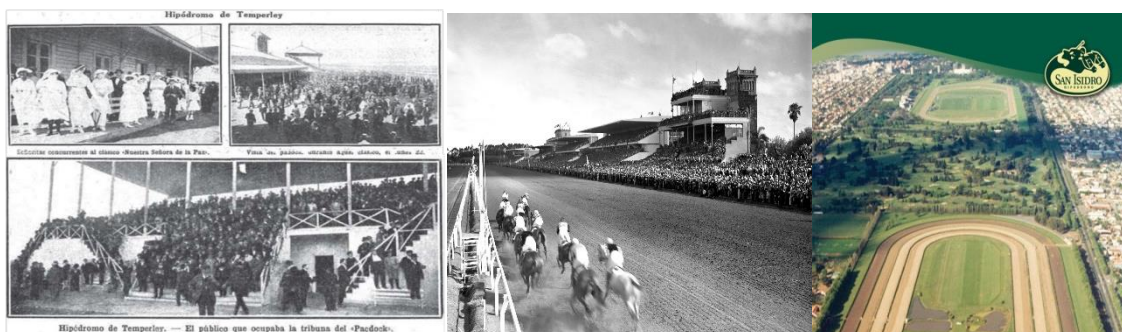


como Racing y Estudiantes de La Plata, Pucará, Olivos, Hindú, Porteño, que pasó por la vieja cancha de Los Andes en Lomas de Zamora, Los Tilos, Pueyrredón, y Banco Nación, entre otros.

Para finalizar con esta breve recorrida deportiva, pasión de barrios y multitudes, sinónimo de una época, con rasgos netamente de goce y valoración del ocio y de lo estético, no podíamos hacerlo si no fuera con otra pasión ligada al fútbol y al tango, el **TURF**, que en el barrio decíamos **BURROS o CHUCHOS**.

Podemos considerar como origen en el país las carreras de cuadreras entre los paisanos, que aún hoy en menor cuantía se pueden ver en el interior. Tuvo su primera pista en la calle Larga de Barracas, hoy Montes de Oca. En 1860 se funda la Asociación Argentina de Carreras, y en 1982 el Jockey Club, el que al año siguiente realiza su primer gran premio.

El hipódromo como la cancha de fútbol constituyen templos laicos de rezos populares para que gane el caballo o el equipo de nuestros amores. El país ha contado con un número importante de circos burreros, hoy la mayoría desaparecidos, como el de Navarro, Chivilcoy, Capilla del Señor, Morón, Tandil y Temperley, todos en la Provincia de Buenos Aires. Nuestra realidad nos exhibe la continuidad en la arena de Palermo, cuyas primeras tribunas datan de 1908, el más burrero, el césped de San Isidro, el más elegante, el de La Plata, con la pista pegada a las casas del barrio, y en la vecina orilla del Plata, el Maroñas.



El barrio lo ha tenido como invitado de honor todos los sábados y domingos, a diferencia de hoy día, que al igual que con el fútbol u otros deportes, todos los días son “domingos”. Por el contrario, la semana, de lunes a viernes, servía para el análisis y estudio de la rosa, verde o blanca, “estudiando” la performance que cada caballo había tenido en el “apronte” o la distancia de acuerdo al tipo de pista, fuera seca o humedad, de arena o césped, con viento a favor o en contra. Tarea que demandaba largas horas para barajar posibilidades, que en la mayoría de los casos se convertía “...en muchos boletos rotos...”.

La historia reconoce infinidad de caballos famosos, muchos de ellos como “los caballos del pueblo”. Entre otro podemos recordar a Silfo, Sorteado, Tatán, Gobernado, los famosos Congreve, Macón, Megalrejo, Mineral y Telescópico; como aquellos que la “perrera” gritaba en cada llegada: Artigas, Contreras, Di Tomaso, Francisco y Rubén Quinteros, Héctor y Ramón Ciafardini, Nardo, el brazo fuerte de Aníbal Etchart, Cayetano Sauro, Vilmar Sanguinetti, el “mago” Néstor Yalet, principalmente en La Plata, y el paradigmático “pulpo” Irineo Leguisamo. Todos ellos actores principales de grandes premios como las pollas de Potrillos o Potrancas, el Nacional o el Pellegrini.

El tango le ha dedicado más letras que al fútbol, y Gardel ha sido sinónimo de “burrero” con su famoso “Lunático” y su eterno amigo Leguisamo. Así recordamos:

Un "catedrático" escarba su bolsillo  
 a ver si el níquel le alcanza para un completo...  
 Ayer qué dulce ¡la fija del potrillo!  
 Hoy ¡qué vinagre! ¡rompiendo los boletos!  
 ("LUNES": García Jiménez y Padula)

Mirando tu performance  
 del hipódromo platense  
 nunca al mercado llegaste...  
 ¡Siempre fuiste no Placé!...  
 Pero si algún día de estos  
 te vuelvo a ver anotada...  
 Yo me juego la parada  
 ¡Porque soy buen perdedor!  
 (N.P.- F.Loiacono"Barquina"-J.J.Riverol)

Por una cabeza  
 De un noble potrillo  
 Que justo en la raya  
 Afloja al llegar  
 Parece decir,  
 No olvidés, hermano  
 Vos sabés, no hay que jugar...  
 Basta de carreras  
 Se acabó la timba  
 Un final reñido  
 ¡Ya no vuelvo a ver!  
 Pero si algún pingo  
 Llega a ser fija el domingo,  
 Yo me juego entero  
 ¡Que le voy a hacer!...  
 (POR UNA CABEZA: Gardel-Le Pera)

Estoy mirando de frente, pasar la vida fulera,  
 ambulando sin un cobre, sin tener dónde dormir,  
 los amigos no se arriman, se florean con gambetas;  
 la mina no quiere Lola, se entreveró con un gil.  
 Los últimos cuatro mangos traté de multiplicarlos  
 jugándole a Leguisamo... Por el pescuezo perdió...  
 Y en la carrera siguiente le aposte a Rubén Quinteros  
 y el Maestro, sobre el disco, del todo me amasijó.  
 (SE TIRAN CONMINGO: Luis y Ángel "Paya" DIAZ)

¡Maldido sea Palermo!  
 Mes tenés seco y enfermo,  
 mal vestido y sin morfar,  
 porque el vento los domingos  
 me patino con los pingos  
 en el Hache Nacional  
 Pa'buscar al que no pierde  
 me atraganto con la Verde  
 y me estudio el pedigré

y a pesar de la cartilla  
largo yo en la ventanilla  
todo el laburo del mes...

**(PALERMO:** Juan Villalba, Hermido  
Braga y Enrique Delfino)

Prepárate pa'l domingo si querés corta tu yeta  
tengo una rumbiada papa que pagará gran sport.  
Me asegura mi datero que lo corre un buen muñera  
y que paga, por lo menos, treinta y siete a ganador.  
Vos no hagás correr el leite, atenéte a mis informes;  
dejá que opinen contrario Jornada y La Razón.  
Con mi dato pa'l domingo podés llamarte conforme...

Andá preparando vento; cuanto más vento mejor...

**(PREPARATE PA'L DOMINGO:** José Rial y  
Guillermo Desiderio Barbieri)

Solo creo ya en tu amor, mi parejero,  
Mi noble pingo alazán tostao,  
vos tan sólo para mi fuiste sincero  
y mi cariño no has traicionado.  
Vos me has hecho estremecer  
de orgullo y de placer.

¡Tus tardes de triunfador!...

Pero hoy solo busco en vos al compañero  
y al confidente de mi dolor...

**(EL CABALLO DEL PUEBLO:** Manuel  
Romero y Alberto Soifer)

...Milonga que peina canas  
y llora por San Martín,  
Amianto, Niobe, Porteño,  
Cordón Rouge y Pipermint.

Milonga que peina canas  
y ablanda mi corazón,  
como Old Man y Botafogo  
Rico, Lombardo y Macón.  
Yo vivo con los recuerdos  
De Floreal y Melgarejo,  
Mouchette, Omega, Bermejo,  
Mineal, Cocles o Ix  
y cuando llegue la hora  
de dar el último abrazo,  
me iré pensando en Payaso  
para morirme feliz...

**(MILONGA QUE PEINA CANAS:**  
Alberto GOMEZ)

Bajo Belgrano, cómo es de sana  
tu brisa pampa de juventud  
que trae silbidos, canción y risa  
desde los patios de los studs  
¡Cuánta esperanza la que en vos vive!...  
La del peoncito que le habla al crack:  
"Sácame 'e pobre, pingo querido,

no te me manques pa'l Nacional...”  
**(BAJO BELGRANO:** Francisco García Jiménez y Anselmo Aieta).

Alzan las cintas; parten los tungos  
 como saetas al viento veloz...  
 Detrás va el pulpo, alta la testa  
 la mano experta y el ojo avizor.  
 siguen corriendo ; doblan el codo  
 ya se acomoda, ya entra en acción...  
 Es el maestro el que se arrima  
 y explota un grito ensordecedor

“¡Leguisamo solo!...”  
 Gritan los nenes de la popular,  
 “¡Leguisamo solo...!”  
 Fuerte repiten los de la oficial.  
 “¡Leguisamo solo...!”  
 Ya está el puntero del Pulpo a la par  
 “¡Leguisamo al trote!...”  
 Y el Pulpo cruza el disco triunfal

El deporte, en general, había recibido el apoyo del gobierno y así, además de aquellos profesionales, se desarrollaron los amateurs y los resultados nacionales e internacionales tuvieron importantísimos galardones. Algunos podrán señalar que se trataba de adormecer al pueblo con tantos éxitos; sin embargo viéndolo objetivamente, si bien al gobierno le venían bien dichos logros, para el país era un reconocimiento que con el tiempo veríamos que todos los gobiernos, de cualquier signo que fueran, apelaban al deporte para tener una mayor apoyatura a su gestión. Así que todos lo han utilizado y lo utilizan; lo importante es que el mismo sirva para que los niños y los jóvenes tengan un espacio donde desarrollar sus potencialidades a la vez de los lugares donde el vicio hace su agosto.

## **LAS ARTES POPULARES**

Como los hemos señalado, entendemos a la verdad como lo opuesto al dogma, entendido este como doctrina que no admite replica o que entrañe una verdad absoluta que no se permite el estudio, la crítica, el debate y principalmente la duda; ello se contrapone al pensamiento analítico y al escepticismo como forma de descubrir nuevas verdades y al análisis dialéctico que nos lleven a una verdad que siempre es relativa y rebatible. En la vida y sus relaciones humanas existen siempre estas verdades relativas según el prisma individual de cada uno de nosotros.

El arte, en cualquiera de sus géneros, no escapa a dicho análisis. No existen verdades rebeladas o absolutas y muy especialmente se amplían al tratarse de un hecho estético que tiene tantos sostenedores como ojos u oídos analicen la obra.

Es sabido que la estética desarrolla la percepción y el goce de la belleza y como tal se nos exhibe como una rama de la filosofía, como manifestación del arte. Así Kant en “Crítica de juicio” asevera que trata de la ciencia cuyo objetivo principal es la reflexión sobre los problemas del arte. De allí que debemos plantearnos axiológicamente como representación cultural el tratamiento del arte. Distintos pensadores han elaborado sus propias propuestas sobre su significado.

Platón habla de lo bello en sí y de lo bueno en sí. Mientras que Aristóteles lo plantea como magnitud y orden. Diderot desarrolla lo bello fuera de uno o en relación con uno, destacando lo bello real y lo bello percibido, para rematar la no existencia de lo bello absoluto. Kant, ya citado, señala que no existen reglas objetivas sobre lo bello pues se trata de un juicio estético. Trata del sentimiento del sujeto y no de un concepto sobre el objeto. El escritor Edgar Allan Poe plantea que el principal objetivo del arte es provocar una reacción emocional en el receptor sobre el que impacta el mensaje que trasmite la obra.

Participamos totalmente de la posición que el arte y su recepción estética es de carácter netamente subjetiva, más allá de su valor como objeto, y de allí elaboramos nuestros gustos y afinidades que no significan que son las verdaderas sobre la obra recepcionada, sino que solo trata de nuestra percepción y valoración personal.

Dentro del arte y sus distintas expresiones, se trate por ejemplo de la pintura o la música, nos encontramos con el hecho estético y la apreciación personal del sujeto receptor, más allá de su valor objetivo.

Es allí, en esa recepción, donde realizamos nuestra propia valoración teniendo en cuenta principalmente el impacto emocional que la obra ejerce sobre nuestros sentidos y los goces que ella nos proporciona. Tomaríamos un camino equivocado, si pretendiéramos que esa valoración estética la convirtiéramos en una verdad objetiva, traslativa a los demás. Pero además del concepto del arte en general, en este tratamiento queremos referirnos al denominado “arte popular”.



El arte popular juega un rol importante en la conformación de las identidades nacionales.

Todo ello, se centra en el ser humano como valor central que se involucra como ser histórico y con su modo de acción social, capaz de transformar al mundo y a su propia naturaleza (con sus dos ideas básicas: la condición humana sometida al dolor con su impulso de superarlo y su definición histórica y social); todo lo cual se encuentra íntimamente relacionado con el devenir histórico, presente en las manifestaciones de los pueblos donde se vive el presente a través de objetos tangibles e intangibles que expresan el sentir y la percepción de la realidad de los pueblos que dieron origen a las civilizaciones.

Pero sin duda, el arte popular está ligado a los procesos socio-económicos-culturales y según su tratamiento serán sus resultados. Una política de Estado, a través de su respectivo gobierno, que favorezca el desarrollo del arte popular será en beneficio del conjunto de la sociedad, en especial para sus sectores populares, más allá de las intencionalidades políticas. Será fundamental la participación de sus creadores como acción individual que en su conjunto,



se transforma en colectiva, donde ese lenguaje original asume un enorme protagonismo al ser portador de imágenes visuales o sensoriales que transmiten ideas.

En el período en tratamiento, ese arte popular, también acompañaba a los otros cambios sociales donde sus artistas, a través de políticas activas, podían transmitir sus mensajes y a su vez aquellos que lo recepcionaban habían adquirido posibilidades económicas que le permitían gozar de tales beneficios. Ello presentaba un escenario especial para una gran mayoría de ellos que no habían tenido hasta ese momento mayores posibilidades culturales, superando a la vez a aquellos que pudieran usufructuar, para fines personales, esas nuevas posibilidades que en definitiva se habrían de convertir en un legado cultural.

Las artes populares y todo el desarrollo cultural del país, tuvo también en este período un importante escenario, donde el gobierno también le dio un fuerte impulso a través del apoyo económico y donde se mezclaban aquellos artistas que apoyaban al gobierno como otros que eran opositores. Ello se producía en cada uno de sus géneros, se tratase del cine, el teatro, la plástica, la escultura, la literatura o la música, a la cual le hemos de dar un tratamiento por separado, pero también en espacios públicos donde aparecía ese arte popular como la radio, luego en 1951 llegaría la televisión y principalmente el club del barrio en el cual se referenciaban, muchas veces, los primeros pasos en cualquiera de los géneros, especialmente los musicales.

Cuando analizamos el período 1930-1940 señalamos que el **CINE**, pese a la crisis económica que sufría el país, había tenido, con la incorporación del sonido, un importante desarrollo, donde entre 1930 y 1940 los largos metrajes habían pasado de 2 a 56 con 4000 técnicos y más de 30 actores en estudios. El impulso de la industria se había producido por la reducción de aranceles a la importación de películas vírgenes y la obligación de exhibir cortos metrajes nacionales antes de la proyección de la película extranjera, que como contrapartida establecía simpatías con el gobierno de turno. Dicho escenario daría lugar a la aparición de tres importantes productoras como Argentina Sono Film fundada por Ángel Mentasti en 1931, Luminton por Enrique Telémaco Susini, César José Guerrico y Luís Romero Carranza en 1933 y Río de la Plata en 1936. Más tarde llegaría el sistema Phonofilm inventado por Lee De Forest con el cual Gardel grabaría sus películas.

Recordamos que la primera de dichas productoras arrancararía con la famosa película "Tango" y que se continuaría con otras producciones como "Dancing" de 1933, "Riachuelo" de 1934, "Goal" y "Amalia" de 1936, "Melodías Porteñas" y "Melgarejo" de 1937, "El último encuentro" y "Senderos de Fé" de 1938, "Una mujer en la calle" de 1939 y "Con el dedo en el gatillo", "Huella" y "Confesión" de 1940, y otros directores darían también a conocer sus obras.

Recordamos también que Luís Saslavsky filmaría con la actuación de Libertad Lamarque "Puerta Cerrada" y "El loco serenata" con Pepe Arias en 1939. Junto a Alberto de Zavalía fundaron el sello independiente SIFAL produciendo "Crimen a las tres" en 1934 y "Escala en la ciudad" en 1935. Para SONO había dirigido "Dama de compañía" en 1940 y "La vida de Carlos Gardel" con Hugo del Carril en 1939.

Oreste Caviglia en ASF, dirigía "Con las alas rotas" con Mecha Ortiz y Ángel Magaña en 1938, "El matrero" con Amalia Bence en 1939. Por su parte Carlos Borcosque para SONO realizaba "Alas de mi patria" con Enrique Muiño y Delia Garcés y "Mañana serán hombres" en 1939.



Durante la década del “30” y ya en la larga década del “40” aparecerán actores y actrices como Francisco Petrone, Ángel Magaña, Elisa Galvé, López Lagar, Delia Garcés, Enrique Serrano, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Pepe Arias, Enrique Muiño, José Gola, Arturo de Córdoba, Roberto Escalada, Santiago Gomez Cou, Osvaldo Miranda, Juan Carlos Thorry, Floren Del Bene, Francisco de Paula, Jorge Salcedo, Sebastián Chiola, Nathán Pinzón, Alberto Closas, Arturo García Bhur, Ricardo y Mario Pasano, Luis Sandrini, Ubaldo Martínez, Carlos Estrada, o Guillermo Bataglia, Niní Marshall, Zully Moreno, Olga Zubarry, las hermanas Legrand, Delia Garcés, Malvina Pastorino, Amalia Sánchez Ariño, Silvana Roth, Mecha Ortiz, María Luisa Robledo, María Duval, Sabina Olmos, María Concepción César, Elisa Gálvez, Tita Merello, Analía Gadé, María Rosa Gallo, Laura Hidalgo o Elena Lucena.

Un capítulo aparte merecía la filmografía de Carlos Gardel, tanto en la década del “20” como de la mitad de la del “30”, no solo por su importancia en el país sino además por su proyección mundial, todo lo cual hemos desarrollado extensamente.

Por su parte, en la “larga década del 40”, la cual enlazamos a partir de 1935 hasta 1955, puede significarse que el comienzo del gobierno peronista favorece notablemente a la industria del cine a través de Raúl Apold, que era hombre de Sono Film, y que entendía que ese medio comunicacional era importante para hacer conocer las nuevas conquistas que producía el gobierno a través de mostrar las mejoras en la vida diaria, lo cual también producía un cine de tipo costumbrista, que además tenía un enorme parentesco con los “teléfonos rosas” del cine norteamericano de la época.

La situación económica general, y en especial la de los sectores populares, permitían que estos accedieran a los espectáculos públicos, entre ellos el cine, antes vedado a sus posibilidades, y que entre 1946 y 1949 llegaban numerosas películas norteamericanas, con un público que especialmente llegado desde el interior profundo que prefería el cine nacional. Como lo señalábamos, el período contaría con una importante base en su antecedente reciente donde, pese a la crisis económica del mundo y del país en particular, se habían producido una cantidad interesante de películas, algunas de calidad.

Es así, que en el año 1946 se estrenaban 32 películas nacionales, donde se destacaban “Donde mueren las palabras” con la dirección de Hugo Fregonese, “Rosa de América” de Alberto de Zavalía, o “El ángel desnudo” de Hugo Christense con el debut de Olga Zubarry.

Al año siguiente serían 38 los films presentados, entre ellos: “Albéniz” de Luís César Amadori, “Madame Bovary” de Carlos Schlieper con la actuación de Mecha Ortiz, “El pecado de Julia” de Mario Soficci con Amelia Bence, “Como tú lo soñaste” de Lucas Demare protagonizada por Francisco Petrone y Mirtha Legrand, “Santos Vega vuelve” de Leopoldo Torres Ríos o “Corazón” de Carlos Borcosque.



El apoyo a la industria permite que en el año 1948 se produjera un leve aumento con la presentación de 41 películas, en la que sobresalían “Pobre mi madre querida” de Ralph Papier con la actuación de Hugo del Carril, quien a partir de allí sería necesario referente de nuestro cine, desde su calidad de actor pero principalmente como director; “Pelota de Trapo”, especie de neorrealismo nacional, de Torres Ríos que con la participación de Armando Bó y la referencia a jugadores de fútbol de la época obtuvo una gran repercusión popular, “La calle grita” de Lucas Demare con Muiño y Ángel Magaña”, que exhibía un interesante relato sobre la queja popular ante los aumentos del costo de vida, “Tierra del Fuego” de Mario Soficci, o “Dios se lo pague” de Amadori.

En 1949 se continuaría mostrando el incremento de presentaciones de obras nacionales a través de 49 títulos, con la revelación, como señalábamos, de Hugo de Carril como actor y director de “Historia del 900”, “Apena un delincuente” de Hugo Fregonese, con perfiles parecidos a ciertas películas norteamericanas, “Almafuerte” de Amadori con la actuación de Narciso Ibáñez Menta o “Juan Globo” con Luis Sandrini, uno de los íconos de esos tiempos.

Sin embargo, algunos especialistas han señalado que la cosecha de esos años no había sido halagüeña, no ya en cuanto a su cantidad sino en lo relativo a su calidad, donde la mayoría estaban referenciadas al pasatiempo sin tratamiento de temas que hacían a los tiempos que se vivían, al cual se lo ha señalado como cine “comercial y superficial” y donde el apoyo oficial no cuidó su calidad; donde, en general, no se presentaba interferencias políticas del oficialismo, aún, cuando existían una mayoría de artistas enrolados en las banderas del nuevo gobierno, como Fanny Navarro, Mirta Legrand, Zully Moreno, Amelia Bence, Pierina Dealesi o Hugo del Carril, pero también trabajaban sin interferencias los Francisco Petrone o Arturo García Buhr, hombres consustanciados con la oposición.

Algunos críticos, por caso Abel Posadas, que adscribía al oficialismo, adjudicaba la falta de calidad a “La pequeña burguesía de la zona del litoral que aprovechó la serie de medidas de explotación para explotar la industria cinematográfica en beneficio propio”, en tanto que otros significan que ello no lo justifica pues la creación se habría de dar algunos años más tarde; a tal punto, señala, que se perdieron muchos de los mercados que se tenían en América Latina. Sin embargo debe referirse que el período permitió ir formando directores y técnicos que explotarían precisamente poco tiempo después. La inversión no había sido en vano, donde además de entretener se habían consagrado muchos actores y actrices que trascenderían al cine nacional.

En un trabajo de Valeria Manzano “Período 1945-1955 Construcción de una estructura de sentimientos”, dedicado a este período, lo analiza y considera que, acudiendo a las películas de Hugo del Carril como “Historia del 900” (1948), “Surcos de sangre” (1949) y “Las aguas bajan turbias” (1952), permiten comprender las formas y contenidos de la realización cinematográfica de aquellos años, con la representación de la historia de los sectores populares y el porqué del peronismo, muy especialmente la construcción de lo popular. Como ruptura político-social, interpreta que ello también se debía reproducir en lo cultural y conforme con la tesitura, volcar en sus distintas expresiones el nuevo escenario del país, principalmente en la formulación de una imagen de los “sentimientos” de los sectores populares.

La autora significa tales objetivos a través de las obras ya señaladas, mediante la representación de los sectores obreros, el papel del peronismo en esa construcción popular donde algunos críticos en la materia como Domingo Di Nubila en "Historia del cine argentino" 2 tomos Editorial Cruz de Malta Buenos Aires 1959, señala al período como la "época de oro", en tanto el Estado daba un total apoyo a la industria, y a la vez, se consagraban por la crítica los premios anuales, en una constante binaria, ya señalada, "pueblo/oligarquía" o "lujuria/austeridad", por ejemplo.

Con anterioridad, hemos desarrollado, suscitantemente la historia de la industria en años anteriores, a través de películas pasatistas pero también algunas que presentaban distintas situaciones sociales cuyo argumento principal era en derredor del tango, la música por excelencia de la época, y las comedias. Todo ello contó con la protección oficial a través de la ley 12.299 de Fomento a la industria cinematográfica, a través de créditos baratos (hoy denominados blandos) y la obligatoriedad de exhibir en todas las salas al menos una película nacional por mes.

Ello, trajo como consecuencia una gran producción de "quickies" (películas de bajo presupuesto y realizadas en corto tiempo), a tal punto que algunos directores llegaban a filmar 6 películas por año, donde además comenzaba a tener cierta preponderancia en esa industria sectores ligados a la CGE en un espacio que antes había sido ocupado por integrantes de la UIA, vinculada estrechamente a los sectores agro-exportadores. La producción girará en films livianos con enredos matrimoniales, con la simbología de "mujer fiel/mujer que se beneficia económicamente" donde generalmente la "travesura masculina" era perdonada y donde ha de prevalecer la "seguridad del hogar" todo ello con la ayuda del "criado fiel".

Manzano significa la simplicidad de la trama, especialmente en las películas de Niní Marshall o de Luís Sandrini, a través de la configuración de papeles de trabajador en tareas simples que aspiraban a "algo más" que le permitiera acceder a ser "sector medio", aún, cuando se referenciaban las diferencias de clases, ejemplificada cuando Niní Marshall en la película "Navidad de los pobres" de Manuel Romero de 1947, se dirige a Osvaldo Miranda y le expresa "...Si no fuera por la diferencia de clase, me casaría con usted...".

Otros actores, como Pepe Arias, encarnan su "haraganía" donde en "El Zorro" soñaba escaparle a la cruda realidad del trabajo y se convierte en muchos personajes para no hacerlo o donde reniega del corrupto como en "El heroico Bonifacio" de Cahen Salaberry de 1950, que, vinculado a una banda de delincuentes, escapaba a la red para volver a ser un honrado trabajador, agregando que ello configuraba "la moral peronista: la preservación del hogar constituido, la solidaridad de clase y la honra al trabajo en tanto valor esencialmente implicado en la "marcha" de la sociedad en su conjunto".

Agrega, que con la llegada de Raúl Apold a la Subsecretaría de Información de la Presidencia, que como ya hemos señalado había sido directivo de Argentina Sono Film, comenzaría un período de honda tensión en virtud de establecer un aparato propagandístico. La revista Mundo Peronista, por su parte, realiza una contundente crítica a la industria, señalando que pese al apoyo recibido no producían películas de calidad "...Pero la preocupación gubernativa no es desde luego, para alentar a la industria cinematográfica solamente en su aspecto económico y financiero, desentendiéndose del aspecto cultural, que es la razón fundamental del apoyo y que parece, al fin de cuentas, la única que no consideran nuestros productores. La calidad de la producción cinematográfica es, a todas luces desalentadora...Se ofrecen unas películas de una baratura espiritual y artística que hacen pensar que el Banco Industrial no otorgue más créditos sin discriminación...Sería imperdonable que ahora que, en estos momentos de revalorización nacional fuera únicamente el cine, como expresión de la cultura, la única fuerza que no avanza..."



Tal realidad, se ha de ver también en los objetivos del Segundo Plan Quinquenal, en el cual “El objetivo primordial es conformar una cultura de un contenido popular, humanista y cristiano, inspirado en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la Doctrina Nacional...”.

También en este período, la Asociación de Cronistas Cinematográficos y la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas fueron aquellas que premiaban a los mejores películas, en base a la calidad de las mismas y no a su cantidad (quickies); tomándose generalmente por patrón el “cine de autor”. Desde 1946 a 1950 se produce un entrecruzamiento de las películas biográficas y los melodramas con las de carácter histórico, por caso “Almafuerte”, con una mirada política de fines del siglo XIX y principios del XX, a partir de una trama educadora-enmancipatoria donde el personaje se acerca a “quienes más sufren” (los trabajadores del interior del país) a los que, sin embargo, por su falta de herramientas válidas, puede ayudar para cambiar su situación, como en aquellos de carácter biográfico donde los personajes no pueden superar al medio preexistente al peronismo.



El tema de la mujer se significa entre la “ama de casa”, fiel a su marido y dedicada a su familia, de la “mujer de vida licenciosa”, con la presentación de dos mundos que se excluyen (“Celos” de Soficci de 1946, o “Dios se lo pague” de 1948 y “Nacha Regules” de 1950, ambas de Amadori). Durante 1946-1950 todas las películas favorecidas, salvo “Escuela de Campeones”, fueron filmadas por Argentina Sono Film, en tanto que en el período 1951-1955 la ecuación se invierte y las consagradas fueron “Los isleros” de Lucas Demare de 1951, “Las aguas bajan turbias” de Hugo del Carril de 1952, “La mujer de las camelias” de Arancibia de 1953, “Caballo criollo” de Ralph Pappier de 1953, “Guacho” de Lucas Demare de 1954, “Zorro Grís” de Mario Soficci de 1954 y “La Quintrala” de Hugo del Carril de 1955, todos títulos testimoniales.

La segunda etapa del período estará ocupada por obras donde el actor protagónico es el trabajador y su historia, y muy especialmente sus temas estarán ubicados en el interior del país, lejos de la gran urbe de Buenos Aires. Sin duda el director fetiche será Hugo del Carril que, en ningún momento durante y luego del gobierno peronista, negó su filiación y coherente con ello, caído el gobierno peronista, sufrió todo tipo de persecuciones y falta de trabajo.

Cuando se decide por la dirección no era un improvisado ya que había intervenido como actor en más de 25 películas y como intérprete de tangos había grabado unos 30 discos. Durante 1948-1975 dirigirá 15 películas y tratando de no ser dependiente de los grandes estudios, en 1953, junto a otros colegas, fundan el sello “Cinco” tratando de romper el monopolio de Argentina Sono Film. Su cine, aún dentro del circuito comercial, será un “cine de autor”, estableciendo cuáles eran los objetivos de sus obras donde en alguna oportunidad expresara:

“Creo que en la labor del director cinematográfico el hombre debe ir traduciendo lo que siente, cómo lo siente y qué temática siente. Para mí, siempre fue motivo de inquietud el bienestar común y mi ambición más grande es que en mi país no haya pobres ni necesitados. Esto lo he traducido en varias de mi películas, planteándolo como un problema, evitando dar soluciones...Estas, por supuesto, deben darlas los gobiernos...”.



Del Carril será el director “bisagra” entre aquellos del pre peronismo como Manuel Romero o Mario Soficci que planteaban reivindicaciones de los trabajadores y un derecho no adquirido en un sistema de explotación capitalista, y su obra donde pese a plantear esas situaciones, surge esperanzas al fin del drama. Allí, jóvenes realizadores de ese entonces, como Fernando Birri u Osvaldo Gettino, reivindican a esos directores como casos únicos del “cine nacional genuino”,

Desde 1946 a 1955 Del Carril filmaría 6 películas. En la primera de ellas “Historia del 900” lo hará desde el “costumbrismo tanguero” donde desarrolla dos mundos: el “arrabal”, al que nosotros señalamos como el suburbio, con los cabarets, riñas de gallos, calles oscuras; y las “casas bien” de los sectores dominantes y paseos abiertos de Palermo; y la “mala” y la “buena” vida, la “novia” y la “querida”, exhibiendo una ciudad que dejaba de ser aldea. El film principalmente será una “declaración de principios morales” fundamental en su filmografía.

En “Surco de sangre”, la música acompañará al drama, donde al finalizar la película aparece una leyenda con una frase de su autoría dedicada “a los hombres humildes sobre los que recaerán bíblicas bienaventuranzas”. Allí el protagonista opta por asumir el papel de campesino a través de la historia de lo popular y el amor a la tierra, donde el pueblo no es otro que el que emerge de ella, con masas labradoras cantando la “Canción del labrador”, agradeciendo a Dios pero también hace irrupción sus “tierras bajas” al lado de las “tierras altas” de los patrones (la “casa blanca”), a través de la secuela de diarios sufrimientos y escasos o nada de festejos. Hacia el final el “pueblo solidario”, encabezando por el protagonista, alcanzará las “tierras altas”, produciéndose una alianza “pueblo-burguesía”, como alegoría del proyecto peronista.

Pero, sin duda, su realización más trascendente será “Las aguas bajan turbias” rodada en Misiones, realizada bajo su producción y dirección en su sello D.C.B., donde ya comenzaba a tener enfrentamientos con Apold, el cual al principio se opuso a dicho rodaje, acusándolo de comunista. Pese a ello la película se rodó totalmente y fue un éxito notable de crítica y de público, no solo en el país, sino en América Latina y aún en muchas partes del mundo.

Ello visualizaba ya esos enfrentamientos con algunos funcionarios del gobierno, como también le ocurría a otros intelectuales que acompañaron a Perón pero que eran combatidos internamente, por caso Homero Manzi, especialmente ante el nuevo camino que había comenzado a transitar la política cultural oficial, luego de la muerte de Evita, a través de una maquinaria propagandística; por ejemplo, el autor del libro de dicha película, A. Varela, se encontraba preso por cuestiones políticas y al cual Del Carril visitaba asiduamente.

Debe recordarse que la película trata de los mensú, reclutados para trabajar en los yerbatales misioneros, donde una voz en off señala “Hace unos años, unos pocos años, eran tierras de maldición y castigo: las aguas bajaban turbias de sangre”. En sus distintas secuencias se muestra la explotación del mensú y el manejo del patrón que hasta organiza cuándo debe festejarse y a la que se debe concurrir en forma compulsiva, como forma de explotación dentro del obraje (“la fiesta es para ellos, no para nosotros”) o la violación de la protagonista por el capataz.

Pero también comienza a aparecer el sentido de clase en esos trabajadores que se enteran de la existencia de un sindicato y ese conjunto de trabajadores solidarios también tendrán al traidor, comprado por el patrón, y la posterior reacción armada de los explotados como forma de rebelión popular en el obraje y la represalia por parte de los explotadores; coincidiendo “lo popular con la pertenencia de clase, tomando a su vez conciencia de la explotación” a través de los distintos actores de la historia y donde nuevamente la voz en off señala “La rebelión cundía por el Norte...los muertos no fueron en vano sino la promesa de una patria grande y justa donde los hombres no fueran esclavos”. Allí el lenguaje “pasado/presente” contrapone

una situación pasada con la realidad del presente que, a su vez, con el tiempo ha de presentar una dicotomía de posiciones dentro del mismo movimiento.

Asimismo, también aparecen diferencias entre el libro original de Varela, donde este señala la insuficiencia de las estrategias individuales, en tanto Del Carril en la película significa que tanto lo individual como lo colectivo son válidos y complementarios, en una suerte de tercera posición entre el capitalismo y el anticapitalismo, a través de una conciliación de clases, donde algunos afines al oficialismo, por caso un articulista del diario Democracia, sostenía el 5 de agosto de 1952 "Felizmente esa época pasó y es recuerdo, que se aviva más por el contraste que ofrece con esta época fecunda de trabajo y promisión que ha redimido a todos los trabajadores de la extensión del país, quedará como un documento en las escena de este film."

Sin embargo, Hugo Del Carril, fiel a su concepto de justicia social, de su obra "Surcos de sangre" con una interpretación del surgimiento del peronismo pasa a "Las aguas bajan turbias" para plantear una contradicción que comenzaba a asomar en el oficialismo, afirmando que la clase obrera "existió, sigue existiendo, existirá" como realidad dialéctica de las luchas que no finalizan y que se presentan en diferentes formas según cada período histórico.

## **EL TEATRO**

Quizá, sin la masividad del cine, el teatro también ha tenido una importante trayectoria en el país, tanto por las obras, nacionales y extranjeras, o por los autores, actores, actrices, escenógrafos, y todos aquellos que contribuyeron a la posibilidad de su puesta en escena.

Como lo hemos expresado en otro trabajo, podríamos definir al teatro como el conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor; de su nacimiento en Grecia en las fiestas de la vendimia, cuando estas perdieron su carácter primitivamente religioso. Desde la tragedia de los cinco actos hasta las obras actuales, miles de años, obras, directores, escenógrafos, iluminadores, actores y actrices, y demás integrantes de la familia teatral han trajinado las tablas de todo el mundo.

Como bien señalaba Petit de Murat, el espacio básico del teatro puede reducirse a una sala de estar, y los personajes que en él actúan, reducto de la defensa del lenguaje frente a los embates de la pérdida del decir en la televisión o en la estridencia de la música moderna. No solo se requiere del diálogo sino también de las situaciones.

Como digresión, pero necesario como antecedente en el país, debemos recordar al CIRCO, especialmente en las obras nacionales, que en la colonia supo servir como género dirigido especialmente a los sectores más pobres. De él surgirían importantes actores y actrices de la incipiente escena teatral, con la cual compitió durante largo tiempo, aún, cuando su público tenía la característica de estar dirigidas a los sectores populares, jóvenes y niños. Cualquier espacio público le permitía realizar sus funciones, en especial en aquellos casos en que se carecía de trapecistas y payasos siendo el antecedente necesario del circo criollo de los Podestá.

En 1874 el Circo Arenas se establece en la calle Corrientes y Paraná. Otro en Bernardo de Irigoyen y Méjico. Frank Brown, mimado por los niños actuaría en el Politeama y en 1890 lo haría la compañía de los Podestá y Scotti, con José Podestá encarnado a Pepino el 88. En Chivilicoy, Provincia de Buenos Aires, se estrenaba la obra nacional Juan Moreira, comenzando con ello una etapa de acercamiento al teatro y el tratamiento de los temas populares.

Continuando con el teatro se debe señalar que Buenos Aires ha sido y sigue siendo una ciudad teatral por excelencia, desde los fines del siglo XVII. Se dice que ya en 1757

funcionaba por vez primera una representación de muñecos. El primer teatro estable se situaba en Perú y Alsina, famosamente denominado de la “Ranchería de los Jesuitas” o “Ranchería de las Misiones”, donde se presentó la primera obra de autor nacional, “Siripo” de Manuel José de Labardén, el cual sufrió un pavoroso incendio en 1792 con la desaparición del repertorio.

El teatro porteño tuvo distintos altibajos en sus diversas expresiones, en especial las obras que no lograban durar mucho tiempo en cartel, produciéndose un continuo cambio de elencos y de temas, aún, cuando algunos actores lograron superar tal realidad y exhibieron grandes sucesos. Hasta los años 40 se pueden citar, entre otros a Lola Membrives, Margarita Xirgu, López Lagar, Luís Arata, Pierina Dealesi, César y Pepe Rati, Mecha Ortiz, Paulina Singerman, Leopoldo y Tomás Simari, Leonor Rinaldi, Gerardo Chiarello, Santiago Arrieta, y teatros famosos como el Odeón, Cómico, Apolo, París, Liceo, Ateneo, Politeama, Astral, Nacional, con una gran mayoría, como suele suceder sobre Corrientes, así como la jerarquía edilicia y la calidad del Cervantes.



Entrada la década también habrían de cruzar la escena porteña las diferencias políticas, como ocurriría luego, en los mediados de los 50, con hombres y mujeres impedidos de actuar, según los tiempos, y las ideas que abrazaban.

Sin embargo, pueden citarse en aquellos tiempos autores de gran calidad artística como Samuel Eichelbaum, Roberto Arlt, Armando Discépolo, Carlos Gorostiza, Alberto Vacarezza, Rodolfo González Pacheco y actores y actrices como Oreste Caviglia, Luisa Vehil, Enrique de Rosas, Iris Marga, Milagros de la Vega, Miguel Faust Rocha, o directores de la talla de don Edmundo Guiburg, o los citados Discépolo y Eichelbaum, como lo recuerda Carretero en su obra ya citada.

Un género, generalmente devaluado, pero que supo tener brillo en la noche porteña, especialmente de la calle Corriente o sus laterales, con miles de adeptos, y “templos revisteros” como el “Maipo”, “Smart”, “Politeama” o “Casino” ha sido el llamado teatro de revista con extraordinarias vedettes e histriónicos actores y actrices de variedades, que supo tener su gran auge entre los 40 y los 60, aún, cuando hoy sobrevive y muchas veces con grandes éxitos. Allí supieron brillar Nélide Roca, Egle Martín, Nélide y Eber Lobato, Ethel Rojo, Alicia Márquez, con impresionantes puestas en escena, a cargo de grandes escenógrafos y directores. También hicieron sentir su presencia personajes creados por Dringue Farías, Pablo Palitos, Tono y Gogó Andreu, y tantos otros que hicieron famosa la noche de Buenos Aires.

Un gran aporte a la escena nacional llegó de la mano del denominado “Teatro Independiente”, que habría de dar el puntapié inicial al fundarse el “Teatro del Pueblo” en 1930. Además de Leónidas Barletta, artífice del mismo, cabe recordar precursores del género que representarán obras de André Gide, Moliere, Ionesco, y las primeras obras de autores nacionales como Aurelio Ferreti o Carlos Gorostiza.

Algunos críticos, al igual que hicieran con el cine, le atribuían un carácter intrascendente, con obras de poco volumen intelectual, las que solo intentaban entretener, citando, tan solo una de

carácter ideológica del peronismo como fue “Clase Media” de Jorge Newton en 1949, año en que también se presentaría con la dirección y la actuación de Enrique Santos Discépolo su obra “Blum”, dándole entidad a la aparición de la obra de Carlos Gorostiza “El puente” el cual gozó del favor del público ante un desarrollo de problemáticas de la época. También señalan algunos casos de arbitrariedades del gobierno, en este caso una decisión municipal, como fue la prohibición de Margarita Xirgu para representar “El Malentendido” de Albert Camus en 1949, o en el cine no haberse podido exhibir durante todo el período del gobierno peronista a Charles Chaplin en su película “El gran dictador”.

Al igual que lo ocurrido con el cine, el teatro en el período 1946-1955 habría de portar obras que trasuntaba el imaginario peronista, con la irrupción de las masas populares y un proceso de justicia social y modernización, a través de nuevas pautas de consumo y sociabilidad, a través de una actividad teatral planificada hacia la inclusión de los nuevos sectores hasta ese momento excluidos; todo ello como forma de democratización de la cultura a través de la actividad del Estado, que a su vez señalaba los logros alcanzados, en el cual los sectores populares participaban como consumidores y en muchos casos como productores culturales que comenzaban a tomar conciencia de su derecho a la recreación, al ocio y al consumo. Una serie de símbolos y mitos sentarán las bases del imaginario político peronista.

Así, como el nuevo gobierno expresaba su planificación para operar con eficacia en el largo plazo en cada una de las materias que conformaban su plan de gobierno, ello también estará presente en la cultura que tenía como fin la “homogeneización de la cultura” a partir de distintos medios como la educación, el cine, el teatro, el deporte o la radio, a los de “conformar una cultura nacional de un contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones de las culturas clásicas y moderna y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerde con los principios de la doctrina nacional”.

Para su implementación se fundaron distintos institutos y organismo como la Universidad Obrera (que con el tiempo ha de ser la Universidad Tecnológica Nacional), las escuelas sindicales, el Coro y el Teatro de la CGT, el Deporte Obrero, los conciertos gratuitos de la Orquesta Filarmónica, agrupaciones de danzas folklóricas, el Tren Cultural y funciones gratuitas en las salas teatrales oficiales; todo ello, unido a la mejora en los salarios, permitió el acceso de los sectores populares a las expresiones artísticas, lo cual trajo un profundo cambio cultural urbano principalmente en la Ciudad de Buenos Aires.

Se trataba de una suerte de toma simbólica de la gran ciudad por parte de los sectores populares que por primera vez acudían al Teatro Colón, al Municipal (hoy General San Martín), al Enrique Santos Discépolo (hoy Alvear) o al Nacional Cervantes, donde se presentaban principalmente obras nacionales, aplicando esa política con carácter federal y la representación de sainetes, comedias y piezas nativistas.

Entre ellas, pueden citarse, siguiendo el trabajo de Yanina Andrea Leonardi en “Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales” CONICET-UBA:

- “El trigo es de Dios” (1947) de Juan Oscar Ponferrada
- “Las de barranco” (1947), “Bajo la Garra” (1953) de Gregorio de Laferrere.
- “El delirio del viento” (1947) de Arturo Cambours Ocampo.
- “Novelera” (1948) de Pedro E. Pico.
- “Los amores de la virreina” (1949) de Enrique García Velloso
- “La piel de la manzana” (1949) de Arturo Beranger Carísimo.
- “La casa amarilla” (1950) de Guillermo e Ivo Pelay.
- “Como se hace un drama” (1953) de José González Castillo.
- “La comedia de hoy” (1953) de Roberto Cayol

También la puesta en escena de obras extranjeras como “Tartufo o el impostor” (1949) de Moliere, “El gran Dios Brown” (1949) de Eugene O’Nelly, “El inspector” (1950) de Nicolai Gogol, o “El mujeriego” (1959) de Paul Nivoix.



La mayoría de estas obras, luego de presentadas en Buenos Aires, se las llevaba al interior al igual que la programación del Colón, además de obras nativistas, principalmente de Ponferrada, que encerraban el imaginario de las tradiciones populares folklóricas y que pasaron a formar la “cultura nacional”. Todo ello sería férreamente combatido por los sectores opositores a través de su órgano oficial, el diario “La Nación”, de la revista Sur y de muchos integrantes del teatro independiente, que exhibía representaciones de la cultura nacional con un público integrado por los sectores medios o de izquierda, opuestos a las políticas oficiales. Sin embargo para los nuevos ciudadanos, migrantes del interior profundo del país, esa política significaba la conexión con sus ancestros. Todo ese escenario, como suele ocurrir, creaba dos campos antagónicos también en lo cultural, seguramente la madre de las batallas.



De algunas de esas representaciones debe recordarse a “Tierra extraña” (1945), y “Camino bueno” (1947) del santafesino Roberto Alejandro Vagni, “Clase media” (1949) de Jorge Newton, “El hombre y su pueblo” (1948) y “Octubre Heroico” (1949) de César Jaime, o “El patio de la Morocha” (1953) de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo.

También se presentaban obras populares ubicadas en el sainete o melodramas, que estarían presente en la política oficial, como por ejemplo “La puerta del infierno” (1950) de Juan Carlos Chiappe, “Quien es mi madre” (1951) de Antonio Giusti, “¡Nunca es tarde! (1951) de Jorge Peralta Saruco, con muchos autores provenientes del interior del país. Serían tiempos de direcciones como la de Enrique de Rosas con la participación de Nicolás Fregues, Pascual Pelliciotta, José De Angelis, Mario Pocovi, Eduardo Cuitiño, Camila Da Pasano, Susana Depré, Mario Giusti, Luis Corradi, Amanda Varela, Adolfo Linvell, Alberto de Mendoza, o Ricardo Duggan, entre otros.

Algunas obras, como “Tierra extraña” de Vagni, representada durante los años 1945, 1946, 1947 y 1950, en el Teatro Nacional de Comedia (hoy Teatro Nacional Cervantes), llevaba por objeto clausurar una época para iniciar otra, donde se representaba la llegada de Perón en las elecciones de 1946, que sin ser de propaganda presentaba toda una época muy álgida del país, con obreros rurales explotados y por otra parte con la aparición de derechos sociales para los trabajadores que se expresaban en la voz del mayordomo Irineo Sosa.



Vagni, sería también funcionario llegando a ocupar la dirección del teatro citado. Repetiría su temática en “Camino bueno”, tratando temas como la jubilación, aguinaldo, vacaciones pagas, indemnización por despidos, que se presentaban a través de un parlamento entre distintos actores que asumían el papel de los obreros, asumiendo su representación actores y actrices como Antonio Capuano, Eloy Martínez, René Cossa, Pedro Maratea, Jorge Lanza, Blanca Podestá, Mario Danesi, Zoe Ducó o Rodolfo Noya.

Por su parte, “El patio de la Morocha” de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, se presentaba en 1953 bajo la dirección de Ramón Vignoly Barreto en el “Santos Discépolo”, con la actuación de Jorge de la Riestra, Gregorio Podestá, Alberto Alat, Milagros Senisterra, Inés Murria, Nipón Romero, Elisardo Santalla, Aída Luz, Ángeles Martínez, Pedro Maratea, Agustín Hirsuta, Pierina Dealessi, y la participación especial de Aníbal Troilo y el gran guitarrista y autor Roberto Grella. Era un momento difícil para el oficialismo y el país, donde había fallecido Evita, al igual que la confusa muerte de Juan Duarte y una importante crisis económica.

La obra, enmarcada dentro del sainete y el tango, era, como lo señala Osvaldo Pellettieri, un homenaje al género teatral popular, donde su esquema exhibía una crítica costumbrista a la “politiquería superada” y al “autoritarismo de los padres”. La pieza que contaba con apoyo oficial, con gran despliegue de actores, músicos y vestuario, tuvo una gran repercusión de público que durante dos años respondió fervorosamente, que como digresión puedo señalar haber concurrido siendo un joven de 14 años, gozando con la presencia del “Gordo Pichuco”.

Como suele ocurrir, razones políticas llevan a oponerse a cualquier representación de tinte oficialista, especialmente a través de los sectores “culturosos” tradicionales los cuales tachaban a la obra de un “empeño populacharizado”; señalando que ello era un despilfarro de los dineros del pueblo, crítica reiterada cuando los espectáculos benefician a los sectores populares.

Asimismo, en el “Santos Discépolo”, se había estrenado en agosto de 1952 la pieza de Fermín Chávez “Un árbol para subir al cielo” con la dirección de Lola Membrives, con la participación de Pierina Dealessi, Nelly Darén, Marcelle Marcel o Pedro Maratea entre otros, estaba destinada a la memoria de Eva Perón en base a una leyenda del Norte argentino sobre la creencia de que los hombres muertos subían al cielo a través de las ramas del árbol (el peronismo) que se encontraba en el Palacio de la Esperanza, habitada por ángeles y que solo se podía acceder por medio de la “Dama de la Esperanza” (señora rubia, hermosa y resplandeciente) y que tenía a los pobres como únicos destinatarios. El texto, dedicado principalmente a los niños se complementaba con textos de “La razón de mi vida”.

En 1949 se había estrenado en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires la obra “Clase Media: el dilema de 5 millones de argentinos” de Jorge Newton con la dirección de Eduardo Cuitiño y su participación como actor además de Ángeles Martínez, María Concepción César, René Cossa, Herminia Franco, Reynaldo Mompel y José De Angelis, que según algunos autores fue una réplica a la puesta en escena de la obra de Carlos Gorostiza “El puente”, producida en forma independiente, opositor al gobierno.

En la obra de Newton se denuncia la incompreensión de los sectores medios ante el nuevo proceso abierto en el país, con parlamentos favorables a la nueva realidad social, donde sobre el final se plantea la posibilidad de una armonía social que supere la bipolaridad. Por su parte, “El baldío” de Jorge Mar, con la dirección de José María Fernández Unsain y la participación de actores y actrices integrantes de la Comedia Nacional como Francisco Martínez Allende, Blanca del Prado, Rufino Córdoba, Pascual Pelliciotta o Jorge de la Riestra, entre otros, se desarrolla en un país europeo donde el protagonista, ante el caos reinante en esa región, decide emprender un viaje a la Argentina como tierra prometida y llegado al país trabaja en la construcción de la Ciudad de los Niños.

Para la autora en tratamiento, como conclusión señala que el teatro del primer gobierno peronista trató de una escena política que sirvió como difusor del imaginario peronista, pero reconociendo que la mayoría de las obras representadas transitaban las matrices populares con temáticas y géneros de gran repercusión entre los espectadores, agregando, al citar a otros críticos, que no existió un nuevo lenguaje que expresara las transformaciones producidas y las nuevas realidades sociales que atravesaba el país, limitándose a formas exitosas existentes que permitían una gran convocatoria de público, que quizá por primera vez acudían a un espectáculo teatral lo cual permitió incorporar nuevos espectadores a las funciones teatrales, no solo en las salas oficiales, sino que ello también los acercaban al circuito comercial sobre los teatros de la calle Corrientes donde su presencia se tornó masiva.

Todo ello, simbolizaba el apropiamiento de ese nuevo espacio público de carácter cultural, a los que habían sido ajenos hasta ese entonces y que con ello se contribuía a la formación ciudadana. Como suele suceder con todas las verdades relativas, esta herramienta cultural, que si bien era utilizada como difusor de ideas, propuestas y obras realizadas por el gobierno, había servido indudablemente para dar carta de ciudadanía a los sectores postergados del país, la mayoría de las veces incomprendidos por aquellos otros sectores que, desde siempre, tuvieron tales derechos ciudadanos.

## LITERATURA

Su importancia radicó en que se posibilitó un constante y profundo debate de ideas o verdades relativas con las que se amplió enormemente el campo de la investigación, con obras a las que hoy aún se acuden, y que enriquecían la historia nacional vista desde distintos prismas.

Como antecedente, cabe recordar que el campo literario dio lugar también a distintas posiciones, escuelas o grupos. Muchos de ellos se enfrentarían en polémicas literarias o políticas. De la revista común Martín Fierro surgirían más tarde los famosos “Florida” y “Boedo”, especialmente por quiénes los integraron, como de las ideas y estéticas a las cuales adscribían. Algunos autores, entre ellos Leónidas Barletta, han señalado que quizá no marcaron una estricta diferenciación estética y que se dio un entrecruzamiento de integrantes de ambos grupos.



Los primeros, que contaban con su redacción en dicha arteria, de carácter centrica, aristocrática y europeizante, contaba con su publicación “Proa”, mientras que la del grupo de Boedo se hallaba enclavada en ese barrio, de raigambre proletaria y tanguera, representado por sus revistas Pensadores y Claridad.

Formaron parte del primero Conrado Nalé Roxlo, Horacio Rega Molina, Oliverio Gironde, Ricardo Molinari, Jorge Luís Borges, Leopoldo Marechal, Francisco Luís Bernárdez, Raúl González Tuñón, Norah Lange, Adolfo Bioy Casares, y Ricardo Güiraldes, entre otros.

El de Boedo lo integraban escritores como Alvaro Yunque, Nicolás Olivari, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, César Tiempo, Roberto Mariani, Julio Cortaza, María Granata, Ernesto Sábato, y quizá Roberto Arlt que, sin pertenecer al grupo tenía más afinidades con el mismo.

Como señalábamos, autores como Raúl González Tuñón pese a estar enrolado en el primero de los grupos su obra e ideología tenía más afinidades con los de Boedo, o Nicolás Olivari, que perteneciendo a este último luego trocó al primero. Ello produjo una serie de entrecruzamientos de pertenencias que con el tiempo devino en la fusión de ambos grupos.

Elías Castelnuovo, señala que dichos grupos sirvieron para alentar una fructuosa discusión. Fenecida ella, también lo fueron ambos grupos. Barletta, agrega que ello se da principalmente cuando sus integrantes forman un frente común ante el golpe militar de 1930 que derroca al gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen. Sin embargo muchas de las ideas y propuestas volverán con el tiempo a tener vigencia ante otras circunstancias históricas y sociales por la que transitará el país.

Precisamente, a comienzos de la década, harían su aparición representantes del campo popular, devenidos del radicalismo y enrolados en “Forja”, como Raúl Scalabrini Ortiz, Dellepiane, Arturo Jauretche u Homero Manzi y otros del campo marxista como Jorge Abelardo Ramos y Rodolfo Puigrós, además de grupos intermedios, independientes o católicos, como el caso de José Luis Romero.

Argentina producía una importante industria literaria y mucha de ella se exportaba principalmente a los países de América Latina, en tanto en el consumo interno la demanda mayor era de autores europeos y norteamericanos; siendo minoría los nacionales, pero en el período en tratamiento han de aparecer importantes trabajos, debiendo señalarse que la mayoría de los intelectuales eran opositores al gobierno.

Todo ello crearía un marco confrontativo entre el sector intelectual que sentía una suerte de desdén con los sectores populares y aquellos otros colegas que abrazarían sus reivindicaciones, sufriendo un vacío dentro de los ámbitos literarios, como el caso de Enrique Santos Discépolo y de otros hombres y mujeres que cayeron en el olvido de sus colegas, muchos de ellos, amigos. Habían optado por otro camino y el precio a pagar no había sido barato.

Pese a ello, aunque serían menos, la mayoría de ellos, serían reconocidos por el conjunto de la sociedad, muchos de los cuales venían del viejo cuño yrigoyenista, por caso Jauretche, Manzi, Discépolo o Marechal.

En 1946 aparecía “El Carnaval del Diablo” de Juan Oscar Ponferrada y un libro de cuentos de Enrique Anderson Imbert y otro con el seudónimo “H. Busto Domecq” que en realidad se trataba de Borges y Bioy Casares, “Los Robinson” novela de Roger Plá; en 1947 “La conquista del desierto” de Juan Carlos Walter y “El último perro” de Guillermo House.



1948 sería un año brillante, con el “Adam Buenosayres” de Marechal, y aún, cuando el público lector, la mayoría de la oposición, no adquirió la obra, con el tiempo sería reconocida por los

altos valores literarios que tenía; “Muerte y transfiguración del Martín Fierro” de Ezequiel Martínez Estrada, o “El Túnel” de Ernesto Sábato.

Durante 1949 lo harían “La muerte en las calles” de Manuel Gálvez, “Aleph” de Borges, “Aquí vivieron” de Manuel Múgica Lainez, además de continuar apareciendo la revista “Sur” representante de los sectores de la oposición, y contraponiéndola, la música popular urbana comenzaba a transmitir las diarias realidades que adquiriría contornos brillantes desde los musical pero también desde la poesía, donde las enormes posibilidades laborales permitía la aparición de nuevos autores.

Otras de las controversias se darían en los Suplementos Literarios, donde, en los diarios tradicionales, solo publicaban a quienes eran opositores, como sucede normalmente, en tanto aquellos que adscribían al oficialismo comenzarían hacerlo en el suplemento del expropiado diario La Prensa, gerenciado por la CGT y el gremio de los Canillitas, el cual apareció entre 1951 y 1955 donde algunos autores señalaban que constituía una alternativa cultural a la línea elitista de los tradicionales intelectuales argentinos como Victoria Ocampo o Borges, que hacía mucho tiempo había abandonado el campo popular yrigoyenista.

Ello, tenía un correlato con la política en general, donde dicho suplemento, al decir de Horacio González, se planteó “el tema de una fisura sorprendente y repleta de provocaciones teóricas en el andamiaje retórico del peronismo de la época porque combinó la cultura consagrada y la popular”.

La dirección del suplemento había sido confiada a César Tiempo quien se rodeó de un grupo de intelectuales afines al proyecto oficial, por caso Leopoldo Marechal, José Castiñeira de Dios, Arturo Jauretche, Fermín Chávez, Cátulo Castillo o Jorge Abelardo Ramos, además de la colaboración de Elías Castelnuovo o Nicolás Olivari, hombres del Grupo de Boedo. El suplemento no contenía solamente trabajos literarios sino que abarcaba otros temas como reportajes a artistas de la música popular urbana, deportes, pintura, cuentos infantiles, fotografía, ciencia, tecnología o moda, como forma de adecuarse a la nueva realidad no solo local sino también global.

Por ejemplo, en 1953, Perón visitó a Neruda en Chile y este en devolución de la atención entregó para su publicación en el suplemento “Olas elementales” todo lo cual levantó una terrible polvareda en los centros “culturosos” de Buenos Aires. Por otra parte muchos de los autores citados presentaban trabajos de raíces políticas acordes al momento y los logros de contenido social que se podían apreciar en la sociedad.

Los autores Román Reim y Claudio Panella en su libro “Cultura para Todos. El Suplemento Cultural de La Prensa Cegetista (1951-1955)” han señalado “El peronismo sin derramar sangre, provocó una transformación social tan rápida y profunda en la sociedad que no podía generar menos que amores y odios, y es de amores y odios que se nutre en gran parte, la literatura.”.

Hacia mediados de los 50 irrumpirán, ante una nueva situación económica-social y política del país, otros lugares y grupos. Así aquellos que se reunían en El Palacio del Café de Corrientes al 700, como Ramiro de Casabellas, Rodolfo Alonso, Nicolás Spiro o Gustavo Carrol.

Todos y cada uno de nuestros poetas o prosistas, desde su óptica ideológica o estilística, han apostado a crear un género conocido y respetado en el mundo. Sus obras han sobrevivido al tiempo y se han constituido en un bálsamo entre la vorágine del diario vivir. Han contribuido a crear un idioma propio pero principalmente mostrar nuestras costumbres y formas de vida, con características propias e inescindibles de una identidad que debemos exhibir orgullosos ante los demás pueblos del mundo.

## LA RADIO:

Sería, sin duda, la herramienta fenomenal para transmitir masivamente el arte popular, como lo hemos desarrollado extensamente en nuestro trabajo “La identidad” (a modo de recuerdos) Dunken 2008 y muchos de cuyos conceptos repetimos, especialmente en cuanto a su significado y a sus inicios; resaltando que se trataba sin ninguna duda de una expresión de nuestro arte popular, en sus distintas variables.

Debemos señalar, que a lo largo de su historia ha tenido esa magia de misterio para el oyente o como expresara Antonio Carrizo “...se trata de un diálogo entre el artista y el escucha anónimo...”. Desde lo sociológico o si se quiere desde los afectos, sirvió para que toda la familia estuviera en su derredor como cuidando al ser querido. Sin duda se ha constituido en un transmisor de cultura y de unión de los afectos de los pueblos.

En su desarrollo, muchos han sido los trabajos sobre ella, entre otros el de Diego Acosta, aparecido en Todo es Historia, sin perjuicio de la importante y abarcativa obra de Carlos Ulanosky y otros autores, debe señalarse que desde su aparición, pese a la irrupción posterior de la televisión y otros medios modernos de comunicación masiva, tuvo esa impronta social que la había convertido, al decir de esos autores y de Woody Allen en “...días de radio...”, a la que podríamos agregarle en días y noches de radio, pues especialmente a esa hora era cuando toda la familia se reunía en torno a ella.

Recordamos, una vez más, que en nuestro país hace su aparición, en la década del 20, primera presidencia de Hipólito Yrigoyen, y como ocurre con toda novedad tecnológica que viene a cambiar lo existente, pocos eran aquellos pudientes que podían tener un aparato a galena mediante el cual y por intermedio de auriculares podían escuchar un programa de música a distancia. Esos pocos escuchas, tuvieron el privilegio de poder apreciar, aún con las distorsiones propias de cualquier comienzo, ese 27 de agosto de 1920, esa primera experiencia a la que denominaron Radio Argentina, la irradiación del Parsifal de Wagner.

Sus iniciadores, como ya lo hemos recordado, serían don Enrique Sussini, Luis Romo Correga, César Guerrico y Miguel Múgica, a quienes apodaron los “locos del Coliseo” porque la primera audición se realizó desde dicho teatro ubicado en la calle Charcas, hoy Marcelo T. de Alvear. Muy pronto habrían de mejorar la escucha mediante la incorporación de piezas que importaron desde Francia. Luego se avanzaría hacia otros tipos de espectáculos, mediante la incorporación de música popular, transmitiendo desde el mítico Club Abdullah, con la incorporación del famoso “speaker” (locutor) que era el mismo Sussini.

En los años siguientes se podía verificar que eran muchas más las personas que adquirían sus aparatos y se continuaba con audiciones desde el Teatro Colón y el Cervantes, pero de cualquier manera era una escucha aún muy selectiva. En 1922 aparece Radio América del Sud. El impulso que había tomado tan solo en dos años era increíble, lo que llevó al dictado de una normativa municipal que permitió la publicidad y las licencias, apareciendo “Radio Cultura”. Entre las primeras publicidades podrían escucharse las de las medias Manón y el Trust Joyero Relojero.

En su primitivo desarrollo los artistas iban en vivo y así aparecían aquellos de nombradía de aquellos tiempos, entre otros Rosita Quiroga, Carlos Di Sarli, Adolfo Avilés. La primera transmisión deportiva, aún, cuando no era directa, sino que se realizaba a través de las agencias en Estados Unidos, fue la pelea de Firpo-Dempsey.

En el avance incesante, comenzaron a aparecer las primeras radios con válvulas y allí se produce un salto cualitativo y cuantitativo, ya que permite la irradiación de temas grabados de esos tiempos como el vigente vals de Rosita Melo “Desde el Alma” y artistas que tuvieron gran repercusión pública como José Bohr, famoso con el tema “...Pero hay una melena...”.



Todo ello dio lugar a la aparición de otras radios como Radio Brusa, que luego sería Excelsior, Libertad, hoy Mitre, Gran Splendid, luego Splendid, Radio Nacional que con el tiempo, en épocas de don Jaime Yanquelevich pasaría a ser Belgrano, ante disposiciones que prohibían usar nombres nacionales, Broadcasting La Nación, dando lugar a que en 1925 se produjera la primera transmisión de fútbol.

Este medio sonoro sería el comienzo del conocimiento directo e instantáneo de la noticia que, con el tiempo y la aparición de la televisión daría lugar al término de “vivo y en directo”. También ha sido una herramienta utilizada para adocenas pueblos, penetrando especialmente en las capas más pobres de la población.

Pero la representación de esta gran revolución tecnológica estaba significada por crear en nuestra imaginación, como si estuviéramos participando, del acto, fuere cultural, deportivo o de entretenimiento. Cada uno le brindaba su propia impronta y participación como si se tratara de los mismos actores.

En el año 1925 aparecería alguien que se convertiría en un icono de los medios masivos de comunicación, primero de la radio y luego de la televisión, don Jaime Yanquelevich, adquiriendo Radio Nacional que como ya señalábamos luego sería Radio Belgrano, incorporando especialmente programas de carácter popular, como el tango y las noticias.

Gardel, que aún no había adquirido el carácter de ídolo, actuaba en Radio Splendid. Aparecen radios en el interior, como Provincia y Universidad de La Plata, Atlántica en Mar del Plata, en la ciudad de Buenos Aires Radio Municipal, y la recordada Radio Prieto. También serían artistas de algunas de ellas Juan Maglio Pacho y Julio De Caro.

Como suele ocurrir, con la reducción del precio de los aparatos radiofónicos, comienza una mayor demanda y la popularización de las distintas emisoras, las cuales, como señalábamos, serán el eje central de la familia y de la sociedad de aquellos tiempos. Aparecerán distintos tipos de audiciones que la sociedad las hará formar parte del entorno familiar.

González Pulido, español él, sería el creador de un nuevo espacio temático que luego abarcaría un lapso extenso de nuestra radiotelefonía con su famoso “Chispazos de Tradición”, hecho social inédito que hacía paralizar las actividades comerciales cuando se difundía y que obligaba a los dueños de negocios a modificar sus horarios de atención o a colocar radios en sus locales.

El auge ya era total. Con ello irrumpen masivamente los mensajes comerciales, entre otros, Casa Lamotta, Muñoz, Jabón Federal, Geniol y tantas otras empresas, las que contrataban a artistas de nombradía para ofrecer sus productos. Así se escucharan a Gardel, Corsini, Magaldi, entre los cantores, a Libertad Lamarque, Mercedes Simone y Azucena Maizani entre las cantantes. También comenzaran las grabaciones que llegaban desde el exterior como las de Glen Miller, Al Johnson, Maurice Chevalier y tantos otros ídolos.

Junto a ellos, comenzarán a difundirse a las grandes orquestas típicas de aquellos tiempos, Julio De Caro, junto a su hermano Francisco y los dos Pedros, Maffia y Laurenz. Con ello se comenzaba a vislumbrar la larga década del 40, donde todo comenzaría a modificarse, especialmente con la masificación del baile, con los famosos bailables que se irradiaban por las distintas emisoras.

También, este auge da lugar a la aparición de las revistas especializadas, entre otras Radio Lectura, Radiolandia, Antena, Sintonía y otras en donde además de notas sobre los distintos artistas aparecen la grilla de los programas en cada una de las radios. También aparecerá el

“Alma que canta”, en donde además de las noticias sobre la música ciudadana se publicaban los versos de los tangos más famosos.



Todo ello, daría lugar a la gran competencia entre las distintas radiodifusoras. La de Yanquelevich, que ya era Belgrano, de carácter eminentemente popular, mientras que Radio El Mundo, de la Editorial Haynes, que aparece en 1925, acaparaba el segmento que apuntaba a distinto tipo de audiencia, incorporando a Juan José Castro y creando la Orquesta Sinfónica de la emisora y otras orquestas y elencos estables, bajo dirección de don Armando Discépolo.

Los años 1935 y 1936 comienzan a traer noticias que conmocionan al país y al mundo, se produce la catástrofe de Medellín con la muerte de Gardel y sus acompañantes, y Franco en España se levanta en armas contra la República. Eran tiempo de programas como el “Bronce que ríe” ó “El éxito de cada orquesta”, ambos del periodista y autor Julio Jorge Nelson, recordado por su “Margarita Ghautier”, la prosecución del éxito de “Chispazos de Tradición”, y los radioteatros comenzaban a acaparar la atención del mundo femenino, especialmente del ama de casa, que encontraba una compañía en sus diarios quehaceres.

Con los finales de los 30 comienzan a llegar malas noticias para los regímenes democráticos, en tanto en España triunfa Franco, que se mantendría en el poder por 40 años, y en Alemania comienza la carrera demencial de Hilter y su régimen nazi, todo lo cual también repercutiría en el país, en donde en el primero de los casos, existían simpatizante de ambos bandos, y en el segundo, germanófilos, especialmente en el ejército argentino y sectores afines al mismo.

Los artistas más populares de la época, como Troilo, Pugliese, Tanturi, D’Arienzo, Brunelli, y muy especialmente Alberto Castillo y Antonio Tormo, dos ídolos del momento, entre los músicos e intérpretes, y Roberto Escalada, Gerardo Chiarella, entre los actores, son las estrellas de la radio de los 40, compartiendo la cartelera con “Chispazos de Tradición”, los teleteatro y el denominado folletín de Juan Carlos Chiappe y Audón López, con el famoso lobisón, que tenían en vilo a la familia entera ante cada capítulo diario, lo que era esperado con la ansiedad propia de lo desconocido.



Aparecerán programas dedicados a distintos géneros populares como “Club de Barrio” con Juancito Monti, prolegómeno de lo que sería más adelante “La pensión del campeonato”

donde desfilaban cada uno de los representantes de los distintos clubes que en ese entonces militaban en primera división quiénes competían por quedarse con la hija del dueño que era el trofeo máspreciado a alcanzar.

También comienzan aparecer audiciones netamente deportivas como aquella que haría historia: “La Oral Deportiva” por Radio Rivadavia, creada por el doctor Edmundo Campagnalli y que luego continuaría José María Muñoz.

Hacia fines de los 40 y comenzado los 50 la radio no es ajena a la situación social, económica y política por la cual transita el país y la mayoría de las emisoras pasan a formar parte de la red nacional de emisoras argentinas dependientes del Estado Nacional.



En los distintos géneros se escuchan a los principales artistas del momento, como Luis Sandrini con su famoso “Felipe”, los radioteatros continúan con su vigencia en las actuaciones y voces de Oscar Casco, Eduardo Rudy, Ilda Bernard, con los guiones y direcciones, entre otros, de Alberto Migré, Miguel Coronato Paz y Nené Cascallar; espectáculos cómicos como el de los “Cinco grandes del buen humor”, y la importancia que adquieren los locutores y presentadores como Julio César Barton, Jaime Font Saravia y Augusto Bonardo y la llegada de otros dos que con el tiempo acapararían las preferencias del oyente como Antonio Carrizo y Jorge “Cacho” Fontana. En Radio Nacional haría su aparición un espacio que gozó hasta hace unos años, del favor del público en la entrega del mejor teatro oral “Las dos carátulas”.

El 17 de octubre de 1951 se produciría la aparición del gran adversario de la radio, en su carácter de medio masivo de comunicación, con la primera transmisión de la televisión argentina en forma pública, ya que, desde hacía tiempo se experimentaba en circuito cerrado.

Radio El Mundo presenta programas que hicieron época. Comenzaba con “Qué Pareja” con Héctor Maselli y Blanquita Santos, continuaba luego con el “Glostora Tango Club” espacio paradigmático de la música de la ciudad, especialmente con el colorado de Banfield Alfredo De Angelis, y finalizaba la tríada con una familia media tradicional, “Los Perez García”, donde muchos escuchas se encontraban reflejados.



La radio, también es reflejo de los enfrentamientos en el país, entre aquellos que apoyaban al gobierno y quienes estaban en la vereda opuesta. Allí los artistas se convierten, muchos de ellos, en víctimas de esos tiempos, donde unos aparecen favorecidos en su trabajo por el gobierno de turno y los otros pasaban a formar parte de las listas “negras” cuando no de



persecuciones y cárcel. Con el tiempo se invierten las situaciones y aquellos favorecidos de antes pasan a ser los perseguidos. Muchos fueron quienes sufrieron tamaña injusticia, más allá de ser fieles a sus ideas políticas y mantenerlas pese a cualquier medida en su contra. Todo ello producto del desencuentro argentino.

Las **ARTES VISUALES** también plantearon un escenario propio para el imaginario del gobierno presidido por el General Perón, como lo señala Daniela Lucena en su trabajo “El gobierno Peronista y las Artes Visuales” CONICET-UBA donde, en relación a las estrategias iconográficas, que fueron tildadas por la oposición de replicar hechos similares del fascismo o del nazismo, señala que por el contrario las mismas seguían las líneas aplicadas en la URSS y en los Estados Unidos de la época 1930-1940.

Las mismas estaban adecuada a nuestra realidad, donde se representaba, por intermedio de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, mediante símbolos del cambio profundo producido en el país a través de la figura del “descamisado”, que en 1951 mutaría por las imágenes de los trabajadores reclamando la libertad de su líder, que no lograría concretar el Monumento al Descamisado, luego de la muerte de Evita, todo lo cual tendía a exhibir al “Hombre Nuevo”; además de múltiples soportes como los folletos de la Fundación, afiches en la vía pública y cortos cinematográficos que exhibían a la familia a través de la mujer en sus distintas tareas, ya fuere como ama de casa, madre junto a sus hijos o trabajadora que comenzaba a ocupar nuevos espacios en la sociedad.

Por su parte los Salones Nacionales, fueron el ámbito propicio para vincular al gobierno con los artistas que a su vez tendría la réplica de la oposición a través del “Salón Independiente” del año 1945 en el cual no se destacaban valores estéticos sino principalmente mensajes políticos de sus anhelos democráticos por intermedio de aquellos artistas que participaron del mismo como Raquel Forne, Emilio Centurión o Enrique Policastro. Sin embargo este salón que había logrado despertar mayor interés que el oficial, terminaría al poco tiempo coincidiendo con la derrota de la Unión Democrática en manos de Perón. Producido ello la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos decidió participar de los salones oficiales, donde también se habría de producir numerosos enfrentamientos.

Mediante un decreto presidencial, se había modificado el reglamento llamando a los artistas a “concretar en formas plásticas los hechos y modalidades características de la vida nacional en sus diversas manifestaciones” estableciéndose premios con el objetivo de vincular el desarrollo artístico a través de la adquisición de sus obras por los distintos ministerios; además de tratar de ampliar la temática tradicional a los fines de llegar al gran público que nunca los había transitado. Sin embargo el enfrentamiento continuaba entre aquellos que conducían las políticas oficiales con la gran mayoría de los artistas, sin duda opositores al gobierno.

Ello se presentaría con la designación del jurado del Salón Nacional donde el Ministro de Justicia e Instrucción Pública Ivanissevich se reservaba la mayoría del mismo, en tanto los artistas reclamaban paridad de número, que tendría, como suele ocurrir, el apoyo mediático del diario La Nación, el cual descalificaba a la mayoría de los artistas que participaban del salón, pese a que el mismo había incluido a artistas como Berni o Forne que formaban parte del Salón Independiente ya señalado, Pettoruti, Salvador Presta o Curatella que presentaron obras abstractas y otros como Rodolfo Montero con su obra “Los Descamisados”.

También sería sumamente conflictivo un discurso de Ivanissevich cuando distinguió formas “normales” de las “anormales”, señalando que el arte verdadero era aquel que “determina bienestar, felicidad y no repugnancia” y fijando la obligación de los artistas, “como hijos de su pueblo”, condenando duramente a aquellos “deformadores” que realizaban obras antiestéticas, debiendo recordar, una vez la pertenencia del funcionario a la derecha católica nacionalista.

Los premios del Salón fueron elevados y se estableció el Premio Presidente de la Nación Argentina, procediendo asimismo a modificar el reglamento del evento. Además se instalaron cinco salones regionales en distintas ciudades del interior del país y en 1951 se creó el Salón Nacional de Artes Plásticas Eva Perón destinados a estudiantes de Bellas Artes y el Salón de Dibujo y Grabado. Uno de los principales opositores a todos estos salones oficiales era el crítico Jorge Romero Brest a través de su revista "Ver y Estimar" que tenía entre sus fines la crítica de arte y la formación de un coleccionismo.

Aún, cuando luego volveremos sobre el tema de los intelectuales y el peronismo, debe destacarse que muchas de las reacciones suscitadas entre los mismos, son profundas problemáticas entre los sectores medios y un gobierno popular, además de la formulación de aquellos que lo hacen desde el "puerto" de Buenos Aires en oposición a nuestro interior profundo.

También, en 1944, había hecho irrupción la Asociación de Arte Concreto-Invención que lideraba Tomás Maldonado y el Grupo Madí con Gyula Kosice y Carmelo Adam Quin, quienes cuestionaban el arte representativo y proponían la invención como fórmula de creación estética, además de una idea de transformar la realidad social y política, partiendo de su premisa del materialismo dialéctico para formula estética materialista, donde se considerara al hombre como un ser productor y donde la práctica artística era concebida como una herramienta para reafirmar valores comunes. En ese espacio Maldonado señalaba la evolución de la pintura hacia lo concreto, polemizando a su vez con el Nuevo Realismo de Berni y el Realismo Dinámico de Héctor Agosti.

Los integrantes del grupo de Maldonado se habían afiliado al Partido Comunista a través de su relación con la Exposición de Arte Español enviada por el gobierno de ese país, en tanto los medios intelectuales antiperonistas criticaban la muestra como representación del fascismo español. Hacia 1948 la estructura del Partido Comunista adhería a las políticas del estalinismo soviético que, a través de su Tribunal de Disciplina, decidió la expulsión de Maldonado como forma de defender el dogmatismo del realismo socialista.

Ello se daba dentro de un notorio enfrentamiento del partido con el peronismo, al asociarlo con el nazismo alemán, en tanto la autora de este trabajo señala que la política oficial difería de ese régimen, no exhibiendo quema de libros, subastas ni proscripciones; debiendo también señalarse que la posición asumida por Ivanissevich no era compartida por la mayoría de los funcionarios peronistas y de sus militantes.

Maldonado y sus seguidores del arte abstracto comenzarían a ser reconocidos por la crítica del arte local, muy especialmente luego de, como siempre suele ocurrir, haber participado con gran éxito en el Salón Realités Nouvelle de París en 1948. También en dicho año se creaba el Instituto de Arte Moderno donde los artistas concretos argentinos expusieron sus obras en 1950 y en 1951. El Boletín del Museo de Arte Decorativo y la Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística de la República Argentina, seguían de cerca el trabajo del citado instituto creado por Marcelo De Ridder. También apoyaba sus actividades el doctor Ignacio Pirovano que entre 1937 y 1955 ejerció la Dirección del Museo Nacional de Arte Decorativo y fue Presidente de la Comisión Nacional de Cultura en los años 1951 y 1953, el que mantenía un estrecho contacto con Maldonado.

En 1948 el citado museo presentaba la muestra "Bella forma" a través del artista concreto Max Hill el que había sido contactado por Maldonado en Europa y que traía experiencias ligadas a la arquitectura y el diseño de ese entonces, principalmente ex miembros de la Bauhaus de Weimar. Maldonado proponía superar el constructivismo ruso postulando el diseño como punto de unión de las propuestas estéticas "más singulares y renovadoras" con una manifestación menor de arte con el fin de crear un arte jerárquicamente superior.



Ello desembocó que en 1951 ingresara a la Comisión Nacional de Cultura un proyecto titulado “La Buena Forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual” con el fin de mostrar a los productores y comerciantes argentinos las ventajas del producto diseñado. Pirovano por su parte era propietario de una enorme cantidad de obras de pintores concretos, que hoy forman parte del acervo del ya citado museo, además de la obra de Sesostris Vitullo donde logró que en 1952 el Museo de Arte Moderno realizara una retrospectiva del artista.

Maldonado, en su camino de unir a las artes visuales con la arquitectura, en 1948 organizó junto con un grupo de conocidos arquitectos que integraba el Estudio de Amancio Williams la Exposición Nuevas Realidades en la Galería Van Riel que fue armada con unos planos de obras del “Atelier des Bâtissemes” de Le Coubersier y del arquitecto Clive Entwisth.

Allí se presentarían pinturas, esculturas y trabajos de arquitectos como Eduardo Catalana, César Ianello, el equipo italiano de BBPR, Jonni, Maldonado, Preto, Espinosa y Girola, que se además contó con una disertación a cargo de Ernesto Nathan Roggers. Poco después organizaría la Exposición del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires en el Pabellón de Sociedad Rural con fotos y maquetas, todo ello combatido, una vez más, por Ivanissevich. Sin embargo Maldonado continuó con su tarea que logró volcarla en la revista Nueva Visión donde se apreciaban las distintas disciplinas, se trataba de arquitectura, pintura, escultura, cine, música y el diseño industrial.

En tanto, en la Universidad Nacional de Tucumán se creó un proyecto sobre la atracción e irradiación hacia los países andinos, como forma de romper el monopolio de los artistas nucleados en Buenos Aires. Para ello se convocó a un grupo internacional de docentes y profesionales como el botánico Descolle, el filósofo Rodolfo Mondolfo, Walter Giese King o Ernesto Rogers, a los cuales se uniría luego los locales Sacriste, Caminos y Vivanco, además de los italianos Peresutti, Calprina, Piccinato y Tedeschi. Con Catalano presentaron un proyecto para crear una Atenas en el Cerro San Javier.



Los modernizadores luego trasladaron a Buenos Aires sus proyectos para crear el audaz Auditorio de Buenos Aires que debía ser emplazado en el predio de La Rural; además de los monoblocks proyectados por Sepera para las capitales provinciales, el Plan Regulador de Buenos Aires, los barrios Los Perales o las Unidades Sanitarias ideadas por Carrillo y proyectada por Mario Álvarez. La autora señala que en materia arquitectónica convivían la arquitectura rústica o “Chalet Californiano” utilizado en las viviendas del Ministerio de Obras Pública, el Banco Hipotecario Nacional o la Fundación Eva Perón.

En cuanto al arte de la época, los artistas concretos tuvieron en ese período una enorme influencia oficial, participando en distintas exposiciones y muestras en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la Bienal de San Pablo, en Santiago de Chile, Ecuador, Bolivia y Perú con una muestra itinerante, dando lugar a la aparición de nuevos artistas guiados por Maldonado como Grilo, Ocampo, Hans Aebi o Fernández Muro que crearon una nueva entidad denominada “Artistas Modernos de la Argentina” que participaron en exposiciones en Chile, Río de Janeiro y Ámsterdam, y que además en el país fundaron las editoriales Nueva Visión e Infinito, el

estudio de diseño gráfico Cícero Publicidad o la Organización de Arquitectura Moderna oam. La revista Nueva Visión dirigida por Maldonado se siguió publicando hasta el año 1957.

El Arquitecto Alberto Petrina en un trabajo "La arquitectura de la revolución peronista en la obra de Daniel Santero" señala que durante el primer y segundo gobierno peronista se construyeron más de 500.000 unidades, individuales y colectivas, de interés social, lo cual significaba el tercio del parque habitacional de ese entonces. Ello estuvo complementado por las unidades sanitarias y policlínicos a lo largo de todo el país a través de la tarea de Ramón Carrillo, donde las 2507 camas disponibles en 1946 se llevaran a 109.200, además de planificarse ciudades-hospitales como la Horco Molle en Tucumán. Asimismo entre 1946 y 1955 se construyeron 4000 nuevas escuelas, superando las 1636 existentes.

Las obras del estado estarían identificadas con la estética de la Modernidad, por caso el edificio Movimiento Buenos Aires de 1949 o la Municipalidad de Córdoba, en tanto las obras de la Fundación Eva Perón, por caso colonias de vacaciones, hogares escuelas, hogares de ancianos y hogares de tránsito, tendrían un "Pintoresquismo de referencia californiano" con techos de tejas rojas, paredes blancas y aberturas y celosías pintadas.

A la crítica de la arquitectura ideada por el gobierno, de que se trataba de un Neoclasicismo Monumental mixteado con Art Decó, referenciado con el nazismo, Petrina señala que ello no es así sino que la arquitectura predominante fueron el Pintoresquismo y el Racionalismo "de cuño corbusierano" y solo una pocas obras pueden asociarse con el Monumentalismo, por ejemplo el edificio de la Fundación Eva Perón, hoy Facultad de Ingeniería" que tomó el modelo de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA que había sido construida en 1938.

Por su parte Rosa Aboy en "La vivienda social en Buenos Aires en la Segunda Posguerra (1946-1955)" trabajo de la Facultad de Arquitectura de la UBA, pone en contexto situaciones de la época donde las migraciones internas invadían las grandes ciudades y allí aparecían la escasez de viviendas, lo cual se constituyó en un derecho de los trabajadores, junto al empleo, la educación, la salud, el deporte o el ocio.

"El derecho a la vivienda" había sido incorporado en la Reforma Constitucional de 1949, donde debía plasmarse el ascenso social a través de "el sueño de la casa propia", como forma de reparación social y a la vez conciliación de clases. Ello se consolidó preferentemente a través de la vivienda individual en el lote propio como entrada al sector medio y a la vez en simultáneo el barrio obrero en base a pabellones comunes como una sociedad de iguales.

De las primeras surgirían barrios como "1º de Mayo" o "Juan Perón", ubicados en las inmediaciones de la Chacra Saavedra, como barrio vecino de casas individuales habitadas por una familia. Por su parte el Barrio "Los Perales", cercano a los mataderos sería el modelo de barrio obrero centroeuropeo con bloques de viviendas habitados por distintas familias, aún cuando se ocupaba una unidad por familia, compartiendo accesos, circulaciones y espacios exteriores de la planta baja, donde se daba el intercambio social entre vecinos.

Las distintas construcciones se desarrollaron a través de la construcción directa por parte del gobierno, donde surgían dos tipos de viviendas: las construidas entre 1946-1949 pertenecientes a la arquitectura de la ciudad jardín y la restante de casas inspiradas en la arquitectura de las misiones jesuitas de la costa oeste de Norteamérica, conocidas como "californianas", que ya había tenido entrada al país en las décadas del "20" y del "30" por sectores que aspiraban incorporarse a la clase media.

Los edificios colectivos al principio eran para alquiler, para que luego de la ley 13512 de Propiedad Horizontal, se vendieran a sus locatarios en cuotas que representaban el alquiler que abonaban. En "Casas para el Pueblo" la Fundación Eva Perón esperaba resolver el problema habitacional "levantando barrios y hasta pueblos enteros para dar habitación sana,

cómoda y barata a los argentinos” citando el ejemplo del Barrio Presidente Perón donde se asociaba la idea de la vivienda con la nacionalidad y la búsqueda de un estilo propio a través de “las líneas del más puro y bello estilo clásico español que es decir nuestro propio estilo”.

Ese estilo, impulsado por Evita, tendría su cenit en 1949 con la construcción de la Ciudad Infantil en Gonnet, una ciudad en miniatura con casas estilo californianas e iglesia nórdica, numerosos juegos y espacios, todo lo cual trasuntaba el valor de familia y su morada, donde se replicaba la modernidad y la higiene, que se quería transportar a los barrios obreros, donde se contraponía con el criterio del Barrio Los Perales (“vida digna y sin lujo”); y el confort y gusto de los chalets de la Ciudad Evita.

La autora señala que el peronismo democratizó la vivienda entendida como derecho de los trabajadores y su familia, dentro de los barrios comunitarios ya señalados. Pero donde quizá se trasmutó el mayor impulso constructivo fue en los “Planes Evita” a través de lotes de propiedad de beneficiario donde, con créditos a muy largo plazo y cuotas bajas, se construyeron miles de chalets, a través de dos o tres tipos de unidades, y que como nunca había ocurrido hasta entonces muchos integrantes de los sectores populares, obreros e inclusive sectores medios bajos, pudieron tener su vivienda muchas de las cuales aún se pueden ver en muchos barrios de Buenos Aires, del interior y principalmente del Conurbano Bonaerense.

En tanto, Andrea Giunta en su ensayo “Escribir las imágenes” editorial Siglo XXI Editores, señala que la irrupción del peronismo fue un abismo estético entre la cultura ilustrada y la cultura popular, que se produjo con el ascenso del nuevo movimiento, donde Alicia Dujovne Ortíz significa la Argentina de ese entonces, que mientras uno tomaban el espacio público otros espiaban desde las ventanas, donde a su vez una soberbia de clase denigraba a esos sectores populares que se “lavaban las patas” en las fuentes de la Plaza de Mayo y que alcanzaría su alter ego con el “aluvión zoológico” de Ernesto Sammartino.

Era evidente que todo el campo artístico estaba cruzado por las posiciones políticas de cada bando en pugna, donde no puede negarse que durante el período no existieron las artes visuales ya que un grupo de artistas acompañaban la obra oficial, especialmente a través de Maldonado y la obra abstracta, donde sin embargo el peronismo prefería el realismo a la abstracción, trayendo a colación palabras de Eva Perón, las cuales sin embargo traccionaban ideas de participación no de tendencia estéticas, salvo la posición de Ivanissevich, ya señalada. Se premiaban los trabajos que reflejaban la realidad del país o de una “obra de carácter folclórico que presentara escenas, costumbres, personajes, características de las regiones del interior del país” (Premio Ministerio del Interior).

Sin embargo el gobierno en su conjunto no destruyó ni proscribió la actividad de los artistas abstractos, donde recordamos una vez más la convivencia entre ambos, además de la existencia de otros artistas como Numa Ayrinhac que fue el retratista de Perón y de Eva Perón, además de llevar su obra de Evita como portada del libro *La Razón de mi vida*, con una imagen exuberante recortada por cierta austeridad.

Como señalábamos en otra parte de esta temática otros de los campos conflictivos del período fue entre el peronismo y la mayoría de los intelectuales del país, que adscribían a la oposición, con slogan famosos como era “Alpargatas sí, libros no” tratado ello como definición ideológica, tanto por unos como por otros, y donde, como suele ocurrir, se trataba de verdades relativas.

En el “Primer Congreso de Estudios sobre el peronismo: la primera década en Cultura de Masas y esteticismo político” José María Cisneros señala la llegada de las masas migrantes del interior profundo del país a los centros urbanos, donde el “folklore aluvional” iba ganando espacio público reclamando un nuevo orden político, social y económico. Ello no fue debidamente interpretado por las élites gobernantes y los partidos políticos, incluido el

radicalismo “alvearista” o galerita, incapaces de brindar soluciones a las nuevas realidades existentes. Al respecto Maristella Svampa señala “Un ciclo de la historia nacional llegaba a su término. Era preciso, pues, recrear los mitos fundadores, producir nuevas realidades nacientes”; esa construcción de mitos y rituales políticos se insertó entre el líder y las masas.

Señala el autor, cómo a partir de una política cultural de corte nacional y popular a través de un uso creativo, discrecional y propagandístico, el Estado legitimó su hegemonía a través de un imaginario político, social y cultural. El Estado no solo se ocupó de una importante política cultural, que la potenció a través de los medios comerciales que tenía, a tal punto que “El Manual del Peronismo” establecía “...la cultura es determinante de la felicidad de los pueblos, porque la cultura debe entenderse no solo como preparación moral y arma de combate para sostener la posición de cada hombre en la lucha cotidiana, sino instrumento indispensable para que la vida política se desarrolle con tolerancia, honestidad y comprensión”.

Como la mayoría de los investigadores que tratan el tema, debe aceptar que el carácter propagandístico, que el gobierno propulsó de manera activa a través de la legislación y el apoyo económico a una política cultural que señaló como nacional y popular, donde marcaba un pasado oligárquico y por lo tanto representante de la cultura liberal en contraposición con la tradición hispánica que como el mismo Perón sostenía “El sentido misional de la cultura hispánica que catequistas y guerreros introdujeron en la geografía espiritual del Nuevo Mundo, es valor incorporado absorbido de nuestra cultura, lo que ha suscitado una comunidad de ideales, valores y creencias, a las que debemos preservar de cuanto elementos exóticos pretenden mancillarla”; con lo cual exaltaba lo telúrico y lo nacional, como contraposición a lo extranjerizante, pese a que como ya se ha señalado muchos artistas concretos recibieron un fuerte apoyo oficial.

Pero no hay duda sobre la defensa del gobierno de las obras nacionales en cualquiera de sus géneros, donde además de ayuda económica gozaban de normativas de defensa de su difusión, se tratase del cine, el teatro o la música popular a través del tango y del folklore, como también lo reafirmaba el Presidente “Nuestra política social...tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida en un exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. Es Estado argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a todos los ámbitos de la Nación las enseñanzas adecuadas para elevar la cultura de sus habitantes”.

El mismo autor, coincidiendo con otros ya citados, significa que el gran mérito del peronismo en material cultural fue incorporar a las masas populares al consumo cultural a través de la gratuidad, la extensión cultura y la educación (se debe recordar la puestas de obras en las escalinatas de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA adaptadas para los sectores populares o Salones donde antes solo concurrían sectores altos o medios de la sociedad), con funciones gratuitas en el teatro Colón, sin perjuicio del favoritismo hacia determinados artistas que adherían al gobierno o a su obra, como en definitiva ocurre en cualquier época; con algún tipo de censura que no llegaba a generalizarse, donde tampoco se puede hablar de un arte oficial como ocurrió con el fascismo o el nazismo.

**LOS INTELLECTUALES DEL FRENTE POPULAR.**- Si bien se mediatizó el mensaje artístico, ello conllevaba la exhibición de las nuevas circunstancias del país, criticada por la mayoría de la intelectualidad ligada a la oposición que sin embargo callaron o participaron de la censura de los artistas que habían adherido al peronismo cuando este fue desalojado del poder, pese a que muchos de ellos hacían gala de un irrestricto “republicanismo democrático”. Porque, si bien existió un uso propagandístico de funcionarios y miembros del partido oficial, las masas populares encontraron en el gobierno la forma de hacerse escuchar y adquirir visibilidad, sintiéndose representados en los discursos coloquiales de su líder, que reconocía en esos “grasas, descamisados o cabecitas negras” una nueva realidad social implementada a través

de “la justicia social, la independencia económica y la soberanía política” como mensaje que esas masas populares habían internalizado y se sentían parte de ese proyecto.

Quizá, por primera vez y acorde con los tiempos, el peronismo entendía como nadie una realidad comunicacional a través del cine, el teatro, la música y principalmente la radio. Ello no había sido captado por la oposición, sus medios y principalmente sus intelectuales que seguían con un pensamiento preperonista y que además lo equiparaban, antojadamente a los regímenes fascista o del nazismo, más allá de caracteres autoritarios de algunas medidas, quizá necesaria ante las nuevas realidades que iba en contra de los intereses tradicionales del país.

Pero también, la actitud equivocada de muchos sectores gubernamentales, incluido Perón, que daba palos a diestra y siniestra, quizá sin analizar fríamente quienes eran en realidad los verdaderos enemigos del pueblo, como el mismo Perón lo habría de admitir con el tiempo. Se trataba de un tiempo de permanente enfrentamiento donde los distintos actores actuaban ante los hechos como si el adversario fuera un enemigo proveniente de otro país, aunque muchos de ellos estaban azuzados por intereses exteriores.

Si bien la mayoría de los intelectuales, fueran de derecha o de izquierda, militaban en la oposición, existieron, aunque en menor número, aquellos que acompañaron al gobierno; algunos provenientes del nacionalismo católico, generalmente de derecha, en tanto había otros, también nacionalista, pero del campo popular que provenían del yrigoyenismo, que habían militado en Forja. En general todos tuvieron, a su tiempo, la oposición de los distintos funcionarios peronistas y en muchas ocasiones del mismo Perón.

No debe olvidarse las circunstancias de enfrentamiento de las masas populares con los sectores medios y altos de la sociedad de ese entonces y donde muchos intelectuales, quizá muchos de ellos sin malas intenciones azuzados por los sectores dominantes servían de carne de cañón de los mismos mientras que les sirvieron abandonándolos a su suerte cuanto no fueron más necesarios, por caso Martínez Estrada cuando escribía que esas masas “les reclamaba un pueblo que (les) parecía extraño y extranjeros”, y ello era cierto pues esos intelectuales nunca habían convivido con los sectores populares.

Pero también, estaban aquellos que comprendían las necesidades de los sectores populares y de los cambios sociales que los habían favorecido, sabiendo que ello era optar por el ostracismo y el olvido de muchos que hasta hacía poco tiempo eran sus amigos o habían gozado de su bonhomía (solo cabe recordar del caso de Enrique Santos Discépolo). Pero como bien dice una verdad de Perogrullo, en la vida hay que optar y muchos intelectuales que integraron el campo popular lo hicieron, siendo conscientes de las facturas que habrían de pagar.

Ernesto Goldar en su obra “El Peronismo en la literatura Argentina” ediciones Freeland Buenos Aires 1971, como uno de aquellos que formaron parte de quienes adhirieron al proyecto peronista, señalaba que el sector era minoritario y se conformaba con los de origen nacionalista que habían cuestionado la hegemonía del liberalismo, rechazando la institución parlamentaria de carácter liberal, rescatando los valores de la religión y la tradición cultural hispánica, además de la necesidad de fortalecer las políticas estatales contra las influencias de las “naciones imperialistas”, al decir de Mario Amadeo en su trabajo “Ayer, Hoy y Mañana” ediciones Gure Buenos Aires 1956, todo ello como un cambio del paradigma de quienes habían escrito hasta ese entonces la historia nacional, a través del revisionismo histórico.

Dentro del campo nacional convivían aquellos que descreían del voto popular de aquellos otros que veían en el mismo la forma de expresarse las masas populares. Estos últimos serían en su mayoría aquellos provenientes del viejo yrigoyenismo enrolados en Forja como Jauretche, Scalabrini Ortiz, Manzi o Molinari entre otros tantos, en tanto integraban el grupo de



los primeros los sectores elitistas del nacionalismo, especialmente de origen católico por caso Gustavo Martínez Zuviría, hombre proveniente de familia patricia y de “la iglesia” y con contenidos antisemitas. ¿Era posible su convivencia?

Muchos de esos sectores nacionalistas, habían sentido el rigor de los ataques de los sectores liberales que los marginaron de las instituciones que agrupaban a los intelectuales por caso la SADE que discutían la expulsión de su seno de los escritores nacionalistas, lo cual llevó a que los mismos integraran una nueva entidad que denominarán ADEA. Perón, para los sectores nacionalistas, era el candidato más potable al lado de aquellos que integraron la Unión Democrática conformada por radicales antipersonalistas, conservadores, socialista y comunistas, a tal punto que escritores como Carlos Iburguren refiriéndose a la situación en una entrevista que le realiza Luis Alberto Romero para el Instituto Di Tella decía que “Evidentemente ahí estaban nuestros verdaderos enemigos: los mismos enemigos de Perón...todo eso acabó por decidir nuestro apoyo a Perón...”; sin olvidar el pensamiento nacionalista del mismo Perón al levantar las banderas de la soberanía política, la independencia económica y la justicia social.

Debemos recordar que otros nacionalistas de la derecha católica, como Manuel Gálvez y su mujer Delfina Bunge, apoyaron a Perón desde que este era Subsecretario de Trabajo y Previsión. Pero junto a estos nacionalistas estaban aquellos que integraban el campo popular del yrigoyenismo, militantes de Forja, los que vieron en Perón la continuidad del viejo caudillo (“lo que había soñado e intuido durante muchos años está allí presente” decía Scalabrini Ortiz en “Identidad histórica de Yrigoyen y Perón” en Hechos e Ideas Buenos Aires 1948). También acompañaría al nuevo proceso hombres como César Tiempo, Elías Castelnuovo o Nicolás Olivari que como hemos señalado provenían del Grupo de Boedo, muchos de ellos provenientes del Partido Comunista, como forma de estar junto con los sectores populares.

Sin embargo su vida intelectual no sería pacífica, tanto desde la espalda que le daban los demás intelectuales, como de muchos funcionarios del gobierno, por caso el ámbito de la educación y la cultura entregada a los sectores de la derecha católica nacionalista a través del Ministro Ivanissevich, a tal punto que la nueva asociación ADEA no contó con apoyo oficial por lo cual languideció hasta que en 1950 adquirió un tinte totalmente oficialista y peronista, lo cual determinó que muchos intelectuales la abandonaran para formar el Sindicato de Escritores Argentinos en 1953.

La mayoría de los intelectuales que acompañaron al gobierno, creía en una cultura que incluyeran las manifestaciones populares, opuesta a la universalización de los sectores liberales, donde, frente a “Sur”, fundaron “Sexto Continente” como proyecto popular con proyecciones latinoamericanas, “Hechos e Ideas” que era una revista de origen radical de 1935 es refundada en 1947 para expresar las ideas de los intelectuales del nacionalismo popular, tratando de darle contenido ideológico, donde Perón venía a “cerrar un círculo histórico abierto por Yrigoyen”, publicación que, como el movimiento peronista, luego se dogmatizara produciendo el alejamiento de muchos de sus integrantes, al negarse a Yrigoyen como precursor del peronismo, entre otros Scalabrini Ortiz, donde como ya lo hemos citado “ya no tenía un resquicio, una trinchera, desde donde continuar adoctrinando” (“Vida de Scalabrini Ortiz” de Norberto Galasso Ediciones del Mar Dulce Buenos Aires 1970).

Otros intelectuales, como Ernesto Palacios o el mismo Jauretche, fueron poco a poco relegados por los funcionarios peronistas, especialmente en su segundo gobierno y luego de la muerte de Eva Perón. Un gran sindicato de los hombres de letras no llegó concretarse a tal punto que el mismo Perón debió reconocer que no tenía el necesario acompañamiento del sector. Mucho de esos intelectuales que acompañaron al gobierno no fueron escuchado por los hombres del gobierno, Perón incluido, como los casos de Manzi, Discépolo o Jauretche, el cual había tratado de influir sobre Perón, con suerte negativa, para la toma de decisiones que

evitaran lo que habría de suceder con el gobierno popular, lo cual además le quitaron herramientas para poder atraer a otros intelectuales al campo popular.

### **MÚSICA. ESCENARIO DE LA MÚSICA POPULAR**

En esta hibridación de décadas musicales, Sergio Pujol en su libro “Cien años de Música Argentina” editorial Biblos Buenos Aires 2013, al abordar el período 1930-1945, significa la íntima relación de la música con la radio y para ello nada mejor que señalar el inicio de las transmisiones de Radio El Mundo desde sus nuevos y modernos estudios de Maipú 555, hoy sede de Radio Nacional, un 29 de noviembre de 1935, todo un significado para el inicio de la “larga década del 40”. Ello sin duda sería un ícono de calidad y repercusión popular de la época donde junto a radioteatros o números cómicos la música, en vivo o disco, acaparaba la atención de sus fieles oyentes que en derredor de esa mágica caja, reunía a toda la familia.

Como ocurría en el ámbito económico, la grave situación europea también producía la sustitución de importaciones en las industrias culturales, donde, pese a escucharse otras músicas, las orquestas y conjuntos locales comenzaban a tener su pleno empleo tanto en cines o bailes pero principalmente en la radio donde muchos de sus auditorios, como el de Radio El Mundo, reunía multitudes en sus 500 butacas en la presentación de distintos géneros musicales, donde convivían Azucena Maizani y sus tangos con el bolero de Juan Arvizu o el folklore de un recién llegado que el tiempo habría de apodarlo “Don Ata” para más datos Atahualpa Yupanqui y tampoco faltaría la denominada “música clásica” o “música seria”, como si la otra no lo fuera, a través de la batuta de Juan José Castro, músico y director de amplia trayectoria nacional e internacional que en ese 29 de noviembre dirigiría la orquesta estable de la radio con temas clásicos y modernos a través de la “Sinfonía número 39” de Mozart y “Rapsodia española” de Ravel.

En la vereda de estos músicos nos encontraremos con Gilardo Gilardi con sus obras “Sonatas populares argentina”, “La leyenda del urutaú” o “El gaucho con botas nuevas” identificado con las raíces musicales nativas; pero también abordarían el género Castro con “Sinfonía argentina” y “Sinfonía de los campos” de 1934 y 1939, Luis Gianneo con “El cuartero criollo número 1” en 1936 o Alberto Ginastera con “Panahi” de 1937 y el ballet “Estancia” de 1941. Ello comenzaba también a denotar un americanismo a través de Carlos Chávez en México, Heitor Villa Lobos en Brasil, Teodoro Valcárcel en Perú o Amadeo Rolón en Cuba

También aparecía la vanguardia, contrapuesta del nacionalismo, encarnada en Juan José Paz a través de un debate musical entre las tradiciones nacionales y lo universal, algo que una década más tarde, sería una temática de discusión en la música popular urbana a través de Astor Piazzolla, admirador de Paz. Este había estudiado en París y de regreso a Buenos Aires junto a otros músicos funda el Grupo Renovación presentando algunas de sus obras como “Segunda sonata en si bemol menor” de 1925, en tanto que a partir de 1934 se volcaría de lleno en la música dodecafónica como música de igualdad “o de falta de jerarquía, de los doce semitonos de la escala cromática, para luego legislar sobre ella un orden de aparición en el discurso musical” como seña Pujol.

Paz, en su permanente búsqueda, abandonaría en 1950 el serialismo para embanderarse con una música de tendencia abstracta, coincidiendo con los pintores concretos de la época, como música de avanzada a la cual defendía como gran polemista que era, como “músico ilustrado y libre pensador” y permanente crítico de las asociaciones sacrosantas del arte sonoro, siendo a la vez un crítico mordaz del tango y del folklore tradicional.

El país, aún con su crisis económica-social de la década del “30”, era un paraíso en relación con lo que ocurría en la Europa de la preguerra. En tales circunstancias innumerables músicos llegarían para afincarse en el país, como la pianista austríaca Rita Kurzmam, el pianista y docente Wilhelm Grätzer, el violinista yugoslavo Ljarko Spiller que se convertiría en un maestro

de muchas generaciones de músicos argentinos, además de integrar como músico o director la orquesta de la Asociación Amigos de la Música; también pisarían estas tierras Ernest Ansermet, Erich Kleiber o Jean Bathori, y otros que formarían parte de orquestas en Buenos Aires o el interior del país como Eugenio Cremer, Jorge Serafín, Teodoro Fuchs, Mario Drago, Jacobo Fischer, o autores como Julián Bautista y Jaime Pahissa, llegados desde España.

También, la cruenta guerra civil española habría de expulsar a muchos intelectuales republicanos, entre ellos músicos de la talla de Manuel de Falla, con equivalencia a Rafael Alberti en las letras, llegaba en 1939. Hombre católico y republicano con sensibilidad popular se instaló en Alta Gracia, Córdoba, para terminar su opera Atlántida, en tanto en el país se silbaba su famoso "Amor Brujo" de 1915 y su principal anfitrión sería Juan José Castro. En torno a Falla se creó un polo del progresismo español que contaría luego con los poemas de Lorca, además de tener una enorme influencia en músicos de la talla de Carlos Guastavino, Roberto García Morillo o Roberto Caamaño.

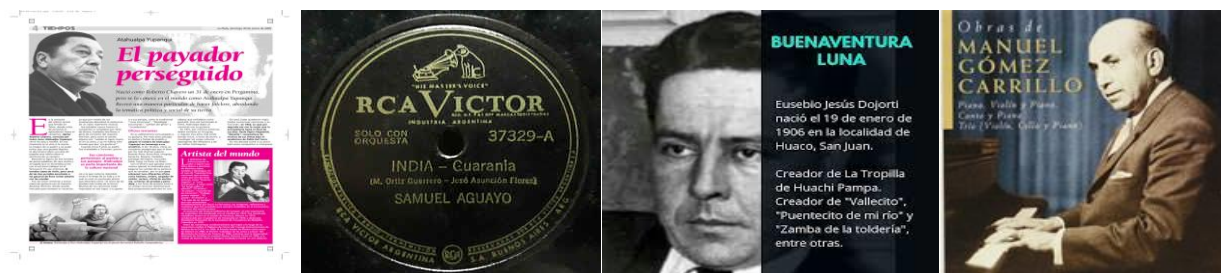
Pero, quizá, lo más trascendente sería lo hecho por Falla con el folklore de Andalucía, que los músicos "clásicos" no habían hecho con el tango en nuestro país, quizá por diversas razones o algún tipo de consideración ideológica o de marcación rítmica (2 por 4) pero que sin embargo tenía enormes posibilidades de tratamiento melódico, que pasados muchos años llegaría de la mano de Astor, y otros músicos populares, y que hoy se encuentran en el repertorio de muchos músicos "clásicos" del mundo.

Debe señalarse, asimismo, que el tango de la década del "30" también sufría sus propias problemáticas, además de la invasión de música foránea, especialmente de la música de jazz norteamericana y que como lo señala Pujol citando al historiador británico Eric Hobsbawm "Las bandas de jazz venían del mismo país que Henry Ford". Todo ello tendría su punto culminante con la muerte de Gardel, pero que como siempre señalamos, cuando una música, en este caso popular, trata de un hecho cultural, tiene sus procesos de retrocesos pero no desaparece, subyace y está a la espera de que alguien o alguna circunstancia social la rescate y en 1936, sin perjuicio de la revolución del atril, llegaría a través del baile de la mano de Juan D'Arienzo.

Pujol rescata, asimismo, "La senda de Yupanki" donde, como en el tango, aparecerán duplas autorales y grupos de intérpretes, con audiciones y aún radios propias del género, salones céntricos y barriales, de noche y de día, donde lo escuchaban o lo bailaban una cantidad enorme de adeptos, especialmente aquellos llegados de la migración interna que portaban las banderas del chamamé y la chacarera, y donde la zamba brillaba en las peñas. Todas estas expresiones se producía de abajo hacia arriba, similar como sería el nuevo movimiento político que estaba llegando.

Todos los estilos, remarca Pujol, protagonizarían nombres propios como los de Marta de los Ríos, Abel Fleury, el dúo Martínez-Ledesma, los Hermanos Abalos, Margarita Palacios, los paraguayos Samuel Aguillo y Manuel Cardozo Ocampo, Buenaventura Luna o Manuel Gómez Carrillo, pero ninguno de ellos tendría la trascendencia de don Ata el que al principio lo haría a través de estilos, milongas o vidalitas, para luego hacerlo con toda la cultura andina del noreste, portando la voz de los que no tenían voz, como zafreros, mineros, peones rurales o arrieros ("Zambita de los pobres", "Soy minero" o "Tierra jujeña"), uniendo lo gauchesco con el indio, para materializarse luego en todos los desposeídos de la América oscura.

Le cantaba a los sectores explotados, pero no por ello dejaba de lado su academicismo reconocido por la mayoría de los musicólogos. El mismo Pujol lo ubica como el Gardel del Folklore y sus temas "Vidala del silencio", "Piedra y camino", "El arriero" o su famosa "Luna Tucumana" se han convertido en clásicos del género y muchos de ellas serán obras interpretadas en otras partes del mundo, pese a tratarse de una música y letra de un lugar determinado del mundo pero que su sustancia es universal.



Don Ata, como auténtico artista popular ha sido coherente en toda su vida, y aunque no era peronista, sino que militaba en el Partido Comunista Argentino que comandaba Victorio Codovilla y contra las directivas de su organización, elogiaba la actitud del gobierno peronista como fue la creación de las Escuela Nacional de Danzas, un viejo reclamo de los folkloristas, y donde este género se convirtió en materia curricular en las escuelas promoviendo la investigación. Paradójicamente, como le ocurrió a otros artistas populares según fuere el gobierno de turno, Yupanki sufrió la persecución de los funcionarios peronistas donde sus temas y sus discos eran censurados, faltaba el trabajo, pero ello no fue óbice para que valorara la institucionalización del folklore y su difusión en las radios.

Como bien lo señala Pujol, si existió una “fiesta peronista” ella se expresó principalmente en la música, más allá de la valoración si en el período se dieron o no temas de calidad, lo que no puede negarse era que todo aquello relacionado con ella tenía un pleno reconocimiento y por ende una enorme fuente de trabajo.

La música sinfónica continuó gozando del apoyo gubernamental y así nacería la Sinfónica del Estado (luego Nacional) en 1948 y Radio del Estado en 1951, en tanto que en 1945 lo había hecho la Orquesta Juvenil. Todos ellos venían a continuar las tareas de la Filarmónica y del plantel estable del Teatro Colón, al cual se agregaba el acompañamiento incomparable de las emisiones radiales donde debía transmitir 50 por ciento de música nacional, a través de la denominada “música clásica”, de zarzuelas, bailes regionales y comedias musicales, donde el resto de la programación se repartía entre el tango, el folklore, el jazz y la música característica.

Todo ello, denotaba el interés gubernamental por la difusión de la música como medio cultural, que venía a desmentir el famoso slogan “alpargatas sí libros no”. La música se había democratizado, a tal punto que Pujol señala que “Por primera y única vez en su historia, la música clásica argentina contó con un acceso sistemático a medios de comunicación”, además de conciertos gratuitos en facultades, en teatros y distintos ámbitos sindicales, donde haría su irrupción la “generación del 45” con los maestros Washington Castro, Pompeyo Camps, Roberto Caamaño, Roberto García Morillo, Virtú Maragno o Ernesto Mastronardi entre otros, además de publicarse los tres libros más importantes de Juan Carlos Paz “La música en los Estados Unidos”, “Introducción a la música de nuestro tiempo” y Arnold Schömborg o el fin de la era tonal” editados entre 1952 y 1954.

La mayoría de las emisoras tenían sus orquestas estables que debían cumplir con el porcentaje de música clásica establecida por ley, además de las visitas de notables músicos extranjeros como Toscanini, Herbert von Barajan o Erich Kleiber que dirigió la Orquesta Sinfónica del Estado y al decir del reconocido crítico Jorge D’Urbano la cual nunca había llegado al nivel “que acusó anoche”.

No solo llegaron músicos, sino que también lo hicieron asociaciones de concierto privadas como el “Collegium Musicum” y “Amigos de la Música” ambos en 1946, el “Mozarteum Argentino” y la “Asociación de Conciertos de Cámara” en 1952. Aún, cuando pecaran de exigencias burocráticas, existieron becas para estudiantes como fue el caso de la entonces niña Martha Argerich para estudiar en Viena con el maestro Gulda donde fue acompañada por

su padre que para ello fue designado agregado económico en nuestra embajada. Como suele ocurrir con frecuencia existieron listas negras, creadas por Apold como fueron los casos de los bailarines del Colón o del mismísimo Juan José Castro, de ideas opositoras al gobierno, que debió emigrar a Montevideo.

Puyol señala, que pese a la vanguardia, el nacionalismo académico no palideció sino que por el contrario desarrolló una intensa actividad a través de la música coral o la guitarra en esa unión hispana-rural nacional, a través de Ginastera o Guastavino, más allá de sus diferencias estéticas, academicista el primero o con un lenguaje de la armonía romántica afín al destino popular del segundo, a través de obras de Ginastera como "Panahi" de 1940, "Primer cuarteto de cuerdas", "Cinco canciones populares argentinas", "Ollantay", "Obertura para el Fausto criollo" y su obra para ballet, junto a la producción de Guastavino con "Se equivocó la paloma" y "Pueblito, mi pueblo" ambas de 1941, otras basadas en distintos autores de poemas como "Seis canciones de cuna", "Las nubes", "Por los campos verdes", "Esta iglesia no tiene...", u otras obras como "Sonata en do sostenido menor", "Estilo", "Diez preludios sobre canciones populares", "Pampeano", o "Romance de Santa Fe", además de su permanente colaboración con hombres del folklore como Hamlet Lima Quintana, Falú y otros autores y músicos populares.

Pero, la gran urbe que era Buenos Aires, que se estaba potenciando con la llegada de los compatriotas del interior profundo, abriría sus puertas y posibilidades a todos los géneros populares, folklóricos o urbanos, y en menor medida a otros que practicaban músicas internacionales.

Cualquier arte, especialmente los de raíces populares, necesita de un ámbito propicio para poder desarrollarse, tanto en su calidad como en su cantidad, que permita posibilidades para aquellos que lo representan. Como hemos señalado, pese a la crisis de la década del "30", en el país su música popular urbana tuvo notables obras y representantes, pero serían las condiciones necesarias de su enorme difusión de la década siguiente la que habría de convertirlo en la larga década de oro, marcada con una desgracia y a la vez un punto de partida, que era la muerte de Gardel, además de la llegada de aquellos que revolucionarían esta música a través del atril, pero que tendría su explosión popular a través del baile, de la mano de Juan D'Arienzo, a partir de 1936.

Si bien, durante la década del "30", existieron enormes obras autorales, las mismas alcanzarían su mayor difusión y conocimiento en la masividad de los "40", a través de la radio y los bailes en clubes de barrios y sociedades de fomento, donde como bien señala Pujol "Se respiraba música popular en el aire" pese a que ello molestara a algunos porteños, aún de la intelectualidad como Cortázar, que habían visto invadido su reducto por "cabecitas negras" o "20 y 20"; donde, como suele decir nuestro amigo Natalio Etchegaray fueron esas letras de tango un adelanto o un relato de los cambios históricos que habrían de ocurrir en el país.

Quizá, el apoyo gubernamental tuvo su mayor énfasis con la música folklórica, que representaba lo telúrico asociado a la tradición hispana, que se hacía conocer a través de los discursos de Perón. Lo nuevo era que estas manifestaciones no pertenecían "al puerto" sino que estaban representadas por esas mayorías que habían llegado desde el interior del país, invadiendo la urbe para incorporarse al aparato productivo del país.

Si bien existían antecedentes en el reconocimiento a esas raíces telúricas, ellas toman un gran impulso luego de 1946 donde por ejemplo al año siguiente el "Instituto de la tradición" bajo la dirección de Juan Alfredo Carrizo pasó a denominarse "Instituto Nacional de la Tradición y el Folklore" que organizaría talleres para escuelas nacionales y conciertos de música en teatros y emisoras de radio, donde en 1948 se crea la Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía Escolares, y específicamente la Comisión Nacional de Folklore y el Instituto de Museología a cargo del maestro Carlos Vega. Todo ello no sería en vano pues, a la portación



de los sectores populares del interior, llegado los años "50", comenzarían a interesarse los sectores medios urbanos.

Tangencialmente, Puyol presenta la temática del tango de esos tiempos que seguían recordando al pasado, fiel a su base inmigratoria y junto a Blas Matamoro se interroga "¿Porqué el tango no incorpora a la ciudad industrial y con ella al peronismo?" y se contesta que ello es así por ser contemporáneo a la sociedad inmigratoria. Sin embargo, podemos decir que sin asumir un carácter general, muchos temas del tango, sin hacerlo en forma directa, retratan las nuevas realidades urbanas y en el caso específico de Homero Espósito lo hacía ya con su "Farol" "del suburbio del millón de obreros", y sin profundizar la temática podemos significar el carácter netamente urbano del tango que veía "invadida" su reducto ciudadano que, como toda "invasión" produce que sus hombres se refugien en sus propios valores, más allá de su melancolía propia de ciudades-puertos y propio de aquellos que, llegando de otras tierras, la habían poblado.

El provincialismo nacional, también sufría su propio desarraigo que debió transitar a través de su música como añoranza del pago lejano. Pese a sus distintas procedencias sin embargo lograron convivir, recibiendo los porteños los aires norteños y por su parte los "paisanos", integrados a la urbe, se hicieron tangueros y milongueros acompañados del ritmo picante de D'Arienzo, sin tampoco olvidar numerosos temas camperos que ya habían interpretado Gardel o Corsini. Además, "El alma que canta" o "Cantando" tendrían letras de ambos géneros que allí convivirían hermanados más allá de los enfrentamientos políticos, a través de temáticas que representaban a esos sectores populares, tanto del folklore como del tango y donde muchas letras se reconocían en ambos géneros hermanados contra el prejuicio urbano como lo cantara Alberto Castillo en "Así se baila el tango" de Randal (Elías Rubenstein) y Marval (Elizondo Martínez Vila) con "...Que saben los pitucos, lamidos y sushetas...". En definitiva el "Estado de Bienestar" amparaba a todos los sectores populares.

Géneros populares, que no solo eran locales y que se manifestaban en otras procedencias inmigratorias de esa década, principalmente italiana, y que se haría famosa a través del cantante ítalo-norteamericano Nicola Paone con "La cafetera", "Señora Maestra" pero principalmente con "Ué paisano" como sus raíces en "Ué paisano, donde está...", o los espectáculos de Miguel de Molina, llegado al país en 1942, como otro expulsado de la España franquista por razones personalísimas.

Toda esa mezcla cultural, a su vez, sería recogida a través de tarantelas, pasodobles o rumbas por músicos argentinos como el acordeonista Feliciano Brunelli y su orquesta característica, que también había sido hombre de tango y que una vez más recordamos como el autor de la famosa variación de "Quejas de bandoneón" de Filiberto, aún, cuando otros se lo adjudican a otro artista de apellido Warz, en la memorable interpretación del gordo Pichuco.

Retomando esta historia de la música popular urbana, que muchos dan por muerta y que tantas veces vuelve a renacer de sus propias cenizas como la cigarra de María Elena Walsh, la misma gozaba de la base necesaria de músicos, poetas, bailarines, intérpretes y obras, pero como suele ocurrir en un momento determinado explota a la consideración popular en un período que comenzaba a brindarle las mejores condiciones para su supervivencia y superación.

Fallecido Gardel o coetáneo con él existirán otros cantores de enorme trascendencia popular como el caso de Magaldi, y también de cantantes como Azucena Maizani, Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Rosita Quiroga, Ada Falcón, entre otras, pero la gran resonancia del tango se dará en la música y principalmente en el baile, como suceso de carácter masivo, de acuerdo a las circunstancias socio-económicas que habrían de brindarle las condiciones necesarias para su desarrollo, en el cual los sextetos dejarán paso a las formaciones

orquestales con un número mayor de instrumentistas, que serán quienes ocuparan el espacio del tango.

Debemos reiterar, una vez más, que la masividad se produce cuando existen condiciones para ello, como el pleno empleo y una remuneración ajustada a las tareas que se realizan. Ello permite tener un plus para destinarlo a esparcimiento y a la vez esa presencia permite la plena actividad de los intérpretes, que como lógica consecuencia produce una explosión musical, abarcativa de la ciudad y los pueblos del interior, que en cantidad y calidad posibilitan la aparición de orquestas de alta gama expresiva, permitiendo la exhibición y trascendencia de los distintos estilos interpretativos, los cuales contarán con sus respectivos y fervorosos adherentes.

Existirán para todos los gustos y valoraciones estéticas. Ello será de tal envergadura que, además de los conjuntos más conocidos, aparecerán otros de “segunda línea”, a las que hoy algunos denominan “las orquestas olvidadas”, de enorme calidad artística actuando como orquestas de reemplazo, dada la enorme actividad de las más populares. El trabajo se dará en todos los ámbitos, se trate de la radio, los teatros, los cafés, cabarets, y especialmente los fines de semana en los clubes del centro y de los barrios. El máximo de tal desarrollo eran las fiestas carnestolendas, donde en un mismo club se presentaban dos o tres conjuntos del ritmo tanguero y otros tantos de jazz, compitiendo cada uno de ellos con antelación, a veces de un año, para ver cual lo contaba en sus instalaciones.

Pero si debemos señalar el puntapié inicial de todo esto, significando que ese baile masivo se comienza a dar con un músico, que habiendo dirigido una orquesta de zarzuela en 1919, o conjuntos de jazz, y que luego integrara distintas agrupaciones de tango, como ejecutante de violín en orquestas como la Anselmo Aieta, D'Agostino o Visca, que tomando temas tradicionales los reformula para el baile del “40”. Juan D'Arienzo ocupará por muchos años ese lugar de privilegio, y aún hoy tiene sus adeptos, especialmente entre los bailarines de aquella época o de quienes recién se incorporan a las “milongas”.

Con una rígida marcación rítmica, acelerada en contrastes de stacatos y silencios profundos, pasajes del piano con la mano derecha, con un gran ajuste instrumental conduce, desde su atril, los pies de los bailarines, a tal grado que otras orquesta estilísticamente distintas, como Troilo y Di Sarli, a excepción de Pugliese, deberán en los primeros tiempos seguir sus parámetros musicales, como forma de poder competir en el baile. Basta escuchar temas de ellos para ver qué diferencia habrían de tener más tarde cuando retomaran sus propias pautas musicales.



Debe remarcarse que, como hecho sociológico-tanguero, D'Arienzo marcó toda una época, no solo por su estilo, sino también por su personalidad extrovertida y su presencia en la batuta al frente de su agrupación orquestal, azuzando a sus músicos y marcándole los tiempos, lo cual brindaba una identidad propia que no pudo tener continuadores de su envergadura.

Manifestaba que, el tango era para las orquestas y no para el lucimiento de los cantores, los cuales debían ser un instrumento más de la misma. Sin embargo, a lo largo de su carrera, contó con cantores de características personales muy especiales como los casos de Alberto Echagüe y Armando Laborde, con expresiones de temas satíricos o recios y sentimentales,

acompañado por músicos que dejaron su impronta en esa orquesta de estilo picante, el caso más significativo representado por el piano de Rodolfo “Manos Brujas” Biaggi.

Es la época tanguera de los distintos estilos y de las identidades que representaba cada uno de ellos, que lo hacían reconocible ante los demás. Esas identidades no solo estaban representadas en su director, sino también en los músicos y cantantes que integraban cada orquesta. Al escucharlos se sabía quién era el primer bandoneón o violín, su pianista o contrabajista. Se volvía imposible confundirlos, dada la coloratura que cada uno imprimía a sus instrumentos.

Al existir innumerables fuentes de trabajo y a la vez una justa remuneración, no era común que un instrumentista pasara de una orquesta a otra, salvo para formar su propia agrupación o por escisiones que se producían en alguna de ellas, lo cual servía para afianzar al conjunto al darle continuidad con horas de trabajos que le permitía tener su especial expresividad.

También en esas líneas estilísticas se darán aquellos que seguirían las corrientes tradicionales como por ejemplo D’Arienzo, Canaro, D’Agostino, Biaggi, Tanturi o De Angelis, como otros que provenientes de dicho tronco formaron un grupo especial, con elementos modernos, los casos de Fresedo, Di Sarli, Sassone o Caló.

Por el lado evolucionista, de honda raíz decareana, nos encontraremos con Troilo, Pontier o Basso, por una parte o Pugliese y Gobbi, como sus mayores seguidores, o aquellos que crearían su propia impronta como Salgán y el caso especial de Piazzolla. También integrarán este grupo estilístico los dos Pedros, Maffia y Laurenz, aún, cuando fueron parte de su creación, Antonio Rodio, Lucio De Mare y Orlando Goñi.

Pero, más allá de adhesiones estéticas o de gustos personales, todos ellos representarán el sentir del hombre común de Buenos Aires, el cual se volcaba a quién más le llegaba a sus sentimientos y así era como se formaban las barras tangueras y que cada uno de ellos los convertían en un santuario laico, que los rescataba de sus diarias realidades. Barras tangueras en todos los barrios como dice la letra del tango de Enrique Campos y Moreira. “Buenos Aires del 40” que popularizaba el primero, que pinta nostálgicamente lo que significó el tango en ese período de oro:

Buscando entre recuerdos  
 encuentro un diario viejo,  
 y vuelvo de repente  
 a un tiempo que pasó,  
 Es sábado a la noche  
 y hay baile en el “Tranviario”  
 hoy tengo veinte años  
 ajenos al dolor.  
 Hoy toca don Tanturi  
 en el Palermo Palace  
 Pugliese y sus muchachos  
 anuncia el Nacional  
 si mañana no llueve  
 la máquina de River  
 en la cancha de Boca  
 con Lazzatti hablarán.  
 Buenos Aires del 40,  
 de Troilo con Florentino  
 Vargas y Ángel D’Agostino,  
 D’Arienzo en el Chantecler  
 tangos en todos los barrios

100 cafés con orquestas  
Buenos Aires del 40  
si te dejaran volver...



Porque, como señalábamos, esa masividad para trabajar y gozar había producido la aparición de un sinnúmero de conjuntos orquestales, y en cada barrio existía uno que lo representaba, con su cantor o sus bailarines, cada cual con sus respectivos estilos y seguidores que daban el presente en cada uno de los escenarios en los cuales actuaban.

Don Ángel D'Agostino fue otro de los "tradicionales" que ocupó un sitio de preponderancia en el gusto popular, especialmente cuando contaba con la voz de Ángel Vargas, y eran reconocidos como los "Dos Ángeles del Tango". Fino milonguero de notable sensibilidad y una fuerte inclinación por la música bailable, aún con la presencia de sus cantores, a quienes les exigía una correcta dicción de la letra.

Como muchos de sus contemporáneos fue un ser de la noche, un dandi como señalara Horacio Ferrer, y que a lo largo de su extensa vida supo disfrutar de la misma y dejó para el recuerdo notables sucesos musicales.



El efecto del piano de Di Sarli fue único e inconfundible, con una mano derecha utilizada para adornos y una zurda de neta marcación tanguera, era la base armónica para el conjunto de sus músicos en el cual no existían solistas, sino que su sonido claro, sencillo y profundo era el de la orquesta toda, con pianísimos bandoneones, y violines con ligados y staccatos, que tocando al unísono cantaban la melodía, todo lo que definían su fino estilo eminentemente bailable, que reconocía antecedentes en Fresedo.

Marcó toda una época hasta 1956, año en el cual, una vez más debe desarmar su conjunto por desavenencias con sus músicos, que pasan a formar la formación "Los señores del tango" con la voces de Oscar Serpa y Mario Pomar. El maestro no pudo volver a concretar su agrupación orquestal, con la talla de instrumentistas como Roberto Guisado, Elvino Vardaro o Simón Bajour, la cual integró con otros nombres, porque además de su estilo y personalidad, Di Sarli era también todos esos músicos que se habían ido y que muchas veces sin hablarse con el maestro, se olvidaban de sus problemáticas, y tocaban como solo ellos podían hacerlo.

En esa constelación musical surgiría en 1937 un gordo con cara de bueno, pucha si lo era. No solo exhibió su maestría musical, se tratara de su jaula de oro, de la brillantez que supo darle a su orquesta, o de ser un maestro de cantores, sino de tratarse de uno de los hombres más



queridos y queribles de la noche porteña, porteño como era él, desprendido de los valores materiales y solidario con quien necesitaba su ayuda. Con el gordo puede afirmarse que “El tango es un estilo de vida”

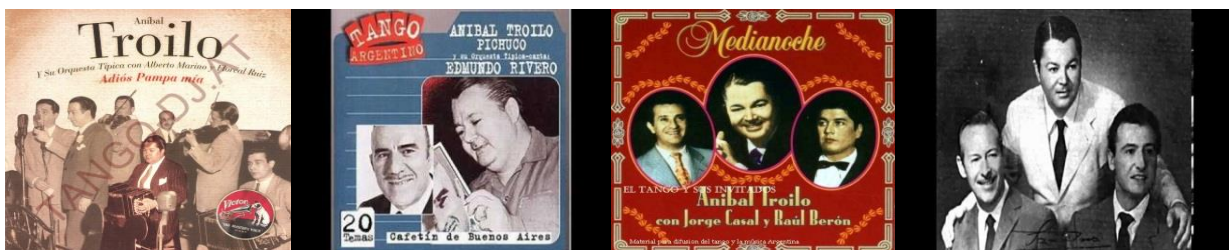
Desde sus pantalones cortos, a los 15, hasta llegar a la presentación de su primera orquesta, habiendo pasado por los famosos sextetos evolucionistas, siempre mostró un estilo propio y distintivo.



Podemos hallar en su instrumento una referencia a los dos Pedros, Maffia y Laurenz, y también a Ciriaco Ortiz, pero lo de Troilo, al igual que el tango con las demás músicas que lo influyeron, fue algo distintivo y único.

Su orquesta del 37 no solo tuvo la importancia del fueye del buda, sino la impronta de quiénes la integraron, especialmente Orlando Goñi, aquel de los “bajos bordoneados” y notas sueltas en los graves de su piano, como bien lo señala el doctor Luis Adolfo Sierra en una obra fundamental del género, la “Historia de la Orquesta Típica”.

Ello se completaba con otro instrumento fundamental, la voz del tano Francisco Fiorentino, que a partir de su integración al conjunto da comienzo a una nueva forma de interpretar el tango. Desaparece el estribillista, que solo cantaba algunos pasajes de la letra, para dar lugar a la interpretación total. Ello cambiaría radicalmente la participación del cantor, y el gordo lo complementaría con la introducción de otro cantor, cuando incorporó a la voz de tenor de Alberto Marino.



En la temática de los cantores el gordo no tuvo contra. Porque él era el principal cantor de la orquesta, más allá de su especial tono aguardentoso, y en ella dio clases de canto, pero principalmente como interpretar los temas, a cada uno de aquellos que pasaron por su orquesta. Basta recordar que en una ocasión le dijo al Polaco Goyeneche “...Polaco usted interprete, que la orquesta canta...”

Sin analizar la valoración y trayectoria de cada uno de sus cantores, podemos aseverar que las mejores voces del tango, y muy especialmente, de la orquesta típica, pasaron por su orquesta. Desde el tano Fiorentino, Alfredo Palacios, Amadeo Mandarino, Alberto Marino, Floreal Ruiz, Aldo Calderón, Edmundo Rivero, Raúl Berón, Jorge Casal, Roberto Rufino, Carlos Olmedo, Pablo Lozano, Roberto Goyeneche, Ángel Cardenas, Elsa Berón, Nelly Vazquez, Tito Reyes, hasta Roberto Achaval, quién lo acompañaba en sus últimas actuaciones en teatro.



No solo cambió el rol de los cantores de orquesta, sino que instrumentalmente introdujo cambios, con la incorporación de otros instrumentos, que se agregaron a los tradicionales, como el violoncelo y la viola, que le agregaron especiales timbres armónicos y contrapuntísticos.

Sin ser un autor prolífico, supo dejar temas perdurables, especialmente en compañía de grandes poetas, como sus "hermanos", el "barba" Homero Manzi, Catulín Castillo y Catunga Contursi. Entre otros podemos citar "Toda mi vida", "Con toda la voz que tengo", "Total pa que sirvo", "Pa que bailen los muchachos", "Barrio de Tango", "Garúa", "María", "Mi tango triste", "Romance de Barrio", "Che Bandoneón", "Discepolín", "La Trampera", esa misa laica que es "Responso" cuando muere Manzi, y a "Homero", "Desencuentro", "Contrabajando" con Astor, como visualizando el futuro del género, y "La última curda" con Catulo, sublime expresión tanguera y de vida.



En toda su trayectoria supo rodearse de los mejores músicos, como Basso, Figari, Osvaldo Manzi, Berlingieri, y Colangelo, en piano, Baralis, Nichele, Antonio Agri, en violines, Quicho Díaz y Del Bagno, en contrabajo, Toto Rodríguez, Baffa y Raúl Garelo, y ese hijo musical al que tanto quiso, quizá sin decírselo, pero que al fallecer le legó, por intermedio de Zita, su mujer, unos de sus fueyes: Astor "Pantaleón" Piazzolla, que tanto lo hacía rabiarse, se tratara de sus pesadas bromas o de sus intrincados arreglos, al cual el gordo le contraponía su goma de borrar, quien pese a ello, junto con Argentino Galván y Héctor Artola, y posteriormente Balcarce, Plaza y Garelo, fueron sus principales arregladores.

En esa "línea de cuatro" que revolucionaron con sus distintos estilos la década del 40, que integraba junto a D'Arienzo, Di Sarli, y Troilo, no podía faltar el marcador "izquierdo", representado por el más decareano de los evolucionistas: Don Osvaldo Pedro Pugliese.

Los estilos fueron creados por aquellos que eran diferentes al resto del género y Osvaldo fue uno de ellos, marcando toda una línea estilística a lo largo de setenta años de ininterrumpida actividad, más allá de las "guardadas" obligadas por defender sus convicciones, no solo como ejecutante o director de orquesta, sino por ser autor de obras que marcaron un antes y un después, y que aún mantiene su vigencia y frescura musical.

Dejaría como legado esa obra que supo alumbrar, aún muy joven, a tal punto que debió ser firmada por su padre, y que por su estructura musical no era apta para cualquier músico de aquellos tiempos, como aconteció con su "RECUERDO" de 1924. Su talento creativo daría un sinfín de obras, pero por el momento cabe señalar al trípode de "La Yumba", base de su ritmo musical y tanguero, "Negracha" a la que muchos han señalado como bisagra musical del tango, y "Malandraca".



La primera agrupación de Osvaldo, del 39, estaba integrada por Enrique Alessio, en primer bandoneón, acompañado en esa fila por el tano Ruggiero y Rodolfo Quiroga, con el primer violín de Enrique Camerano, acompañado por Julio Carrasco y Jaime Tursky, y don Aniceto Rossi en contrabajo.

Su primera grabación recién aparecerá en 1943, con un instrumental, “El recodo” de Firpo, y cantando Chanel el tango de los hermanos Esposito “Farol” que paradigmáticamente significaba el nuevo escenario del país, con “el millón de obreros”. Luego en el 45 incorpora al flaco Morán, que marcará toda una época especial del cantor de orquesta, grabando, también de Esposito, “Yuyo Verde”. Al retirarse Chanel, entra el negro Vidal, el cual solo permanecería un año al lado del maestro, pero que le sirvieron para poder desarrollar posteriormente toda una carrera de éxitos.



Conocida la trayectoria ética de Osvaldo, coherente su discurso con su acción y conducta, y así como la orquesta, desde su inicio hasta que falleciera, fue un ejemplo de una verdadera cooperativa de trabajo, donde cada uno ganaba de acuerdo a su producción, se tratase del maestro o de sus músicos, ello también lo fue en la composición, donde no solo presentaba sus obras, sino especialmente las de sus músicos. La orquesta de Pugliese fue una orquesta de autores y arregladores.

Pero, al igual que los grandes músicos, Osvaldo siempre se rodeó de los mejores instrumentistas. En su primera orquesta, el violín con sonos “gitanos” de Enrique Camerano, el bandoneón de Enrique Alessio y el fueye cadenero de quien lo acompañaría por tantos años: el tano Ruggiero, con la base rítmica del contrabajo de don Aniceto Rossi. Pasaron por los distintas formaciones orquestales, desde sus primeras etapas hasta llegar a 1968, además de los señalados, supieron acompañarlo Alfredo Calabró, Luis Bonnann, Antonio Puleio, Manuel Daponte, Alfredo Gobbi, Aquiles Aguilar, José Díaz, Marcos Madrigal, Rolando Curzul, y Antonio Roscine, entre otros.



La vasta obra del Pugliese autoral abarcó mayoritariamente temas instrumentales, como, además de los señalados, “Las marionetas”, “Adios Bardi”, “Don Atilio”, “Corazoneando”, “Cardo y Malvón”, “A los artistas plásticos”, “La biandunga”, “La Beba”, “Para Eduardo Arolas”, “El japanga”, “Madrugados bien temprano”, “Pa’ los médicos” y “Protocoleando, entre otros; y aquellos con letras de notables poetas como “Barro” con Bazterra; “El encopao” con Enrique Di Zeo; “Una vez” con Catulo Castillo, “No juegues a la guerra” con Morales Miramendi, “Igual que una sombra” con Cadicamo, y un tema de extraordinario valor vivencial que rescatara como primera grabación nuestro amigo Carlitos Varela: “A barquinazos” en colaboración con el gran Homero Expósito; “El negro Cambamba” con Francisco Bagala, “Recién” con el barba Manzi, “Y somos como la gente” con otra grande como Eladia Blázquez; “Yo payador” con don Horacio Ferrer, y otro tango con Expósito “Viejo barrio poligrillo” que también rescatara Carlos Varela.

Aún, cuando no fuera un orquesta con especial importancia en el canto, tuvo notables intérpretes a lo largo de sus distintas formaciones, desde el primero: Amadeo Mandarino, lo siguieron Roberto Beltrán, Alberto Amor, Augusto Gauthier, Roberto Chanel, Alberto Lago, Jorge Rubino, Omar Ceballos, Alberto Morán, Jorge Vidal, Juan Carlos Cobos, Alberto Olmedo, Miguel Montero, Jorge Maciel, Ricardo Medina, Carlos Guido, Alfredo Belusi, Abel Córdoba, Adrián Guida, Roberto Espinoza, y en algunas ocasiones las voces femeninas de Nelly Vazquez, María Graña, Gloria Díaz e Inés “Galleta” Miguez, todo lo cual extraemos del libro de la ex Comisión de Homenaje a Osvaldo Pugliese, hoy Centro Cultural Osvaldo Pugliese, que ha contado entre sus fundadores a Lucio Alfiz, Daniel Binelli, Julio Keselman, Cesar Racheff, Rubén Soucarros, y a nuestros entrañables amigos Natalio Etchegaray y Silvano Lanzieri.

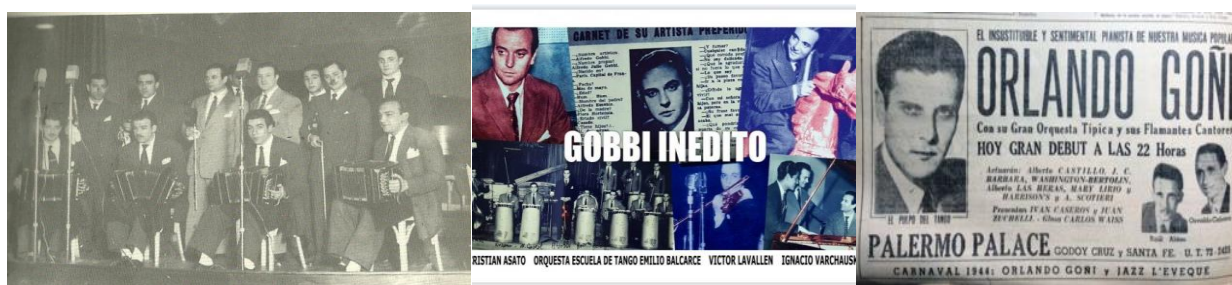
Como bien lo señala el doctor Sierra, Pugliese significa la síntesis evolutiva del tango instrumental que, sin transponer la frontera del género, supo abrir nuevas propuestas estilísticas que marcaron toda una época y que dejaron sus huellas para que la continuaran las jóvenes generaciones tangueras, como ocurre hoy día.

Junto a estos genuinos representantes del arte popular urbano, brillaron otros que, con estilos diferentes o vigencias menos duraderas, muchas veces por haberse ido rápidamente de esta vida, como diría Osvaldo en un tango en su homenaje: “Madrugados bien temprano”, pero que colaboraron a la brillantez de esta etapa inigualable del tango.

Por caso, otro de prosapia decareana, más romántico, con luces propias, y descendencia tanguera si las ha habido como la Alfredito Gobbi, hijo de los primeros representantes del género, como su padre don Alfredo Gobbi y su madre Flora Gobbi. Con ellos mamó el tango desde chico y ya en sus primeros pasos musicales participó de innumerables sextetos exitosos, con Vardaro o con Troilo y muy especialmente con Pugliese.

Empedernido bohemio transitó la noche porteña junto a su hermano espiritual Orlando Goñi, representando una genuina expresión tanguera, con su “violín romántico” de vibrato pequeño, de lánguido portamento y profunda sugestión, como lo señala el doctor Sierra. Como arreglador, creador de una orquesta con personalidad propia, importante y lenta marcación rítmica y el amplio lucimiento de sus solistas.





Entre ellos podremos citar a Mario De Marco, Antonio Blanco, Alberto Garralda, Osvaldo Tarantino "Taranta", el genio musical quizá no reconocido por la generalidad de los tangueros de Eduardo Rovira, musicalmente revolucionario, si los ha habido, quien entre sus obras dejó una en homenaje de Alfredo: "El engobiao", Alcides Rossi y Osvaldo Piro, entre otros, además de sus paradigmáticos cantores Jorge Maciel y Alfredito Del Río. Y temas de indudable raigambre de calidad tanguera como "Camandulaje", o el homenaje a su hermano espiritual "Orlando Goñi". Evidentemente formó parte de las huestes evolucionista de raíces decareanas.

Otros conjuntos, de disímiles características supieron también ocupar la preferencia del público. Entre ellos el del "colorado de Banfield" Alfredo De Angelis, el cual representó una etapa exitosa especialmente en Radio El Mundo en el recordado programa "El Glostora Tango Club".



Su propuesta musical de sencillez armónica tuvo numerosos adeptos, muy especialmente por sus cantores, desde Floreal Ruiz, y especialmente el dúo de Carlos Dante y Julio Martel, u Oscar Larroca, Roberto "Chocho" Florio, Juan Carlos Godoy, Lalo Martel y otros que los siguieron, entre ellos un cantante de Lomas de Zamora, que mantiene su frescura musical como Rubén Améndola.

Y principalmente temas que pegaron en el gusto popular, como "La Pastora", "La Brisa", "Misa de Once", "Que lento corre el tren", "Pregonera", "Medallita de la suerte", "Marioneta", "Melenita de Oro" o "Bajo el cono azul" estos tres interpretados por el tata Floreal, además de instrumentales como "Pavadita" o "El Taladro".

Florindo Sassone, en la línea rítmica de Fresedo y Di Sarli, contó con un afiatado conjunto, que con delicadeza supo captar especialmente a los bailarines.

Hoy, aún las pistas tangueras, bailan al ritmo de Ricardo Tanturi y su orquesta "Los indios", con las voces de Alberto Castillo y muy especialmente de Enrique Campos, con éxitos perdurables como "Muchachos comienza la ronda", "Malvón", "Recién", "Discos de Gardel", "El sueño del pibe" o "Cuatro recuerdos", porque es de aquellos conjuntos que se puede milonguear con el instrumento vocable y el acompañamiento de la orquesta. No todas las orquestas han contado con este cantor "instrumento", que iniciara el tano Fiorentino, que con su canto marca los tiempos del bailarín. Orquesta prolija y sencilla, sin alardes estilísticos,

sigue atrapando a todos sus seguidores y a quienes hoy lo descubren. También cantaron con el maestro, Osvaldo Ribó, Juan Carlos Godoy y Elsa Rivas, actuando en algún momento con dos cantores y una cantante.



La orquesta de Miguel Caló ha sido una forja de instrumentistas y cantores que luego han descollado con luz propia. Mezcla de estilos, sus formaciones siempre exhibieron un alto nivel de ajuste y calidad musical. Desde sus primeras incursiones, tocando el bandoneón con Fresedo, exhibió esa calidad musical que luego transmitiría a sus conjuntos que supieron integrar, Goñi, Kaplún, Pugliese, especialmente cuando la orquesta contó con la orquestación de Argentino Galván en 1937, dándole una gran valoración a las cuerdas; donde la de Kaplún adquiría notables pasajes solistas, que habrían de prolongarse con Francini, Bajour, Nichele y Suárez Paz.

La etapa más destacada de Caló fue cuando incorporó a la embajada “zarateña” con jóvenes y brillantes músicos que llevó a denominarla “la orquesta de las estrellas”. Así formaron parte de su conjunto Francini, Pontier, Stamponi, el piano con vuelo propio de Maderna, los fuelles de Domingo Federico, Julio Ahumada, el brillante rosarino Antonio Ríos, Carlos Rossi y el recordado Eduardo Rovira.

Además de la base rítmica, el piano de Maderna produjo notables arreglos, junto con los de Argentino Galván y Miguel Nijensohn. Al igual que Tanturi, hoy sigue siendo un referente de las milongas, con ritmo acompasado y las voces de Alberto Podestá, Jorge Ortiz ó Raúl Berón.

Antonio Rodio fue otro representante de la época, con su violín en la senda evolucionista, que se había hecho conocer con Pedro Mafia. Lo acompañaron en su experiencia como director, excelentes músicos como Héctor Stamponi, Antonio Ríos, Mario De Marco, Eduardo Rovira, o esa digitación perfecta de Eduardo Di Filippo que al decir de Piazzolla, “si hubiera primer y segundo bandoneón, yo seguramente sería el segundo de Di Filippo”. La mayoría de esos músicos serían aquellos que habrían de conformar lo que se habría de denominar “la vanguardia”, y que en pocos años exhibirían todo un abanico de nuevas coloraturas tangueras.



Lucio Demare, aquel del famoso trío, junto a Irusta y Fugazot, también supo ocupar los palcos tangueros de la década de oro, más allá de sus incursiones por todo el mundo, siempre acompañado con músicos que conformaron conjuntos de fina expresividad, como Máximo Mori, Nicolás Pepe, Raúl Kaplún, y cantores de la talla de Juan Carlos Miranda y Horacio Quintana.



Lucio, permaneció fiel junto a su piano y sus amigos, para el deleite de sus seguidores que lo pudieron disfrutar en sus noches bohemias de San Telmo en su “Malena al Sur”.

Alguien que adquirió distinción propia, dentro de la línea evolucionista, pero con caracteres muy especiales, ha sido don Horacio Salgán, aún dentro de los límites del género. Talento si los ha habido en el tango, con un manejo dúctil y distintivo de su piano y un swing como los mejores intérpretes negros del jazz.

Tuvo que luchar mucho para imponer su estilo. Los productores le decían que era musicalmente excelente, pero que no llegaba al público. Concepto fácil y falso para alguien que cada noche que tocaba iba a ser escuchado por los músicos más famosos del momento. El tiempo le daría la razón y sigue siendo un referente para las jóvenes generaciones tangueras.



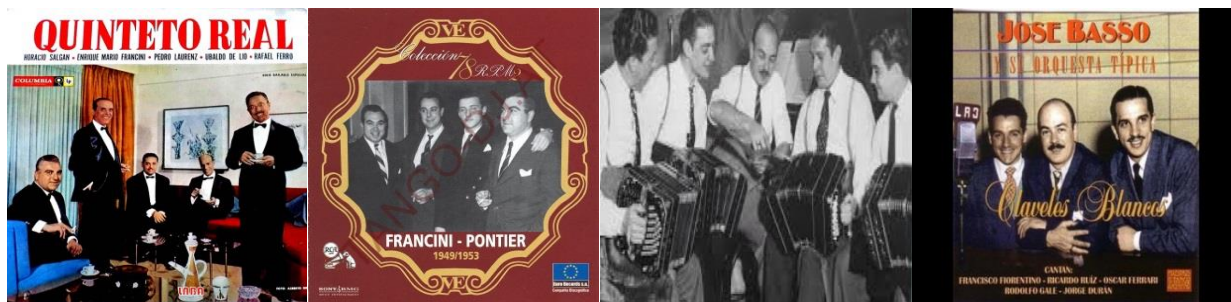
Fue distinto; aún con sus cantores, incorporando una voz grave como la de Edmundo Rivero, en un mundo de cantores de timbres mucho más agudo. Luchó para imponerlo y ello se hizo realidad. Siempre eligió a los mejores: Héctor Insúa, Jorge Durán, Oscar Serpa, Héctor Ortiz, Horacio Deval, y las voces tan especiales del Paya Ángel Díaz, dándole la oportunidad de iniciar su carrera al Polaco Goyeneche, luego de un fugaz paso por la orquesta de Raúl Kaplún. Al comienzo de su carrera había acompañado a su primera esposa la cantante Carmen Duval.

Ferrer lo señala como el referente de la generación del 55, con elementos armónicos y tratamientos musicales que lo vuelven inconfundible, y ejecutando obras de jóvenes músicos como Atilio Stampone, Osvaldo Tarantino, Leopoldo Federico u Osvaldo Berlingieri. Agrega que es un creador de un estilo propio de “...gran tensión lírica interior, muy contenida, que cobra expresión musical mediante una sutil, pausada, fina y barroca plasmación de las ideas...”

Como intérprete, uno de los mejores pianistas, no solo del género sino que no ha habido ocasión en la cual ha llegado algún renombrado intérprete de “música clásica” que no ha ido a escuchar al maestro, con su sonido seco y brillante, y especialmente su fraseo.

También, señalar su no muy extensa nómina de obras propias, pero de excelente lirismo y calidad musical, como “Del 1 al 5”, “Don Agustín Bardi”, en esa línea tanguera del límite del campo con la ciudad y su obra “Aquellos tangos camperos”, “La llamo silbando”, su obra quizá más reconocida: “A fuego lento”, realizando junto a Ferrer una obra de extensa duración, para solistas, coro y orquesta sinfónica, el “Oratorio Carlos Gardel”.

Integraron sus distintas agrupaciones importantísimos músicos como Leopoldo Federico, Toto Rodríguez, Baffa, Mauricio Mise, sin dejar de olvidar, cuando el tango sufría su crisis de los 60, la creación junto a Laurenz, Francini, Ubaldo De Lío y Raúl Ferro “El Quinteto Real”.



De muchas de las grandes orquestas, se desprendieron músicos que luego formarían sus propias formaciones. Así la Francini-Pontier, acompañados por Aquiles Aguilar, Mario Lalli, Ángel Domínguez, el piano de Juan José Paz, el bajo de Rafael Del Bagno y en canto Raúl Berón y Alberto Podestá.

Uno de sus compañeros formó su propia orquesta. El piano de Osmar Maderna integró un conjunto de una alta expresión con fantasías musicales y temas como “Tiempo”, “Divina”, y temas propios como “Concierto en la luna”, “Rapsodia de tango”, “Lluvia de estrellas” o realizando temas internacionales como “El vuelo del moscardón” o las “Czardas de Monti”.

Las posibilidades musicales de Maderna se vieron truncada por un accidente de aviación cuando piloteaba una avioneta en Lomas de Zamora. Recuerdo haber visto el avión destrozado y encontrar un trozo de lona del mismo que durante muchos años guardé como trofeo.

Al fallecer, se formó el conjunto “Orquesta símbolo Osmar Maderna” con la dirección de Aquiles Roggero, incorporando el piano de Orlando Trípodí. Su línea estilística fue seguida por muchos músicos propios que se sintieron representados en la forma interpretativa de Maderna, entre otros Atilio Stampone.

Otros desprendimientos musicales dieron lugar a la formación de otros conjuntos, que crearon su propia personalidad, casos como los de Domingo Federico o Goñi cuando se desvincula de Troilo.

Uno de aquellos que lograron insertarse en el mundo tanguero y que tuvo una larga continuidad artística fue la de José “Pepe” Basso, al abandonar el piano en la orquesta de Troilo. Su conjunto enrolado en la línea evolucionista, contó con timbres propios, especialmente en el canto de sus violines.

Con músicos que, siguiendo los lineamientos de su director, contribuyeron a una estética musical con arreglos novedosos que posibilitaron el ritmoailable. Entre ellos podemos citar a Hugo Baralis (h), Domingo Berra, Mauricio Mise, Juan Carlos Vera, Rafal Del Bagno y Omar Murtag, y muy especialmente sus cantores: el mismísimo tano Fiore, la voz recia y sentida de Jorge Durán, al igual que la Alfredo Belusi, el Chocho Florio, Alberto “Chino” Hidalgo. Pero contó con uno que supo descollar con el maestro, quizá el mejor cantor de orquesta, que venía de cantar con el Troilo, el Gallego Floreal Ruiz, con temas memorables como “Vieja amiga” o “El motivo”.

En su faz autoral, obras de reconocida trayectoria como “Rosicler”, “Amor y tango”, “Penas, copas y tango”, “Me están sobrando las penas”, “Brazo de oro” y como gran turfman “De diez, siete”.



Otros conjuntos como el de Emilio Balcarce, con instrumentistas de la talla de Julio Ahumada o Juan José Paz, realizaron la labor de un acompañamiento prolijo y de calidad artística para cantores exitosos del momento, como Alberto Castillo, que arrastraba multitudes y que fue uno de esos fenómenos del tango de la década del 40.

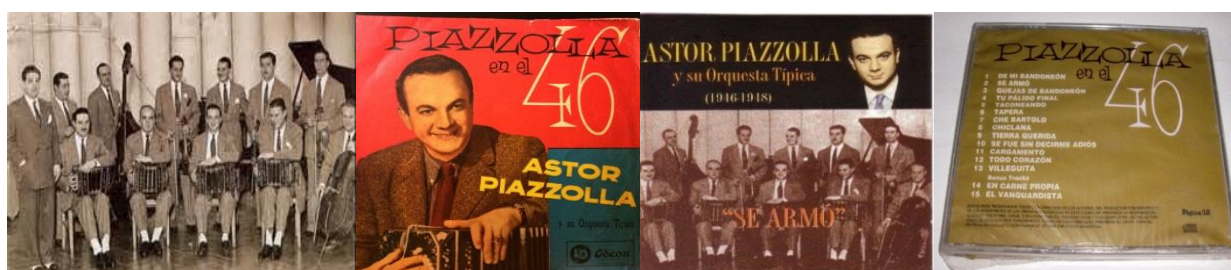
Gabriel “Chula” Clausi, que pasó sobradamente el siglo XXI tocando su fueye, pasando largamente sus 90 años, con trayectoria con Pacho, Minotto, Mafia y De Caro. Armó un conjunto netamente evolucionista con músicos que con el tiempo serían de vital importancia en la historia del tango, como Astor, Antonio Rodio o Antonio Rossi.

Joaquín Do Reyes tuvo agrupaciones de indiscutible interés musical, integrados con los mejores músicos, entre ellos Elvino Vardaro, José Pascual, el autor de “Arrabal”, uno de los mejores bandoneones como el de Julio Ahumada, Mario De Marco, el violín de Roberto Guisado, Aquiles Aguilar, Marcos Madrigal y Hamlet Grecco.

Junto a todos ellos continuaron actuando Francisco Canaro, Lomuto, Enrique Rodríguez, con su orquesta de honda raigambre popular y bailable con temas como “Gitana Rusa” con la voz del “niño” Moreno, Sassone, Roberto Zerrillo, José García y sus zorro grises, Francisco Rotundo, que formaría conjuntos con exquisito músicos y especialmente cantores de gran raigambre popular, Lorenzo Barbero, con numerosos temas camperos, Roberto Caló, Ricardo Pedevilla, Juan Sánchez Gorio, Alfredo Calabró, Antonio D’Alessandro, Juan Carlos Cordisco o Alberto Mancione entre otros.

Dejamos para el final de esta etapa a alguien que, habiendo participado como músico joven en la década del 40 en la orquesta de Troilo, sería el que habría de producir la llegada de la generación del 60, un cambio en el género, se esté o no acuerdo con su estilo, pero que Astor Piazzolla produjo un terremoto en el tango, se trate de sus obras y formas interpretativas, como de su avasallante personalidad adquirida a modo de sobrevivir en la Nueva York de su niñez, nadie objetivamente lo pueda negar, más allá de gustos personales o estéticos, todos perfectamente válidos.

Pero aquí solo hablaremos de la orquesta de Astor del 46, cuando, primeramente lo llama Fiorentino para acompañarlo, y luego cuando toma rumbo propio, comenzaría la polvareda entre “tradicionalistas” y principalmente los bailarines, aún, cuando con esa orquesta se podía bailar, y aquellos que veían una forma nueva de encarar la música urbana de Buenos Aires.



A título personal, me haré el regalo de una digresión en el tema. De chico escuchaba a D'Arienzo y tenía algunos 78 de Juancito, hasta que un día el marido de una prima me dijo "tenés que escuchar otra cosa, y me regaló sendos temas de Pugliese y Salgán", sería llegando a los "50". Un día, precisamente a la noche en Radio Del Pueblo, escuché "Tiny" de De Caro por Osvaldo y quedé deslumbrado espiritualmente. A partir de ese momento me convertí en un fanático de Osvaldo y con mi amigo Fernando Petrelli no faltábamos a ningún baile o actuación en radio en las que podía actuar el "troesma". Éramos de aquellos que voceábamos "SSS la barra de Pugliese" ó, el tradicional "al Colón", algo que muchos años después se nos daría.

Pero casi, llegando a los 60 apareció un loco lindo que nos hizo el coco, y también desde ese momento no había recital que brindara Astor al que no fuéramos. Seguimos su lucha por hacer valer su música, más allá de la personalidad polémica y a veces, por la misma intensidad de la polémica, desbordado por su "tanada". Sin embargo debía pelear casi contra todo el espectro tanguero. Como jóvenes que éramos nos enrolamos en sus filas e hicimos militancia de la misma. Luego los años, nos volvió a reencauzar en el análisis objetivo.

Hoy seguimos creyendo que lo de Astor fue positivo, pero no fue el único. Osvaldo fue también un revolucionario. En definitiva todos y cada uno de nuestros músicos e intérpretes han aportado su grano de arena, desde sus respectivas ópticas, a esta historia del tango, que no es menor. Género reconocido mundialmente y reflejado en muchos escenarios de todo el mundo, pero que como resultado fundamental es significar que se trata de una música que nos representa y que tienen nuestra profunda y total identidad, al menos del hombre y la mujer de la ciudad.

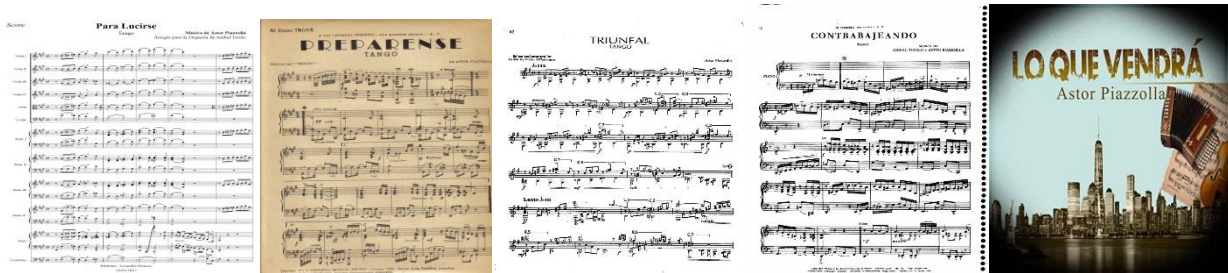
Luego de este calido recuerdo personal, podemos seguir conceptualizando que Astor resaltó para el tango la armonía y el contrapunto, que luego profundizara en sus estudios con Ginastera y con Nadia Boulanger en París. Serían sus herramientas musicales para sus objetivos de renovación de un género al que él entendía estancado y sin ganas de progresar, aún, cuando admirara a su viejo musical, el Gordo Troilo y siempre reconociera en Pugliese a un abanderado de la calidad musical y del evolucionismo permanente.

Su orquesta del 46 contó con músicos de la talla de Atilio Stampone, Hugo Baralis, Carlos Figari, Pepe Díaz, Valentín Adreotta. También estuvieron junto a él Osvaldo Manzi, Eduardo Rovira, Roberto Pansera, Osvaldo Requena, Julián Plaza, el negro Alberto Caracciolo, con quien en 61 en Lomas de Zamora, pues él vivía en Banfield en la calle San Martín, organizamos un recital en la Biblioteca Mentruyt con su quinteto moderno y su bandoneón electrónico; y Roberto Di Filippo, entre otros, y aún, cuando el cantor no descolló en sus conjuntos, contó con la colaboración, más allá de haber acompañado a Fiorentino, de Héctor Insúa, Fontán Luna, Aldo Calderón, Nelly Vázquez, Héctor De Rosa y Jorge Sobral.

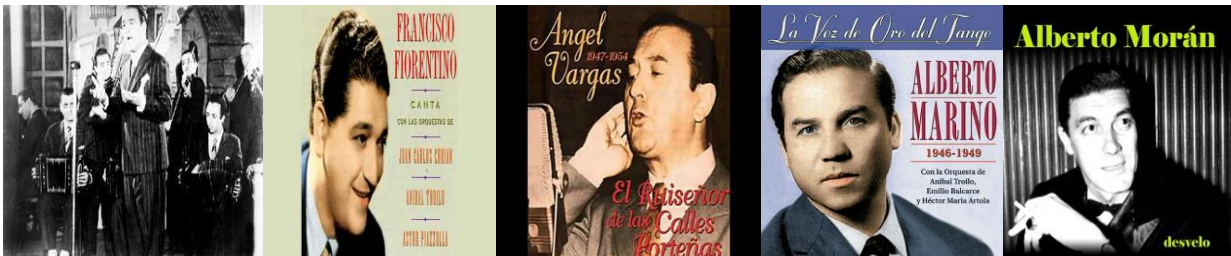
De su vuelta de Francia creó el Octeto Buenos Aires junto con Leopoldo Federico, Enrique Mario Francini, Hugo Baralis, Horacio Malvicino y Juan Vasallo. Luego vuela a Estado Unidos y vuelto a Buenos Aires, de la cual renegaba, pero la reconocía como única y a la cual volvía una y otra vez para "cargar las pilas de la autenticidad tanguera", integró un conjunto de cuerdas, para que luego apareciera el Quinteto, pero esa es otra historia.

De su primera cosecha autoral citaremos, entre otros: "Se armó", "Villeguita", "Pigmalión" esa extraordinaria obra con Expósito, y los temas que estaban señalando la aparición de algo nuevo: "Para lucirse" de 1950, "Prepárense" al año siguiente, "Contratiempo" de 1952, "Triunfal" de 1953, "Contrabajando" y "Lo que vendrá" de 1954.





Así, como hemos hecho referencia a innumerables cantores de orquestas también existieron aquellos que, una vez alejados de los conjuntos que le dieron fama, acompañados por su propia orquesta, se lanzaron a revalidar el prestigio obtenido. Para ello solo recurriremos a cinco ejemplos, aunque existen muchos más, pero los citados son paradigmas de este tratamiento: Alberto Castillo, Francisco Fiorentino, Ángel Vargas, Alberto Marino y el “Flaco” Alberto Morán. También deberá señalarse que en general las agrupaciones que los acompañaron se concretaron a través de reconocidos directores e importantes músicos que integraron los distintos conjuntos.



La vivencia tanguera de esa época, aún, cuando uno la palpó de niño o adolescente, dejó gravado en nuestra retina y en nuestros oídos, esos sonidos que a toda hora se escuchaban en nuestras radios, pero que especialmente nuestros mayores canturreaban o silbaban mientras realizaban sus tareas, se tratara de hombres o mujeres. Era música identitaria de un país que de esa manera se reconocía a sí mismo.

El tango era un estilo de vida.

En esa musicalidad de los distintos estilos, los intérpretes han llegado al corazón, para que luego pudiera descender a los pies, temas para bailar, todo ese mágico tesoro espiritual que aún vivenciamos y valoramos como herencia propia de cada uno de nosotros, especialmente de las jóvenes generaciones.



Como ya lo señalábamos, no solo tenían importancia las grandes agrupaciones, sino que toda una serie de orquestas de “segunda línea” mantenían una gran calidad musical y si no podían trascender más, era por la gravitación de las primeras. Sin embargo se las deberá recordar con igual gratitud a conjuntos como los de Alfredo Attadía, Eduardo Del Piano, Armando Lacava, Víctor D’Amarío, Los Zorros Grises, Joaquín Do Reyes, el negro Joaquín Mora, Juan Sánchez Gorio, Ángel Domínguez, y otros que en alguna parte de este racconto hemos señalado.



Los historiadores del género, discrepan en cuanto a la calidad de los vocalistas “de orquestas” en relación a los “cantores con orquestas”, especialmente a estos últimos cuando eligieron un camino propio alejado del maestro o de los maestros que los hicieron conocer. Sin embargo muchos de ellos superaron, en cuanto a aceptación de público, el éxito que tenían como integrantes de un conjunto determinado; pero a su vez se les contraponen, que pese a ese éxito logrado, no mantuvieron su calidad vocal original. Ello forma parte también de una apreciación subjetiva, tanto del crítico como del simple escucha. Para ejemplificar este camino hemos de tomar a cinco cantores, aunque el número es mucho más numeroso, que optaron por un camino independiente luego de haber tenido rutilantes éxitos en sus respectivas orquestas.

Comenzaremos por el “tano” Francisco Florentino, el cual como se sabe además de hacerlo en la parte cantable originariamente había comenzado como ejecutante del bandoneón y que luego con su voz, como un instrumento más, habría de convertirse en el primero que dejara el estribillismo para entonar la letra total del tema, como de las partes que se repiten.

Dueño de una pequeña voz, pero virtuosa, había sido con el Gordo Troilo una perfecta amalgama música-voz que sonaban al unísono desde que se incorpora a su primera orquesta el primero de julio de 1937 cuando el Buda debuta en el mítico Marabú, con el cual estará hasta 1944.

Debe recordarse que, como bandoneonista, había debutado en un conjunto familiar con su hermano Vicente, ejecutante del violín, en cines y cafés, en tanto luego se integraría a la orquesta de Francisco Canaro donde en algunas oportunidades cantaba algún estribillo. En esa doble función pasó por los conjuntos de Juan Carlos Cobián, Roberto Firpo, Pedro Maffia, Juan D’Arienzo y Roberto Zerrillo con quien llegó a interpretar la totalidad de un tema (“Serenata de amor” de Zerrillo y Cúfaro), hasta que llega a esa nueva y fundamental orquesta de Troilo.

Con el Gordo dejará temas inolvidables que aún hoy suenan en radios y bailongos como: “Malena”, “Pa’Que bailen los muchachos”, “Colorao, colorao”, “Acordándome de vos”, “Lejos de Buenos Aires”, “El encopao”, “Tristezas de la calle Corriente”, “Gricel”, o “Barrio de tango” entre otros.

Ya como solista, forma dupla con Astor Piazzolla, que también dejaba la orquesta de Pichuco, pero quizá era ese acompañamiento muy adelantado para esos tiempos. Más tarde habrá de dirigir la orquesta que lo acompaña el bandoneonista Ismael Spitalnik; para pasar luego a cantar en las orquestas de José Basso y de Alberto Mancione, viajando a Montevideo en 1951 para actuar con las orquestas de Juan Adolfo Puglia y en la de Edgardo Pesotta. Fallecería siendo aún joven en un tonto accidente automovilístico en Mendoza un 11 de septiembre de 1955, como un preanuncio de los tiempos malos que llegarían para el tango y para todas las artes populares.

De todos aquellos solistas del “40”, quizá el de mayor trascendencia popular fue Alberto Castillo quien no solo supo reunir en su personalidad cantáble al ídolo popular que arrastraba multitudes sino, como han afirmado todo los críticos, al vocalista de la afinación perfecta con un fraseo donde la inflexión de voz marcaba el compás para los bailarines y que lo convertía, como dijo Julián Centeya en una “voz que no se parece a ninguna otra voz”.

Desde sus jóvenes 15 años en la orquesta de Armando Neira, como lo señala Roberto Selles, siguiendo luego en las orquestas de Julio De Caro, Augusto P. Berto y Mariano Rodas, más allá de sus anécdotas como profesional de la medicina y la oposición paterna al canto, debutaría con el maestro Ricardo Tanturi y su orquesta “Los Indios”, ya con el nombre artístico de Alberto Castillo que no abandonaría en el resto de su trayectoria.

En Castillo, al cual recuerdo haber visto en las “fiestas de la primavera” que auspiciaba Jabón Federal y que se desarrollaba en mi ciudad de Lomas de Zamora, en la intersección de las calles Rodríguez-Necochea (hoy Hipólito Irigoyen) con Laprida, no solo sobresalían sus dotes cantables sino muy especialmente su expansiva personalidad que se desparramaba sobre el escenario y su particular forma de vestir, elegante y a la vez como muchacho de barrio, con temas como “Qué saben los pitucos” o “Así se baila el tango” que atraían multitudes como aquellas que producía, cuando actuaba en el Teatro Discépolo (hoy Alvear) que debía cerrarse el tránsito por Corrientes.



En 1943, al desvincularse de Tanturi, introduce en su repertorio temas bailables y pegadizos, sin perjuicio de su historia y calidad como el candombe acompañado por bailarines negros y éxitos como “Charol” de Osvaldo Sosa Cordero, “Baile de los morenos” o “El Cachivachero” que le pertenecen, y especialmente “Siga el baile” un éxito que se prolonga aún a nuestros días, que se baila en boliches y milongas, y al que aún en vida del cantor lo hizo junto al conjunto “Los auténticos decadentes”.

Pero no solo en radios, cafés, confitería y clubes alcanzaría un gran éxito sino que el cine nacional lo tuvo como figura estelar en numerosas películas como “Adiós pampa mía” de 1946, “El tango vuelve a París” acompañado por Troilo, “Un tropezón cualquiera da en la vida” junto a Virginia Luque, y “Alma de bohemio” todas de 1948, “La barra de la esquina” de 1950, “Por cuatro días locos” de 1953 y un sinnúmero de títulos más.

Si bien la “dupla de los Ángeles del tango” con el maestro Ángel D’Agostino, Ángel Vargas formó durante muchos años otras de las uniones fundamentales del tango, como ocurría en ese entonces con mucha frecuencia, y a veces por situaciones de enfrentamiento personales, Vargas desandaría su canto a través de nuevos caminos, con la orquesta propia que habría de acompañarlo la cual, mantenía la esencia del binomio.

Hombre de enorme responsabilidad y cantor “reo y compadrito” como señala Ricardo García Blaya, y que hoy también se baila a su ritmo en las milongas y que vivió durante muchos años en la ciudad de Banfield, antes de hacerlo con D’Agostino había actuado junto a los conjuntos de Augusto P. Berto, Luís Padula y la Orquesta Típica Víctor para llegar luego a D’Agostino en 1940 hasta 1946.



Su propio conjunto fue dirigido por eximios maestros como Eduardo Del Piano, Armando Lacava, Edelmiro "Toto" D'Amario, Luis Stazo y José Libertella, dejando grabado casi 90 temas como "No aflojés", "Tres esquinas", "Ninguna" o "Muchacho" además de "Ya no cantás Chingolo" que tenía la particularidad de haber sido el único tema hecho a dúo y precisamente con su hermano Amadeo Lomio. También sería un hombre que se iría de gira a una edad en la que podía seguir brindando su calidad interpretativa.

El "tano" Alberto Marino, al cual Alfredo Gobbi bautizara como "la voz de oro del tango", a través de su registro de tenor e influencia de la escuela italiana del canto, como lo señala García Blaya, pasaba de un potente agudo a un profundo bajo con enorme facilidad y "con un vibrato inconfundible del cual no abusaba". Algún crítico le ha reprochado que "era frío y carente de media voz", pero ello no ha opacado su brillante trayectoria.

Había debutado en la orquesta del maestro Emilio Balcarce con el nombre de Alberto Demario en el año 1939; luego, cuando la orquesta pasa a ser dirigida por Emilio Orlando cambia por su nombre definitivo de Alberto Marino, incorporándose a Troilo en 1943, pese a que tenía ya arreglado hacerlo con Biaggi, pero cantar con el Gordo era entrar a la selección nacional y estaría en la orquesta hasta 1947.



Luego de ello, ya como cantante solista, vuelve a dirigir su orquesta Emilio Balcarce y más tarde lo hará Enrique Alessio para proseguir más tarde con el enorme arreglador Héctor María Artola. De esa época quedarán grabaciones como "El motivo", "Farolito de papel" o ese tema de samba en tiempo de tango de la autoría del brasileño Lupicínio Rodríguez "Venganza" todo un suceso en la voz de Marino. Continuaría con otros acompañamientos como las guitarra de Grela en 1949 y 1959, y los conjuntos de Hugo Baralis, Osvaldo Manzi, Alfredo de Franco, las guitarras de José Canet, con quien hizo la zamba "La López Pereyra" en tiempo de tango, luego en la década del 60 actuará con las orquestas de Miguel Caló, Armando Pontier, Carlos García o Alberto Di Paulo, pero generalmente para grabaciones discográficas.

El mismo Marino, señalaba que su fraseo lo portaba de Antonio Rodríguez Lesende, aunque admiraba a Gardel y a Charlo; en tanto cuando también se fue de gira definitiva aún conservaba un registro con plena vigencia.

Por último, un caso muy particular fue el del "Flaco" Alberto Morán, donde se unían a sus condiciones vocales la relación con sus fanáticos, especialmente del sexo femenino, que cuando interpretaba algún tema hacía que los bailarines dejaran de hacerlo, aún, cuando estaba con Pugliese, para escucharlo.

Remo Andrea Doménico Recagno, era otro cantante de origen italiano que había llegado al país siendo muy pequeño. Luego de sus primeros pasos en una orquesta del barrio había ingresado en el conjunto de Cristóbal Herrero actuando en el café El Nacional, donde había ido a escucharlo Pugliese por indicación de un amigo, y luego de tomarle una prueba en Radio El Mundo lo contrató, sin dejar de aconsejarle que utilizara más a menudo su media voz. Con el maestro grabó 54 títulos entre 1945 y 1954 siendo quizá su etapa más rescatable como

cantante por la coloratura de su voz y su fraseo, que luego abandonaría en su etapa solista, como señalan Néstor Pinsón y Ricardo García Blaya.



Al tomar la senda solista, formó su propia orquesta bajo la dirección del pianista Armando Cupo, quien también sería autor de muchos de sus éxitos. Esta etapa, pese a que, desde el punto de vista cantable no era la mejor, sin embargo tenía un éxito arrasador especialmente por su pinta de “ganador” con el sector femenino. Sin embargo esa excesiva época de bohemia llevó a que en poco tiempo su garganta declinará rápidamente aún, siendo una persona de joven edad, pese a lo cual siguió gozando del favor popular.

En su variado repertorio sobresalieron temas como “Pasional”, “San José de Flores”, “El abrojo” o “Bailemos”, grabando 46 títulos desde 1954 a 1959, agregando más tarde otros 24 registros, llegando a un total de 152 grabaciones. Como suele ocurrir con cantores populares y jugadores de fútbol, mueren muy pobres y sin resignación por el paso del tiempo.

Para finalizar con este período de nuestra música popular urbana, en cuanto a las posibilidades laborales, la aparición de nuevos músicos, autores e intérpretes y especialmente su grado de difusión, volvemos una vez más al maestro Horacio Ferrer y a sus obras para coronar conceptos y enumeraciones temáticas.

Ferrer significa esa década como la de “300 tangos, con una nueva generación dotada musicalmente que escucha o puede emular a Ellington o Rubinstein, o transcribir a Bach o Chopin en bandoneón, pero que además iba adquiriendo “mugre” tanguera como decía Astor, que practicaban y se disciplinaban en las piezas de las pensiones, sin abandonar los conservatorios, que sin embargo no inventaban talentos”.

Muchos de ellos, aún recién salidos de la adolescencia se han de enfrentar con multitudes, que veneraban el género, interpretando obras de inusitada calidad musical, poética o interpretativa, y con esa impronta propia de los jóvenes invadían los espacios del tango, pero sin olvidar ni dejar de lado a los consagrados, porque todos eran importantes para el género.

Como suele repetirse, “Buenos Aires respiraba tango” y Ferrer habla de 300 tangos elegidos entre los 3000 que se estrenaron, con casi medio millar de autores. Allí desgrana en cada año los más importantes a su entender, y para que el lector no se pierda la recopilación de estos títulos y quienes fueron sus autores, una vez más seguiremos el camino del maestro señalando algunos de ellos.

En el capítulo anterior, citamos algunos de 1940. Ampliando aquellos aparecidos en ese año ya citados como “Dos extraños” de José María Contursi y Pedro Laurenz y “Charlemos” de Luis Rubinstein, pueden citarse, entre otros “Cosas olvidadas” de José M Contursi y A. Rodio, “El cielo en tus ojos” de F. Bohigas y F. Pracánico, “En un beso la vida” de Marcó y Di Sarli, “Martirio” de Enrique S. Discépolo, “Pájaro ciego” de Lito Bayardo y Ángel Bonavena, la milonga “Pena mulata” de H. Manzi y S. Piana, o “Total pa’ qué sirvo” de Dizeo y Troilo.



El año 1941 traerá numerosos títulos de enorme repercusión como “Ahora no me conocés” de Giampe y Baliotti, “A mí no me hablen de penas” de Cádícamo, “Bajo un cielo de estrellas” de J.M. Contursi, Stamponi y Francini, “Caserón de tejas” de C.Castillo y Piana, “Cautivo” de Rubistein y Pitaluga, “Después del carnaval” de Amuchástegui y Keen, “En esta tarde gris” de J.M.Contursi y Mores, “Infamia” de Discépolo, “Lo mismo que antes” de J.M. Contursi y Ortiz, “Malena” de Manzi y De Mare, “Manoblanca” de Manzi y de Bassi, “Mariposita” de García Jiménez y Aieta, “Sin lagrimas” de J.M.Contursi y Charlo, “Tinta roja” de C.Castillo y Piana, “Toda mi vida” de J.M. Contursi y Troilo, “Total pa’ qué sirvo” de Dizeo y Troilo, “Tres esquinas” de Cádícamo, Attadía y D’Agostino, o “Yo soy el tango” de H. Espósito y D.Federico, entre otros.

El año siguiente, verá también una proficua producción: “Al compás del corazón” de H. Espósito y D. Federico, “Al compás de un tango” de Rubens y Suárez Villanueva, “Así se baila el tango” de Marvíl (Martínez Vila) y Randall, “Azabache” de H.Espósito, Stamponi y Francini, “Barrio de tango” de Manzi y Troilo, “Claudiette” de Centeya y Delfino, “Cornetín” de C.Castillo, Manzi y Maffia, “Cuatro compases” de Rubens y Bruni, “El día de tu ausencia” de Arcos y Galván, “El encopao” de Dizeo y Troilo, “Es mejor perdonar” de J.M.Contursi y Laurenz, “Fueye” de Manzi y Troilo, “Gitana rusa” de Sanguinetti y Sánchez Gorio, “Gricel” de Contursi y Mores, “Lejos de Buenos Aires” de Rubens y Suárez Villanueva, “Los mareados” de Cádícamo y J.C. Cobián, “Mañana zarpa un barco” de Manzi y Demare, “Milonga que peina canas” de Alberto Gómez, “Moneda de cobre” de H. Sanguinetti y Vivan, además de innumerables temas instrumentales.

Habíamos entrado de una época fecunda donde todos aquellos que conformaban la familia del tango tenían enormes posibilidades desde el mediodía en las radios, luego las confiterías y bares por la tarde-noche, de nuevo las radios en las noches y los clubes nocturnos, sin perjuicio de los clubes durante los fines de semana. Así 1942 y 1943 volverían a darnos innumerables título:

1942: “Nido gaucho” de Marcó y Di Sarli, “Ninguna” de Manzi y Fernández Siro, “No te apures carablanca” de Bahr y Garza, “Qué te importa que te llore” de Maderna y Caló, “Pa’ mi es igual” de Cadícamo, Fugazot y Demare”, “Pa’ que bailen los muchachos” de Cádícamo y Troilo, “Pa’ qué seguir” de Lloret y Fiorentino, “Pedacito de cielo” de H. Expósito, Stamponi y Francini, “Por las calles de la vida” de E. Cadícamo y Luna (el mismo Cadícamo), “Que me quiten lo bailao” de Bucino, “Soy muchacho de la guardia” de Marcó e Hirsuta, “Taradeando” de Rubens y Guichandut, “Te llaman mi violín” de C.Castillo y de Vardaro, o “Tristezas de la calle Corrientes” de H.Expósito y D. Federico, entre tantas otras.

1943 daría a la luz a un número aún mayor de temas brillantes por la calidad de su música y de su letra y de su posterior interpretación tales como “A bailar” de H. Expósito y D. Federico, “Bajo el cono azul” de Volpe y A. De Angelis, “Cada día te extraño más” de Bahr y Portier, “Cada vez que me recuerdes” de J.M. Contursi y M. Mores, “Cantando se van las penas” de Duggan y Canaro, “Canta pajarito” de Rubens y Guichandut, “Corazón no le hagas caso” de Bahr y Portier, “Cuando tallan los recuerdos” de Cadícamo y Rossi, “De barro” de Manzi y Piana, “Dos palabras por favor” de Rubistein y Visca, “Farol” de los hermanos Expósito, “Garúa” de Cadícamo y Troilo, “La luz de un fósforo” de Cadícamo y Suárez Villanueva, “Mañana iré temprano” de Bahr y Francini, “Margarita Gauthier” de J.J. Nelson y J.M. Mora, “Mi taza de café” de Manzi y Malerba, “Muchachos comienza la ronda” de Díaz Vélez y Porcell, “Oro y Plata” de Manzi y Charlo, “Orquestas de mi ciudad” de Silva Cabrera y Florentino, “Percal” de H. Expósito y D. Federico, “Por qué canto así” de Flores y Razzano, “Recién” de Manzi y Pugliese, “Se dice de mí” de Pelay y Canaro, “Silbar de boyero” de Barreira Bazán y De Barbieri, “Si tú quisieras” de Rubinstein y Pracánico, “Sombras nada más” de J.M.Contursi y F.Lomuto, “Soñar y nada más” de Pelay y Canaro, “Sosiego en la noche” de Bahr y Garza, “Soy del 90” de Wais y T. Ribero, “Tal vez será mi alcohol” (Tal vez será su voz) de Manzi y Demare, “Tango y copas” de Bahr y Artola, “Tristeza marina” de Sanguinetti, Dames y R: Flores, “Tu pálida voz” de Manzi y Charlo, “Una emoción” de Suñé y Kaplún, “Uno” de



Discépolo y Mores, "Verdenar" de J.M. Contursi y Di Sarli, "Ya sale el tren" de Caruso y Gallucci, o "Siempre igual" de Caruso y Gallucci. Como dirían los muchachos del café "¡Mamita con cual me quedo!

Habíamos entrado en el descontrol del número y la calidad de los temas que se presentaban como sacados de una galera. El año 1944 habría de alumbrar un número impresionante como: "Amarras" de Santiago y Marchisio, "A mí me llaman Juan Tango" de Waiss y T. Ribero, "A suerte y verdad" de Waiss y Parodi, "Boedo y San Juan" de Cadícamo, "Café de los Angelitos" de C.Castillo y Razzano, "Cero al as" de Bohigas y Gallucci, "Como el hornero" de Rótulo y Sucher, "Copas amigas y besos" de Cadícamo y Mores, "Corazón no le digas a nadie" de Castiñeira y Munné, "Cristal" de J.M. Contursi y Mores, "De igual a igual" de R. Sciamarella, "Desagravio" de Manzi, J.M. Contursi y Lomuto, "De seis a siete" de J. Canet, "Después" de Manzi y Gutiérrez, "Domingo a la noche" de Rubens y Guichandut, "El tango es una historia" de Gisso y Chanel, "En carne propia" de Bahr y Sucher, "Entre sueños" de García Jiménez, Aieta y Polito, "En tus ojos de cielo" de Rubinstein y Maderna, "Este noche de luna" de Marcó y J. García, "Este noche en Buenos Aires" de "Avilés, D'Agostino y Del Piano, "Fruta amarga" de Manzi y Gutiérrez, "Hoy al recordarla" de J. Canet, "La capilla blanca" de Marcó y Di Sarli, "La ví llegar" de Centeya y Fancini, "Lilián" de Caruso y Varela, "Luna llena" de C.Castillo y Perini, "Malvón" de García Jiménez y Arona, "Más solo que nunca" de Dizeo y Leone, "Me están sobrando las penas" de Bahr y Galván, "Nada" de Sanguinetti y Dames, "Nada más que un corazón" de Bahr y Sucher, "Naípe" de Cadícamo y Troilo, "Naranja en flor" de los hermanos Expósito, "No nos veremos nunca" de Waiss y D'Arienzo, "Palais de Glace" de Cadícamo, "Qué solo estoy" de Miró y Kaplún, "Rosa de Tango" de Rubinstein, "Rubí" de Cadícamo y Cobián, "Solamente ella" de Manzi y Demare, "Tabaco" de Contursi y Pontier, "Torrente" de Manzi y Gutiérrez, "Tres amigos" de Cadícamo, "Y sonó el despertador" de Martínez Vila o "Yuyo verde" del binomio H.Expósito y D. Federico, entre tantos éxitos donde estaban los nombres de los consagrados pero también comenzaban a llegar otros jóvenes que con el tiempo también formarían parte de la tradición del "40".

El "45" año paradigmático de la historia nacional también aportaría importantísimos títulos como "Adios pampa mía" de Pelay, Mores y Canaro, "Amor y tango" de Bahr y Basso, "A quién le puede importar" de Cadícamo y Mores, "Bailarín de contraseña" de Lucero y Felice, "Bien criolla y bien porteña" de H.Expósito y Pontier, "Canción desesperada" de Discépolo, "El sueño del pibe" de Gisso y Puey, "Equipaje" de Bahr y Artola, "Fuimos" de Manzi y Dames, "Garras" de J.M. Contursi y Troilo, "La noche que te fuiste" de J.M. Contursi y Maderna, "Lluvia de abril" de Centeya y Francini, "Los cien barrios porteños" de Petit y Sciamarella, "Maleza" de C.Castillo y Munné, "Margo" de H.Expósito y Pontier, "María" de C.Castillo y Troilo, "Me quedé mirándola" de Miró y Spina, "Mis amigos de ayer" de J.M. Contursi y Lomuto, "No vendrá" de Cadícamo, "Porteño" y bailarín" de Marcó y Di Sarli, "Pregonera" de Rótulo y De Angelis, "Rondando tu esquina" de Cadícamo, "Shushetta" (El aristócrata" de Cadícamo y Cobián, "Soledad la de Barracas" de Bahr y Garza, "Tedio" de Bucino, "Trenzas" de H. Expósito y Pontier, "Tu íntimo secreto" de Marcó y Gómez, "Una tarde cualquiera" de Tabeada y R. y M.A. Puccio, o "Vieja luna" de Flores y Galucci, serían algunos de los temas que comenzaban a escucharse en ese año y que aún hoy son de una enorme trascendencia.

Durante 1946 año de elecciones y cambios sociales en el país, los hombres del tango habrían de brindar temas como "Así es ninón" de Robles y Larenza, "Bandita de mi pueblo" de C.Castillo y Larenza, "Camino del Tucumán" de C.Castillo y Razzano, "Déjame, no quiero verte más" de Pelay, Mores y Canaro, "El milagro" de H.Expósito y Pontier, "Gracias" de Bahr y Randall, "Hermana" de Manzi y Demare, "Igual que una sombra" de Cadícamo y Pugliese, "La mascota del barrio" de Gisso y Aznar, "La mesa de un café" de Suñe y Kaplún, "La vida me engañó" de Martínez Vilas y Casini, "Mi tango triste" de J.M. Contursi y Troilo, "Mientras gime el bandoneón" de Cadícamo, "Mirando la lluvia" de Torres Nilson y Avilés, "Nobleza de arrabal" de Manzi y Canaro, "Que me van a hablar de amor" de H. Expósito y Stamponi, "Rebeldía" de Rubens y Nievas Blanco, "Remolino" de Rótulo y De Angelis, "Rosicler" de García Jiménez y

Basso, "Se lustra señor" de Martínez Vila, Del Piano y Alessio, "Sin palabras" de Discépolo y Mores, "Sirva otra copa" de Rótulo y Gallucci, "Si supiera que la extrañó" de Waiss y Varela, "Te espero en Rodríguez Peña" de Waiss y Varela, "Tiempo" de García Jiménez y Osvaldo Ruggero, "Tiene razón amigazo" de Dizeo y Calabró, "Una vez" de C.Castillo y Pugliese o "Yo también carrero fui" de Marcó, además de otros temas, entre ellos, una joyita musical de Ástor, pero especialmente de la poética del gran Homero Espósito como fue "Pigmalión".

El maestro Ferrer sigue enumerando los éxitos dados a conocer en 1947: "Alelí" de Rótulo y De Angelis, "Amiga" de Sanguinetti y Viván, "Bolero" de Gisso y Galucci, "Cafetín" de H. Expósito y Galván, "Desde el alma" de Manzi y Piuma Vélez y Melo, "El choclo" de Discépolo (antes de Catán) y Villoldo, "Era en otro Buenos Aires" de Sanguinetti y Montoni, "Eufemio Pizarro" de H. Manzi y C.Castillo, "Extraña" de Rubens y Caló, "Flor de lino" de H. Expósito y Stamponi, "La canción más triste" de Lambertucci y Munné, "La melodía de nuestro adiós" de Santiago y Di Cico, "Los despojos" de Sanguinetti y Dames, "Milonga para Gardel" de Sanguinetti y Viván, "Miriñaque" de Mastra, "Muñeca cruel" de Cadícamo, "No te perdono más" de Sciamarella, "Oyéme" de H. Expósito y Francini, "Pastora" de Rótulo y De Angelis, "Qué habrá sido de Lucía" de Díaz Vélez y E. Balcarce, "Romance de barrio" de Manzi y Troilo, "Taperera" de Manzi y Gutiérrez, "Tu pálido final" de Roldan y Demarco, "Siempre te nombra" de Rótulo y Sassone, "Y dicen que no te quiero" de Canet, o "Y la perdí" de J.M. Contursi y Rodio, sin agotar la nómina.

El año 1948 vuelve a brindar tangos que aunque no lo fueron en gran cantidad por el contrario reunieron una gran calidad artística y éxito de público trasladable en el tiempo: "Cafetín de Buenos Aires" de Discépolo y Mores, "Calle del ocaso" de Laveglia y A. Maino, "Canción para un breve final" de H. Expósito y Pontier, "Carriego" de J.J. Nelson y Nievas Blanco, "Como tú" de Rótulo y Domínguez, "Discos de Gardel" de Sanguinetti y Del Piano, "La tarde del adios" de Lambertucci y López, "Por calles muertas" de J.M Contursi y Lombardo, "Potrero" de A. Bergman y Lípkesker, "Se fue sin decirme adiós" de Roldán y Piazzolla, "Sur" de Manzi y Troilo, "Tarde" de José Canet, "Tu perro pekinés" de Rubinstein, "Volverás" de E. y O. Fresedo,

Tampoco, a partir de 1949, el número de temas repetiría lo acontecido al principio del período, pero que sin embargo dejaron plasmadas obras de una gran calidad artística valorable en el tiempo. Así se darían: "Caña" de Araujo, Esviza y Mónaco, "Ché bandoneón" de Manzi y Troilo, "Chichipía" de Waiss, D'Arienzo y Varela, "Claveles blancos" de J.M. Contursi, "Cuatro líneas para el cielo" de Gisso y Gallucci, "El último organito" de H.Manzi y A. Manzi, "Embrujo de mi ciudad" de Díaz Vélez y Balcarce, "Fogón de huella" de Gallucci, "La abandoné y no sabía" de J. Canet, "La casa vacía" de J.J.Nelson y Gallucci, "La vieja serenata" de Gómez e Ibáñez, "Nací en Pompeya" de Rótulo, y Norton, "Parece mentira" de Manzi y Canaro, "Se llamaba Eduardo Arolas" de Cadícamo y D'Agostino, "Testamento de arrabal" de Hormaza y Castagnaro, "Triste comedia" de Marcó y Stamponi, "Tú" de J.M. Contursi y Dames, "Una historia como tantas" de Marcó y Pontier, "Una lágrima tuya" de Manzi y Mores, "Vencido" de Gagliardi y Cúffaro, "Yuyo brujo" de García y Sostaita o "Y volveremos a querernos" de Aznar y Leocatta.

Llegado el medio siglo, aparecerían otros temas, algunos satíricos y pocos de trascendencia, como "Arrabalera" de C Castillo y Piana, "Avivato" de Lino Palacio, "Bandera baja", "Bien pulenta" y "Cruz Maidana" de Waiss, D'Arienzo y Varela, "Del tiempo de Gardel" de Carpena y Pansera, "Don Juan Mondiola" de Arona, "El cielo en las manos" de Carpena y Piazzolla, "El nene del Abasto" de Hormaza y Blanco, "Estás en mi corazón" de Camilloni y Blanco, "La calle maldita" de Lambertucci y Darré, "La intriga" de Marcó y Stamponi, "Mi moro" de C.Castillo (antes Gardel-Razzano), Gardel y Razzano, "Pa'l nene" de Batistella y Rivero, "Por qué doblan las campanas" de Rótulo y De Angelis, "Precio" de Bahr y Sucher, "Sin balurdo" de Bahr, D'Arienzo y Salamanca, "Soy bailarín" de Silva Cabrera y J. De Caro, "Tu piel de jazmín" de J.M.Contursi, "Un tango para mi vieja" de Gisso y Alessio, "Vamos, vamos zaino viejo" de Velázquez y Tell.

El año siguiente también sería similar en cuanto a la calidad y temas de los títulos del año anterior: "Amarroto" de Bucino y Cao, "Anoche" de C.Castillo y Pontier, "Bailarina de tango" de Sanguinetti y De la Fuente, "Carnavales de mi vida" de Cadícamo y Cobián, "Déjame soñar" de Bayardo y Scalisse, "Díscepolín" de Manzi y Troilo, "El hipo" de Gisso y Alessio, "El patio de la morocha" de C.Castillo y Troilo, "La misma pena" de H. Expósito y Piazzolla, "Mimí Pinsón" de Rotulo y Roggero, "N.P." de Loiácano y Rivero, "Pa' que sepan como soy" de Aroldi y González, "Pasional" de Soto y Caldara, "Un momento" de Stamponi, "Y mientes todavía" de Aznar y Leocatta o "Yo supe tener querencia" de J:Terragno y De la Fuente.

1952 daría casi un número como el de su año anterior, como en el de su calidad; así se conocerían: "Ábranse las pulperías" de Marcó, D'Agostino y Attadía, "Boliche de cinco esquinas" de Díaz Vélez, "Café de Barracas" de Cadícamo y Arolas (M.póstumo), "Cómo nos cambia la vida" de Martínez Vilas y Rufino, "Cuando me entrés a fallar" de C.E.Flores y Aguilar, "Del suburbio" de Lamanna Sabino, "Domani" de C.Castillo y Viván, "Fugitiva" de Lamadrid y Piazzolla, "Manos adoradas" de Sanguinetti y Rufino, "Mi distinguida pebeta" de Sanguinetti y Guichandut, "Patio mío" de Manzi y Troilo, "Pena, copa y tango" de Núñez Díaz y Basso, "Pico de oro" de Cadícamo y Cobián (M.de 1916), "Sarampión" de Hormaza y Blanco, "Sosteniendo recuerdos" de Manzi y Demare, "Tangueando te quiero" de Marcó y Di Sarli, "Un alma buena" de J.M. Contursi y Aguilar o "Y suma y sigue" de Bahr, D'Arienzo y Salamanca.

El año siguiente presentaría generalmente temas de músicos y poetas conocidos como: "Almita de mujer" de J.M.Contursi y C.Ortíz, "Cachá viaje" de Cardenal y Vila, "Carmín" de Robles y Bucino, "Carrusel" de C. Castillo y Piana, "Cómo querés que te quiera" de Marcó, "Déjame hablar" de Aznar y Gallucci, "Gladiolo" de Echagüe, "La barranca" de Cadícamo y Charlo, "Lluvia sobre el mar" de J.M.Contursi y Pontier, "Mensaje" de C.Castillo y Discépolo, "Prohibido" de Bahr y Sucher, "Quedémonos aquí" de H. Expósito y Stamponi, "Que nadie sepa mi sufrir" de Dizeo y Cabral, "Tu angustia y mi dolor" de Camilloni y Gobbi, "Un infierno" de Gisso y Rotundo, "Una canción" de Castillo y Troilo, "Vengo a verla" de Miró y Nijenshon, "Volvamos a empezar" de Maradei y Álvarez o "Y no te voy a llorar" de Aznar y Leocatta.

En 1954 se ampliarían el número de obras con: "Adiós" de Martínez y Mores, "A Homero" de Silva y Piana, "Canzoneta" de Lary y Suárez, "Cómo le digo a la vieja" de Gisso y Caló, "Corrientes angosta" de Gatti, "Che existencialista" de Martincho y Landi, "Déjame vivir mi vida" de Giménez y y Rufino, "El bazar de los juguetes" de Gisso, Rufino y Podestá, "Esta noche estoy de tangos" de H. Expósito y Galván, "Fatal y tanguera" de Queirolo y Chanel, "La calesita" de C.Castillo y Mores, "La cantina" de C.Castillo y Troilo, "Lágrimas de sangre" de Giménez, "Los cosos de al lao" de Canet, "Lo siento en el alma" de Gisso y Giménez, "Noche de locura" de Bahr y Sucher, "Oración rante" de Queirolo y Chanel, "Perdóname" de C. Castillo y Stamponi, "Pobre buzón" de Caprio y Di Sarli, "Qué lento corre el tren" de Volpe y De Angelis, "Sexto piso" de H. Expósito y Nieves Blanco, "Tengo un amigo" de Camilloni y Gallucci, "Te odio y te quiero" y "Tomá estas monedas" de Bahr, D'Arienzo y Salamanca ó "Un regalo de reyes" de Gisso y Mamone, entre otros.

Para finalizar esta larga década del "40" en 1955 han de aparecer: "A mis manos" de Camilloni y Gobbi, "Afiches" de H. Expósito y A. Stampone, "Amigos que yo quiero" de Gutiérrez, "Antiguo reloj de cobre" de Marvezzi, "Caín y Abel" de Lamadrid y J.De Caro, "De abolengo" de Hormaza y Blanco, "Desconocida" de Lamadrid y Pansera, "Eras como la flor" de Arrieta y Rufino, "Juan Porteño" de Marcó, "La lluvia" de C. Castillo y De Fazio, "Muñequita de París" de Rótulo y Ranieri, "Por una muñeca" de Barros y Balcarce, "Por unos ojos negros" de Sanguinetti y Dames, "Pucherito de gallina" de Medina, "Trenza de ocho" de Cárpena y Pansera, "Un tango para Chaplín" de Salas y Gobbi o "Y no puedo olvidarte" de Aznar y Cupo, sin agotar tampoco la nómina.

Aún, cuando la década del “40” se destacó por los binomios autorales música-poesía, también existieron en esos y posteriores años, aunque en menor medida, obras netamente instrumentales de una indudable calidad artística, entre ellas podemos nombrar a: “Milongueando en el 40”, “A Zarate”. “A los amigos” y “A José Manuel Moreno” de Pontier, “Saludos” y “Futuro” de Domingo Federico, “NN”, “Yunta de oro” y “Para dos” de Ruggero, “Lluvia de estrellas”, “Rapsodia de tango”, “Concierto en la luna” y “Escala en azul” de Maderna, “Patria mía” de Laurenz, “Orlando Goñi”, “Redención”, “De punta y hacha” y “El último bohemio” de Alfredo Gobbi (h), “Flor de Tango” y “De Floreo” de Julio Carrasco, “Negracha”, “Malandraca”, “Corazoneando”, “La Beba”, “Adios Bardi” de Pugliese, “Tres y dos”, “La trampera”, “Oda Brava”, “A Pedro Maffia”, “A la guardia nueva”, “Milonguero Triste”, y “Contrabajando” (con Piazzolla) de Troilo, “La llamé silbando”, “A fuego lento”, “Grillito” o “Don Agustín Bardi” de Salgan, “Bien milonga” o “Gente Amiga” de Spitalnik, “Taquito militar” o “Tanguera” de Mores, “Sensiblero” de Julián Plaza, “A la parrilla” de Carlos Figari, “Cabulero” de Leopoldo Federico, “Tema otoñal” o “Camuflaje” de Francini, “Soy bailarín” de J. De Caro, “Maná” de Elvino Vardaro, “Quejumbroso” y “Nochero soy” de Herrero, “Bien compadre” y “El tobiano” de E. Balcarce o “Entrador” y “Pata ancha” de Mario De Marco, todo ello con el debido respeto de temas y autores omitidos.

¿Qué nos queda cuando el creador ha partido físicamente? Precisamente lo perenne: su obra que deja de pertenecerle para ser de todos aquellos que quieran recogerla, tanto de los músicos como del público, especialmente por la forma de relacionarse afectivamente, de los tangueros de nuestras pistas milongueras, espécimen muy especial, con características propias, que no solo aparece cuando desarrolla toda su sapiencia sino que forma parte de todo un rito,

Realizado un análisis lo más sucinto posible, dentro de lo que significó esta larga década del “40”, no queremos abandonarla sin realizar pequeñas reflexiones anecdóticas y de las personalidades que la construyeron, pues más allá de sus indudables calidades artísticas, detrás de cada uno de ellos estaba el hombre y la mujer de carne y hueso que transitó ese período, como asimismo temáticas que hicieron a una forma determinada de vida. Con ello nuestro homenaje a cada uno de ellos y a esos momentos tan especiales de nuestra realidad ciudadana.

## **MISCELÁNEAS**

### **I. LOS AÑOS DORADOS. EL TROCÉN Y EL BARRIO. SU MÚSICA Y SU POESÍA. SUS CAFÉS Y CLUBES DE BARRIO**

Determinados períodos de la historia, de un país o del mundo, presentan condiciones propicias para el florecimiento de sus manifestaciones culturales. Así la Argentina, en el período 1945-1955, su situación económica-social hizo que repercutiera notablemente en sus manifestaciones culturales.

Dentro de ellas, estaba el género de su música popular urbana, la cual habría de alcanzar su máximo desarrollo dentro de ese particular hábitat, pues el mismo no solo es geográfico sino que se encuentra conformado por otras realidades.

El suburbio de Buenos Aires, ya en los finales de la década del “30”, era “el de millón de obreros” que Homero Expósito expresara en los versos de “Farol”, todo lo cual venía a trastocar una sociedad como la Argentina de ese tiempo a través de la aparición de un nuevo sector social, casi desconocido hasta ese entonces por estas tierras, y que, en su pasividad venía a “invadir” la gran ciudad y principalmente comenzaba a ser actor de cada una de sus actividades. A través de ellas, también se convertía en un consumidor de su música popular, tanto de la que portaban de su interior profundo, donde provenían la mayoría de ellos, como de

la música popular de la ciudad que los recibía y produciría un hibridaje cultural entre todos esos complejos componentes.

El “puerto”, pese a su producción agro-exportadora, tenía que comenzar a convivir con las grandes concentraciones de obreros industriales que tenían otras necesidades y formas de vida que se traducían a través de su diario vivir.

Como antes había ocurrido con la hibridación de los inmigrantes europeos con los criollos, en los mediados del siglo XX se repetía con los migrantes recién llegados de nuestro interior y aquellos tradicionales inmigrante y criollos, donde sus costumbres y tradiciones culturales comenzarían un curso rápido de aprendizaje mutuo, mezclándose en cada uno de los ámbitos de la ciudad y de los barrios suburbanos, con todos los tropiezos y enseñanzas que ello ha significado, especialmente para los residentes tradicionales.

Todos aquellos que poblaban esta nueva realidad y que quizá por primera vez podían escuchar las distintas músicas del país en sus nuevos aparatos radiofónicos, también comenzaban a poblar los sitios públicos, como eran los cafés, confiterías, clubes de barrios, asociaciones de residentes o sociedades de fomento, además de plazas y paseos públicos, y en menor medida la noche del cabaret o clubes nocturnos.

Ya hemos hecho referencia a la historia de los cafés y confiterías en nuestros anteriores trabajos, pero debemos señalar que la radio (que ya en 1942 tenía emisoras capitalinas privadas y 37 estaciones de onda media en el interior del país, todas las cuales transmitían tangos en vivo, a tal punto que del total solo el 9,82 por ciento era grabada) sería una guía para poder frecuentar esos lugares donde la música popular tenía un lugar especial, que se hallaban diseminados a lo largo y ancho de la ciudad y los barrios suburbanos y principalmente sobre su calle Corrientes aquella “que nunca duerme” a la que se concurría desde horas del mediodía hasta alta horas de la madrugada para escuchar esa música que respiraba la ciudad.

Sin pretender un relato pormenorizado de cada establecimiento de ese entonces o que al llegar la década había desaparecido, deseamos mostrar la estela de una forma de vida representada en aquellos más representativos, aún sin agotar su nómina y quizá olvidando alguno de ellos.

Así recordaremos a “Los Pinos” que estuvo ubicado en Corrientes y Rodríguez Peña, “Pernambuco” en la misma intersección pero sobre la vereda opuesta, “la Paz” en Corrientes y Montevideo, aunque tratara de un café de “intelectuales”, pero sí sería muy tanguero el “Café Domínguez” de Corrientes y Paraná que fue el primero en estar abierto las 24 horas y haber instalado una de las primeras máquinas Express, sinónimo de café y donde el mozo cambió su pedido por “¡marche un exprés!”, y que el Negro Celedonio Flores lo homenajeara en su poema “Tristeza”, ó Ángel D’Agostino, con la letra de Enrique Cadícamo y la glosa de Julián Centeya lo hiciera con “Café Domínguez” “...de la vieja calle Corriente que ya no queda, café del quarteto bravo de Graciano de Leone a tus mesas caían Pirincho, Arola, Firpo y Pacho a escuchar tus tangos...”, algunos de los cuales como “Tierra negra” de De Leone y “Un lamento” de Numa Córdoba se estrenaron en su salón.





También serán enormes reductos tangueros aquellos como: “Iglesias” vecino al anterior, frecuentado por Firpo y Maffia; “El Foro” de Corrientes y Uruguay, “Tango Bar” de Corrientes y Talcahuano, hermanado con el Marzotto y El Nacional con su palco por el cual pasaban las orquestas de más renombre del momento, donde una mampara de madera y vidrio dividía el salón de familia del salón general, a los cuales se accedía por puertas diferentes, y donde actuaron Donato, Vardaro, Aieta, Del Piano, Laurenz con Podestá, Kaplún, Caló, Salgán, Maderna, Pugliese con Chanel y Morán, Rotundo, Pontier con Rufino y Piazzolla que debutó con su orquesta y la voz de Aldo Campoamor; “Cabildo” en Corrientes y Esmeralda, denominado “la esquina del Tango”, y en la misma esquina el “Café Guaraní” donde Gardel y Razzano tenían todas las noches una mesa reservada; “El Ramos” de Corrientes y Montevideo, bar artístico por excelencia; “El Rafeto” en Corrientes y Paraná; “La Giralda” que aún está enhiesta sobre Corrientes entre Uruguay y Montevideo, con sus mesas de mármol y sus paredes azulejadas; “El Apolo” que estuvo en Corrientes y Uruguay, contiguo al Teatro Apolo, “El Telégrafo” pegado al anterior.



Siguiendo por Corrientes en su intersección con Talcahuano se encontraría “El Estaño”, donde de joven trabajara Aristóteles Onassis; “La Real” con su estilo art nouveau con grandes columnas marmoladas, espejos biselados y sus mesas de madera maciza solían recibir a Troilo, Cátulo Castillo, Juan Carlos Cobián, Julio De Caro, Ángel D’Agostino, José Razzano, Tito Lusiardo, o al “Malevo” Muñoz, y sería el lugar de Buenos Aires donde por primera vez se tocaría jazz; “Los inmortales” de Corrientes y Suipacha, antes llamado “Café Brasil”, frecuentado por Florencio Sánchez y Evaristo Carriego; el “Café de Suárez” de Corrientes y Maipú, lugar de escritores y políticos; o el “Café Gerard” de Corrientes y Florida, lugar de concurrencia política y musical, como también los cafés de la Avenida de Mayo, además de innumerables locales que inundaban la ciudad y los barrios, en ese entonces, suburbanos.

Pero, si deseamos significar “Café”, como símil de “Tango”, debemos hacer referencia al “Marzotto”, “El Nacional” y “El Germinal”, que en general por las medidas de los típicos lotes de terreno, algunos salones son angostos y largos, El Marzotto, estaba en Corrientes 1120 y tenía el clásico palquito, al final del salón, que ocupaban calificadas típicas... incluso, según Joaquín Gómez Bas, “una orquesta de señoritas *en serio*”. Luego con el tiempo se convertiría en el Restaurante Arturito, pero en esa época de auge del tango, los memoriosos recuerdan que en las actuaciones de la orquesta de Alfredo De Angelis, con los cantores Carlos Dante y Julio Martel, se desviaba el tránsito por las multitudes que se agolpaban para escucharlo.

Quizá, el reducto tanguero por excelencia, haya sido el mítico café “El Nacional” de Corrientes 980 casi esquina Carlos Pellegrini, el cual también contaba con su palco en el fondo del local, el cual alojaba a los fanáticos del tango que desbordaban sus instalaciones para ver o escuchar a músicos como Aieta, D’Arienzo o Pugliese que debutara con su primera orquesta un 11 de agosto de 1939 con la voz de Amadeo Mandarino.

Contiguo a este, estaba “El Germinal”, en Corrientes 942, donde tocaron las más famosas orquestas del momento, Vardaro, Di Sarli, Troilo o Pugliese, y donde el “Dogor” evoca al lugar con la milonga “Como perro en cancha e’bochas” con letra de Francisco García Jiménez, o el tema de Larenza y Robles “Viejo Café Germinal”. También numerosas anécdotas como aquella que relataba que Piazzolla, recién llegado de su Mar del Plata, con sus jóvenes 18

años, iba todas las tardes a escuchar la orquesta de Troilo con el piano de Goñi, en el cual trabaría amistad con Huguito Baralis (/h), violín de la orquesta, y luego, a instancia de este, el “Buda”, ante la falta de Toto Rodríguez, lo tomó como cambio que sería definitivo. Allí, Astor debutaría sin ensayar con la orquesta porque sabía todo su repertorio de tanto haberla escuchado.

Con todo ello, no se agotan la existencia de esos lugares de enorme difusión tanguera, donde el caminante concurría a escuchar a su orquesta, favorita a través de la consumición de un café, las cuales se iban turnando a lo largo del día y de la noche, tocando media hora y descansando otros 30 minutos, intervalo que permitía la renovación del público.

También esas orquestas tenían presentadores como Julio Jorge Nelson, Roberto González Rivero “Riverito”, Hernán Biancotti, Ángel Rojas o Jorge Fontana, que les habría de servir para ser contratados en distintas radios. También esos lugares eran probetas de ensayos de futuros éxitos, al cual el público acercaba por medio de los mozos que en sus bandejas llevaban servilletas con los temas solicitados al director, y aquellos más solicitados luego se interpretaban en sus actuaciones en las radios para llevarlos luego al disco. Los cafés eran solo para escuchar; allí no se bailaba y ello se trasladaba a las confiterías.

Los locales de ellas, eran más amplios y mejor decorados, donde la orquesta “típica” compartía el lugar con otro conjunto que interpretaba temas de jazz. Por solo nombrar algunas se pueden citar a la Richmond, en sus locales de la calle Suipacha y Florida, o “La Ideal”, lugares donde se reunían aquellos devotos del baile.



Como hemos señalado, otro reducto importantísimo del tango, pero reducido a determinados hábitos, eran los cabarets o clubes nocturnos. En un trabajo sobre “Los cabarets de los años cuarenta” del reconocido y desaparecido dibujante de historietas y hombre de la Academia Nacional del Tango Jorge Palacios (Faruk) recorre los distintos lugares de la noche porteña de la época, significando que los mismos estaban constituido por locales de amplias dimensiones, con pista de bailes y mesas en su derredor, a diferencia de las “boîtes” que eran más chicas y oscuras, que aunque tenían la concurrencia de parejas, la mayor parte era hombres solos o en grupo que iban a bailar con las alternadoras que lucían sus vestidos largos de satén y que debían cumplir un horario sin poder retirarse hasta las 3 o 4 de la madrugada, una vez que aparecían los “cafishios” a retirar a sus coperas, y que Piazzolla y Ferrer las homenajearan con el tango “La última grela”.

Del fondo de las cosas y envuelta en una estola de frío, con el gesto de quien se ha muerto mucho, vendrá la última grela, fatal, canyengue y sola, taqueando entre la pampa tiniebla de los puchos.

Con vino y pan del tango tristísimo que Arolas callara junto al barro cansado de su frente, le harán su misa rea los fueyes y las violas, zapando a la sordina, tan misteriosamente.

Despedirán su hastío, su tos, su melodrama,  
 las pálidas rubionas de un cuento de Tuñón,  
 y atrás de los portales sin sueño, las madamas  
 de trágicas melenas dirán su extremaunción.

Y un sordo carraspeo de esplín y de macanas,  
 tanguéandole en el alma le quemará la voz,  
 y muda y de rodillas se venderá sin ganas,  
 sin vida, y por dos pesos, a la bondad de Dios.

Traerá el olvido puesto; y allá en los trascartones  
 del alba el mal, de luto, con cuatro besos pardos,  
 le hará una cruz de risas y un coro de ladrones  
 muy viejos sus extrañas novelas en lunfardo.

Qué sola irá la grela, tan última y tan rara,  
 sus grandes ojos tristes trampeados por la suerte,  
 serán sobre el tapete raído de su cara,  
 los dos fúnebres ases cargados

En cada uno de esos lugares tocaba una orquesta de tango y otra de jazz, y en la medianoche existía un espectáculo de “varieté”. La calidad de la orquesta marcaba a su vez la del lugar, donde tocaban todos los días menos los sábados que eran reemplazadas por una “orquesta de cambio” muchas de las cuales se consagraron en esos sábados de recambio.



En el “Tabarís”, de Corrientes 865, donde antes estaba el “Royal Pigalle”, que tenía una gran pista de baile que a medianoche se elevaba y se convertía en escenario, actuaban distintos conjuntos de jazz y de tango como la orquesta típica “Di Adamo-Flores” con la que debutó Leopoldo Federico.

En el mítico “Marabú”, de Maipú entre Sarmiento y Corrientes, debutaría un 1º de julio de 1937 la primera orquesta de Troilo; pero sería Carlos Di Sarli quien actuaría por más tiempo en ese local. Frente al Marabú estaba el “Casanova” con Lucio De Mare y fue el local en que sus únicas presentaciones lo hizo la orquesta “Los provincianos” con Ciriaco Ortiz.

El famoso “Chantecler”, en Paraná entre Lavalle y Corrientes, pegado al Teatro Comedia, que fuera inaugurado en 1924 y su frente estaba decorado con un molino, como el de París, tuvo en Juan D’Arienzo a su orquesta favorita que era presentada por Ángel Sánchez Carreño “El príncipe azul”; y que fuera evocado por Cadícamo en su tango “Adiós Chantecler”.

El “Tibidabo”, también sobre Corrientes entre Talcahuano y Libertad, fue el escenario que monopolizó Troilo durante muchos años desde abril a diciembre, y que en el interregno actuaban otros conjuntos, fue demolido en 1955, como ocurrió con la desaparición de la mayoría de ellos, primero los del Bajo y luego los del Centro.



También pueden recordarse el “Bambú” en Corrientes y Maipú donde actuaban Juan Polito y Los Reyes del Ritmo con Alberto Echagüe; el “Lucerna” en Suipacha 567, y en el Bajo el “Ocean Dancing” donde actuaran Caló, Pugliese o Kaplún, como el contiguo del “Montmartre” o “El Royal”, “El Derby” o “El cielo de California”, además de los existentes en La Boca: “El Avión” y el “Charleston” ubicados sobre la calle Pedro de Mendoza.

Por último, Faruk recuerda innumerables temas de tango que hacen referencia al cabaret y tan solo como ejemplo nombraremos algunos de ellos: el famoso “Acquaforte” que cantara Gardel o el “Negro” Montero con Pugliese, “Milonguera”, “Milonguita”, “Galleguita”, “Madame Ivon”, “Tal vez será mi alcohol”, “Noches de cabaret”, “Griseta”, “Moneda de cobre”, “Estrella”, “Esclavas blancas”, “Alma de loca” o “No salgas de tu barrio” entre un número mayor de temas alusivos.

Pero, eran los días sábados las grandes fiestas populares del tango en los clubes y asociaciones de los barrios donde actuaban todas las orquestas, las de más renombre, como las que las suplantaban y aún aquellas conformadas por músicos del mismo barrio, todo lo cual tenía una explosión de bailes y de público cuando llegaban las fiestas del Carnaval.



En nuestro trabajo “La identidad” (a modo de recuerdos), hemos desarrollado extensamente el tema de los clubes de barrio y sus bailes. Tan solo como un aporte más podemos repetir algo de los allí expuesto, y también, aunque muy chicos o llegados a la adolescencia fuimos testigos presenciales de ese acontecer popular y a la vez familiar.

El club del barrio, fue otro refugio fiel. A él acudían aquellos que no eran hábitos del café, o recalaban también los que lo hacían en ambos cenáculos, templos laicos de aquellos tiempos. A diferencia del café, solo frecuentado por hombres, o de las minoritarias confiterías, a las que acudían algunas mujeres o parejas, en el club, especialmente en sus famosos bailes, hizo irrupción la mujer, y al amparo de la “típica”, el “jazz” o la “característica” .se formaron numerosas parejas que luego continuarían sus vidas por la senda familiar.

El club, le adicionó el valor agregado de la identidad barrial y de la lucha de sus fundadores y quiénes le continuaron por mantener vigente el objetivo de convertirlos en centros de reuniones y actividades para todos los vecinos del barrio. Buenos Aires y sus alrededores y en menor medida las grandes ciudades del interior del país, tuvieron miles de estas instituciones, y cada una con su propia identidad que la distinguía de las demás, ya fuere en el deporte, los estilos bailables o las actividades sociales.

Los comerciantes e incipientes industriales del barrio, muchos de ellos inmigrantes que habían construido una nueva vida en nuestro país, colaboraron con estos emprendimientos sociales para poder alquilar un local o galpón que sería la base del futuro edificio que, con grandes sacrificios de todo el barrio, con rifas, reuniones bailables, kerméses, donaciones y otras entradas, les permitiría un día inaugurar la “sede propia”.

Muchos de ellos, tuvieron sus inicios al comienzo del siglo XX, pero el gran impulso y consolidación aparecería en los 20 y los 30, alcanzando su máximo esplendor en lo que sería “la larga década de los 40”.

Todo ello se potenciaba con la llegada de las fiestas carnestolendas y los famosos afiches y carteles de “OCHO GRANDES BAILES OCHO” se exhibían a lo largo de toda la ciudad. Era el anuncio de cada una de las reuniones bailables para competir con los mejores números musicales o premios que se otorgaban a los mejores disfraces y bailarines. Era la competencia por la alegría, a tal punto que los principales diarios, por caso “El Mundo” llegaba a publicar seis páginas con los avisos de los distintos bailes no solo en los grandes clubes de Buenos Aires y del centro, sino en los barrios y en los pueblos las orquestas poblaban los escenarios. En los más importantes centros bailables varias orquestas de típica y jazz actuaban en una misma noche, y en idéntico escenario.

Hacia mediados de los 40, ya en plena masividad del género, podíamos encontrarnos con los avisos de Independiente anunciando a Troilo con Marino y Floreal Ruiz y a Pugliese con Chanel y Morán y a los Cotton Pickers de Admef Ratip con la Savoy y el canto de Elena de Torres, en Chacarita Juniors, Alberto Castillo y De Angelis en Gimnasia y Esgrima de Eva Perón, hoy La Plata, Troilo en Les Ambassadeur con Héctor y su Jazz y Pugliese en San Lorenzo; Francini y Portier junto Salgán y La Santa Bárbara en Boca Juniors, Fresedo en Racing, D’Arienzo en Atlanta, Gobbi en el Circulo Urquiza, Rotundo en Obrero Municipales, y así seguían las ofertas para todos los gustos y paladares musicales. ¡Que fiesta para aquellos que disfrutaban de esas inolvidables noches!

Las calles era un incesante ir y venir de gente que, con disfraces para los bailables o la mayoría vestido de salida concurrían a cada uno de los lugares que habían elegido para esa noche. Los acompañaría la música de tango y jazz, el papel picado, que se compraban en grandes bolsas, para el uso de quienes se sentaban a las distintas mesas del club, las serpentinatas que se entremezclaban entre los bailarines, y los pomos con agua florida, o más tarde los lanza perfumes, principalmente para los más jóvenes.

Las mesas de amigos y familias poblaban los clubes de los barrios. La cerveza, bebidas sin alcohol y sándwiches de miga, cuando no aparecía algún choripán o el especial de milanesa, salame o mortadela, eran infaltables en esas fiestas simples del reconocimiento de las sanas alegrías y la rienda suelta de las risas y el ritmo del “dos por cuatro y de la jazz” acompañando las estrelladas noches ya fueren de febrero o marzo.

Por último, cabe señalar que todos estos ámbitos donde el tango era la principal atracción, producía un alto nivel de grabaciones de cada uno de los conjuntos musicales que las casas musicales, especialmente Odeón y Víctor, que lanzaban diariamente un promedio de más de tres discos “78”; a tal punto que cuando un artista grababa un tema, otro salía a hacerle competencia; donde, en las casas vendedoras se agolpaban especialmente los jóvenes para escuchar durante horas distintos discos en las cabinas que funcionaban en los cada uno de los locales de venta; todo lo cual producía un desarrollo importantísimo de la industria, y la gente cantaba por las calles las letras que había aprendido en “El alma que canta” o “Cantando”.

Todo este relato nos afirma para señalar que se trataba de la “edad dorada del tango”.

### **TÍPICA Y JAZZ. EL TANGO DEL ETER.**

Cuando hablamos de “Típica y Jazz” también nos estamos refiriendo al Bolero, a la Música Tropical y a distintos ritmos que para ese entonces interpretaban los conjuntos, en un momento y en un país donde siempre nos gusta enfrentarnos para demostrar quién es el mejor. Ello también se daba dentro de los distintos géneros musicales que no podían estar al margen de una forma del ser nacional.



Junto a las formaciones orquestales del tango y actuando juntos en muchos ámbitos, estaban aquellos que hacían otros géneros musicales, especialmente de música internacional pero también de autores nacionales y latinoamericanos, como también, existieron algunos conjuntos que hicieron a la vez tango y jazz como la “Orquesta Mayo” de José Sala o Francisco “Pancho” Lomuto que hacía temas de jazz y que para ello además de los instrumentos tradicionales del tango, incorporó pistón, saxofón, trompeta y clarinete, denominándola “Típica y Jazz Band”.



En simultáneo con nuestros músicos de tango, tenían plena vigencia las orquestas de jazz, que en un número importante de conjuntos, también de gran calidad musical, alternaban con la “típica” como se decía en ese entonces, especialmente en los bailes de carnaval donde convivían las orquestas de ambos géneros.

Así podemos recordar a Barry Morál, Ahmed Ratip y sus Cotton Pickers, con la voz de Lona Warren, la Orquesta Espectáculo Savoy con el trompetista Esteban y la voz de Elena de Torres, quién también sería una espectacular cantante de boleros, la Jazz City Royal, Héctor y su Jazz, hermano de Lomuto, la Jazz los Estudiantes, Santa Paula Serenaider de Raúl Sánchez Reynoso, Feliciano Brunelli, gran ejecutante, al que no muchos conocen que según algunos estudiosos fue quien realizó la variación final de “Quejas de Bandoneón” para el gordo Troilo, Virginio Gobbi y su joven jazz, Melfi Swing Jazz, Washington Bertolín, y el gran Oscar Alemán, entre otros.

Pero la gran tenida musical aparecía con la música melódica. Aún, cuando el tango y el bolero parecían enfrentados, sin embargo participaban y se hallaban hermanados por la seducción del abrazo de la pareja y de los temas del amor contrariado o no correspondido. En tal sentido de oposiciones debemos recordar el tango de Reinaldo Yiso de 1947 “Bolero” que se hizo exitoso en la voz de Chanel con Pugliese.

Don José Gobello señala a Pancho Spaventa que, llegado a España con el tango, al pasar por México descubre esa música lenta y romántica, y al volver a Buenos Aires realiza presentaciones de sus temas más en boga en el teatro San Martín, con una importante repercusión de público.

En tales circunstancias, los directores de las radios de Buenos Aires contratan a los artistas mexicanos más famosos del momento, entre ellos Don Pedro Vargas, Ortiz Tirado y Juan Arvizu. Ello dio lugar a la aparición de cantantes argentinos del género, entre otros Mario Clavel y Gregorio Barrios. Todo se producía en la década del 30 y tal aparición opacaría al tango, el cual recién en el “36” con la aparición de D’Arienzo vuelve a ocupar su lugar de privilegio, especialmente en lo relacionado con lo bailable.



El bolero había tenido su gran éxito en México, pero su origen pertenecía a la música cubana del siglo XIX, sin embargo los grandes representantes del género estaban en el país azteca.

Don Agustín Lara, más allá de sus dotes de pianista y director, sobresalió como autor, con obras que trascendieron los límites de su país y se esparcieron por el mundo, y aún hoy día mantienen su vigencia entre los amantes del género. Entre otros temas recordaremos "Arráncame la vida", "Enamorado", "Noche de ronda", "Solamente una vez", "Granada" y la obra dedicada a María Félix: "María Bonita". Otra grande fue María Grever, discípula de Claude Debussy, que optó por lo popular que era su pasión, dejándonos obras inolvidables como "Júrame", "Cuando vuelvo a tu lado", "Te quiero dijiste" y "Lamento gitano" entre otros éxitos.

Pedro Vargas fue un gran intérprete y el preferido para difundir las obras de Lara, popularizando ya en sus últimas actuaciones "Toda una vida" del Chucho Navarro. También dejó obras de su autoría como "Porteñita mía", "Me fui", o "Tú me haces falta". Hacia mediados de los 40 llega y actúa en Radio Belgrano José Múgica otro gran y culto cantante que con el tiempo tomaría los hábitos.

También por esa época, en Nueva York, se funda el Trío Los Panchos, con dos de sus más importantes integrantes como Alfredo Gil y Chucho Navarro. Incorporaron la guitarra requinto que le dio un ritmo particular al género, y a la vez cantando en tres voces, con tres tiempos diferentes. El conjunto que ha tenido quizá la más larga vida artística, contó con destacados intérpretes, además de los señalados, con continuidad o en trabajos especiales. Cabe recordar, entre otros, a Hernando Avilés, Johnny Albino o Raúl Shaw Moreno.

Otro referente mexicano de larga y continuada fama musical, tanto en el canto, como intérprete de piano, acompañando a famosos cantantes como a nuestro Daniel Riobos, pero principalmente como autor, aún mantiene su vigencia. Don Armando Manzanero ha hecho bailar y enamorar a miles de argentinos, tanto con sus grabaciones, como con sus repetidas visitas al país. Entre algunos de sus temas podemos recordar "Llorando estoy", "De amor nadie muere" y su mítica "Esta tarde vi llover".



Aún, cuando fuere en menor cuantía, el país ha contado con nombres de una gran calidad artística, y al lado de sus iniciadores Pancho Spaventa, Mario Clavel y Gregorio Barrios, encontraremos a Leo Marini y Osvaldo Farrés. Ya en los 50 las voz profunda y de grandes matices como la del gran Daniel Riobos con temas como “Juguete”, su tema “Piensa en mí”, “El Gondolero”, “Abrázame Así”, “Yo la comprendo”, “Tú me acostumbraste”, “Contigo en la distancia, o el tango de Homero (que también escribió el bolero “Vete de mí”), y Virgilio Espósito “Chau no va más”, recordando que Daniel cantó en repetidas ocasiones con Astor, lo que habla de sus virtudes cantables, ya que el tango no era proclive a la actuación con cantantes.

Los bailes de los clubes verán desfilar en forma simultánea a la “típica y a la jazz” al igual que los más importantes programas radiales o confiterías bailables. En ese “enfrentamiento” pensamos que más que ello eran géneros distintos que todos aportaban su calidad musical. Serán recordables no solo “El Glostora tango club” por Radio El Mundo, o “Ronda de Ases” sino también las audiciones de Juancito Monti, los bailables de los domingos, los micros de Juancito Díaz, las presentaciones del Buda “Con T de Troilo” o la famosa audición de Jabón Federal con la presentación de Alberto Castillo. Junto a ellos también se presentaban enormes orquesta de jazz o las denominadas “características”. Ese país y principalmente ese Buenos Aires “era una fiesta”.

### **LOCOS LINDOS: CARLITOS. JULIO Y SU BANDA. FINOLIS DE LA NOCHE. JUANCITO. EL GORDO BUENO. EL COMPADRITO SOCIAL DE VILLA CRESPO.**

Para poder alcanzar ese “ángel” que solo es patrimonio de unos pocos, aquellos que lo poseen tienen un alto grado de “locos lindos” y si bien en nuestro género popular urbano podemos encontrar un interesante grupo de ellos, aquí hemos de referirnos tan solo a unos pocos, y como no podía ser de otra forma comenzaremos con el gran **CARLITOS**.

El molde se rompió ese fatídico 24 de junio de 1935 en Medellín y tan solo habían pasado 45 años desde que llegara a este mundo, aún, cuando algunos hayan señalado que tenía algunos años más, pero eso no tiene importancia. En ese lapso corto para tantas realidades, las construyó sin posibilidad de otro molde similar, pues no solo surgen de él el análisis musical-cantáble sino que su personalidad arrasadora sintetiza aspectos sociológicos, históricos o humanos de alguien que encarnó como nadie ese “ser porteño”, que alberga condiciones positivas y de las otras, y que solo aquellos que participan de tales realidades pueden comprenderlo..

Desde lo sociológico, nos deja la enseñanza del ser que, nacido en la más pura pobreza y criado en un medio hostil, a través de sus propias convicciones, puede llegar a superar todos los obstáculos y alcanzar las utopías juveniles; a tropezones pero firme en el rumbo, pues el medio no era fácil y tenía el peligro en cada vuelta de la esquina.

Pero también, solo esos utópicos, que reniegan realidades, pueden alcanzar metas soñadas y Carlitos la construía a través de su canto pero también de su pinta ganadora, pese a otras realidades en su edad juvenil.

Se crió en un medio que, siendo precavidos, podemos decir dificultoso, por no decir delictual, y sin embargo pese a sufrirlo, y ser en su juventud protegido de algún caudillo de Avellaneda, supo a lo largo de su vida mantener códigos de vida que nadie podrá negarle.

Pues, en esto de la valoración de una determinada persona o sector, están aquellos que todo lo aprueban, pero también aquellos otros pertenecientes a los sectores dominantes de un país o a través de sus opinadores de turno, denigran todo lo popular por considerarlo “populista” como si ello fuera un pecado mortal. Apuntan al ícono popular pero en realidad sus armas



están dirigidas en definitiva al enemigo real que no son otros que los sectores populares, existiendo numerosos ejemplos en nuestra historia pasada o reciente.

En este caso, ese hijo de la pobreza, a través de sus propios valores, supo crear sus propias realidades, sin abjurar nunca de su génesis y fiel a esos valores nunca abandonaría a quien lo trajo al mundo o a sus amigos de la vida, a los que tenían viento pero especialmente a los que como él había sido hijos de las necesidades; y en esas realidades nunca se “agrandó” ni renegó de sus orígenes. Quizá por ello, algunos no se lo hayan perdonado.

Para poder alcanzar su meta había que tener alma de “inventor” y Carlitos la tenía de sobra y con ello “inventaría” el canto del tango que fue su carta de presentación a lo largo de su vida, bendecida por las aguas del saber popular, ese que no se obtiene en ninguna academia o universidad.

Como autodidacta de la vida y dentro de ella del género popular musical, tenía desde sus jóvenes años esas herramientas naturales que tienen los elegidos para poder convertirse como señala Ferrer en una “mezcla rara de camarista y nativista un injerto fenomenal de Beniamino Gigli y Alberto Williams...” donde eligió su propio camino de esas utopías “...porque el arte no yerra cuando elige a esta clase de insensatos para aclarar los rumbos y las vocaciones del batallón de normales con aptitudes que hacen cola de cometa tras el resplandeciente desvarío de un chiflado genial”. Para ser genio hay que demostrarlo con inéditas realidades y eso es lo que hizo Carlitos, de la nada, el todo.

Con ello, logra transformar la expresión de lo campestre para trasladarlo al sentir de las realidades urbanas que se mezclan con lo suburbano y en ese probeta genial de la vanguardia del canto popular rioplatense, con esa inventiva genial de los señalados para trascender, emprende el descubrimiento de un nuevo decir de ese género popular que, a través suyo, sin abandonar sus raíces, se viste de smoking y hace trascendente a los poetas de estas tierras, que a través de su canto se conocerán en todo el mundo.

Carlitos no solo era voz sino holísticamente una personalidad total con dotes histriónicas insuperables, que se adueñaba del escenario artísticos y de la vida a través de un género popular que, como vuelve a abórdalo Ferrer “...sabe atacar con una frase en ciclón sinfónico, y ocho compases después afinar pianísimo como de armónicos de guitarra pulsada en una hornacina... y junto a ello “ríe, ora, embiste, calla, se conmueve, compadrea, se apiada, guiña, solloza o piropea girando el dial entero de los climas...”. Esas expresiones interiores de enorme profundidad que transmiten honduras llegan a su vez a través de su pinta bacana que lega para el género.



Es el permanente renovador de ese canto popular que recibe el reconocimiento de distintos públicos por el mundo, a través de una prospectiva artística muy difícil de emparar. Supo transitar ese canto campestre para llegar al de las realidades urbanas, pero también entendió que el mundo transitaba comunicacionalmente a través de la imagen universal y allí partió para conquistarla a través de su canto y de su estampa ganadora que, por algo innato, propio de los elegidos, entendía como se debía colocar en ese mundo un nuevo producto cultural, lo cual a

su vez, si bien al principio dependía de las grandes empresas del medio, una vez ganado ese mercado, entendió llegado el momento de independizarse junto a Le Pera y llevando a Turig Tuci como su director artístico y que solo la muerte truncaría el proyecto.

Como todo genio, también él tuvo sus detractores, principalmente nacionales, en eso del “50 y el 50” a favor y en contra, y para Carlitos ello no fue una excepción, a la cual sin embargo se sobrepuso como alguien que estaba más allá del bien y del mal. Pero lo que importa, al menos para la valoración del género, es aquel que nos deja su legado de alguien que vivió muy rápido esos apenas 45 años pero que en un lapso corto para toda las composiciones interpretadas en calidad y en un número inaudito de títulos dejó plantada la bandera del canto popular urbano y su valoración ha logrado transponer los límites de los normales, para trascender en muchas generaciones, aún jóvenes del siglo XXI, donde su personalidad sigue intacta y de honda representatividad del porteño, como algo que forma parte del patrimonio de la identidad de un pueblo.

Solo, un loco lindo como él logra llegar al trono de un género musical y al reconocimiento amoroso de su pueblo.

Y así como significamos el canto en su figura, deberemos acudir a otro bendecido por la varita divina y que, casualmente o quizá causalmente nacieran el mismo día: **JULIO** para los amigos y de familia **De Caro**, sería otro hito fundamental en la historia de la música popular urbana.

Como Gardel, no fueron productos del “20” o del “30”, sino que dejaron su impronta para todo lo que vendría, y si bien, su producción fundamental se da en la segunda parte de la década del “20”, entre 1925 y 1930, no es menos cierto que esas obras y ese estilo habría de ser prospectivo para todos aquellos que llegarían con la “larga década del 40”, y si bien existieron otros músicos del tango que militaban en la tendencia “tradicional” y realizaron su importante aporte al género, tampoco es menos cierto que De Caro, con sus hermanos y aquellos que plantaron ese estilo dejaron abierto un camino para que lo comenzaran a transitar jóvenes músicos que abrazarían la denominada “escuela decareana”.

Es muy importante señalar que las condiciones del país de la década del “30” y su mishadura no permitieron a los músicos de tango tener el trabajo y la difusión que les permitiera una mayor creación; sin embargo continuaron siendo faro que alumbraba la llegada de nuevas camadas tangueras.

Cuando hablamos de Julio De Caro, lo hacemos refiriéndonos a él, pero también a toda su “banda”. Todos ellos también habían mamado, como no podía ser de otra manera, de otros músicos fabulosos que los precedieron y con solo citar a unos pocos hablaríamos principalmente de Arolas, que había alojado a Julio cuando el padre lo echó de la casa y que apadrinándolo artísticamente lo incorporó a su conjunto, como luego lo acogerían los conjuntos de Ricardo Luís Brignolo, José María Rizzuti, Osvaldo Fresedo, Enrique Delfino y el gran Juan Carlos Cobián cuando se incorporó a su conjunto en 1923 y del que luego sería su director, junto a otro fundamental como Pedro Maffia.





La formación del “sexteto” sería la herramienta ideal para acometer una nueva realidad en el género con una “estética diferente, liberándolo de sus últimas amarras de primitivismo musical” como lo señala el doctor Adolfo Sierra en su conocida obra. Allí sería fundamental el “aristócrata del tango” Juan Carlos Cobián, del que hemos de ocuparnos más adelante, que a través de una tendencia del “tango romanza” abriría nuevas puertas con su sexteto de 1923, en la búsqueda de nuevas experiencias legando el mando a De Caro.

En ese mojón de nuestra música popular urbana, comienza a escribirse una nueva historia en el tango, a través de una nueva realidad estilística que logra concretarse por el aporte de enormes músicos, pues esto, no solo fue Julio, sino también Francisco en el piano o Emilio en el segundo violín, don Pedro Maffia y Luís Petrucelli en bandoneones, y Leopoldo Thomposon en contrabajo. Allí, en 1924, aparecería un conjunto con matices afiligranados con marcados ligados en los sonidos además de sus “rubatos” característicos. El sexteto tendría cambios en su integración, cuando entraron Pedro Laurenz y Armando Blasco en bandoneones, y José Nieso como segundo violín, pero en lugar de perder calidad habría de tener su período más representativo y trascendente.

Siguiendo al doctor Sierra, deberá significarse que todo ello trajo aparejado una revolución en la ejecución del tango, donde se incorpora la armonía y contrapunto que no desvirtúa sus esencias rítmicas ni melódicas, todo lo cual exigía músicos que pudieran interpretar esa nueva concepción, donde el citado crítico señala el acompañamiento armonizado del piano, los fraseos y variaciones de los bandoneones, y los contracantos del violín, afianzándose los solos de piano y bandoneones a través de una riqueza armónica y sonora desconocida.

Ello era, ni más ni menos que una nueva escuela musical del tango, que por lógico tendrían sus resistencias, algunos por el temor al cambio y otros por no poder asumirlo, y ello habría de traer como consecuencia la bifurcación de escuelas, por un lado la tradicional y por el otro este nuevo estilo, donde quizá todos hicieron su aporte, pero esta última se jugaba por abrir nuevos caminos, y la historia del género habría de darle su razón.

Allí estriba la valoración de la obra de Julio y todos aquellos que compartieron ese nuevo sentir y ello no solo se daría en la ejecución, sino también en la producción de nuevas obras que hoy, en el siglo XXI, siguen siendo de una enorme riqueza musical a la que muchos jóvenes han hecho parte de sus repertorios.



Para poder comprender esa trayectoria, además de lo instrumental, deberemos acudir a sus obras y a las realizadas junto con aquellos que le acompañaban en ese nuevo camino: en la que se han de destacar temas fundamentales como "Boedo" y "Tierra querida", "Colombina" (con Francisco De Caro), "Copacabana", "Chiclana", "El arranque", "El bajel" (con Francisco), "El monito", "Guardia vieja", "La rayuela", "Loca ilusión", "Mala junta" (con Laurenz), "Mala pinta" y "Mi queja" (ambos con Francisco), "Moulin rouge", "Orgullo criollo" (con Laurenz), "Tierra querida", "Tiny" (con Maffia) y "Todo corazón".



Ello grafica, a grande rasgos, a alguien que, a lo largo de 30 años grabó más de 400 temas en distintas discográficas como Víctor, Brunswick u Odeón. Su etapa menos significativa sería la del denominado “sinfonismo” donde los músicos de tango quisieron enfrentar la crisis del 30 pero con malos resultados, que solo la llegada del baile, pasada la mitad de la década, de la mano de D’Arienzo, devolvería la génesis aún, dentro de la corriente tradicionalista, pero que abriría caminos para la continuación de la escuela decareana, a fines de dicha década y exponencialmente en el “40”.

Pero, si hablamos de De Caro también debemos hacerlo con Pedro Maffia, el gran estilista del bandoneón de una exquisita sensibilidad, con una simple pero honda forma de tocar el instrumento y expresar el tango, que haría escuela y que habrían de seguirlo muchos jóvenes como el caso de Troilo a través de un fraseo muy característico, o el fueye brillante de Laurencz con una forma también muy personal en su ejecución. También serían fundamentales para crear esa nueva escuela el trabajo del violín expresivo de Cayetano Puglisi o el piano “romanza” de Francisco De Caro, que adoptarían otros músicos que habrían de sucederlos.

Todo ese camino sembrado por Julio y su “banda”, tendrían la cosecha cuando estaba llegando ese brillante período del género y allí aparecerían sus seguidores, entre otros Troilo, Pugliese, Goñi o Gobbi, por nombrar tan solo a algunos de ellos. Allí el padre, el sexteto, dejaba paso a su hijo, la “Orquesta Típica”. Aquellos que siguieron el camino que iniciara el maestro lo han recordado permanentemente y han sido, pese a sus propios estilos, verdaderos embajadores, como el caso de Pugliese quizá el más decareano, y otro hombre que lo admiraba como Ástor, le brindó el tema “Decarísimo”.

Cuando señalábamos el recorrido musical de De Caro, lo hacíamos en el sexteto a través de su incorporación al que dirigía **JUAN CARLOS COBIÁN**, quien también sería el director de aquellos “**FINOLIS**” de la noche porteña, alguien que musicalmente estableció otros parámetros que renovaron y enriquecieron al género, a través de su creación del tango romanza y señalado justicieramente como el “Aristócrata del Tango”. Esta significación del género se refiere, en su origen europeo, en el medioevo en Francia e Italia donde se lo encontraba principalmente en piezas cantadas, donde su término no define una estructura formal y su rasgo fundamental es el cuidado de la línea melódica, su carácter lírico, cantable y sentimental.



En nuestro país, dentro del género, tenía antecedentes en la “Guardia Vieja” con temas rítmicos y tres secciones como derivado de la habanera. Cobián le proporciona otro vuelo a la melodía con un planteo musical diferente, jerarquizando y otorgándole una gran expresividad

y desarrollo, como soporte de su discurso melódico, trabajando la armonía a la cual enriquece y a través de su pianísimo, crea una nueva realidad musical.

Fundamentalmente, aporta el “relleno” del acompañamiento cuando la melodía “se calla”, donde propone todo ello siendo aún muy joven a tal punto que en el año 1914, teniendo solo 18 años compone “La Paica” (luego llamada, “El Motivo”, de revolucionaria estructura, como señalaba Julio De Caro). Ya en 1923 había compuesto “Mi refugio”, “Mujer”, “A pan y agua”, “Los dopados” (luego “En mi pasado” y más tarde, “Los mareados” con letra de Cadícamo), “Salomé”, o “Almita herida”, además de otros como “La casita de mis viejos”, “Niebla del Riachuelo”, o “Nostalgias”.

En 1922 se había unido al sexteto de Osvaldo Fresedo, con el que estrenó su tango “Mi refugio”, en el Abdullah Club. Cuando, más adelante se retiró Fresedo, formó su propio sexteto a propuesta del gerente del lugar y desde el piano pasó a dirigir a los bandoneonistas Pedro Maffia y Luis Petrucelli, los violinistas Julio De Caro y Agesilao Ferrazzano y el contrabajista Humberto Constanzo. Este conjunto quedó para la historia del tango pues significó el antecedente directo del movimiento de transformación instrumental más importante del tango, actuando en el Abdullah Club de la Galería Güemes y grabando para la RCA Víctor, entre ellos sus temas “Una droga”, “Shusheta”, y “Piropos”.

Sin embargo, su genio musical debió convivir con su vida bohemia pletórica de búsqueda de nuevas sensaciones, lo cual a su vez le producía la discontinuidad musical, así que en agosto de 1923 disolvió su sexteto, vendió su piano y los muebles de su departamento, compró un pasaje de ida y dejó todo para correr hacia Estados Unidos detrás de una cupletista española que le llevaba quince años y que había conocido en Buenos Aires.

Al llegar a Nueva York, nadie le esperaba en el puerto pero un compañero de viaje le consiguió alojamiento en un hotel, sugestivamente llamado “Hotel Victoria” y unos días después lo presentó a la pianista Mabel Wayne, autora de los valeses “En una aldea de España” y “Ramona”. Con el tiempo este último sería difundido en Argentina como tango con letra del íntimo amigo de Cobián, Enrique Cadícamo.

Cobián, por pedido de Wayne, ejecutó un tango al piano, lo que le valió la atención del periodista y poeta mexicano Luis Sepúlveda, que estaba presente, iniciándose primero una amistad y más adelante una colaboración al ponerle Sepúlveda letra en inglés a algunos tangos de Cobián. Luego formaría un pequeño conjunto “Argentan-Band”. En esas locas noches de la década del “20” seguía con sus aventuras románticas y probando distintos trabajos sin alcanzar el éxito esperado, como unas presentaciones especiales en la National Broadcasting para América Latina y algunas grabaciones en Columbia Records con el nombre de “Carlos Cobián y su Orquesta Argentina”, por lo que en los primeros meses de 1928 regresó a su Buenos Aires, donde formó una orquesta con Francisco Fiorentino como vocalista; dirigió luego una agrupación de jazz; con Ciriaco Ortiz (bandoneón) y Cayetano Puglisi (violín) tocó en el Trío Nº 1 y volvió a organizar su típica.

Pero su espíritu aventurero, en 1937, lo llevaría nuevamente a Nueva York siempre acompañado de Cadícamo, además se había casado en Montevideo con una mujer de buena posición con la que había tenido un romance en Buenos Aires pero al fracasar el matrimonio decidieron divorciarse y la mujer le depositó 50.000 dólares que debía cobrar en los Estados Unidos, donde la suerte laboral seguía siéndole esquiva y rechazando algunos trabajos que se le presentaron. Mientras mantenía un romance con la dueña del edificio donde se instaló conoció a la norteamericana Kay O'Neill y el 1º de febrero de 1938, tres meses después de su llegada a New York, se casó con ella provocando la ira de la dueña, quien los expulsó del departamento.



Su enorme talento, no fue suficiente para poder contrarrestar esa vida bohemia con sus borrascosas aventuras sentimentales, la despreocupación por ganar dinero pero especialmente su enorme predisposición para gastarlo, su limitada fluencia idiomática, su falta de visión para sacar ventaja de las oportunidades y el orgullo al rechazar ofertas únicas quebraron sus posibilidades de triunfar en los Estados Unidos. Como consecuencia, destruyó sus posibilidades de divulgar un auténtico tango no sólo en ese país sino en el mundo entero por medio del cine de Hollywood. Vuelto a Buenos Aires tendría algunos trabajos en Radio El Mundo pero dejaría la actividad, viviendo en un modesto departamento en la calle Montevideo, falleciendo el 10 de diciembre de 1953.

Su compañero de aventuras y corridas en esa loca bohemia de la década del "20" y del "30" fue don Enrique Cadícamo que le sobrevivió y casi por seis meses le pegó en el palo de llegar a los 100 años de edad. Cadícamo a su vez lo dejó escrito todo ese período a través de distintos trabajos, especialmente en su libro "Memorias" editorial J.C. Fernández y Cía. Buenos Aires 1978, donde desgrana toda su trayectoria y aquellos memorables encuentros en la noche de Buenos Aires, París o Nueva York.

Don **OSVALDO FRESEDO**, fue otro de los dandis de la noche porteña, y si bien pasó a denominárselo el "pibe de la Paternal", había nacido en pleno centro porteño, en la calle Lavalle 1606 un 5 de mayo de 1897; posteriormente sus padres se trasladarían a una casa cerca del Maldonado, que poblado de cafés sería su cuna tanguera. Luego de transitar el barrio y los vecinos, apuntaría hacia el centro de la ciudad donde sería uno de los elegidos de esas noches memorables de Buenos Aires que, desde los años "20" se extendería a través de otras décadas y donde su estilo tradicional y a la vez vanguardista lo tuvo como uno de sus actores principales aún luego de la década dorada.

Como señala Felipe Yofré, Fresedo fue un reo y un bacán, donde supo calzarse el atuendo gaucho pero también el frac, todo en una sola personalidad y así como frecuentó los boliches del suburbio supo llegar con su prestancia y su pinta abacanada a los principales cabarets, no solo de la noche porteña, sino también en París o Nueva York. Sus famosos conjuntos fueron la base musical necesaria para una elegancia del baile en atrios como Montmatre, L'Abayye, Royal Pigall, Armenonville y algunos años más tarde el Abdullah Club y su Rendez Vous.



Su personalidad no solo brilló en la dirección, sino que también supo imprimirle sus delicadas y profundas melodías a su instrumento, y como había ocurrido con De Caro, su contemporáneo, supo de la expulsión y de la vuelta de hijo pródigo al hogar familiar; siendo además diligente deportista o dirigente autoral. Los temas de su autoría, harían danzar en bailes selectos pero también barriales o a través de programas radiales como "Ronda de ases" hoy continúan teniendo plena vigencia, como "El espante", "Arrabalera", "Perdón viejita", "Vida mía", "Pampero", "Sollozos", o "Bandoneón amigo" por citar algunos.

Cuando señalamos sus calidades, lo catalogamos como un lujoso renovador que introdujo nuevos timbres sonoros al tango y aún, tocando junto a reyes del jazz como el caso de Dissy Gillespi, y en una etapa que solo el gordo Pichuco hacía algunos de los temas de Astor, fue un gran difusor de "Para lucirse" o "Prepárense".

Entrelazando el siglo XIX y el XX, un 15 de julio de 1900 alumbraba Domingo Enrique **CADÍCAMO**, décimo hijo de Ángel Cadícamo y Hortensia Luzzi. Viviría y cursaría el colegio primario en Flores y luego el secundario en el Nacional Mariano Moreno, accediendo más tarde como escribiente en el Consejo Nacional de Educación que sería su primer tarea remunerada. Allí conocería y trabaría amistad con notables hombres de letras como Lugones o Banchs y músicos como Blomberg, pero principalmente con Pablo Suero, dramaturgo y crítico teatral que sería quien habría de impulsarlo a desandar el camino de las letras cuando leyó su poema "Pompas" que cuatro años más tarde llevaría música de Roberto Emilio Goyeneche, tío del Polaco, que muriera siendo muy joven, y que tendría el espaldarazo de la grabación de Gardel que lo hizo en dos ocasiones, en 1925 y 1927, y quien, en menos de ocho años grabó 23 temas de Enrique, que ya había abandonado el Domingo.

El camino estaba abierto y allí comenzaría la larga senda de la colaboración con otros grandes de nuestra música popular urbana, como el caso de Juan Carlos Cobián con quien realizaron su primer tema "Vení vení" y donde trabarían sus afinidades que los llevaría por el mundo, como en 1928 cuando parte en el famoso vapor "Conte Rosso" visitando Barcelona y París, presenciando el debut de Gardel en el cabaret Florida. Regresa a Buenos Aires, y renuncia a su trabajo en el Consejo Nacional de Educación para dedicarse por entero a la composición que, ya en ese entonces le permitía facturar buen dinero, a través de la presentación de más de 50 títulos, entre ellos "Ché Bartolo", "Ché, papusa oí..." o "Aquellas farras", entre otros.

En 1931, vuelve a viajar a Europa en el flamante navío alemán "General Osorio", en el que también viajaba la "Compañía Teatral" que dirigían José González Castillo, Bayón Herrera y Manuel Romero con un elenco integrado por Sofía Bozán, Pedro Quartucci y María Esther Gamas, que se presentarían en Madrid; pero además formaban parte del pasaje Gerardo Matos Rodríguez, Cátulo Castillo y Roberto Maida. Meses después regresaba a Buenos Aires donde dejará éxitos como "La casita de mis viejos", "Cuando miran tus ojos" o "La novia ausente" además de obras teatrales e incursiones para el cine.



En 1936 llega a Brasil acompañado de Razzano y de Charlo, donde en ese viaje nacería el famoso tema realizado con el segundo de ellos "Ave de paso", pero sería el viaje a Nueva York en 1937 el que marcaría su paso por la bohemia norteamericana donde pernoctaría por más de un año. Pero como ocurría con Gardel y se repetiría con Piazzolla, había que volver a Buenos Aires, como diría Eladia, para recargar las pilas de la creación en el hábitat natural del tango. Entre los años 1940 y 1945 formaría parte del directorio de Sadaic.

Sin embargo, esa vida bohemia de viajante permanente no le impedía seguir componiendo temas que serían de una enorme trascendencia en el escenario del tango, además de obras de teatro e incursiones en el cine como la película "La historia del tango". Esta circunstancia ha de generar un hecho casual cuando concurre a la academia de danzas de O. Howerber para conocer más a fondo el género y así poder plasmarlo en la historia, y sería allí donde quedaría prendado de una de las bailarinas del conservatorio, Nelly Ricci, que con el tiempo formaría la pareja de baile "Nelly y Nelson" y que luego de un largo noviazgo de más de 10 años



contraerían matrimonio en 1961, donde dicen las historias de la noche que debido a dicho paso trascendental otro soltero empedernido que murió en dicho estado, don Ángel D'Agostino, dejó de saludarlo por mucho tiempo, en prueba de desagrado por el paso asumido.



En 1954 vuelve una vez más a Europa, a la que retornaría en 1962 en viaje de bodas que duraría un año visitando todas las ciudades del viejo continente. Cuando vuelve a Buenos Aires llegaría su hija Mónica María, lo cual no sería óbice para seguir viajando como en 1978 a Japón como representante de Sadaic y también a Nueva York, a la cual habría de regresar pocos meses más tarde junto a su mujer y a su hija, que también habrían de visitar Tokio en 1986.

Además de los temas ya señalados se pueden recordar, entre otros, “Yo te perdono”, “Callejera”, “Compadrón”, “Muñeca brava”, “Barajando recuerdos”, “Pa’ mí es igual”, “No hay tierra como la mía”, “Rondando tu esquina”, “Se han sentado las carretas”, “Almita herida”, “Nostalgias”, “El cantor de Buenos Aires”, “Rubí”, “A pan y agua”, “Cruz de palo”, “Anclao en París”, “Olvidao”, “De todo te olvidas”, “Tormenta”, “Al mundo le falta un tornillo”, “El llorón”, “Madame Ivón”, “Santa milonguita”, “Desvelo”, “Por la vuelta”, “Tengo mil novias”, “Amigos de ayer”, “Lagrimitas de mi corazón”, “A quien le puede importar”, “Copas, amigos y besos”, “Cuando tallan los recuerdos”, “Melodía oriental”, “Tres esquinas”, “El morocho y el oriental”, “Pa’ que bailen los muchachos”, “Garúa”, “Naípe”, “La luz de un fosforo”, “Igual que una sombra”, o “La calle sin sueño”, todos ellos con la colaboración de los músicos más importantes de nuestro tango, pero también realizando música y poesía a través de seudónimos: “El cuarteador”, “El último guapo”, “A mí no hablen de penas”, “Adiós Chantecler”, “Tango de ayer”, “Recordarás”, “El centauro”, “Por las calles de la vida”, “Tres amigos”, “Tango gris”, “Boedo y San Juan”, “Paláis de Glace”, “No vendrá” o “Vamos...Zaino...!”, por solo citar alguno de ellos. Como también señalar algunas de sus obras para teatro como “El romance de dos vagos”, “Se apareció la viuda”, “Así nos paga la vida”, “Cinco cuentos ilustrados”, “Los cuentos del príncipe”, “La baba del diablo”, “La epopeya del tango”, “Dinamismo 1933”, “El cantor de Buenos Aires” o la zarzuela criolla presentada en 1966 “Juanita la Popular”.

Recuerdo que en el año 1994, la revista Viva le hace un reportaje y cuando el periodista le pregunta cómo está su salud, Cadícamo le contesta “No...ahora me cuido, hace 5 años que no fumo” (en ese momento tenía 94 años de edad) y ante otra pregunta sobre cómo estaba escribiendo sin anteojos, el maestro muy suelto de cuerpo le retrucó “No m’hijo yo nunca usé anteojos”. Cadícamo estaba así pintado de cuerpo entero a tal punto que su labor y nuevos proyectos no disminuyeron con el paso de los años que frisaban los 100 y que aún internado, en sus últimos días de vida seguía contribuyendo a la historia de nuestra lírica popular de la ciudad que lo adoptó como uno de sus hijos predilectos.

Con sus clásicos pantalones de Chaplin tanguero, llegamos al final de estas evocaciones de esos finolis de la noche y del tango y para ello nada mejor que recordar una memorable charla del 20 de agosto de 2002 en el Seminario Tango y Sociedad en el Café Tortoni organizado por Natalio Etchegaray, Roberto Martínez y Alejandro Molinari, en la temática de “La larga década del 40” donde el maestro Ferrer nos regalo la mejor pintura de un dandi de esa noche porteña

como don **Ángel D'AGOSTINO** y acudimos a sus apuntes para poder brindarles una mejor y fidedigna muestra que ese cálido homenaje.

Recuerda que lo conoció casi al final de la vida del maestro, alrededor del año 1983, cuando contaba con 83 años de edad, ya que también, al igual que Cadícamo era de 1900, y que comenzó a tratarlo en dos de los restaurants en que Ferrer tenía una participación, "Pichuco" y "Los teatros" de la calle Talcahuano, especialmente en el primero donde se alternaba hasta altas horas de la noche, entrando a la madrugada, a la cual D'Agostino era un devoto que se acostaba a las 9 de la mañana y se levantaba a las tres de la tarde, ante la envidia señalada por Ferrer que se acostaba a las 3 de la mañana y se levantaba a las 12 del mediodía. Ya en esa época, el maestro había abandonado la profesión y vivía gracia a la ayuda de los amigos que le permitieron seguir teniendo esa vida a lo largo de sus 90 años.

Aunque Ferrer señala haber admirado su valores estéticos-tanguísticos, no había ocupado su atención hasta esa época en donde lo atrapó sus encantos y simpatía que lo sedujo además por buena persona que jamás hablaba mal de nadie, donde ello no es común entre la gente del ambiente, además ello se veía reflejado en la forma de vestir de D'Agostino, con una rara mezcla de siglo XIX y el XXI con chalequitos a cuadros y flor en el ojal, sombrerito y aún, un discreto maquillaje.



Proveniente de una familia acomodada que habitaban en un petit hotel, no tuvo que luchar con el dinero y ello le permitió dedicarse alegremente a la música y a la juerga que lo alcanzó cuando era un adolescente, donde la música fue su hobby y las mujeres su profesión, y aún en su edad avanzada, ir a ver películas de Madonna o pararse a admirar cuando pasaba una jovencita.

Su departamento de la calle Paraná, su "bulincito" que puso Maple era el hábitat ideal para sus relaciones amorosas a quienes recibía de kimono y con sahumeros y copas; y aún almanagues de taller mecánico en un atril, con la contrariedad de los vecinos; pese a lo cual era autor de un tango "Romántico metejón". Pero además también era un devoto del juego de cartas y todas las noches, a altas horas, concurría al "Club El Progreso" a juntarse con sus amigos del tapete.

Musicalmente, Ferrer lo recuerda al comienzo de su carrera, a los diez años, con un trío junto a D'Arienzo y Eduardo Armani; sería también uno de los tantos músicos que animaban las películas mudas, hasta que en 1932 formó su primera orquesta que había incorporado un cantor de apellido Lomio, que cantaba en la Orquesta Típica Víctor, y al que bautizó Ángel Vargas, donde surgiría el éxito de los "dos ángeles del tango" y que se disolviera luego de unos años por una forma de ejercer la profesión, D'Agostino, tocando en el Marabú, quería hacer solo una vuelta por noche, en tanto, Vargas deseaba realizar 4 trabajos por noche; y siendo siempre muy generoso le dijo "llévese al primer bandoneón de la orquesta y haga todos los trabajos que usted quiere, imíteme la orquesta, no hay problema, yo no hago más de una vuelta por noche, y en el Marabú".

Con ello mantenía su actitud ante la vida de un dandi que no deseaba realizar una tarea que siempre dosificó, como el alcohol y el tabaco, que le permitió fumar hasta el último día de su

vida; que también tuvo el karma con Vargas con quien nunca se llevó bien y muy mal cuando se separaron a tal extremo, cuenta Ferrer, que existiendo un galería de fotos en "Pichuco" entre las cuales había una con D'Agostino y Vargas. dejó de ir al restaurant hasta que no se retiró la foto; además de tratar de vengarse de Vargas, que había copiado su orquesta, con cantores que cantaba parecidos a Vargas como Tino García o Rubén Aldao. Era en verdad la guerra de un matrimonio mal avenido y que como suele ocurrir no hay paz después de la separación.

Ferrer vuelve a señalar cierta coincidencia musical en el piano de su orquesta con la de D'Arienzo, pero la suya era parsimoniosa "una parsimonia de barrio...", agregando que "...su orquesta encierra el encanto de las estaciones de tren de los barrios, con la barrera, con las casas, con parrales y con las esquinas y el almacén; a mí la orquesta de Ángel D'Agostino me suscita en la imaginación ese clima porteño".

Recuerda un anécdota con Astor, quien ignoraba la orquesta de D'Agostino, hasta que estando en Tel Aviv unos amigos lo habían invitado a un asado y escuchar un disco de D'Agostino; lo cual, al volver, le refirió a Ferrer que lo había redescubierto, quizá por los mecanismo del alma a tantos kilómetros de distancia.

Su planteo musical era sencillo y con músicos adecuados que brindaban un marco musical especialmente dedicado al bailarín, con esa parsimonia de barrio como decía Ferrer, pero que también brinda una suerte de terapia tranquilizante para el que la escucha, con una energía pacífica y con creaciones admirables como "A pan y agua" donde en 3 minutos realiza una obra de teatro con el tema de Cobián y Cadícamo, donde pese a parecer una obra improvisada tiene una enorme elaboración, como señala Ferrer.

Luego de la partida de Vargas y con él Eduardo Del Piano, armará la línea de bandoneones con Máximo Mori como el primero de ellos lo cual le permitirá arreglos muy especiales como los de "Café Domínguez" y "Mi distinguida pebeta" que con el estilo D'Agostino alcanza un alto grado de calidad que no tenían grabaciones anteriores.

Hacia el final de la noche Ferrer señalaba que "...era un hombre sentimental, como todo pícaro"; alguien que tocaba el piano no cuando quería sino cuando sentía necesidad de ello. Cuando falleció, Ferrer recibió el legado del carnet de D'Agostino de SADAIC y recuerda que un hermoso reloj, junto a otros 4 más, mandados a hacer por Perón y Evita en Zuiza con el escudo peronista en la esfera de oro y que tocaba en las horas libres la marcha peronista como una cajita de música. Se lo había obsequiado Evita, aunque él no era peronista, pero le había dado cobijo cuando ella lo necesitó, pieza que habría de desaparecer, junto con otros bienes, a su muerte. Ferrer finaliza señalando que "Fue un porteño de los de antes con un gran corazón y sin rencores" y en su recuerdo recitó su poema "La última grela". Noche de inolvidables recuerdos y justiciero homenaje.

### **A TUS PIES BAILARÍN...JUANCITO**

D'ARIENZO, VOS SOY EL REY

Letra de Héctor Palacios

Música de Amleto Alfredo Viola

Justo cuando al tango, se le fue carlitos,  
una musa extraña, trajo al arrabal,  
algo que entonaba, mezclado con gritos,  
nadie los paraba ni con foul penal.  
campaneando el "fato" vino Juan D'Arienzo,  
e implanto un estilo, rítmico y vivaz,  
tangos y milongas, señalo el comienzo,

ocupando el trono de "rey del compás".  
 d' arienzo pa' todo el mundo,  
 ¡arriba!, ¡dale nomas!,  
 retumba en lo más profundo,  
 inmenso tu nombre, el rey del compás.  
 el tango creció a tu lado, nostálgico y soñador,  
 zaguanes que has amurado, oyeron tu trovador.  
 se vistió de galas la calle corrientes,  
 otra vez el tango, triunfa como ayer,  
 se bailo en la calle tu compas ardiente,  
 entre los aplausos, frente al "Chantecler",  
 los muchachos quieren otro bis, ¡maestro!,  
 recirdando noches que has dejado atras,  
 es que en cada tango, sos un cacho nuestro,  
 y en el alma criolla, el rey del compás,  
 el tango creció a tu lado, nostálgico y soñador,  
 zaguanes que has amurado, oyeron tu trovador.

Cada uno, tenemos nuestros gustos e inclinaciones estéticas, que nos sacuden más o menos espiritualmente en este género popular del tango, pero nadie podrá negar la importancia de **JUANCITO**, de nombre y **D'ARIENZO** de apellido, que tuvo un papel fundamental en esa resurrección del tango, allá por el año 1936, que llegó de los pies de los bailarines a los que les marcaba el compás a través de un ritmo que colmaba las pistas tangueras.

El fenómeno D'Arienzo, debe ser analizado desde aquellos aspectos sociológicos que traerían un renacer del tango que se encontraba aletargado, a través del baile con la incorporación de aquellos nuevos componentes de los complejos urbanos, pero principalmente suburbanos, que venían a formar parte de esa nueva realidad social del país, junto a aquellos otros que ya formaban parte de los mismos.

Esta nueva hibridación cultural, se daba la mano a través del tango y su baile, enancado en un ritmo nervioso con fuerza y carácter, como el mismo D'Arienzo lo afirmaba "El tango antiguo tenía todo esto, y que hay que procurar que no lo pierda nunca. El tango es esencialmente música. No puede relegarse a las orquestas que lo interpretan a un lugar secundario y colocar en primer plano al cantor, al divo. Eso es un error. Yo puse a la orquesta en primer plano y al cantor en su lugar. Traté de restituir al tango su acento varonil que había ido perdiendo. Mi mayor orgullo es haber contribuido a ese reconocimiento de nuestra música popular". Esa era su visión del tango, y se participe o no, tuvo y sigue teniendo aún numerosos seguidores que lo tienen en lo alto del pedestal. Como suele ocurrir en esto de los gustos tuvo a sus defensores y a sus detractores, y entre los primeros tendría a los bailarines de su lado.

Esos que comenzaban a llenar las pistas de clubes y salones de baile en el año 1937 y que los colmaba en sus distintas actuaciones llegado los "40", donde el maestro señalaba que había vuelto al 2x4 dejando de lado el 4x8, a través de un ritmo vivaz y marcado, picante con la acentuación de los cuatro tiempos en cada compás. En su orquesta era fundamental el papel del piano, fuera Biaggi, Visca, Fasseli, Polito o Salamanca, con sus cinco bandoneones y esos cinco violines que tocaban casi al unísono, con un fondo de melodía donde casi se detenía la interpretación y que a los bailarines, a través de su pie izquierdo suspendido, les permitía cambiar la dirección del paso.





Todo ello con tangos instrumentales como “El flete”, “Nueve de Julio”, “Don Horacio”, “El pensamiento”, “Don Pacífico” o su célebre interpretación de “La cumparsita” que grabada en 1937 aún hoy día se utiliza para el cierre de las milongas. Con temas de milongas célebres como “La puñalada” de un total ritmo vivaz a otras más lentas como “Papas calientes” y “Milonga”, apropiadas para el traspies, o valeses como “No llores madre” o “Valcesito de antes”; con cantores emblemáticos, pese al lugar que les asignaba, como Carlos Dante, o quizá el más paradigmático de la orquesta: Alberto Echagüe a través de sus tangos lunfardos y pintorescos como “Cartón Junao”, “Sarampión” o “Paciencia”, u otros temas de gran éxito como “Yuyo verde” o “Viejo Smoking” a través de la voz de Armando Laborde, y otros de enorme resonancia popular en las voces de Héctor Mauré, Mario Bustos o Mario Valdéz, por citar alguno de ellos. Ya en los “60” trataría temas más elaborados para el baile de acuerdo a la época.

Pero fiel a su estilo, siempre creyó en lo que hacía y así lo manifestaba: “...Además traté de restituir al tango su acento varonil, que había ido perdiendo a través de los sucesivos avatares. Le imprimí así en mis interpretaciones el ritmo, el nervio, la fuerza y el carácter que le dieron carta de ciudadanía en el mundo musical y que había ido perdiendo por las razones apuntadas. Por suerte, esa crisis fue transitoria y hoy ha resurgido el tango, nuestro tango, con la vitalidad de sus mejores tiempos...si los músicos retornaran a la pureza del dos por cuatro, otra vez reverdecería el fervor por nuestra música y, gracias a los modernos medios de difusión, alcanzaríamos prevalencia mundial...” y cerraba su pensamiento “Es que yo he captado el gusto del pueblo interpretando sus sentimientos. Y ser pueblo es muy difícil. Cualquiera puede ser conocido sin ser pueblo. Identificarse con él es muy complejo...”.

Ese era el pensamiento y especialmente el accionar de alguien que, siendo contemporáneo de otros notables músicos y poetas del tango, comenzaría su camino en el género con Pablo Osvaldo Valle, pese a que había tenido sus inicios, siendo casi un niño, junto con D'Agostino, Ernesto Bianchi y Ennio Bolognini; también en sus primeros tiempos estaría vinculado al teatro y a la música de las distintas obras que presentaban las principales compañías de ese entonces; con sus sexteto antes de que, junto a Biaggi apareciera el verdadero D'Arienzo que también había tenido sus experiencias en el jazz.

Se participe o no de su idea estética, nadie podrá dejar de reconocerle ese aporte fundamental para el retorno del tango a la consideración popular, que arrastraba multitudes en los bailes de clubes, en Radio El Mundo o en las famosas noches del Chantecler, del cual se señalaba, era socio, y que Cadícamo inmortalizara:

### **Adiós Chantecler**

Tango

Música: Enrique Cadícamo

Letra: Enrique Cadícamo

Te redujo a escombros la fría piqueta  
y, al pasar de noche mirando tus ruinas,  
este milonguero se siente poeta



y a un tango muy triste le pone sordina.  
Entre aquellas rojas cortinas de pana,  
de tus palcos altos que ahora no están,  
se asomaba siempre madama Ricana  
cubierta de alhajas, bebiendo champán.

Entre risas alegres y chistes,  
siempre estaba apenada René,  
y de verla tan linda y tan triste  
fue por eso que me enamoré.  
Hoy ni ella está más en la sala,  
ni tampoco entro yo al cabaret,  
se vinieron abajo tus galas  
bullanguero y cordial Chantecler.

En las noches bravas que el tango era un rito,  
vibraba la sala con ritmo nervioso,  
porque en ese entonces estaba Juancito  
tallando en su orquesta su estilo famoso.  
Ya no queda nada y aquello no existe,  
ni tus bailarines ni tu varieté.  
Te veo muy triste pasar silencioso,  
Príncipe Cubano, frente al Chantecler.

## **PICHUCO DE BUENOS AIRES**

En más de una ocasión hemos discutido, con algún amigo, sobre la trayectoria de nuestros grandes músicos o poetas en cuanto a la importancia de sus calidades artísticas, pero también muy especialmente en cuanto a sus bondades personales, pues en una persona no se puede aislar cada una de estas cualidades. Siempre hemos sostenido la tremenda importancia de esta valoración, y en el caso del Gordo Troilo ello es unos de los casos paradigmáticos en el tango.

Esa vida tan rica del gordo con la que podríamos llenar 100 tomos como los años que cumplió en 2014, y que se nos fuera siendo aún una persona joven con poco más de 60 años de edad. Pero en ese septenio supo acrecentar todas sus anécdotas pero principalmente su actitud frente a la vida, que lamentablemente deberemos sintetizar en unas pocas hojas.

## **EL GORDO BUENO...**

Por su pinta poeta de gorrión con gomina,  
por su voz que es un gato sobre ocultos platillos,  
los enigmas del vino le acarician los ojos  
y un dolor le perfuma la solapa y los astros.

Grita el águila taura que se posa en sus dedos  
convocando a los hijos en la cresta del sueño:  
¡a llorar como el viento, con las lágrimas altas!,  
¡a cantar como el pueblo, por milonga y por llanto!

Del brazo de un arcángel y un malandra  
se van con sus anteojos de dos charcos,  
a ver por quién se afligen las glicinas,  
Pichuco de los puentes en silencio.

Por gracia de morir todas las noches  
jamás le viene justa muerte alguna,  
jamás le quedan flojas las estrellas,  
Pichuco de la misa en los mercados.

¿De qué Shakespeare lunfardo se ha escapado este  
hombre  
que un fósforo ha visto la tormenta crecida,  
que camina derecho por atriles torcidos,  
que organiza glorietas para perros sin luna?

No habrá nunca un porteño tan baqueano del alba,  
con sus árboles tristes que se caen de parado.  
¿Quién repite esta raza, esta raza de uno,  
pero, quién la repite con trabajos y todo?

Por una aristocracia arrabalera,  
tan sólo ha sido flaco con él mismo.  
También el tiempo es gordo, y no parece,  
Pichuco de las manos como patios.

Y ahora que las aguas van más calmas  
y adentro de su fueye cantan pibes,  
recuerde y sueñe y viva, gordo lindo,  
amado por nosotros. Por nosotros.

Así, lo homenajeaba Horacio Ferrer, con la música de Astor, a este hombre grande pero siempre con alma de chiquilín, que al igual que Carlitos, poblara el Abasto cuando llegara ese 11 de Julio de 1914 en la casa paterna de Cabrera 3457. Allí comenzaría a construir esos valores que lo acompañarían por la vida: el viejo, la vieja, la música, los amigos, el fútbol, el tapete y el whisky nacional, y la noche, con todo lo bueno y lo malo que la misma encierra, pero siempre fue fiel a esos valores y al barrio, que conformaban su identidad, aunque luego serían las pocas manzanas del centro, pero que retornaba permanentemente a su barrio iniciático, suscribiendo un compromiso de honor con su "Nocturno a mi barrio"

#### NOCTURNO A MI BARRIO DE ANÍBAL TROILO

Mi barrio era así, así, así.  
Es decir qué sé yo si era así?  
Pero yo me lo acuerdo así!,  
Con Giacumin, el carbuña de la esquina,  
Que tenía las hornallas llenas de hollín,  
Y que jugó siempre de "jas" izquierdo al lado mío,  
Siempre, siempre,  
Tal vez pa' estar más cerca de mi corazón!

Alguien dijo una vez  
Que yo me fui de mi barrio,

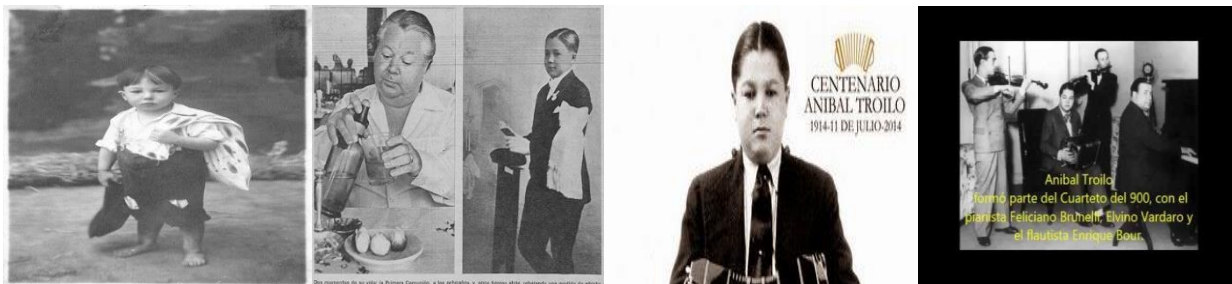
Cuando? ...pero cuando?  
 Si siempre estoy llegando!  
 Y si una vez me olvidé,  
 Las estrellas de la esquina de la casa de mi vieja  
 Titilando como si fueran manos amigas,  
 Me dijeron: gordo, gordo, quédate aquí,  
 Quédate aquí...Quédate aquí...

Esa vida simple pero profunda, nos plantea por dónde comenzar o continuar con esos 60 años, corto lapso de la vida, pero intensamente trajinados. Ello no es fácil ante las tantas facetas que asumió este "Gordo lindo", como diría Ferrer.

¿Qué valorar en él? ¿Sus calidades artísticas como intérprete, director o compositor? ¿Ó ese ser tierno y solidario con los demás que dejaba despojos propios? Quizá ninguno en particular y todos en su conjunto sería la respuestas, pues el Gordo era una totalidad y así se lo deberá entender pues un ser, como él, no necesitaba ser mandatario, prócer o intelectual, para trascender y sobresalir sobre el resto, para ser ejemplo a seguir y ello sin duda, sin quererlo, de modesto que era. Fue alguien de desmesuras personales, aquellas que produce la "noche", donde todo se transforma, pero principalmente sus excesos principales eran la bondad y la generosidad.

Sin embargo, por algo se debe comenzar y para ello acudiremos a su trascendencia en la vida artística del género de la música popular urbana.

Más allá de señalar sus jóvenes comienzos con el maestro Amendolaro y el famoso primer bandoneón adquirido en cuotas sin terminar de pagar por desaparición de su acreedor, el Gordo comienza a sacarle profundos sonidos a esa jaula misteriosa y allí plantearía el "Boedo" de Julio De Caro y su debut musical en el Cine Petit Colón de la calle Córdoba entre Agüero y Anchorena cuando tan solo acariciaba los trece años, para continuar en el Café Ferraro de Pueyrredón y Córdoba en una orquesta de señoritas, donde era norma que el cuarto integrante fuera hombre, en este caso un chico de pantalones cortos y medias altas de color negro. Luego de algunas semanas accedería, en virtud de las calidades que mostraba, a la orquesta de Eduardo Ferrari que hacía todos los ritmos: tango, fox, folclore e internacional, con algún vals vienés o canzoneta napolitana. Todo ello, era siempre por lapsos cortos, pues iba ascendiendo musicalmente todos los días y así continuaría en el cine Palace Medrano junto a su amigo Lagna Fietta, luego hombre importante del jazz en el país.



En ese derrotero, se estaba acercando a la tan ansiada avenida Corrientes, con el "Lacroe" a mano para poder llegar a los famosos cafés del centro, donde aún estaba Pacho con su tango habanero pero donde ya había desembarcado De Caro y sus muchachos, como continuador de Arolas, que le llevaba a Juan Maglio a modernizarse a través del armado de un conjunto de jóvenes músicos, adaptados a la época, y conformaría su sexteto con los violines de Guisado y Holgado, el contrabajo de Corletto, y junto al fueye de Mérico Figola debutó el pibe Troilo un sábado en el Germinal.

Más tarde llegarían sucesivas superaciones, integrando el sexteto de Vardaro-Pugliese hasta el año 1932 que se iría con Ciriaco Ortiz al cabaret "Casanova" y grabar con la orquesta Víctor, de donde lo rescataría De Caro para llevarlo a formar una fila de numerosos bandoneones en una de esas experiencias sinfónicas, junto a Laurenz, Armando y Alejandro Blasco y Calisto Sayazo, además de participar en la película "Los tres berretines" en la que actuaba Luís Sandrini, en la formación de la línea de bandoneones que aparecía en la misma.



Sexteto de Edino Bardaro en 1932 integrado por Elio Vardaro y Hugo Dardari en violines, Anibal Troilo y Jorge Aponte Fernández en bandoneones, José Pascual en piano y Pedro Caracciolo en contrabajo

En ese deambular, aparecerían dos hermanos de la noche, uno que haría de presentador, Alfredo Gobbi y el otro el presentado, Orlando Goñi, con los que al principio formaron un trío y luego un sexteto, que como solía ocurrir, duró poco tiempo, por lo cual volvió con Vardaro que había formado otro sexteto para trabajar en Radio Belgrano, que tenía a Huguito Baralis como el segundo violín, José Pascual en piano, Pedro Caracciolo en contrabajo y su bandoneón junto al de Jorge Fernández, donde estaría hasta 1936, aún con algunas presentaciones esporádicas en la orquesta de Ángel D'Agostino.

Cuando se disuelve el sexteto, Cobián lo lleva para los carnavales de 1937 formando la primera línea junto a Ciriaco, Eduardo Marino y Jorge Fernández, continuando actuando en Radio El Mundo y en el cabaret "Charleston" de la Boca, y como ocurría siempre con Cobián hasta que el mismo decidió disolver el sexteto y volver a tomar alas. Ese continuo trajinar lo hizo germinar la idea de formar su propio conjunto y allí salió en la búsqueda de quienes lo integrarían, pero ya estaba plantada la idea de la orquesta, como conjunto superador del sexteto.

La nueva agrupación debutaría ese famoso 1º de julio de 1937 con el Gordo, Toto Rodríguez y Alfredo Yanibelli en los bandoneones, Goñi al piano, José Stilman, Reinaldo Nichele y Pedro Schapocnik en violines, Tito Fassio en contrabajo y el instrumento vocal del Tano Francisco Florentino. Si bien la idea era comenzar una nueva etapa no tenían conciencia del significado de ese debut que no solo no sería "debut y despedida" sino que habría de inaugurar una larga etapa de muchos años, aún con sus altos y sus bajas hasta ese fatídico 18 de mayo de 1975 con sus jóvenes 60 años, donde el día anterior en su actuación en el teatro Odeón de Esmeralda y Corrientes había interpretado "Quejas de bandoneón" su himno musical, donde enlazaba lo tradicional con la vanguardia.



Así, como nos planteamos cuales facetas sobresalían en su vida, también lo hacemos desde lo estrictamente musical. ¿Cuál es el Troilo más importante? ¿el intérprete, el director o el

autor?. Y volvemos a repetirnos, todos, pues en cada uno de ellos sobresalieron sus calidades artísticas.

Si lo analizamos como instrumentista, la mayoría de los historiadores y críticos musicales del tango lo sitúan como heredero de la “oscuridad melancólica” de Pedro Maffia, el empuje rítmico de Pedro Laurenz y el fraseo de Ciriaco Ortiz, y aunque se generalice, esa herencia musical, como señala Federico Monjeau, es posible que Troilo estuviese en esa línea de “tono oscuro e íntimo, la delicadeza ornamental y la contención expresiva de Pedro Maffia”. Los solos de Troilo tendrán su especial coloratura musical donde se combinaba con un sentimiento único del ritmo, a través de esos solos conclusivos como el de “La Cumparsita” de 1943 o “El Marne” de 1947, que marcan la huella de Ciriaco Ortiz. Sin embargo no eran para su lucimiento personal sino que estaban colocados en la búsqueda de una extrema identidad.

Orquestalmente se convirtió de un referente ineludible para todos los músicos contemporáneos, pero principalmente para las jóvenes generaciones. Así Rodolfo Mederos diría que en Troilo reconoce “el concepto de economía musical”, agregando que “La música no es buena porque tenga mucho sino porque precisa poco. Se trata de hacer más con menos”. Por su parte otro bandoneonista como Julio Pane ha dicho de Troilo “Nos dejó todo lo que había recogido. Fue una bisagra, un ejemplo a tomar todos los días, como Gardel”. Y Osvaldo Piro, uno de aquellos, junto con Astor y Garello, beneficiados con el legado de un bandoneón, dijo que “significa un modelo fundamental de la estructura tanguera de esa época, en la que nosotros nos formamos”.

Para dimensionarlo aún más acudimos a Astor, con quien tuviera una relación de admiración y de respeto, donde, pese a su diferencia estética, lo quería como un hijo y así lo había adoptado ni bien llegado de Mar del Plata. Piazzolla señalaba siempre las calidades musicales de la orquesta que había integrado entre 1939 y 1944, donde el Gordo en algún momento le encomendó los arreglos y que pese a las arremetidas de Astor con osados trabajos el Gordo lo nivelaba, como también lo haría con otro grande como Argentino Galván. Por su parte Piazzolla siempre lo intuyó como padre musical y cuando el Gordo falleciera, estando Astor en París, pero que ya en vida le había dedicado junto a Horacio Ferrer el “Gordo Triste” y luego, una vez que partiera de gira, haría en su homenaje la famosa “Suite Troileana” que resumían los amores de Troilo: “Bandoneón”, “Zita”, “Wisky” y “Escolaso”.



En la obra de Ferrer “El libro del Tango” Troilo le manifiesta que “Cuando formé mi orquesta, mi ambición era muy definida; que los instrumentos frasearan en conjunto a la manera de Gardel”. Pese a que al principio se debía seguir la línea rítmica que había creado D’Arienzo, apoyándose para ello en el piano de Goñi o el contrabajo de Kicho, en temas como “Milongueando en el 40” o “Cachirulo”, que aún hoy mantienen su lozanía especialmente para bailarines, luego pasaría a sacar un poco el pie del acelerador y comenzaría a ser más melódico, sin dejar su ritmoailable. Fiel a su humildad siempre reconoció a otros músicos y así diría, citado por Ferrer “Di Sarli es muestra por la clase zapadora y el olorcito a kerosene. Gobbi, con gran pomada milonguera y que es de mi mismo palo en la sensibilidad, como Pugliese, y Salgán que es el mejor pianista de la Argentina, ¿me entiende, sí?”.



Tendría esa rara magia, propia de los elegidos, de condensar las esencias que le precedieron, pero incorporar a los que surgían, como Astor, Balcarce, Plaza, Baffa o Berlingieri; pero ello no cambiaba la esencia, como lo señala Irene Amuchástegui “Entre el “Maragata” orquestado por el mismo Troilo, picado y milonguero” y el arreglo de Plaza para el tema de Berlingieri “A mis viejos”, pasaron 20 años, cambiando su repertorio, ampliándolo y con arreglos que brindaban un mayor juego a los solistas, pese a todo ello Troilo seguía esencialmente siendo el mismo, aquel que sintetizaba el género, como lo fue el tema “Quejas de bandoneón” a través de la autoría de un hombre de la “Guardia vieja” como Filiberto, pero con el arreglo moderno de Astor, quizá el primer adelantado, pero al que también le adosaría el feliz arreglo del final del tema, recordado por todos y especialmente por los bailarines, y que estuvo a cargo de don Feliciano Brunelli alguien que comenzaría haciendo tangos con su acordeón a piano y luego transitaría los caminos de la “orquesta característica”. Ese ejemplo es el más maravilloso señalamiento de la síntesis musical del género.

Como director de orquesta incorporó la voz como un instrumento más, donde él era el principal cantor, creando una escuela de grandes intérpretes que harían historia en el género, alumbrando el entendimiento y equilibrio de protagonismos entre el cantor y la orquesta, como lo señala Amuchástegui, refiriéndose a la incorporación de Fiorentino en su primer conjunto donde “el entendimiento era perfecto entre el cantor, que había sido bandoneonista y un bandoneonista que tenía alma de cantor” y de esa escuela de cantores a los cuales indicaba la forma de abordar los distintos temas.

Además del “Tano Fiore”, llegaría la voz del “Tano” Marino, el “Gallego” Floreal Ruíz, la gravedad de Edmundo Rivero o de Jorge Casal, la brillantez de Roberto Rufino o Raúl Berón, lo campero de Ángel Cardenas, y otras voces como las de Nelly Vázquez, Elba Berón, Aldo Calderón, Carlos Olmedo, Amadeo Mandarino, Pablo Lozano, Alfredo Lucero Palacios, el “Tito” Reyes, como Roberto Achaval su último cantor; dejando para el final al “Polaco” Roberto Goyeneche otro de sus preferidos al que quería como un hijo y a quien un día “echó” de su orquesta, cuando el trabajo comenzaba a aflojar, para empujarlo a adquirir su propia personalidad, a lo cual el Polaco se resistía, pero el maestro sabía de sus valores interpretativo y no tenía duda que un día sería un ídolo popular; y el maestro no se equivocaba.



El Troilo “Compositor”, quizá fue opacado por el músico, pero dejó registrado temas de honda musicalidad, que como diría Jorge Göttling “compuso mucho, a veces como en trance”. Quizá sus mayores éxitos fueron aquellos que les puso música a los mejores poetas del tango contemporáneo, la mayoría de su palo afectivo, como Cátulo, Catunga o su “hermano” Homero Manzi: “Sur”, “Barrio de Tango” o “Ché Bandoneón”, “Discepolín” o “Romance de Barrio”; con Cátulo la joya de “La última curda”, “María”, “Patio mío”, “Milonga del mayoral”, “La cantina”, “A Homero”, “Desencuentro”, “Y a mi qué” o “El último farol”, con Cadícamo “Garúa”, “Naípe”; con “Catunga” Contursi “Toda mi vida”, “Garras”, “Mi tango triste” o “Y no pudo ser”; con Héctor Gagliardi “Medianoche” o “Claro de Luna”, con Enrique Dizeo “Con toda la voz que tengo” o “Total pa’ que sirvo”, con Héctor Mendez, otro hermano de la noche “Yo soy del 30”, con Homero Expósito “Te llaman malevo”, con Borges “Milonga de Manuel Flores, o con Ernesto Sábato “Alejandra”, además del póstumo de Ferrer “Tu penúltimo tango”.



En temas estrictamente instrumentales, el “Contrabajando” junto con Astor, “Onda Brava”, “Tres y dos”, “Responso” en la noche que se fue de gira su hermano Homero y al cual en 1967 Homero Expósito le puso letra, “A Pedro Maffia”, “A la guardia nueva”, “Fechoría”, “Caliente”, “La trampera” o el “Milonguero Triste” en homenaje a Alfredo Gobbi.

Sin agotar sus calidades artísticas, cuando el tango sufría los errores propios y los embates exteriores, se refugiaba en la intimidad de su bandoneón y el armónico acompañamiento de otro grande como Roberto Grella en guitarra por 12 años a partir de 1956, al cual sucedería Ubaldo De Lío y finalmente, desde 1970 hasta su muerte, Anibal Arias, convertido muchas veces en cuarteto con el contrabajo de Rafael Del Bagno y en algunos temas la voz de Tito Reyes o Roberto Achaval. El tango había pasado a la defensiva y se refugiaba en esos pequeños ámbitos tangueros, siguiendo la situación del país.



De sus amores, además del tango, estarían los viejos; el viejo que mostraba a propios y extraños a su hijo y que sin embargo partiera muy pronto y la vieja que tuvo que lidiar con esa situación y llevar por buen puerto a su querido hijo, a quien el gordo resumía en pocas palabras “le voy a hablar muy largamente de mi madre...mi madre es todo”.

Con el tiempo, ya hombre, llegaría la “griega” Zita que en realidad se llamaba Dudui Ida Calahi, el amor de toda su vida pese a los excesos del Gordo, al cual cuidó como un chico hasta el fin de sus días, con tiempos de “casarse” y “descasarse” en varias oportunidades, pero que siempre fue su hombre, ese gran amor que había conocido casualmente en 1936 al pasar junto a su abuela por el Café Germinal y quedar hechizada por el sonido y el misterio del fueye de ese “gordito” bueno que todo lo daba, aún, lo que no tenía, con esas “manos como patios”. Zita fue su otra mitad.

Sus otras pasiones fueron los amigos, de los buenos y de los otros, el whisky, pero nacional, el tapete y el “fulbo”.



Uno de los hermanos Fernández, dueño del bar emblemático del Gordo en Paraguay y Paraná, recordaba que lo conocía desde el año 1939 pero que había entablado una diaria amistad a partir de 1955, donde era su principal habitué, especialmente cuando volvía del “Caño 14” luego de haber tocado toda la noche y al cruzarse en la calle le decía “esperáme, voy a casa, me baño y voy para allá”, donde llegaba primero que nadie y muchas veces, cuando Zita salía para hacer las compras del día, se aparecía con el pijama recién planchado. Las paredes de ese boliche han sido testigo de todos esos días, donde Fernández recuerda que el último día que lo vio, previo a su partida, el Gordo le decía muy contento “Nene el domingo voy a la cancha de River, me vinieron a invitar Perfumo, López y Merlo al teatro, el domingo los voy a ver”, lo que lamentablemente no pudo ser, ese era otro de sus grandes metejones.

El Gordo no había sido un negado para darle a la de goma o a la número cinco con tiento y desde chico, como buen patrón que era, ocupó el mando del equipo como “centrojás” con una idea fija de jugar alguna vez en la primera de River. Sus inicios serían en esos desafíos de barrio junto a los muchachos de la esquina en los “Novicios de Palermo” como Yacumín, el Carbuña, de “jas” izquierdo, los hermanos Quaranta, Gatti, el Tito Cúvalo, a los que el Gordo inmortalizara con su voz aguardentosa en “Nocturno a mi barrio”, que cuando lo recitaba en el Viejo Almacén, acompañado de la guitarra de Arias, el boliche se convertía en una Iglesia laica, y allí daba fé de su amor al barrio:

Mi barrio era así, así... así...  
 Es decir, ¡qué sé yo si era así!  
 Pero yo me lo acuerdo así,  
 con Giacumín, el carbuña de la esquina,  
 que tenía las hornallas llenas de hollín,  
 y que jugó siempre de "jas" izquierdo al lado mío,  
 siempre... siempre...  
 ¡tal vez pa' estar más cerca de mi corazón!  
 Alguien dijo una vez  
 que yo me fui de mi barrio...  
 ¿Cuándo?, pero... ¿cuándo?  
 ¡Si siempre estoy llegando!  
 Y si una vez me olvidé,  
 las estrellas de la esquina de la casa de mi vieja  
 titilando como si fueran manos amigas,  
 me dijeron: Gordo... gordo, quédate aquí,  
 quédate aquí.

Pero el tango pudo más y ese frustrado número 5, que su tío Juanca lo había llevado por primera vez a las tribunas de madera, de la vieja cancha en Avenida Alvear y Tagle, con su carné número 817, se convirtió en un habitué y compinche del “Charro” Moreno, Adolfo Pedernera, Loustau, Angelito Labruna, Walter Gómez o el gran Bernabé Ferreyra, él que solo atraía multitudes.





Recordaba como viejo sabio, que ese “fúlbo” era otro, con el potrero como escuela, donde en innumerables concentraciones los acompañaba con su bandoneón, pero donde también había dados cuando el DT se iba a dormir, además de los datos que llevaba del tío Giacomín, de aquel que no podía ganar pero daba 42 pesos por boleto.

Pichuco mantenía en su retina el debut Bernabé en 1938. En las noches del Marabú tenía al gran Renato Cesarini como asiduo concurrente y en el Tibidabo sería la amistad con Pedernera y el Charro; se trataba de un camino de intercambios de roles con el Gordo en el Monumental y la “máquina” en el Tibidabo, para luego todos juntos partir a compartir los fideos en el Bachín de Sarmiento y Montevideo.

En eso de su eterna solidaridad hacia quien necesitaba una mano uno de los hermanos Fernández recordaba que un día el Gordo había llegado a su café para pedirle que le cambiara un cheque por una suma importante, lo cual hizo. Más tarde vio volver al Gordo que le pidió unos pesos para pagar un taxi, lo cual le llamó la atención y se aventuró a preguntarle qué había ocurrido con el dinero del cheque y a lo cual muy simplemente, como siempre, le dijo que se lo había dado a una persona que se lo pidió para un tratamiento de su mujer a lo cual no se podía negar; o cuando Zita le recriminaba porqué trabajaba tantas noches seguidas con el cuarteto, a lo cual el Gordo le contestaba “y que querés, sino como hace Tito (Reyes) para darle de comer a sus seis hijos”.

Episodios como estos se renovaban a diario como aquel en que concursó en preguntas sobre la historia del fútbol en el programa de la “Cabalgata Gillette” donde ante la última pregunta previa a ganarlo había prometido que el premio lo donaría a una entidad de bien público. Y ganó pero cuando salió con el dinero al poco lo tiempo lo había perdido en un dato que no podía fallar. Pero fiel a esos excesos, de virtud y de defectos, vendió su coche y el producido lo entregó a esa entidad, cumpliendo su promesa. Hombre imposible de clonar.

También era respetado por el mundo intelectual y el político a tal punto que el mismísimo Perón lo iba a ver actuar y le solicitaba algunos temas. Recordaba el Gordo que siempre tuvo un acercamiento con el General pero que nunca había sido peronista donde otros que no se decían oficialistas siempre usaban el escudo en la solapa.

En un ambiente difícil, como era el del tango y principalmente la noche, donde siempre se aprovechaba para hablar mal del otro, el Gordo siempre mantenía su conducta de jamás ocuparse de hacerlo, y así lo recuerdan muchos como Rivero que decía refiriéndose al maestro “Tenía orejas sordas para infamias y finas para la música” o Tito Reyes que lo recordaba cómo alguien que siempre respetaba la vida privada del otro, aún de sus amigos más íntimos como Homero Manzi, y que agregaba que “vivió la noche con toda la belleza y la soledad que esto arrastra. Fue un tipo al cual nadie pudo llenarle su soledad”.

En esos recuerdos póstumos también nos encontramos con el de Astor “Troilo tenía muchos amigos. Además de su barra ilustre, donde había músicos, poetas y actores, aparecían los otros, los tipos de las carreras, de la quiniela y de escoleros diversos. Creo que también se aprovecharon de la infinita bondad que tenía el Gordo. Al final de su vida, cuando no tenía mucho resto en sus bolsillos generosos, algunos de esos amigotes desaparecieron. Pero nunca le escuché una queja. Troilo fue un verdadero calavera. Le gustaba vivir como un príncipe, usaba las mejoras pilchas y era un exquisito gourmet...”.

Si se puede sintetizar en pocas palabras esa inigualable vida, ha sido uno de aquellos seres de otra época y otros valores que la modernidad ha abandonado, que sirve para echar un poco de aire puro con el cual respirar en las difíciles épocas de la insularidad.

## **EL COMPADRITO SOCIAL DE VILLA CRESPO**

Muchos recordaremos aquella noche del Teatro Colón, ese 23 de diciembre de 1985 que durante muchos años, al igual que su mamá lo había hecho cuando era un joven, coreábamos luego de cada actuación ¡Al Colón al Colón! y esa noche se hacía realidad el homenaje de aquellos que lo valoramos desde lo musical pero principalmente de su coherencia de vida cuando el Beto Brandoni nos hacía emocionar con el recitado de:

### **A OSVALDO PUGLIESE Autor Lucho Schwartzman**

Hay hombres genuinos  
 Que caminan la noche de Buenos Aires  
 Hay valientes creando en medio de opresiones  
 Hay quienes guardando ternura,  
 Millones de pájaros amantes,  
 Esconden fortalezas necesarias  
 Y muestran al otro, semejante,  
 Como se puede con la vida,  
 Como se dura con la idea.  
 Como se temple con la lucha.  
 En ese piano se va a sentar un hombre  
 Con el único delito del amor;  
 De la verdad impostergable.  
 Un hombre de rara melodía: insobornable,  
 Un hombre de barrio y rascacielos;  
 Un hombre muchas veces de notas entre rejas  
 Y fiero carcelero  
 Un hombre encendido de mañanas  
 De cantos callejeros.  
 En ese piano se va a sentar un hombre  
 Con el mágico misterio de jugarse entero.  
 Andador incesante con el miedo,  
 Aliento sin bostezo  
 Marcador de esperanza,  
 Perseguidor de abrazos,  
 Andaba simple, con el adorno de la brisa,  
 Caminaban natural, como la lágrima y la brisa,  
 Fecundaba cantos, cielos, emociones  
 Acento raro... de puro de sincero  
 Quisieron silenciarlo... no pudieron  
 Venía de una estirpe ineludible  
 Tocaba un tango y perduraba



Es todavía el sonido de generaciones  
 Tenía la magia desde adentro  
 En su dulce sonrisa se descubría Yumba pueblerina  
 Mariposa de colores, fuente cristalina.  
 Niño siempre vivo  
 En ese piano se va a sentar un hombre  
 Cuyo solo nombre significa aún,  
 Que la idea de luz, coraje, y sentimiento  
 Retorna indestructible con los tiempos  
 Respeto...respeto...  
 En ese piano se va a sentar Pugliese  
 Que será siempre como nombrar mi pueblo.

Porque Osvaldo, el “maestro” o el “Troesma” fue eso y mucho más.

Esa entrega hacia el semejante, resumida en estos versos, ha tenido la debida recompensa, cuando sus seguidores y sus colegas lo han respetado a lo largo de su vida, por su música y por su lucha en la vida, cuando otros se amoldaban al “sistema” y disfrutaban las mieles del mismo.

Osvaldo siempre se plantó ante el mandamás de turno e hizo suya sus ideas de solidaridad con los otros, donde su orquesta, desde su creación hasta su última actuación, siempre fue una cooperativa que en base a un puntaje cobraba cada uno de sus integrantes, en función de actuación, arreglo o autoría, y en esa función solidaria muchas veces el maestro recibía menos que sus músicos.

Pero él era un impenitente coherente y ello ha sido reconocido muy especialmente por las jóvenes generaciones de la música popular urbana donde muchas agrupaciones han adherido al estilo “Pugliese” aún, cuando luego se encuentren en la búsqueda de su propio estilo como precisamente le había pasado a él, un auténtico decaeano. Pero, también, como signo de coherencia, la mayoría de ellas han adoptado el sistema cooperativo entre cada uno de sus integrantes, una de las formas más hermosas de recordarlo.

Osvaldo lo había mamado en el mismo barro del “Maldonado” natal, donde, desde chico, ya tenía su inclinación musical a tal punto que su padre, Don Adolfo, hombre trabajador pero que además en sus momentos libres tocaba la flauta en una orquesta de la Guardia Vieja, le brindó las primeras lecciones de solfeo y comienza con lecciones de violín, pero ello no sería su instrumento ya que, cuando Osvaldo cumplió 14 años y debió salir a trabajar para ayudar a la familia, abandonando el colegio, le compró con gran esfuerzo un piano para que estudiara, como también solía ocurrir con muchos de sus colegas, música “clásica”, pero Osvaldo no en vano tenía incorporado ya el tango de su barrio, donde era un abonado al café “La Puñalada” de Gurruchaga y Triunvirato para escuchar a los primitivos conjuntos, como lo señala Nélida Rouchetto en la colección “La Historia del Tango” número 4 de editorial Corregidor.

Tendría sus primeras incursiones tangueras en el barrio en el café “La Chancha” de Rivera (hoy avenida Córdoba) y Godoy Cruz, cuando tan solo contaba 14 años y a los 17 años estudiaría con el maestro Pedro Rubiane hasta que en 1921 llegaba al conservatorio del gran maestro don Vicente Scaramuzza para perfeccionar sus estudios, pero seguía con sus incursiones en distintos conjuntos tangueros, donde alternaría su trabajo en el café “El

Nacional”, que con el tiempo sería emblemático para el maestro, en el trío de Paquita Bernardo.

Esos perfeccionamientos musicales traen como consecuencia que toque el armonio en el Teatro Mitre pero principalmente le permiten ir creando un tango más estructural que como resultado comenzaría brindando ese tema de avanzada que fue “Recuerdo” el cual estrenaría en el Café Mitre de Triunvirato y Mitre el conjunto de Juan Fava, primo de su madre. Todo ello significaba el comienzo de un camino sin retorno dentro de la música popular urbana.



Como solía suceder con esos músicos, se sucedían sus actuaciones en distintos conjuntos, que en la mayoría de las veces duraban poco tiempo, a veces días, y así acontecía con Osvaldo que ejecutaría su piano en los cafés Domínguez, American o en el ABC de Rivera y Canning integrando el cuarteto de Enrique Pollet, con el que harían “Recuerdo”, un tema de avanzada para la época a través de su estructura rítmica, donde no todos los músicos de la época se animaban a interpretarlo por las dificultades técnicas que el mismo presentaba y en muchos casos por los escasos conocimientos de algunos de ellos. Pedro Laurenz que lo escuchó con Pollet, lo llevó, junto a otros músicos del cuarteto, a integrarse a Julio De Caro donde grabaron el tema en 1926; también lo tocaba Anselmo Aieta.



Su intensa actividad, además de su permanente perfeccionamiento, haría que siguiera alternando en los mejores conjuntos de la época, como la orquesta de Firpo o el conjunto de Pedro Maffia, donde conoció a Elvino Vardaro, con el cual, en 1929, formarían el sexteto “Vardaro-Pugliese” que pese a su innegable calidad artística y los músicos que lo integraban como Alfredo Gobbi, Ciriaco Ortiz y Aníbal Troilo, entre otros, no tendría éxito de público.

Luego de dicha experiencia, formó otro sexteto con Alfredo Gobbi con los bandoneones de Troilo y de Alfredo Attadía, con el contrabajo de José Díaz; para proseguir en el conjunto de Carlos Marcucci y en un dúo con Gobbi para volver nuevamente con Vardaro e integrar en 1933 la primera orquesta que había formado Gobbi, incorporándose más tarde al sexteto de Pedro Laurenz en 1934, actuando en “Los 36 billares” donde estrenarán “La Beba” dedicado a su hija. Contemporáneamente José Pascual daba a conocer su tema “Arrabal” que con el tiempo sería el tango con que el maestro abría sus actuaciones. Sin embargo no abandonaba sus estudios y entraría a la academia PAADI que dirigía Luis Rubinstein, además de cubrir el lugar de Miguel Nijenson en la orquesta de Caló que aún en ese tiempo mantenía la línea decareana.

Desde su iniciática actuación en “La Chancha”, la trayectoria de Osvaldo Pedro Pugliese se convirtió en un camino identitario enraizado, en sus comienzos, en el decarismo, para luego construir su propio estilo, esa síntesis entre lo tradicional y la vanguardia, como lo atestigua su formulación artística dentro de la música popular urbana a través de la línea “bardeana” y “decareana”, pero también enancada en los nuevos tiempos con su temprano “Recuerdo” y luego con su famosa tríada de “La Yumba”, “Malandraca” y “Negracha”, al que muchos, entre ellos nuestro amigo Natalio Etchegaray considera una bisagra musical en el tango.

Su trayectoria ha de atravesar todas las etapas del tango moderno, las buenas y las otras, pero siempre con su coherencia musical, uno de los fundamentos de su vida, que no abandonó en ningún momento, aún, cuando algunos hombres importantes del tango en la década del “40” habían adoptado una forma más rápida de ejecutar para los bailarines. Sin embargo con Pugliese también se podía bailar.

Pero la consolidación comenzaría en 1936 cuando junto con el bandoneonista Alfredo Calabró formaban una orquesta que debutaba en el “Germinal”, con los bandoneones de Marcos Madrigal y Juan Alberto Fernández, los violines de Rolando Curzel y Juan Pedro Potenza, el contrabajo de don Aniceto Rossi y el maestro en piano. Repetiría otro conjunto con Calabró y Luis Bonnat en bandoneones, Antonio Puleio y Julio Carrasco en violines, don Aniceto en contrabajo, orquesta de fugaz actuación, que lo llevaría a tocar de nuevo con Vardaro, y en 1938 presentaría una formación con Enrique Alessio, Manuel Daponte y Luis Bonnat en bandoneones, Alfredo Gobbi y Aquiles Aguilar en violines, José Díaz en contrabajo y Mario Doré en canto. Todo ello estaba conformando el prolegómeno del 11 de agosto de 1939.



Ese día, el café “El Nacional” de Corrientes 974, se vistió de gala para recibir a la que sería realmente su primer conjunto propio, con Enrique Alessio, Luis Bonnat y Osvaldo Ruggiero en bandoneones, Enrique Camerano, Antonio Puleio y Julio Carrasco, luego suplantado por Jaime “el chino” Tursky, en violines, don Aniceto Rossi en contrabajo, con la voz de Amadeo Mandarinino. El nuevo conjunto comenzaría un camino de éxitos, aún, cuando tuviere algunos cambios de ejecutantes, teniendo como bandoneones a Enrique Alessio, Osvaldo Ruggiero, Luis Bonnat y Antonio Roscine, los violines de Enrique Camerano, Julio Carrasco y Jaime Tursky, Rossi en contrabajo y la voz de Augusto Gauthier.

Los bailes y su actuación en Radio El Mundo serían nuevos ámbitos de actuación pero especialmente los primeros, en los clubes barriales, sería el lugar paradigmático para la actuación de la orquesta y la presencia de lo que sería en adelante “las barras pugliesianas” que además exhibían una identidad popular y un ropaje que portaban los varones con sacos de solapas anchas, hombros levantados y pantalones bombillas, en tanto las mujeres lo hacían con altos tacones con pulseras en los tobillos, cortas polleras y cinturas de avispas, en el mejor estilo “Divito”.

Con todo su argumento musical y esa escenificación especial comenzaba a aparecer el “estilo Pugliese” que llegaba desde el decarismo pero comenzaba a tener el propio a través de sus obras y especiales arreglos de temas tradicionales. Así, irían apareciendo “Canaro en París” con el especial lucimiento del contrabajo de Aniceto Rossi o “Tierra querida”, para luego

comenzar con temas propios del conjunto como "Don Aniceto" de Esteban Gilardi y muy especialmente "Malandraca" con un perfecto ensamble de canto y ritmo que se iría consolidando con el tiempo.

En el año 1945, cuando se desvincula Enrique Alessio, el "tano" Ruggiero asume el liderazgo de la línea de bandoneones en el que estaría hasta 1968, brindando esa especial modalidad, a través de arrebatos, matices, sus canyengues y sonidos consustanciados con el estilo de la orquesta, todo lo cual también se ha de volcar en sus obras, especialmente en "Locura tanguera". Esa forma de interpretar quedaría impregnada en el conjunto, aún luego de su desvinculación, lo cual seguiría en manos de Arturo Penón que había estado sentado a su lado entre 1962 y 1968.

En las cuerdas, sería fundamental para el estilo la tarea de Enrique Camerano con su lirismo que sobresalía en pasajes de la orquesta o de apoyatura a la parte cantable, con una especial coloratura en sus vibratos, con fraseos y matices que lo identificaban con la escuela bardiana.

El estiloailable que Pugliese tuvo desde su inicio no le quitó calidad interpretativa aunque impregnado del "decarismo" y del "bardianismo" a punto tal que cuando ingresa a Odeón sus dos primeros temas instrumentales serían "El Rodeo" de Agustín Bardi y "Mala Junta" de Julio De Caro y Pedro Laurenz. En esa línea, especialmente de Bardi, ha de aparecer la unión mágica del campo y la ciudad, donde Pugliese ha de interpretar varios de sus temas que culminarán con el homenaje cuando fallece en 1941 con su "Adiós Bardi" que estrena en el café "El Nacional".

Junto a la mayoría de las orquestas, ha de transcurrir sus actuaciones durante la exitosa década del "40" a través de grabaciones, actuaciones en localesailables, radios y especialmente en los clubes de barrios, que se volvía fervor durante las carnestolendas. Ya en los finales de la década y cuando las sombras del éxito comenzaban a cubrir al tango y muchos de los conjuntos se disolvían para dar lugar a grupos más pequeños, incluidos los dúos, producto todo ello, como conocemos, de la situación general del país, de la invasión de productos extranjeros pero también de propios errores de las orquestas que entre otras falencias al grabar solo discos del "78" no tenían los temas suficientes para acometer el nuevo LP que sí lo tenían los conjuntos folklóricos que a partir de los "60" comenzaría su ascenso en la discografía local.

Pugliese había tenido también sus propias problemáticas que surgían, principalmente, de su reconocida militancia en el Partido Comunista y que le había costado entrar en listas negras, cuando no visitar con cierta asiduidad la cárcel por términos cortos que en definitiva perjudicaban la actuación de la orquesta y el piano del maestro aparecía sin ejecutante y solo un clavel rojo lo tenía por recuerdo. Ello no mellaba su fe y principalmente su falta de rencor hacia las autoridades del peronismo como el mismo Perón lo reconoció personalmente ante su presencia cuando el maestro concurrió a un agasajo en la calle Gaspar Campos, recibiendo las disculpas del que sería nuevamente presidente de la Nación y a lo que contestó que ello ya había pasado y estaba en el olvido. Siempre la grandeza de don Osvaldo.

Sin embargo, quizá ayudado por su militancia, conseguiría realizar una gira de 4 meses por 80 ciudades de la URSS y 20 de China, partiendo el 10 de agosto de 1959 y debutando el 14 del mismo mes en Moscú con una orquesta integrada por los bandoneones de Ruggiero, Lavallén, Peñón y Plaza, los violines en Herrero, Balcarce, Carrasco y Bajour, en viola Bernasconi, Fañela en cello, Rossi en bajo, la voces de Maciel y Guido, la pareja de bailarines Mónica Reinal y Toto Rey y las glosas del "Negro" Mela, regresando al país un 15 de diciembre.





Ante la estruendosa caída de trabajo en el país, nos volvemos a encontrar con el Pugliese batallador y solidario con sus colegas el cual no solo lo hacía para su orquesta sino que luchaba por mantener las fuentes laborales del resto de los hombres del género, y ante ello graba un LP titulado “La cena del tango” incluyendo obras de otros autores-directores vivos, logrando reunir a más de 300 colegas, pero no logra obtener mayores cantidades de nuevos espacios donde se expusieran los temas de tango, especialmente en las radios donde comenzaban a ralear distintas audiciones.

También, en esa lucha permanente lo había hecho dentro de organismos como Sadaic, Comar o el Sindicato de Músicos, tratando de crear conciencia en los colegas a quienes convoca a formar parte del “Movimiento pro Defensa del Tango”, junto con Pontier, José María Suñé y el doctor Luís Sierra, logrando las adhesiones de Mafia, Canaro, De Caro, Troilo, Cátulo Castillo, Azucena Maizani, Virginia Luque, De Angelis y jóvenes artistas como Ruth Durante o Néstor Fabián, entre otros y que llegara a 400 adherentes. Allí se gestionaba la apertura de nuevos locales y espacios en radio y televisión, llegando con un petitorio a la Casa de Gobierno acompañado de Caló, Pontier, el doctor Sierra, Domingo Federico y Fresedo, entre otros.

Todo ello, sin embargo, no tendría resultados efectivos ya que no obtuvieron la audiencia solicitada que sí le sería otorgada al cantor Leo Dan, acompañado de directivos de distintas grabadoras, donde el Presidente de la Nación le manifestara que lo felicitaba porque “esta juventud que canta nuestra música argentina”. Así estaba este país. El maestro sigue sin embargo su camino y en 1965 parte hacia Japón en una gira por 3 meses en los que actuó en sus principales ciudades con un éxito resonante.

En esa triste realidad, de un país despojado de sus identidades, surge más que nunca este “compadrito social de Villa Crespo” que arremetía contra los molinos de la injusticia, desdeñando sus propios intereses y enfrascándose en la lucha por el prójimo, combatiendo el “éxito” fácil y transitorio que siempre es efímero para la trayectoria personal o musical, e instando a su colegas a no abandonar la lucha por las mejoras de la profesión y la apertura de nuevas fuentes de trabajo; además de pensar en el triste destino de muchos colegas del género en su tercera edad para lo cual surge la idea de “La Casa del Tango” sobre cuya historia volveremos más tarde.

Aún, cuando esto perteneciera a otro período, debe recordarse que, finalizado los carnavales de 1968 se produce la desvinculación de la mayoría de sus músicos y cantor (Ruggiero, Lavallén, Herrero, Balcarce, Piazza, Rossi y Maciel) que irían a conformar el “Sexeto Tango”, y si bien al principio había pensado en abandonar la orquesta por una nueva formación orquestal, conformado un pequeño conjunto, vuelve a la pelea y junto a los pocos que habían quedado con el maestro: Penón, Domínguez y Abel Córdoba, se larga a formar una nueva agrupación jugándose por jóvenes músicos de grandes cualidades artísticas pero muchos de ellos noveles en este tipo de formaciones.





Junto al bandoneón de Penón, estarán los de Mederos, Binelli y Mosalini, y con el primer violín de Mauricio Marcelli lo hará Santiago Kuschevatzky, en tanto que Bautista Huerta estará en viola, Fernando Romano en bajo, y Enrique Lanoo en cello, con la voz de Abel Córdoba. Proseguía la utopía de la orquesta típica, de la “culminación del ciclo orquestal del tango” como ha señalado el doctor Luís Sierra y Osvaldo salía nuevamente al ruedo de la consideración tanguera, con esa savia nueva que debían demostrar los yeites que el maestro les había transmitido.

Con su nueva agrupación se presenta en “Caño 14” y el doctor Luis Sierra le organiza un homenaje por sus 30 años ininterrumpidos como director y ese 26 de diciembre de 1969 se realiza un gran festival en el Luna Park colmado y transmitido en directo por el Canal 11.

Si bien, la savia nueva incorporaba un importante conocimiento musical por parte de los nuevos integrantes, el maestro realizaba una nueva apuesta para que esos músicos aportaran sus conocimientos musicales pero sin traicionar la estética del maestro, como lo recuerda Nélide Rouchetto, el cual continuaba a los 72 “pirulos” con su diario perfeccionamiento y como recordaba el maestro “haciendo dedos porqué si no estos chicos (los arregladores) me van a agarrar con los “dátiles” duros” y agregaba “Tenemos en las manos parte del patrimonio nacional, es decir su música de tango y debemos cuidarla, hacer lo mejor de ella. Una persona está viva mientras influye sobre el medio que le rodea”. Pero ya comenzaban otras décadas que serán objeto de trabajos posteriores.

Como hemos señalado, refiriéndonos a Troilo, que fuera un autor preferentemente junto a los poetas del tango, Osvaldo lo fue principalmente en la faz instrumental aún, cuando también dio a conocer temas con distintos poetas como con Miguel Ángel Camino “Casita de mi barrio” y “Porqué me llama”; con el poeta tucumano Rafael Jijena Sánchez “Vidala”, “Barro” con Horacio Bastera (el exquisito Horacio Sanguinetti), “Igual que una sombra” con Cadícamo, “Recién” con Manzi, o “Una vez” con Cátulo Castillo, entre otros.

En cuanto a los temas instrumentales, desde su temprana juventud con “Ausencia”, “El frenopático”, “Palpitando”, “Retoño”, “Gauchita”, “Mi tesoro”, “Espinass”, “Juventud”, el fox “Alaska” o el pasodoble “La asturianita”, “Sentimental” o “Mientras viva” hasta llegar a su adelantado “Recuerdo”. A ello seguirían “Se largó el clásico”, el vals “Marga” y en 1934 “La Beba” dedicado a la llegada de su hija, en 1941 “Adiós Bardi”, “Bicho colorao”, e iniciando una nueva etapa llegarían “Las marionetas” en el entrecruzamiento bardiano del campo y la ciudad con su marcación rítmica sin concesiones que lo estaban acercando a “La yumba” creada en 1943 y estrenada en 1946 en la inauguración del “Picadilly” donde, como señala Rouchetto, se encuentra “la síntesis de su concepción tanguística, unificando composición, arreglo e interpretación orquestal”.

En 1948 aparecía “Negracha”, creada también en 1943, la cual, reiteramos, Natalio Etchegaray señala como bisagra del tango, con un concepto donde se asienta la escuela evolutiva decareana y se entrega como ofrenda a las nuevas generaciones, donde el maestro es un precursor de la síncopa y el contrapunto en el tango lo cual posibilita nuevas posibilidades armónicas, melódicas y temáticas, adecuándose a los nuevos tiempos, y que ha de pasar a formar la tríada con “Malandraca”, de 1943 y estrenada en 1947 en “La Armonía” de Corrientes 1543, obra que demandó un largo tiempo de elaboración y perfeccionamiento que daría como

resultado este tango-milonga de renovado concepto modernista con una impronta de acentuar las frases rítmicas, con enlaces o rupturas y donde encontramos la síntesis de la música de tango. En 1951 inicia el tema "Para Eduardo Arolas" que también llevaría años su terminación; y "Don Atilio" en homenaje al doctor Atilio Reggiani a través de un tema netamente bardiano. Continuará ininterrumpidamente su producción autoral pero ello ha de pertenecer a otros períodos que oportunamente analizaremos.

El doctor Luís Sierra en sus obras "La historia del tango" editorial Corregidor tomo 4 y en "La Historia de la orquesta típica", considera que la orquesta de Pugliese, como hemos señalado, es la "culminación del ciclo orquestal del tango", señalándolo como el más representativo post decareano, que condensa la síntesis del ciclo evolutivo del tango, todo ello a través de una perfecta estructura tímbrica, única en mantener una perfecta formación orquestal a través de 12 ejecutantes con su columna vertebral de 4 bandoneones, que suenan distintos como fenómenos sonoros, y 4 violines, viola, violoncelo, piano y contrabajo, todo lo que encierra una sonoridad ajustada a la vez, tradicional y vanguardista, dosificando la sapiencia del maestro, como lo han de reconocer sus colegas, especialmente aquellos más jóvenes, generando matices y especialmente sus inigualables "silencios".

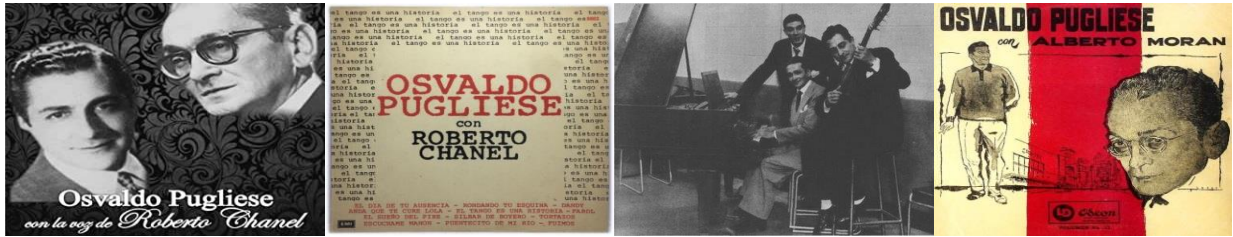
Además de todo ello, la orquesta de Pugliese, desde su inicio hasta su última actuación, ha sido la "orquesta de los compositores", lo cual, una vez más, nos exhibe la grandeza del maestro. Esos músicos que la integraron en distintas etapas sabían que tenían el enorme desafío de acompañarlo pero que también se les brindaba la posibilidad de mostrar, no solo sus enormes condiciones instrumentales, sino poder aportar para el género sus propias creaciones como los distintos arreglos.

A modo de ejemplo, sin agotar la nómina y no guardando un orden correlativo, podemos citar obras del "tano" Ruggiero: "A mis compañeros" "NN", "Catuzzo", "Yunta de oro" y "Para dos", Julio Carrasco: "Mi lamento" y "De floreo", Emilio Balcarce: "Si sos brujo", "Bien compadre" y "La bordona", Esteban Gilardi: "El embrollo", "Don Aniceto" y "Que pinturita", "Cacho" Herrero: "Nochero soy" y "Quejumbroso", Mario Demarco: "Entrador" y "Pata ancha", "Patético" de Jorge Caldara, Ismael Spitalnik "Bien milonga", Víctor Lavallén "Frase" o Roberto Pepe "El Refrán", entre otros; luego, en períodos posteriores vendrían otros temas.

Si bien, la orquesta de Pugliese no fue una escuela de cantores, como la de Troilo, los que la integraron, desde Augusto Gauthier, Amadeo Mandarinó, Alberto Amor, Alberto Lago o Roberto Beltrán, y los que comenzarían a llegar con Roberto Chanel, Alberto Morán, Jorge Vidal y todos los que le siguieron, colaboraron a la trascendencia de esa música popular urbana y la orquesta del maestro también gozó de reconocimiento a través de sus cantantes.

Indudablemente, Chanel sería quizá el cantor emblema de la orquesta, a la que llegaría en 1943 a través de su dicción canyengue y una plena identificación con el canto popular, el que había comenzado a transitar tempranamente, junto a sus hermanos acompañados por guitarras, en los palcos del barrio de Caballito donde ganaría distintos concursos hasta llegar al conjunto del maestro Tarantini para actuar en el café "El Nacional" donde a diario se cruzaba con el maestro que también lo hacía en el mismo establecimiento. Sería precisamente cuando se desvinculan Gauthier y Mandarinó que el maestro incorpora a Alfredo Mazzochi que en forma simultánea, y por propuesta de Julio Jorge Nelson, comenzaría a llamarse Roberto Chanel.

Su primera grabación, del 15 de julio de 1943, servía para graficar un nuevo país, el del "millón de obreros" a través de la obra "Farol" de los hermanos Expósito, para continuar con "Muchachos comienza la ronda" y "Que bien te queda", luego vendrían "Milonga de mi tierra", "Silbar de boyero", "Tortazos", "Corrientes y Esmeralda", "El sueño del pibe", "Dandy", "Rondando tu esquina", "Fuimos", "Tiempo", "Escúchame Manón", y "Bolero", desvinculándose de la orquesta en 1947.



Ya, en 1945, para forma dupla con Chanel, había llegado Remo Andrés Domingo Recagno, por todos conocidos como el “Flaco” Alberto Morán que, como Alberto Marino, había nacido en Italia en 1922 y llegado al país a los cuatro años de edad para instalarse con sus padres en el barrio de Floresta para luego mudarse a los barrios tangueros de Puente Alsina, el mismo de Sandro que tenía devoción por el “Flaco”, y Pompeya.

Desde chico, por su parte, sus ídolos habían sido Gardel, Magaldi y Corsini, haciendo sus primeras armas en el barrio y en 1943 se incorpora a la orquesta de Alberto Las Heras y luego a la de Cristóbal Herrero, hasta que llega a Pugliese y graba “Yuyo verde” de Domingo Federico y Homero Expósito, al que seguirían enormes éxitos como “El abrojoito”, “Príncipe”, “No me escribas”, “Una vez”, “Cafetín”, el vals “Ilusión marina”, “Dos que se aman”, “Y volvemos a querernos”, “Descorazonado”, “Cadenas”, “Y mientes todavía”, “Cobardía”, “Llévatelo todo”, y en 1951 aparece quizá su más grande éxito “Pasional” de Soto y Caldara, “Barro” del maestro con Basterra, “De vuelta al bulín”, “El cielo en las manos”, “Que nunca me faltes”, “Cualquier cosa”, “Ahora no me conocés”, “Por pecadora”, “San José de Flores”, finalizando en 1954 con “Por qué no te tengo más” y “No quiero perderte”, para comenzar luego con su carreta solista.

Cuando, en 1947, se retira Chanel entra para formar dupla con Morán, el “Negro” Jorge Vidal, nacido en La Paternal en 1924 que debió transitar una estrecha niñez, cuando su padre falleciera siendo muy joven y su madre debió asumir la conducción del hogar, y que con gran esfuerzo posibilitó que su hijo estudiara, finalizando los ciclos primarios y secundario e ingresando a la Escuela Naval Militar donde cursara hasta el cuarto año, debiendo desertar ante un problema interno del instituto. A partir de allí comenzó su búsqueda como cantor profesional y luego de deambular por distintos lugares forma un dúo con el cantor Luis Peralta, para continuar luego como solista con el acompañamiento de las guitarra de Jaime Vila, actuando en el café “Argentino” de Almagro donde lo escucha el maestro y de inmediato lo incorpora a su orquesta aunque su paso por la misma tendrían poco tiempo.

Con Pugliese graba “Isla de Flores” y “Titiriteros” que nunca tuvieron difusión, pero sí gozarían del favor popular “Puente Alsina”, “La cieguita”, “Testamento de arrabal”, “Vieja recoba”, “Por qué canto el tango”, “Barra querida” y su famosa interpretación de “Un baile a beneficio”; para emprender luego su etapa solista.



Luego se incorporarían a la orquesta Juan Carlos Cobos quien en 1953 graba “Milonguera” al que seguirán “No es más que yo” y “Te aconsejo que olvides”, luego lo hace Carlos Olmedo que no graba, y finalmente en este período en tratamiento entrarían en 1954 Jorge Maciel que provenía de Alfredo Gobbi, y que grabaría su primer tema con “Canzoneta” y el “negro” Miguel

Montero, que había cantado con Maffia, Cobián, Lomuto y Demarco, que es quien lo acerca, grabando como primer tema "A la luz de un candil". Con ello concluimos el período de la larga década del 40 y la historia de la orquesta y de sus integrantes continuara por otros 50 años más.

Para finalizar con la visión del maestro, hemos querido acudir a los consecuentes con la trayectoria del maestro, y nada mejor que recurrir a Natalio Etchegaray cuando en la revista "La Maga" del 22 de julio de 1996 en una edición especial dedicada a Pugliese recuerda cómo llegó a transitar toda esa magia que emanaba de una orquesta de tango pues, como lo señala el mismo Etchegaray "La orquesta fue la única vía que admitió para expresarse".

Rememora cuando, ni bien iniciada la década del "40", comenzó a escucharlo en la casa de su gran amigo Angelito Menegaz, en su Tandil natal, al cual señala como de "oído privilegiado y obsesivo detallista" que le explicaba como "Pugliese remontaba la orquesta al conjuro de su personal conducción pianística". De allí en más sería un consecuente seguidor del maestro cuando llegaba al club Excursionista o cuando lo seguían por pueblos y ciudades vecinas, hasta llegarse a Buenos Aires para escucharlo. Pero también la casa de otros amigos tandilese como José Angelillo, Cacho Lagos, Emilio Joseph, Chelo Tangorra, Pablo Morgue, Lito Polich, Carlos Do Cobo y el propio Menegaz, además también de la presencia de doctor don Juan Carlos Pugliese, se convertía en un altar laico para escuchar al maestro.

Volvemos sobre una digresión del anecdotario, reiterando que otros llegamos al maestro por distintos caminos, como el mío, una década más tarde, entrado los años "50" con doce o trece años de edad, en una casa que como en la mayoría se escuchaba tango y el rey solía ser D'Arienzo, hasta que una noche el marido de una prima llegó con dos discos "78" y me dijo "es hora de que empieces a escuchar otro tango" y allí me dio uno de Pugliese y otro de Salgán. También sería el paso inicial para seguirlo con otro querido amigo como Fernando Petrelli donde iba el maestro y pese a haberles sido un poco infiel en los comienzos de los "60", cuando llegara Astor, sin embargo fuimos siempre recipendarios del maestro, a tal punto que el mismo Astor siempre repetía que para poder acudir a la esencia misma del género había que abreviar en Pugliese.

Siguiendo con Etchegaray, reitera la importancia que para Pugliese tenía la orquesta y sus cantores, no importándole su "fama" personal sino que privilegiaba al conjunto y a sus integrantes, se trataba de la ejecución, arreglos o temas de cada uno de ellos. Recrea que hasta los años "70" fue un fiel seguidor e hincha del maestro hasta que organizando una reunión para recaudar dinero para un club de Banfield para levantar su gimnasio, se relacionó con los integrantes de la nueva orquesta y también con el maestro, siendo testigo privilegiado de las distintas vicisitudes que tenía el nuevo conjunto con una fuerza arrolladora de sus jóvenes integrantes y con la sapiencia del maestro para hacerles comprender de qué se trataba esta música popular urbana. Con el tiempo, muchos de ellos como Mederos, Binelli y Mosalini, ya consagrados, recordarían al maestro como alguien que les había señalado el sendero correcto.

Etchegaray significa el apego ineludible del maestro con los principios a los que había adherido desde su juventud, pero también del respeto hacia el otro que no pensara como él, respetando su idea política o de vida, como alguna vez lo recordaran el "Flaco" Morán o el "Negro" Vidal; donde el mismo Etchegaray siempre sostuvo que Pugliese era la "orquesta del peronismo", aunque el maestro adhería al Partido Comunista, porque había interpretado el fenómeno de la inmigración interna y donde esos hombres y mujeres llegados del interior profundo eran los más fanáticos pugliesanos, como también lo señala Blas Matamoro en su libro ya citado "La ciudad del tango": "...así como Di Sarli exhibe el costado burgués del nuevo cabaret...Pugliese toca preferentemente para la nueva capa aluvional de cabecitas negras y baja clase media de los bailongos masivos...".



En esa comunidad de afectos mutuos, Etchegaray recuerda el gran sueño de Pugliese, que no pudo concretar totalmente como ha sido la “Casa del Tango”, que sin embargo por su empuje logró tener su propio inmueble por cesión municipal, luego su reconocimiento posterior a 1983 y finalmente su refacción en la década del 90. Debe señalarse que la misma tuvo como finalidad convertirse “en un lugar donde el aprendizaje instrumental, la danza, el canto, la interpretación, la orquestación, así como la plástica, la literatura, el teatro, el cine y toda otra demostración artística o cultural, ligada de alguna manera con el tango, pudieran presentarse sin intermediarios, sin tener que luchar con productores, empresarios y todo tipo de comerciantes o industriales del espectáculo y de la cultura”, que lamentablemente no alcanzó a concretar en su totalidad, pero sin embargo lo dejó para que otros lo continuaran.

Finalizando con el recuerdo de Etchegaray rememora que un día lo citó a él y a su mujer Nancy en la Asociación del Profesorado Orquestal y allí le entregó su tango “Protocoleando” con el subtítulo “Justo para los escribanos” y así poder compartirlo con todos los colegas. Prueba de esos mutuos afectos y donde, aunque Etchegaray no lo diga, el tango primero se iba a llamar “Pelusa”, uno de los sobrenombres de Etchegaray, pero que entendió que debía tener otro título más general, relacionado con su profesión, en lugar de que fuera netamente personal. Otras de las actitudes de aquellos afectos hacia el otro, desligados de todo tipo de ego.

Muchos han sido los homenajes a Pugliese en vida, como los distintos actos en el Luna Park o el del Teatro Colón donde se coronaba aquello que iniciara su madre y continuaran sus fanáticos de “¡al Colón...al Colón! pero también, ya fallecido el maestro, se formó una comisión nucleados en el “Centro Cultural Osvaldo Pugliese” fundada por Lucio Alfiz, Daniel Binelli, Natalio Etchegaray, Julio Kenselman, otro dilecto amigo como Silvano Lanzieri, César Racheff y Rubén Soucarros, quienes editaron una enorme publicación a la que denominaron “Osvaldo Pugliese” edición Julio Keselman año 2005 donde en forma pormenorizada, desde sus inicios hasta su muerte, se desarrolla su trayectoria y la de su orquesta con un rico material escrito y gráfico que han legado para las jóvenes generaciones el conocimiento de alguien fundamental para el género.



Don Osvaldo caminó generosamente por la vida sin rencores, sabiendo sabiamente perdonar al que había extraviado el rumbo. En esa forma de entender la vida había llegado con lo puesto y coherente con ello se fue también con lo puesto, a lo sumo vestido de compadrito social. Ese ser, que hoy, las jóvenes generaciones quieren homenajear en estampitas laicas.



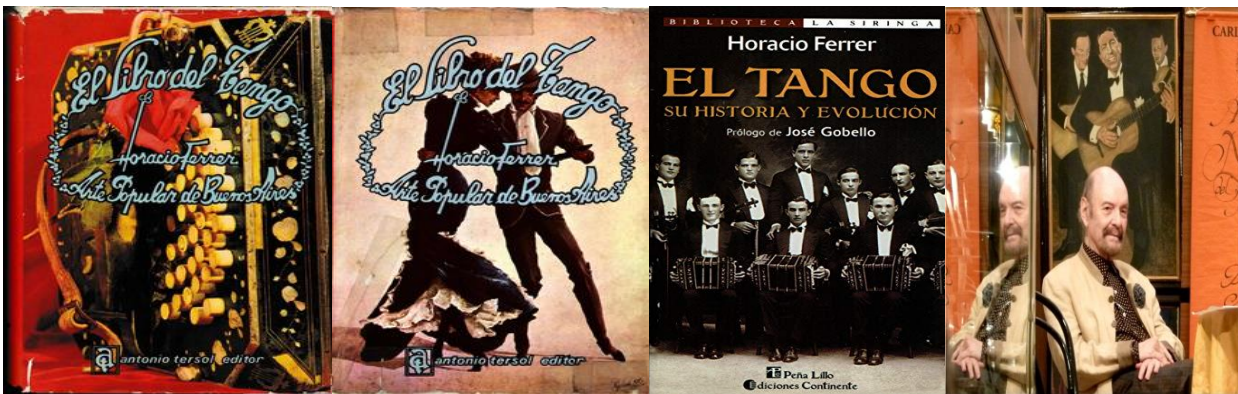


## LA POESÍA DEL PERÍODO: LOS FUNDAMENTALES: DISCEPOLÍN, EL BARBA, CATULÍN, JULIÁN, EXPÓSITO, CATUNGA Y CÍA.

En todos los tiempos, los intelectuales del país, adscriptos o felpudos de los sectores dominantes, como de sus medios de difusión, han subalternizado a los artistas populares, no por el hecho de serlo, sino fundamentalmente porque representan el sentir de las masas populares y en ese impiadoso ataque no ha estado ausente la poesía del tango, donde se la ha tratado como un arte menor, pese a que la misma es respetada por importantes sectores intelectuales del extranjero, que han llegado a estas tierras para conocerlo y reconocerle un alto valor estético.

En el tema, acude en nuestra ayuda uno de los grandes poetas que llegaría luego de este período: don Horacio Ferrer, especialmente a través de su obra “El libro del tango” el cual nos significa esa especial forma de verbalizar el sentir humano y así nos ha dicho refiriéndose a la poética del tango:

“Canción de la soledad de uno y de la soledad de dos cuando únicamente los racimos de puentes del Amor logran infundir a dos en uno, pero siempre en el tumulto aterrador de la ciudad, soledad del celdillas de departamentos y de islas como bancos de plazas, el Tango es un pájaro ciudadano que ve el cielo verticalizado en los muros, y termina con lo curvo de sus vuelos colgado y medio muerto en un pretil, con su hemorragia coagulándose en canto...”



...El Tango es antipastoril y antigregario, porque si no sería otra cosa, y manda su voz como desde una penumbra de alcantarilla de lo humano, cuando eso humano ha sospechado la totalidad de su iluminación y de su miseria, y sabe de memoria que las panderetas con cintas de domingos y feriados son sólo una anteriorola en el plenario dramático del torrente sanguíneo...

...El Tango es un vino compungido que se bebe a la vera de lo irremediable y de lo efímero. Por eso no es canción canalla sino una de las pocas canciones con pelotas suficientes, para sacar por la boca lo canalla de la existencia, dando por archisabido que el Arte no es un castigo de lobregueses pero muchísimo menos un pueril inventario sobre la felicidad, porque cuanto más cava el artista más cierto se vuelve lo dicho por Libero Badii, y el Arte es un encuentro con lo siniestro...

...Solamente los fados y los blues alcanzan a tener la “polenta” trágica del Tango por oposición a los cantables populares con temas de alcoba o con letras que, no son sino tarareos organizados con frases. Y luego compite el Tango con idéntico caudal de hondura, de sátira, de sobresalto, de sarcasmo y de amplio espectro poético con la canción urbana francesa de Brassens y de Brel, y la española de Quinteros, León y Quiroga, y de Serrat luego, pero en variedad de estilos y de argumentos y en número de obras que fueron precursores de todo y tan buenos como eso posterior, veinte y treinta años antes.”

En esas palabras del maestro, encontramos resumido esa poética popular urbana que ya, en otros capítulos, nos hemos referidos a los poetas del tango de las décadas del "10", del "20" y del "30", a los que despectivamente se los ha llamado "letristas", desde Pascual Contursi en adelante y siguiendo con otros como José González Castillo, el "Negro" Celedonio Esteban Flores, Enrique Cadícamo, Luís César Amadori e Ivo Pelay, Dante Linyera, Francisco García Jiménez, Alfredo Francisco Marino, Edmundo Bianchi, María Luisa Carnell, Vicente Greco, Manuel Romero, Carlos Viván, Fernán Silva Valdés, Juan Carlos Patrón, Luis Bayón Herrera, José de Grandis, Armando Tagini, Carlos de la Púa, Florencio Chiarello, Manuel A. Meaño, Mario Rada, Juan Andrés Caruso, Alberto Vacarezza, Antonio Podestá, o Alfredo Le Pera, entre otros, citados por Ferrer.

Para la década en tratamiento, acudiremos a algunos de los que brillaron con luz propia, sin agotar la lista en número ni menospreciar sus valoraciones, recordando que muchos poetas que venían de la década anterior, inclusive de su predecesora, seguirían vigente como el caso de Enrique Cadícamo del que ya nos hemos ocupado. En esta instancia proseguirán casos como los de Discepolín, el "Barba Homero Manzi, Catulín Castillo, José María "Catunga Contursi", Homero Expósito, Luis Rubinstein y una pléyade de poetas nacionales.

Hemos de comenzar con el gran **DISCEPOLÍN**, como entrelazando la década de la mishadura del "30" y la llegada de una nueva década y profundos cambios sociales, de los cuales fue partícipe y víctima a la vez y a mérito de lo cual Troilo y Manzi, también transitando su propia enfermedad, le dedicaron en vida, su tema "Discepolín" y con el que se iría de este mundo con la incompreensión de muchos de sus amigos o se "moría de incompreensión" como señalaba su gran amigo el actor Osvaldo Miranda. Así se despedía de este mundo de envidias y fracasos pero principalmente del olvido al que lo habían arrojado aquellos que no toleraban el pensamiento distinto del otro.



## DISCEPOLÍN

Tango

Música: Aníbal Troilo

Letra: Homero Manzi

Sobre el mármol helado, migas de medialuna  
y una mujer absurda que come en un rincón...  
Tu musa está sangrando y ella se desayuna ...  
el alba no perdona ni tiene corazón.  
Al fin, ¿quién es culpable de la vida grotesca  
y del alma manchada con sangre de carmín?  
Mejor es que salgamos antes de que amanezca,  
antes de que lloremos, ¡viejo Discepolín!...

Conozco de tu largo aburrimiento  
y comprendo lo que cuesta ser feliz,

y al son de cada tango te presiento  
 con tu talento enorme y tu nariz;  
 con tu lágrima amarga y escondida,  
 con tu careta pálida de clown,  
 y con esa sonrisa entristecida  
 que florece en verso y en canción.

La gente se te arrima con su montón de penas  
 y tú las acaricias casi con un temblor...  
 Te duele como propia la cicatriz ajena:  
 aquél no tuvo suerte y ésta no tuvo amor.  
 La pista se ha poblado al ruido de la orquesta  
 se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín...  
 ¿No ves que están bailando?  
 ¿No ves que están de fiesta?  
 Vamos, que todo duele, viejo Discepolín...

Como señala Ferrer ¡se cacha él mismo! para que no lo cachén los demás. Ese flaco de enorme talento y su nariz había nacido en el Once, en el mismo año, llegado el siglo, que Roberto Arlt. Sería actor y autor de temas de tango, a los cuales señalaba que escribirlo le costaba más que hacerlo con un drama o una comedia, y para el cual cada tango que componía era una larga y difícil tarea de elaboración, pues era consciente que en tres minutos debía cantar a la vida o a la muerte.

Su hermano Armando, le había transmitido la pasión por el grotesco (género dramático donde se tamizan a la vez el sentimiento trágico del español y los ademanes operísticos del italiano, como señala Ferrer) y mientras este lo volcaba en hondas piezas teatrales como "Stefano", "Mateo" o "Mustafá", aún hoy de enorme repercusión, Enrique lo trasladaría al tango en temas como "Que vachaché", "Malevaje", "Esta noche me emborracho", "Chorra", "Soy un arlequín", "Victoria" o "Yira yira", producidos en la década del "30", donde está presente la opinión o la crítica social, apareciendo por primera vez el hombre y la mujer de un Buenos Aires (de un país) en crisis, y eso que expresaba a través de sus letras era el dolor de ese hombre y de esa mujer de un país injusto, pese a que a muchos de sus colegas les disgustaba que se dijieran tales verdades, porque ellas vertebraban enormes tristeza. Ese grotesco discepoliano, como él decía, tenía forma cómica pero fondo serio, donde a muchos les costaba exteriorizar tales sentimientos por temor a la cachada.

Sergio Puyol, ha de referirse a su vida y a su obra en su libro "Discépolo. Una biografía Argentina" editorial Grupo Planeta tercera edición año 2006, donde en el prefacio significa una cita profética de Discépolo "Como los criminales, como los novios y como los cobradores, yo regreso siempre" y con su "Cambalache" quizá superándolo "y en el 2000 también", entrando ya con esa realidades y verdades a la vez en el siglo XXI, donde la tararean muchos jóvenes como ejemplo de obras trascendentes que carecen de temporalidad.

Así, ha señalado "¿Es el tango Cambalache, como muchos creen, el verdadero Himno Nacional? como lo sugirió el poeta Leónidas Lamborghini. También podría considerárselo como un anti-himno, bien lejos de la demanda patriótica; y agrega "Sus mordaces compases singuen sonando con énfasis de marcha. ¿Quién no reconoce inmediatamente, más allá de toda valla generacional, esos acordes mayores del comienzo? ¿Quién no se ha visto tentado de citar alguna vez esa letra que puntea la totalidad del mundo y la Historia con retórica sardónica? Si se sigue escuchando y cantando Cambalache con sentido de actualidad, como vehículo de protesta popular, es por la sencilla razón de que ninguna otra canción logró identificarse con el sentido común de la gente de manera tan estrecha y cómplice. Aquello de

“Ves llorar la Biblia contra un calefón...” contiene una parte sustancial del país que desciende de la inmigración”.

Como bien señala Puyol ha sido el “antihéroe urbano”, portador del escepticismo, pero a través de su honda humorada, ha sabido exponer el fracaso colectivo donde “Ningún autor del tango llegó tan lejos, donde lograr resumir la historia del país (“somos la mueca que soñamos ser”)“ y que pese a que a muchos intelectuales argentinos les cueste reconocerlo, no solo ha tenido repercusión en el país, sino que ese idioma de la frustración ha estado en boca de líderes mundiales, intelectuales lúcidos y cantado por numerosos artistas internacionales, porque esas dolorosas verdades invocan a la mujer y al hombre universal, quizá adelantándose a los existencialistas europeos.

Además, de las obras logradas durante la década del “30”, en la siguiente podremos citar a: “Martirio”, el vals “Pasión”, los fox “Cocktail de amor” y “Amor a lo ajeno”, “Infamia”, “Canción desesperada”, “Sin palabras” con música de Mariano Mores, letra para la música de Vicente Greco de “El choclo”, “Cafetín de Buenos Aires” también con Mores, “Mensaje” con letra de Cátulo Castillo, “Fangal” con letra y música complementarias de Virgilio y Homero Expósito, “Andrajos” con letra de Alberto Martínez o “Un tal Caín” también con música y letra complementarias de los hermanos Expósito; además de obras de teatro como su comedia “Blum” o libros de películas como “Yo no elegí mi vida” de 1949 o “El hincha” de 1951 donde también actuaba en el papel principal, como así numerosas direcciones en filmes: “Caprichosa millonaria”, “Un señor mucamo” de 1940, “En la luz de una estrella” de 1941, “Fantasías de Buenos Aires” de 1942 o “Cándida la mujer del año” de 1943 con Niní Marshall, completado por la composición y dirección de temas musicales en muchas de esas películas.

Horacio Salas en su libro “El Tango” editorial Planeta 1995 señala que “Le brindó al tango una visión desesperada, escéptica, lo hizo reflexivo y metafísico, estableció parámetros éticos que reflejaban desde lo más recónditos dolores personales hasta la realidad de una situación sociopolítica regido por la ausencia moral” y refleja el sentir del poeta a través de su propio pensamiento “El origen del tango es siempre la calle, por eso voy por la ciudad tratando de entrar en su alma, imaginando que mi sensibilidad lo que ese hombre o esa muchacha que pasan quisieran escuchar, lo que cantarían en un momento feliz o doloroso de sus vidas”...El personaje de mis tangos es Buenos Aires, la ciudad. Alguna sensibilidad y un poco de observación han dado la materia de todas mis letras”.

Salas expresa que, ya en 1925, citando a Galasso, Discépolo refuta con su tema “Que vachaché” la fábula roció con que se hace el panegírico de la presidencia de Alvear”, donde su principal línea argumental se sostiene en el moralista que observa el contexto social y se queja agriamente de la inescrupulosidad de su semejante: “¡Tírate al río...no embromés con tu conciencia / sos un secante que no hace ni reír.../ Dame puchero, guardáte la decencia... / Plata, plata, plata, yo quiero vivir. / ¿Qué culpa tengo si has piyao la vida en serio, / pasás de otario, morfás aire y no tenés colchón? / ¿Qué vachaché? Hoy ya murió el criterio, / vales Jesús lo mismo que el ladrón.”, significando su escepticismo existencial crónico en las letras de “Soy un arlequín”. “Yira yira”, “Tres esperanzas”, “Infamia”, que explota en “Tormenta” “Si hoy la infamia da el sendero / y el amor mata en tu nombre, / ¡Dios! Lo que has besao... / el seguirte es dar ventaja / y el amarte es sucumbir al mal.”. y revive en “Cambalache” “a nadie importa si naciste honrao. / Es lo mismo el que labura / noche y día como un buey, / que el que vive de los otros, /que el que mata, que el que cura / o está fuera de la ley.”.

Todo ello, no es simplemente la situación del hombre y la mujer en su individualidad, sino una foto de lo que ocurría en el país llegado la crisis de 1929 y el golpe cívico-militar contra Yrigoyen en septiembre de 1930, luego del cual se instalaría el gobierno de facto de Uriburu y con él daría comienzo la “década infame” y su correlato la “mishadura”, mantenida a través del permanente fraude electoral, la entrega del patrimonio nacional y sus negociados no solo a

través de un gobierno sino con la complicidad de todos los partidos político incluido el radicalismo galerita, al cual sus bases no les respondían.

Estaban representados por Forja como herramienta política que continuaba las raíces populares del yrigoyenismo. Discépolo supo radiografiar como nadie ese período nacional, el cual también había producido notables daños en su música popular urbana: el tango, el cual recién comenzaría una leve remontada en 1936 a través del baile y alcanzaría su masividad en la década siguiente, lo cual demuestra que los hechos culturales tienen una íntima relación con las situaciones socio-económicas de un país.

Pero también, el hombre y la mujer de la época formaban parte en la obra del escepticismo discepoliano, que lo vuelca en muchas de sus obras como “Martirio” “¡Solo...Pavorosamente solo! / como están lo que se mueren, / los que sufren, los que quieren...”, en “Desencanto” “De lo ansiado, / sólo conocí un amor / y cuando lo alcancé... / me traicionó...”, en “Secreto” “Quién sos que no puedo salvarme, / muñeca maldita, castigo de Dios...”; en “Uno” “uno va arrastrándose entre espinas / y en su afán de dar su amor, / sufre y se destroza hasta entender / que uno se ha quedado sin corazón...”; además de su recurrencia al suicidio en “Esta noche me emborracho”, “Secreto” o “Tres esperanzas”, lo cual se refleja en su particular relación con Tania o de su conocido viaje a México y esa paternidad no reconocida. Fue sin duda el cronista de esa década y luego partícipe esperanzado del “40”.

Se dice, que detrás de la poética y el pensamiento discepoliano, anárquico y a veces contradictorio, anida el sentido pesimista del ser nacional. Puede que ello fuera así, pero quizá deba pensarse que además esa temática tiene su plena vigencia y la ha mantenido a lo largo de los años, aún entrado el siglo XXI, donde hemos de hallar un país desquiciado y empobrecido con el cual ilustrará sus poemas y que quizá la vida, interrumpida en plena vigencia intelectual, le negó la posibilidad de cantar los cambios producidos de los que había participado desde lo vivencial de su espectro de pensador popular.

Discépolo, con esa profunda desesperanza, se había convertido en un escritor “maldito” al decir de Arturo Jauretche ¿“Por qué “maldito”? Porque con este nombre lo designó a aquellos argentinos “condenados al silencio y al olvido por la superestructura cultural”; el cual con sus letras escapó de los cenáculos literarios y se introdujo en las conversaciones comunes de cada esquina de barrio, en el tarareo y silbido compañero de aquel que está solo y espera. Será, junto a otros poetas populares, como se ha señalado, que no fueron “hombres de letras” sino que hicieron letras “para los hombres”.

Él mismo, habrá de definirse como poeta popular diciendo “Me dí de corazón a un pueblo, porqué los pueblos no engañan nunca y desenvuelven, como la tierra, un millón de flores por una semilla seca...Y mi pueblo me ha devuelto exageradamente la ternura que le dí sin esperar su premio...En el largo y penoso diálogo de mi vida, no he tenido más interlocutor que el pueblo. Siempre estuve con él...afortunadamente con él...”

No se puede hablar de Discépolo, sin abordar el costado de su vida que lo llevó a la muerte: su idea política de la justicia social que habría de enfrentarlo con propios y extraños, equivocado o no, pero coherente con su pensamiento lo cual lo llevó a enemistarse con muchos de sus amigos que no podían comprender como Discépolo apoyaba al gobierno peronista. Ocurría que él, como otros intelectuales populares habían adherido al peronismo que, sin ser peronista, apoyaban esa pertenencia por las mejoras sociales que recibían los sectores populares y se ponía al servicio de esa causa, lo cual devenía de un pasado de pensamiento anarquista en los que había leído a muchos autores rusos y que encontraba en este nuevo movimiento político el ansia de alcanzar la justicia social en el país.

También, tenía lazos de afectos con Perón, aún, cuando nunca fue su amigo y por su parte el General tenía una gran devoción por la poética discepoliana a tal punto que estando en el



exilio lo señaló como el más grande poeta popular que había dado la Argentina. Discépolo había tenido algunas dispensas del gobierno ante el pedido de libertad de Sánchez Sorondo, el levantamiento de la prohibición que existía sobre algunos tangos o no molestar a su hermano Armando, reconocido antiperonista, todo ello obtenido a través de dos mujeres: Evita y Tania.

Discépolo no pidió nada a cambio de apoyar al gobierno, aún, cuando lo nombraran director del Teatro Nacional Cervantes, lo cual pidió fuera ad honorem. Entendió que debía apoyar a ese gobierno, aunque hasta 1950 no se había inmiscuido en tareas políticas lo cual debe abandonar ante el pedido de Apold para que participe en un audición de apoyo al gobierno en Radio El Mundo, donde su hermano Armando había sido director durante los dos primeros años del gobierno peronista. Allí se le planteaba abandonar ese silencioso apoyo a Perón y principalmente a Evita, para adoptar una posición pública a favor del gobierno lo cual, luego de algunas dudas, comenzó a explicitarse el 2 de julio de 1951 participando del espacio "Pienso... ¡digo lo que pienso!" que dirigía la actriz Lola Membrives con textos de Abel Santa Cruz y Julio Porter, que con el paso de las audiciones aparecería la propia impronta de Discépolo. Pujol lo señala como apologista y en verdad lo era porque estaba convencido que adhería a un cambio social, equivocado o no, y lo hacía con contundentes palabras hacia los que estaban en la vereda opuesta al gobierno.

Así señalaba, en defensa de las conquistas obtenidas, "Resulta que antes no te importaba nada y ahora te importa todo. Sobre todo lo chiquitito. Pasaste de náufrago a financista sin bajarte del bote. Vos, sí...vos, que estabas acostumbrado a saber que la patria era la factoría de alguien, y te encontraste con que te hacían el regalo de una patria nueva...y entonces, en vez de dar las gracias por el sobretodo de vicuña, dijiste que había una pelusa en la manga y que vos no lo querías derecho sino cruzado. ¡Pero con el sobretodo te quedaste! Entonces ¿qué me vas a contar a mí? ¿A quién le llevás contra? Antes no te importaba nada y ahora te importa todo...y protestas. ¡Ah! No hay té. Eso es tremendo. Mirá que problema. Leche hay, leche sobra. Tus hijos, que alguna vez miraban la nata por turno, ahora pueden irse a la escuela con la vaca puesta...¡pero no hay té!. Y según vos, no se puede vivir sin té..." Discépolo había cruzado el umbral del camino sin retorno con muchos de aquellos que hasta ese momento habían sido sus amigos o intelectuales que adherían a la oposición, que a su vez no contaba con iguales medios para contestarle, le declararon la guerra y lo atacaron con el arma que más daño podría inferirle: el aislamiento.

Pujol señala que "La segunda charla fue más virulenta que la primera" vinculándolo con la poética discepoliana que atacaba al opositor, pero debe reconocer que la base de la charla giraba en torno a los derechos sociales, donde Discépolo significaba "¡La conquista de la dignidad humana no cuenta para nada para vos (...). Protestás sin advertir que lo único imperdonable es tu protesta. Y entonces... ¿de qué protestás? Mirá "vamos a dejarla" como diría un reo... ¿Sí? Vamos a dejarla...Porque yo te respeto, pero a mí no me vas a contar. ¡Hasta mañana! ¿Sí?."

El mismo Pujol, también debe reconocer algunas verdades que vertía Discépolo el 18 de julio sobre el tema del fraude en el país "cuando la política se fraguaba en comités regidos por "malevos que alquilaban la puñalada y lo llamaban doctor al caudillo con chalina al hombro". La imagen de la empanada que solía comerse en los comités de antes estuvo al día siguiente en boca de todos "Yo era un hombre entristecido por los otros hombres. Yo era un desencantado de la empanada. Porque mi dolor le hizo una radiografía y en la placa no sólo encontraba el carozo de la aceituna, sino la cerradura rota de la urna y la bala que viajaba desde el servilismo hasta la opinión. ¿Vos no te acordás? Yo si me acuerdo...Años...sabés...esperé teniendo hambre..."

Agrega Pujol, que el punto crítico no estaba en tales aseveraciones sino que los monólogos de Discépolo presentando a los sectores opositores como "Contreras", como aliados a las fuerzas

conservadoras, no era cierto; sin embargo todos los antecedentes señalaban que todos los sectores políticos de la oposición, sin distinción se habían aliado en la Unión Democrática para oponerse a Perón.



El programa del día 26 de julio es muy especial pues es donde incorpora a “Mordisquito”, cuyo nombre había recibido en un anónimo, y que en definitiva habría de popularizarlo en su micro ¡A mí me la vas a contar?, el cual abandonaría transitoriamente el 30 de agosto día del renunciamiento de Evita, para volver a retornar el 6 de noviembre, pero ya en el horario de 13,35 horas, donde volvería a ponderar las obras del peronismo, señalando a la fórmula radical de Balbín-Frondizi como “mordisquitos”, en tanto Balbín lo había señalado como mantenido del peronismo, al cual le contestaría: “¿Vendido yo? Inocente; si sabés que comprarme a mí es un mal negocio...Y vaya en broma...Como también –y ya en serio- vos y el país saben que yo soy un hombre intocable. Intocable como pocos. Que desde que nací hasta ahora vivo de mí y de mis obras. Que por fortuna -o desgracia- no hay nadie que pueda ayudarme. El pueblo mío, primero, y el de otros mundos después. No hay gobierno que pueda darle más o menos éxito a una canción mía, o a una obra mía o a una película mía. El éxito, cuando lo tengo, lo tengo yo solo, y el pueblo es quien me lo decreta. Mi independencia es tan absoluta que te lo deseo como el mejor regalo, aunque a mí me haya costado lagrimas...”.

El 9 de noviembre sería su último “Mordisquito” y refiriéndose a Perón y Evita señalaba “Yo no los inventé, los traje a esta lucha salvaje de gobernar creando la ausencia total de leyes sociales que estuvieran en concordancia con la época. Los traje...tu tremendo desprecio por las clases pobres...” y dirigiéndose a la oposición los instaba “¿Vas a votar a quienes hicieron flamear la bandera negra de la coima, vendieron las tierras del Palomar o fueron sobornados por la Compañía Hispanoamérica de Electricidad ?.

El 11 de noviembre la fórmula Perón-Quijano se imponía holgadamente sobre la radical, pero el daño sobre Discépolo era irreversible, con efectos mortales a través de distintas operaciones en su contra como la devolución masiva de las entradas en el Politeama que a partir de ese momento tendría plateas vacías o comprar la totalidad de las entradas a una cena en su homenaje donde nadie asistiría; los sectores medios se tomaban la revancha, y a través de militantes lo atacarían a través de anónimos insultantes. Pero quizá el mayor daño lo producían aquellos que le negaban el saludo o cruzaba de vereda al verlo venir, inclusive insultarlo entre dientes cuando pasaban a su lado, o el insulto directo como hizo su amigo Oreste Caviglia. Solos sus amigos del tango lo protegían pero ello no alcanzaba.

Todo ello, lo estaba llevando directamente a la muerte, la que llegaría inexorablemente, cuando pesaba tan solo 37 kilos, a las 23,15 de ese 23 de diciembre de 1952, acompañado de sus amigos más íntimos como Osvaldo Miranda y los que llegarían de inmediato al enterarse de la fausta noticia como el gordo Troilo. Al día siguiente sería velado en SADAIC donde habrían de concurrir amigos y admiradores, incluyendo el propio Perón, Apold y Aloé gobernador de la provincia de Buenos Aires.



Ese “pagado por el peronismo”, como suele ocurrir en algunos casos, un año antes había otorgado su testamento a favor de Tania en un 80 por ciento y su hermana soltera Otilia el restante 20 por ciento, diciéndole a su mujer que le dejaba 24 departamentos (que en realidad eran sus 24 temas, que en definitiva fueron 57). Una vez más la intolerancia se cobraba una nueva víctima en esta Argentina del desencuentro.

Sin expresarlo abiertamente, Pujol nos está diciendo que Discépolo fue un instrumento de Perón y si bien es cierto que este lo necesitaba para su reelección, como a otros pocos intelectuales que habían adherido al peronismo, Discépolo tenía muy en claro qué significaba para él jugarse por una causa popular a través del gobierno peronista y asumía el riesgo, aún a costa de su aislamiento intelectual y de muchos de sus amigos. La vida es elección y Discépolín comprendió en qué vereda debía estar, como otros estaban en la de enfrente.

Otro interrogante que debemos plantearnos es ¿lo correcto hubiera sido enfrentar al peronismo, es decir a los sectores populares, o camuflarse sin asumir posición alguna? Si bien, y ello está reconocido por los propios actores, que durante el gobierno peronista no brillaron las libertades públicas, viejo vicio en la sociedad argentina, y que tiempos posteriores exhibirían muy inferior a lo que debió soportar el hombre y la mujer común de este país, también como lo hizo Luna, en el fiel de la balanza también estaban todos los derechos adquiridos por la mayoría de los sectores populares, no conocidas hasta ese entonces. Suele ocurrir que muchas de las críticas intelectuales, por derecha o por izquierda, abominan de los populismos no por lo negativo que los mismos puedan exhibir sino precisamente por lo positivo que tienen, favoreciendo a los sectores populares, como antes había ocurrido con Yrigoyen.

Sin embargo, el mismo Pujol, en la valoración de la obra discepoliana significa: “A diferencia de otros creadores populares que desplegaron su talento de modo intuitivo y un tanto naif, para luego ser reivindicado por futuro exegetas, Discépolo siempre fue consciente de sus aportes. Podría incluso, asegurarse que toda su producción artística está articulada por un estilo común, un cierto aire o espíritu discepoliano que la gente reconoce inmediatamente, con afecto y admiración, como si su obra –más de una vez definida como profética- expresara el sentido común de los argentinos. La singularidad de Discépolo sigue inquietando, tanto dentro como fuera del universo del tango. Mientras que para la mayoría de sus coetáneos hoy sueña extraña, para las nuevas generaciones, el hombre que escribió y compuso Cambalache persiste, está vigente. O para decirlo con una de sus imágenes preferidas sigue “mordiéndolo”.

Su escuálida figura, sufría de hambre pero no del pan sino de la injusticia, donde alguna vez manifestara “Siempre he conversado con Dios. Y de Dios aprendí a sentir, como si fuese un dolor mío, el hambre de los otros, la injusticia de los postergados y la tragedia infinita de vivir en la tierra que lo ofrece todo, para que los más no tengan nada...esa injusticia que orilla por las calles de los pobres...y que termina por agitar la razón del que es honrado” y agregaba “Grité el dolor de muchos, no porque el dolor de los demás me haga feliz, sino porque de esa manera estoy más cerca de ellos...y traduzco ese silencio de angustia que adivino...”

Dos años luego de su muerte, Nicolás Olivari habría de definirlo como: “Era el perno del humanismo porteño, engrasado por la angustia”; y agregaba “el compromiso verbal con la

problemática humana existente nos señala de Enrique Santos Discépolo que todo en él era bondad instantánea, veloz, escudada en el humorismo sarcástico del porteño de ley que no despinta su sentimiento y lo esconde con pudores de varón, para que no se le vea la punta acuosa de la lágrima. Por eso solía decir en su camarín, al cambiarse de ropa ¡No me mirés que me doy lástima! frase que desleía desde su vibrátil nariz ciranesca y su acento preciso, matemático del que tironeaba en escena para traducir, como nadie lo podría hacer jamás, su arte instintivo y definitivo... ¡Qué lastima que Carlitos Chaplin no lo conoció!

Pero Discépolo no sería el único de los intelectuales que habían adherido a los logros sociales del nuevo gobierno; en la lista habría otros “malditos” como señalara Jauretche refiriéndose a sí mismo o a Marechal o Manzi. Sin embargo ello no fue óbice para que muchos de ellos trascendieran por sus propios valores, más allá del silencio y el ostracismo a que los arrojó la “inteligencia” y sus medios informativos.

En el caso de **HOMERO MANZI** sus distintas facetas se han reflejado en numerosos trabajos donde se ha exaltado al militante político pero también a su poética. Quizá uno de los que más exhaustivamente lo ha tratado lo encontramos en el trabajo de Horacio Salas “Homero Manzi y su tiempo” de editorial Javier Vergara año 2001, donde partiendo desde su Anatuya natal ha de transitar esa corta vida en años, tan solo 44 años, pero tan intensamente trajinada por ese argentino consustanciado con los sueños de su pueblo y de su luchas por alcanzar una sociedad más justa.

Homero Nicolás Mancione había nacido un primero de noviembre de 1907 y en ese corto lapso de vida supo pasar de su Anatuya natal al barrio de Boedo y luego al pupilaje en Pompeya, para llegar a don Hipólito Yrigoyen, que habría de marcarlo ideológicamente para el resto de su vida a través de su militancia junto al viejo líder, con el comienzo de su lírica y su frustrada carrera en Derecho, pero con su trabajo en las filas reformistas. Todo ello ratificaba un camino de coherencia ideológica y práctica desde su incorporación al yrigoyenismo, luego en su lucha contra el régimen de Uriburu a través de Forja. Ese camino estará sembrado de poemas pero también de periodismo, literatura, cine o teatro, donde apoyaría al nuevo movimiento popular surgido el 17 de octubre de 1945, lo cual, como queda dicho, le valieron los ataques del establecimiento cultural contra esa adhesión desinteresada en logros personales pero interesada en las conquistas logradas, las que habría de defender hasta sus últimos días.



En ese tránsito de Anatuya a Boedo, todavía en los suburbios de Buenos Aires, que ya comenzaba a contar con empedrado y luz eléctrica, transitada por automotores, carros y chatas, sería el nuevo hábitat de Manzione, donde aún caminaban sus calles algunos guapos de alpargatas y lengue. El lugar, además de sus casas, estaría salpicado de cafés y almacenes con estaños y canchas de bocas. Ya, hacia Pompeya comenzaba a confundirse la incipiente ciudad con las primeras estribaciones camperas, con quintas y añosas arboledas y cercos de cinacina, donde también, en virtud de sus lomadas se sacaban capas de tierra negra para los hornos de ladrillos y herrerías a las que Manzi en 1928 le dedicaría los versos de “La Herrería” (La herrería es la pampa del barrio / donde todavía se anuncia la mañana / con el canto del gallo. / Siempre tiene un cordero, / y un mancarrón overo atado en el palenque / y una banda de pollos picoteando la tierra... / La herrería perfuma a todo el barrio / con su olor a caballo...) o su famosa mención a la “esquina del herrero /barro y pampa”. En esa geografía



donde anidaba el Grupo Boedo con González Castillo, Barletta, Olivari, González Tuñón, Arlt o Mariani, entre otros, crecería Homero.

El pupilaje en el Colegio Luppi en el barrio de Pompeya habría de marcarle su identidad barrial que luego volcaría en muchas de sus letras, como “Barrio de tango” o “Manoblanca”, donde también anidarían amistades que se extenderían en las prácticas políticas como con Francisco “Pancho” Rabanal o Raúl Gómez Alcorta y aún Américo Bianco que llegaría al generalato; además quedarle el recuerdo del pedagogo italiano, el profesor Colombi León, director y alma mater del colegio, donde pernoctaría entre los 13 y 16 años. Allí habría de escribir sus primeros versos, al principio coplas para la murga “Los presidiarios” o aquellas primeras cuartetas con tono político a raíz del convenio del gobierno con motivo de la primera guerra mundial; tampoco faltarían los “picados” en la calle Cachí entre Ancasti y Trafal y que a su vez habría de llevarlo a convertirse en fanático hincha de Huracán, que en 1907 había nacido como “Verde Esperanza” y que en los años 1922, 1923 y 1928 sería campeón de la Asociación Amateur de Football, todo lo cual culminaría presencialmente cuando se inauguraba el nuevo estadio en 1948 donde vencerían a Boca por 4 goles a 3.

En esas andanzas, entre la niñez y la adolescencia, aparecerían sus primeras canciones amorosas como el vals ¡Por qué no me besas? O el tango “Déjenme solo” que tendría música de Antonio Roganti que sería premiado en un concurso, o el vals “A su memoria” dedicado a su madre y que le grabara Ignacio Corsini; todo ello ya en un hábitat de los últimos payadores como Gabino Ezeiza y José Bettinoti, escuchando aún sus versificaciones. Por esos tiempos también sería fundamental el inicio de su amistad con Cátulo Castillo, ambos de la misma edad y con Sebastián Piana, apenas algún año mayor.

Esos jóvenes, habrían de recibir el enorme apoyo del padre de Cátulo, don José González Castillo que era ya un autor teatral y poeta consagrado, que formando parte del Grupo Boedo, con obras como “Los rebeldes”, “Del fango”, “Entre bueyes no hay cornadas” o “La telaraña”, entre otros éxitos, o de la poética tanguera a través de la letra que le adosara a “Royall Pigall” de Maglio o los poemas para “Sobre el pucho” sobre la melodía de Sebastián Piana, “Silbando” con música de Cátulo, “Griseta” con Delfino o “El aguacero” también con letra de su hijo.

Don José González Castillo, un anarquista que debió exiliarse en Chile en 1910, a raíz del centenario, le transmitió a los jóvenes esa impronta por los más desposeídos que se haría carne en los mismos y que los habría de acompañar a lo largo de sus vidas, todo ello a través de largas charlas y de recomendarle lecturas, y que se habría de convertir en un maestro de la poética, la prosa, pero especialmente de la vida y al cual Homero, citado por Salas, lo homenajearía a través de “Boedo” en un texto de papeles olvidados, del año 1949, cuando se cumplían 11 años de su fallecimiento y a la vez dejaba pinceladas de lo que era ese barrio: “San Juan y Boedo de hace mucho tiempo”.



Allí, frente a la casa de don José González Castillo, estaban las chapas de un teatro popular y más allá, las pantallas de los primeros cinematógrafos suburbanos y también los bares con palco a ras de suelo donde ágiles dedos trepaban por las escaleras del bandoneón hasta llegar al tango. San Juan y Boedo de hace mucho tiempo y José González Castillo mirando



desde la esquina hacia ninguna parte. ¡Claro! Desde la barranca se presentía hacia el sur la presencia de Pompeya y de Puente Alsina, con sus curtiembres y sus chimeneas y sus inundaciones y hacia el norte, el último pedazo de Almagro, escenario propicio de José Bettinoti, el pequeño muchacho zapatero, que inventó, vaya a saberse cómo, la primera canción de Buenos Aires; y al otro lado, Cochabamba arriba, las calles anchas y las quintas y las copas altas de los árboles hasta retazos de alfalfares misterioso y por San Juan, ganando al río, el San Cristóbal bravo, lleno de mostradores y de escudos de comité y de canchas de tabas y de pedanas a cuchillos, para la esgrima canalla y temeraria...Tal vez ningún hombre, ni hoy ni nunca, vuelva a pasearse más cómodamente por las calles de Boedo, como González Castillo. Tal vez, nadie consiga dominar sus múltiples facetas como él lo hiciera...”.

Las enseñanzas recibidas en el Colegio Luppi le serían de gran ayuda en su vida de militante político juvenil cuando adhirió fervorosamente a don Hipólito Yrigoyen, el caudillo popular que lo marcó ideológicamente en la senda de las causas populares y que luego, en su edad madura, acompañaría a la gesta de octubre del “45”. Aunque la vida de una persona, tan intensa como la de Homero, puede ser abarcativa de muchas inclinaciones, quizá por cronología histórica es necesario resaltar su actitud de hombre de la política, desde su temprana juventud junto al “peludo” hasta llegar a ese Coronel que los sectores populares llevan como su líder, y también su muerte prematura, que a su vez coincidía con los primeros problemas de ese gobierno popular.

Volviendo a Yrigoyen, será necesario repetir que esa simbología de las luchas populares lo perseguiría por el resto de sus días, desde su joven militancia partidaria, su participación activa en la política universitaria, coincidiendo con la reforma del “18”, luego su lucha contra el régimen de Uriburu y a la vez contra el aparato alvearista, a través de Forja, donde estaría junto a Jauretche y otros jóvenes radicales yrigoyenistas, y luego su adscripción a ese movimiento nacido un 17 de octubre de 1945, con todas sus conquistas sociales y a su vez sus contradicciones, pero que entendía que era la continuación del viejo yrigoyenismo, todo ello como prueba de su coherencia ideológica.



La misma habría de practicarla, primeramente en el ámbito universitario de la Facultad de Derecho a través de la defensa de la reforma universitaria nacida en Córdoba y luego esparcida por toda América Latina, principalmente Perú y México, a través de las síntesis de la misma referida por Horacio Sanguinetti, citado por Salas “autonomía para aislarse de los estragos de la política criolla; cogobierno para designar a los mejores profesores posibles y descartar la “leva hereditaria”; función social y extensión, para atender las exigencias del pueblo que sostiene a los centros de estudios; gratuidad de los cursos, para abrir el acceso a la mayoría; investigación como misión universitaria, además de la docencia; el seminario, la práctica, los modernos métodos; en suma: excelencia y ética...”, es decir el avance democrático en el país trasladado a la Universidad, hasta ese momento en manos de una élite conservadora minoritaria, alejada de los intereses populares.

Ello sería un foco de igualdad a imitar en todo el continente, el que luego se habría de complementar, en el gobierno de Perón, con la gratuidad y el acceso irrestrictito que permitiera nivelar oportunidades.

En esos ajetreos universitarios, conocería a Jauretche cuando este había resultado contuso en una gresca con la custodia policial que acompañaba al ministro de Guerra de Alvear, Agustín P. Justo, que dictaba conferencias en la universidad sobre temas castrenses. Ese primer contacto con Jauretche también sería providencial en su vida política, donde además el Rector de la Universidad de Buenos Aires Ricardo Rojas había resultado presionado por el Ministro de Instrucción Pública a través de una nota, ante un presunto ataque a las Fuerzas Armadas, a lo cual respondía que ello “importa una censura a la Universidad, no puedo aceptarlo ni como rector ni como maestro”; y a la vez el Decano de la Facultad de Derecho Ramón Castillo, futuro presidente, clausuraba los claustros de la misma.

Todo ello coincidiría con la gestación del golpe contra Yrigoyen, y en el cual, ante un ataque de grupos nacionalistas, los estudiantes reformistas habían tomado la Facultad, siendo tildados de subversivos por los sectores de la derecha conservadora y la ultra nacionalista, ante lo cual el Rector asumía el decanato de Derecho, debido al procesamiento de su Decano Julio V. González por colocarse del lado de los estudiantes. De toda esa rencilla estos últimos resultarían triunfantes y se designaría el 24 de junio de 1930 a Alfredo Palacios como Decano. En todo ello habían tenido una especial participación Manzi junto a Jauretche y otros jóvenes radicales yrigoyenistas.

Ese nuevo gran amigo de Manzi, don Arturo Jauretche, años después señalaría “mucho de mi yrigoyenismo se lo debo a Manzi...yo era nuevo en el yrigoyenismo...Él me dio una de las explicaciones más orgánicas y tal vez más poéticas del caudillo...Yo no llegaba a Yrigoyen por Yrigoyen sino por la comprensión de lo popular. Yrigoyen para mí, era válido como expresión del populismo”; a lo cual agregaría su semblanza sobre Manzi expresando “era una mezcla curiosa de porteño de barrio e intelectual del centro, con un arrastre provinciano, santiagueño y campero, curiosa mezcla que coordinaba muy bien dando un tipo de hombre argentino integrado”.

Manzi había abrazado esa causa popular yrigoyenista y lo hizo desde la comprobación misma, cuando gobernaba Alvear y visitaba al caudillo, junto con otros amigos, en su casa de la calle Brasil y el viejo caudillo les realizaba una síntesis del pensamiento nacional; y junto a muchos de ellos, entre ellos, en esa época Jorge Luis Borges, Marechal, Petit de Murat, González Tuñón, Macedonio Fernández, Rojas Paz, Pondal Ríos, Arlt y Bernardi, que formaban parte del “Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes”, además de militar en el Comité de la Octava Sección Electoral donde también lo hacía otros amigos suyos como José Constantino Barros, que con el tiempo sería Ministro de Industria y Comercio en el gobierno de Perón.

Manzi, siempre llevaría en sus alforjas las palabras del viejo caudillo cuando lo vuelven a visitar con sus amigos e Yrigoyen les significaba “Salgo de mi rancho a la edad en que los hombres se jubilan, en que solo se tiene serenidad para esperar la llegada de la muerte, y ello lo hago por mi ley del petróleo, para salvar de garras ajenas y propias los tesoros que Dios desparramó bajo el suelo de esta tierra”, donde algunos de sus contertulios habría de interrogarlo “¿Y la tierra, doctor? a lo cual Yrigoyen sonriendo paternalmente le diría “Amigo mío, del subsuelo a suelo hay un poquito así...” Manzi señalaría que “ese día había palpado el fondo revolucionario de su estirpe”. Luego de haber asumido su segunda presidencia a través de su holgado triunfo, los propios errores del gobierno, la edad del caudillo y principalmente la alianza de los sectores dominantes, acompañado de los siempre “idiotas útiles” llegaría el 6 de septiembre de 1930.

Con ello, también llegaría su alejamiento de muchos de sus compañeros del Centro de Estudiantes, que formaban parte de esos “idiotas útiles” y coherente con su trayectoria habría de formar parte de la “Juventud del Sur” que integraba junto a Jauretche, Barros, Achille y otros amigos de las Circunscripciones 8ª. Y 9ª de la Capital. La universidad sería intervenida por el gobierno de facto de Uriburu, y el interventor de la Facultad de Derecho Rodríguez Egaña y su Secretario, paradójicamente radical y luego peronista, Alejandro Leloir,

suspenderían por un año a los estudiantes que en el año 29 la habían ocupado, entre ellos Jauretche, Manzi y Araóz de Lamadrid. Ello sería el final de la etapa de Manzi en la universidad de la cual se alejaría, donde además había sido cesanteado en sus cátedras de Castellano e Historia en los colegios nacionales Domingo F. Sarmiento y Mariano Moreno.

Pese a todo ello, no cesaba en su actividad política publicando la "Tribuna Universitaria" hasta el 11 de Febrero de 1931 en que sería detenido junto a Alberto F. May Zubiría y Constantino Barros, quedando rigurosamente incomunicado por dos meses, sin orden judicial ni procesamiento alguno. La FUBA había emitido un comunicado sobre dichas detenciones a los cuales, como es común, la gran prensa había ignorado como una forma más de connivencia con los sectores gobernantes. Luego de ser llevado a la Penitenciaría Nacional de la avenida Las Heras desde el 14 de febrero, lugar en el cual dos semanas antes, en su patio, se había fusilado al militante anarquista Severino Di Giovanni, sería posteriormente liberado.

El gobierno, a través del presidente de facto el General Uriburu mientras tanto daba señales clarísimas de adherir al totalitarismo fascista y precisamente en un discurso del 1º de octubre de 1930 señalaba las falencias de la democracia parlamentaria liberal y la necesidad consecuente de establecer un régimen corporativo a imagen y semejanza del italiano de Mussolini. Por su parte los sectores yrigoyenistas del radicalismo y sus militares leales daban batalla en distintas partes del país como el del General Severo Toranzo, donde se había integrado Jauretche, pero que a raíz de dilatarlo en el tiempo había fracasado, siendo remitido a la Penitenciaría Nacional, sin que Manzi se enterase que su amigo estaba en el mismo lugar de su detención.

Todo ello, tendría su colofón cuando el gobierno militar anulaba las elecciones del año 1932 en la provincia de Buenos Aires, en las cuales triunfara el radicalismo con la formula Pueyrredón-Guido. Luego de ello, el radicalismo oficial presentaría la formula Alvear-Guido para las elecciones presidenciales, pero la misma sería vetada lo cual llevaría a la abstención del partido. Pero más de las formalidades partidarias, los sectores yrigoyenistas habían decidido ganar la calle y presentar su propia lucha, que sería dentro y fuera del partido, con lo cual se encaminaban hacia el nacimiento de FORJA.

Los jóvenes yrigoyenistas se reunían con el caudillo en un departamento de calle Sarmiento, cuando este fue liberado en 1932, y allí recibían su legado político "Ustedes creerán que esto es algo nuevo. No: esto es siempre el **régimen**. Ustedes no conocen bien al régimen porque son muchachos. El régimen es insaciable; y es tan inepto, tan falaz, tan sensualista, que el pueblo se irá dando cuenta de su incapacidad para cumplir nada de lo que prometió. Comete con exceso todo lo que nos atribuye. Al final, después de que mucho sufra la República, vendrán a buscarnos para que los salvemos. Ustedes lo verán, porque tienen años para verlo".

Luego de desaparecido el caudillo y con una dirigencia oficial del radicalismo que pacta con el poder y levanta la abstención, los jóvenes yrigoyenistas, como Manzi, Jauretche, Dellepiane, Alvarado, Del Río, Terán, Del Mazo, Correa, y al que ha de adherir Scalabrini Ortiz que no era radical, han de conformar el 29 de junio de 1935 su herramienta política a través de la "Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina" más conocida como FORJA. Al respecto Hernández Arregui señalaría que ello significaba un retorno a la doctrina nacionalista enraizada en esa corriente y en la doctrina yrigoyenista, a través de un enfoque hispanoamericano y antiimperialista enfrentado al gran capital; siendo silenciados por los sectores dominantes y su prensa.



En esa lucha contra el gobierno fascista-conservador, el grupo sufriría sus propias limitaciones internas lo cual iría socavando sus bases de sustentación que se habría de agravar el 4 de junio de 1943 con el levantamiento militar y el nuevo gobierno de facto que introducía aún más discusiones dentro de FORJA, en los que algunos lo acusaban de germanófilos otros les abrían su cuota de esperanza, entre ellos Manzi y Jauretche, a través de un comunicado.

Sin embargo, Manzi no había roto partidariamente, aún, cuando el unionismo, continuador del alvearismo adhería a la Unión Democrática, participando con su pluma en el diario partidario. Quería dar la lucha dentro del partido. La Imprenta, que contó con unos pocos números, junto a otros jóvenes correligionarios de la Intransigencia Radical como el Teniente Coronel ® Cattáneo, Juan Octavio Gauna, Raúl Barón Biza, Crisólogo Larralde, Ricardo Balbín y Ricardo Horacio Pueyrredón, entre otros, pese a que sus mejores amigos como Constantino Barros, Scalabrini Ortiz, Jauretche o Héctor Maya habían adherido al peronismo. Manzi continuaba dentro del partido adscribiendo a ese nuevo grupo de radicales intransigentes entre los que estaban Arturo Frondizi, Larralde, Balbín, Alende, Monjardín, Mac Kay, Gauna o Ricardo Rojas.

Todo ello habría de precipitarse cuando Manzi y un grupo de amigos comandados por Farías Gómez, aceptan dialogar con el presidente de la República, por lo cual son expulsados del partido en forma inmediata, en tanto el gobierno aprovechaba la coyuntura ofreciéndole a Manzi dar a conocer su posición a través de Radio Belgrano donde, junto con otros amigos como Horne, Murúa, Perina, Varela, Evans, Luna y Farías Gómez, apoyaban las medidas sociales del peronismo; que también lo harían a través del diario "Línea" donde señalaban al peronismo como el continuador del yrigoyenismo, pese a lo cual seguían tendiendo líneas con los sectores intransigentes del radicalismo especialmente con Lebensohn y Frondizi.

En cuanto a la relación de Manzi con Perón, debe señalarse que ella tendría un mayor contacto cuando Manzi estuvo ocupando cargos en Sadaic, pero ya le había atacado esa enfermedad que lo llevaría a la muerte. Manzi no cesaba de señalar el entroncamiento de las realizaciones del gobierno peronista como continuación del ideario yrigoyenista y como le ocurría a muchos intelectuales que habían optado por ese camino, sin ser peronistas, habrían de sufrir el ataque permanente de los sectores que combatían a Perón. Pero Manzi había optado por el camino del apoyo crítico a tal punto que el mismísimo Jauretche, su gran amigo, habría de señalar "Homero nunca se atrevió a hacerse peronista, quizá porque seguían siendo yrigoyenista de pura cepa" donde alguna vez lo había significado al acompañar al nuevo movimiento popular.

"Quienes nos tildan de opositores se equivocan. Quiénes nos tildan de oficialistas también. No somos ni oficialistas ni opositores. Somos revolucionarios...Perón es el reconstructor de la obra inconclusa de Hipólito Yrigoyen".

En esa corta, profunda y agitada vida, además de sus luchas políticas o simultánea con ellas, estaría el Manzi poeta, aquel que describiría la cotidianidad, que en algunos casos se estaba retirando, pero principalmente aparecería su impenitente coherencia con la que entendió lo

que debía ser un poeta popular que nutrió de compadres y muchachos del barrio, donde sus versos acunaron a la “Negra María”, o que convocaba a los chicos pobres a través de “Papá Baltasar” y que retratará a la piba barrial con “voz de sombra” en “Malena” o el paisaje del suburbio en “Sur...paredón y después”, o chapaleando barro bajo el “cielo de Pompeya” que habría de apagarse su voz con el “Último Organito”.

Manzi, como ocurría con otros colegas de la época, rememoraban el pasado y una realidad que ya no estaba, propio de la nostalgia, pero a la vez pintaba esa realidad dentro de un cuadro histórico-social y su significado, que sin embargo no se quedaba allí sino que junto a ello aparecía el poeta del perfil romántico con “Torrente”, “Después” o “Ninguna”.



Será, sin duda, y ello es reconocido unánimemente, aquel que ha de renovar la temática del tango, reemplazando al amor tumultuoso y dramático por la cotidianidad del barrio y el amor simple del mismo. Dejará temas como “Malena”, “Milonga triste”, “Ché bandoneón”, “Solamente ella”, “Mañana zarpa un barco” o “Tal vez será mi alcohol” que siguen manteniendo su vigencia; todo lo cual lo hará también junto a grandes músicos que nos han de brindar “Barrio de Tango” y “Sur” con Troilo, “Mañana zarpa un barco” y “Malena con Demare”, “Después” y “Fruta amarga” con Hugo Gutiérrez, “Fuimos” con Dames, “Oro y plata” con Charlo, “Mi taza de café” y “Ropa blanca” con Malerba, “Monte criollo” con Pracánico, “Una lágrima tuya” con Mores, “Ninguna” con Fernández Siro, o “Viejo ciego” con Cátulo y Piana.

En relación con el bandoneón diría “El bandoneón es un órgano de iglesia con alma requintada, que siguiendo la estrella rea de su destino, se escapó de una catedral disfrazado de fueye, para poder ambular por la noche de la calle Corrientes. Por eso desde que él se entreveró en el tango, las milongas adquirieron una solemnidad religiosa y por eso cuando sus hermanos recogen los sonidos y talla solo el bandoneón, la canción de los barrios parece un misal taura. Por eso también, Pascual Contursi, poeta de suburbios, le rezó un Padre Nuestro: Bandoneón Arrabalero”.

Pero también sería quien renovaría la milonga, que sería milonga del suburbio y de la ciudad, diferente a la campera y allí aparecerían títulos como “Bettinoti”, “Carnavalesca”, “Luna”, “Mariana”, “Milonga de los fortines”, “Milonga de Puente Alsina”, “Milonga sentimental”, “Milonga triste”, “Negra María”, “Oro y plata”, “Papá Baltasar”, “Pena Mulata” o “Ropa Blanca”.

Su poesía abordará lo popular a través de vestimenta o telas ya utilizadas, pero su confección, como el percal, donde dirá “destino de percal” como destino del pobre, del explotado al referenciarlo en sus barrios, muchas veces como exiliado del “centro” que rechazaba al nuevo vecino que llegaba del interior profundo y se asentaba en el suburbio, donde se iban pergeñando los nuevos barrios, todo lo cual exhibía su permanente militancia, en este caso a través de sus letras, que eran sensibles sin ser sensibileras.

Ese el camino que había elegido desde su adolescencia, manteniendo su coherencia con lo popular, cuando otros abandonaban el camino y se asimilaban al oficialismo cultural como forma de ser reconocido intelectualmente, a lo cual Manzi siempre rechazó y así debería pagar las facturas del olvido y del ostracismo al que esa “inteligencia” cultural arrojaba a los que no se sometían a sus mandatos.



Tampoco olvidaría a sus ancestros y exhibiría su lucidez intelectual defendiendo al folklore como referencia de una cultura nacional de raigambre latinoamericana, como cuando en 1940 realizó un festival con el músico santiagueño Andrés Chazarreta o cuando señalaba "El folklore argentino es un tesoro desparramado por los campos, despreciado por las clases cultas del litoral, pero acunado con amoroso acento por la gente humilde de la campaña. Mientras Buenos Aires, abriendo cada día más su puerta de entrada del alma ajena, desoía las voces de la tierra, mientras la pericia de la ciencia oficial creaba un gusto extranjero y arbitrario, mientras los puertos recogían las voces camperas que llegaban de ultramar, pocos eran los espíritus que en lo musical pegaban el oído a la tierra con reconcentrada actitud de rastreadores". Pero además como señalaría su hijo Hacho, en su casa siempre se "hablaba en santiagueño" acentuando las "s" o era el ámbito propicio para la llegada de parientes que llegaban desde Santiago.

Sin embargo, no se quedaba solo en nuestro interior profundo sino que lo hacía confraternizar con sus hermanos de las "América oscura" y así significaba: "Alguna vez, alguien que sea dueño de fuerzas geniales, tendrá que realizar el ensayo de la influencia de lo popular en el destino de nuestra América, para recién entonces poder tener nosotros la noción admirativa de lo que somos. Esta pobre América que tenía su cultura y que estaba realizando, tal vez en dorado fracaso, su propia historia y a la que de pronto iluminados almirantes, reyes ecuménicos, sabios cardenales, duros guerreros y empecinados catequistas, ordenaron ¡Cambia tu piel! ¡Viste otras ropas! ¡Ama a este Dios! ¡Danza esta música! ¡Vive esta historia!...

...Nuestra pobre América que comenzó a correr en una pista desconocida, detrás de metas ajenas y cargando quince siglos de desventaja, nuestra pobre América que comenzó a tallar el cuerpo de Cristo cuando ya miles y miles de manos afiebradas por el arte y por la fe, habían perfeccionado la tarea de la experiencia luminosa, nuestra pobre América que comenzó a rezar cuando ya eran prehistoria los viejos testamentos, y cuando los evangelios habían escrito su mensaje, cuando Homero había enhebrado su largo rosario de versos y cuando el Dante había cumplido su divino viaje...

...Nuestra pobre América a la que parecía no corresponderle otro destino que la imitación. Todo estaba bien hecho, todo estaba insuperablemente terminado ¿para qué nuestra música? ¿para qué nuestros dioses? ¿para qué nuestras telas? ¿para qué nuestra ciencia? ¿para qué nuestro vino?. Todo lo que cruzaba el mar era mejor y cuando no teníamos salvación apareció lo popular para salvarnos, creación del pueblo, tenacidad de pueblo...

...Lo popular no comparó lo bueno con lo malo, hacía lo malo y cuando lo hacía creaba el gusto necesario para no rechazar su propia factura y ciegamente, inconscientemente, estoicamente, prestó su aceptación a lo que surgía de sí mismo y su repudio heroico a lo que venía desde lejos. Mientras tanto, lo antipopular, es decir, lo oculto, es decir lo perfecto, rechazando todo lo propio y aceptando todo lo ajeno, trataba esa esperanza de ser que es el destino triunfador de América. Por eso yo, ante este drama de ser hombre del mundo, de ser hombre de América, de ser hombre Argentino, me he impuesto la tarea de amar todo lo que nace del pueblo, de amar todo lo que llega al pueblo, de amar todo lo que escucha el pueblo".

No solo nos dejó su ejemplo de militancia y sus versos sino un sinfín de trabajos en el cine como "Nobleza gaucha" de 1937, "Huella" y "Confesión" de 1940, como también "El dedo en el gatillo"; en 1941 aparecería "Fortín alto", en 1942: "La guerra gaucha", "Cenizas al viento", "El camino de las llamas", "El viejo hucha", "Todo un hombre", en 1943 "Eclipse del sol", en 1944 "Su mejor alumno", en 1945 "Pampa barbara", en 1946 "Rosa de América" y "Donde mueren las palabras", en 1947 "Nunca te diré adiós", "Como tú lo soñaste" y "Pobre mi madre querida", en 1949 "De padre desconocido", en 1959 "El último payador" y "Escuela de campeones", habiendo dirigido "Pobre mi madre querida" y "El último payador"; obras de teatro como "La

novia de arena” en colaboración con Petit de Murat, y la comedia musical “Con la música en el alma” con la música de Francisco Canaro.

Cuando Homero escribía sus bellos versos tenía frente a sí al hombre y a la mujer común de Buenos Aires o aquellos que habían llegado del interior profundo en busca de justicia e igualdad y para ello escribió esos versos cargados de bellezas estructurales pero principalmente de afectos insondables y allí en su Boedo natal o en Pompeya estaba “recostado en la vidriera” esperando la llegada no de la novia ausente sino de una nueva realidad social para todos aquellos que habían sido ignorados durante tanto tiempo y que pasarían a formar parte de nuestra historia.

Su lírica austera y profunda destacaron permanentemente las cosas simples y sencillas, alejándose de lo erudito con ese canto a las diarias vivencias identitarias, y a la vez rescató la imagen triste que ocupaba la mujer y el amor en las letras del tango para reivindicarlas y darle el sitio que les correspondía en una sociedad desigual, apostando por el plebeyismo y el populismo, al cual Petit de Murat lo llamaba el “El imaginario incesante” para definir ese talento que buceaba en la cotidianidad

Cuando el “Barba” partía, siendo aún muy joven, sus amigos lo llorarían, en tanto el “Gordo” Troilo, desde su entrañabilidad, habría de inmortalizarlo a través de “Responso”, una misa rea, y el otro entrañable, Cátulo, dejaría los versos de “A Homero”:

Fueron años de cercos y glicinas,  
de la vida en orsay, del tiempo loco.  
Tu frente triste de pensar la vida  
tiraba madrugadas por los ojos...  
Y estaba el terraplén con todo el cielo,  
la esquina del zanjón, la casa azul.  
Todo se fue trepando su misterio  
por los repechos de tu barrio sur.

Vamos,  
vení de nuevo a las doce...  
Vamos  
que está esperando Barquina.  
Vamos...  
¿No ves que Pepe esta noche,  
no ves que el viejo esta noche  
no va a faltar a la cita?...  
Vamos...  
Total al fin nada es cierto  
y estás, hermano, despierto  
juntito a Discepolín...

Ya punteaba la muerte su milonga,  
tu voz calló el adiós que nos dolía;  
de tanto andar sobrándole a las cosas  
prendido en un final, falló la vida.  
Yo sé que no vendrás pero, aunque cursi,  
te esperará lo mismo el paredón,

y el tres y dos de la parada inútil  
y el resto fraternal de nuestro amor...

Precisamente, **CÁTULO CASTILLO** sería otro de los intelectuales “malditos” del peronismo, estigmatizado por la “inteligencia” vernácula, adicta a los oropeles de los cenáculos del poder los que acorralaban con el ostracismo a aquellos intelectuales que habían optado por la causa popular. Cátulo hacía honor a esa cuna intelectual, cercana al pueblo que le diera su padre, el dramaturgo y hombre de tango José González Castillo, a tal punto que Cátulo, con pocos años, debió emigrar con sus padres a Chile por las ideas anarquistas de su progenitor, viviendo algún tiempo en Valparaíso hasta que cercano al triunfo de Yrigoyen volvieron al país.

Cátulo había mostrado sus dotes e inclinaciones musicales desde pequeño a través del solfeo, teoría y la práctica del violín, luego vendría el piano y la composición, además de la práctica del boxeo en que llegó a ser campeón nacional y preseleccionado para intervenir en los Juegos Olímpicos de Amsterdam en el año 1924.

Desde joven, también haría irrupción en la composición y con tan solo 17 años daría a conocer esa hermosa obra “Organito de la tarde”, a la que luego su padre le pusiera letra, y que obtuviera el tercer puesto en el concurso del “Disco Doble nacional” organizado por la empresa de Max Glucksman, dentro de los temas “Sentimiento gaucho” de Canaro y “Pa’ que te acuerdes” de Francisco Lomuto, donde, Juan de Dios Filiberto ocuparía el quinto lugar. Se trataba de concursos muchas veces poco claros y donde prevalecía el número de votos que se tenía de acuerdo al número de entradas.

De cualquier manera, ello le abrió las puertas de la casa Glucksman en donde habría de entregar otras obras como “Silbando”, “Acuarela de arrabal”, y “Aquella cantina de la ribera”, todas con versos de su padre, “Corazón de papel” con Alberto Franco, “La violeta” con Nicolás Olivari y “Caminito del taller”, con versos propios, todos temas que serían grabados por Gardel para Odeón y también por Azucena Maizani, Francisco Canaro y Roberto Firpo.

También, aún joven, con 20 años, en 1926, viajó primero con su padre por distintos países europeos, y cuando regresara actuaría en distintos locales nocturnos como violinista junto a Piana y Maffia, con el canto de Elena Piana y los recitados de Homero Manzi. De esa etapa sería “Viejo ciego” donde Manzi había escrito los versos a los 16 años y sus amigos Cátulo y Sebastián le pondrían música, y que sería un gran suceso en la voz de Charlo. Habría de volver dos años más tarde a España con una orquesta integrada por Miguel Caló, Ricardo Malerba y Alberto Cima en bandoneones, el propio Cátulo y Carlos Enrique Malerba en violines, y Alfredo Malerba en piano con la voz de Roberto Maida.

Luego de más de un año de intensas giras, volvería a Buenos Aires donde en 1929 gana por concurso el cargo de “Estética musical y pedagogía” profesor de solfeo y teoría en el Conservatorio Municipal de Música “Manuel de Falla”, volviendo a Europa en el año siguiente integrando la Compañía Teatro Sarmiento. A su regreso realizaría los temas “El aguacero” que tuviera gran éxito con el dúo Gómez-Vila y Charlo y “Tango sin letra” con versos de Juan Venancio Pedro Clauso también un éxito en la voz de Tita Galatro.

Cuando en 1937, falleciera su padre, se vuelca totalmente a la poesía, componiendo con los mejores músicos del género.



Cástulo Castillo en su adolescencia cuando era campeón peso gallo (1922). De izquierda a derecha Cástulo, el uruguayo Dr. Leopoldo Bard, el contrincante Luis Rayo y otros. (1922) momentos antes del combate en la sede del Club Policial.



De su talento nacerían: “Dinero, Dinero” con Delfino, “Te llaman mi violín” con Vardaro, “La madrugada” con Ángel Maffia, “Juan Tango” con Pedro Maffia y Sebastián Piana, “La última página”, “Se muere de amor” y “Mangangá” con Pedro Maffia, “Un hombre silbó”, “Llorando tu ausencia” con Piana y Manuel Romero, “Circo criollo”, “Tinta roja” o “Caserón de tejas” con Piana, “Color de barro” con Anselmo Aieta, “Para que te quiero tanto” con Juan Larenza, “Anoche” con Pontier, “Camino del Tucumán”, “Café de los angelitos” y “Cristina” con José Razzano, el vals “Caracola”, “Malva” y un homenaje a su padre “Fantasma” y “Bandita de mi pueblo” con Enrique Delfino, “Cornetín”, “Princesa Arrabalera” o “Viejo ciego” con Manzi y Piana, “Donde irás ilusión” con Manzi y Alfredo Malerba, “Eufemio Pizarro”.



Con el “Barba” Manzi, “Destino” con Alfredo Malerba, “Detrás del turbio cristal” y “Dos fulleros” con José Dames, “Domani” con Carlos Viván, “El último café” y “Ventanal” con Héctor Stamponi, “Historia breve” con Hugo Gutiérrez, “Internado” y “Ríe” con Enrique Cádicano, “Mensaje” con Discépolo, “Milonga de los cuarteles” con Héctor Baldi, con su padre además de “Organito de la tarde” los tangos “El pregón” y “Papel picado”, “Que es lo que puedo esperar” con Piana y Manuel Romero, “Quién te ha visto y quién te ve” con Antonio Sureda, “Rincones de París” y “Volvió a llover” con Osmar Maderna, “Tortura” con Charlo, “Luna llena” con Mario Perini, ese hermoso tango “Una vez” con Osvaldo Pugliese, y su serie con el Gordo Pichuco: “Vals de carnaval”, “María”, “La cantina”, “A Homero”, “Y a mi qué”, “Una canción”, “Desencuentro” o “La última curda”, entre otros tantos éxitos de Cástulo.

Pero la vida de Cástulo no solo estuvo reducida a la música o a la poesía, además, como sus otros amigos, participó activamente en la política, en el teatro, el periodismo y en la actividad gremial. Así durante años trabajó como crítico teatral en el diario “Última hora”, y también en “El líder” y “El Nacional” además en la “Revista Sadaic” entidad en la que fue Secretario y Presidente en distintos períodos, Secretario de la “Asociación Gardeliana”, Presidente de la Comisión Nacional de Cultura”.

En cuanto a sus trabajos para el teatro o el cine, continuando aquí un poco la tradición paterna, o textos ensayísticos o poemarios, pueden señalarse su colección de poemas de 1947 para danzas argentinas, su ensayo sobre “Prostíbulos y prostitutas”, sus colaboraciones con otras grandes plumas como Joaquín Gómez Bas, Bernardo Kordon o Pedro Orgambide, su sainete en tres actos, con música de Troilo “El patio de la morocha” en que se luciera Virginia Luque, una farsa para niños en dos actos “La palabra de dios”, su novela “Amalio Reyes”, llevada luego al cine con Hugo del Carril; además de haber compuesto música

incidental para los filmes "Juan Moreira" dirigido por Nello Cosimi, en "Galería de esperanza e Internado" en este caso con la dirección de Carlos de la Púa, o en "La ley que olvidaron" de José Ferreyra con la actuación de Libertad Lamarque y Santiago Arrieta.

Esto y mucho más, ha sido la trayectoria de otro de los fundamentales de nuestro género, donde desde su música y sus letras se ha hermanado, por momentos, con el tango romanza de Delfino, significando principalmente como revelador, al igual que Manzi, su hermano, de la renovación del género, brindándonos temas camarísticos como "El aguacero" o un tango a medio voz (parlato) con "Viejo ciego", describiendo como sus amigos lo pequeño y cotidiano, en una especie de puente que une el pasado con el porvenir, como señalamiento de las cosas simples y profundas del hombre y de la mujer que transitan las certezas pero principalmente las incertidumbres de esta vida.

Esas calles de barrios también tuvieron la presencia de alguien a quien denominaron "El hombre gris de Buenos Aires", **AMLETO ENRICO VERGIATI** y que el mismo se reinventara como "Me llamo **JULIÁN CENTEYRA** / por más datos soy cantor / Tuve un amor con Mireya " Me llamo Julián Centeyra / su seguro servidor", que nacido en el año 1910 en Parma, Italia, llegara a estas tierras cuando contaba doce años, junto a sus padres, donde su viejo que había sido periodista en el diario socialista "Avanti", debió yugar aquí como carpintero para alimentar a su familia y a quien Julián lo recordara en su famoso poema "Mi viejo"

Quisiera amasijarme en la infinita  
ternura de mi barrio de purrete,  
con un cielo cachuzo de bolita  
y el milagro coleado de un barrilete.  
Verlo a mi viejo, un tano laburante  
que la cinchó parejo, limpio y claro:  
y minga como yo, un atorrante  
que la va de verso y se hace el raro.

Mi viejo carpintero era grandote,  
y tenía un cuore chiquilín siempre en la vía,  
su vida no fue más que un despelote  
y poco, claro está, por culpa mía.  
Vino en el Comte Rosso, fue un espiro.  
Tres hijos, la mujer, a más un perro.  
Como un tungo tenaz la fue de tiro.  
Todo se la aguantó: hasta el destierro.  
Y aquí palmó...aquí está adormecido  
mi viejo el pobre tano laburante.  
se la tomó una cheno de descuido  
y me dejó un recuerdo lacente.  
¿Qué mundo habrá encontrado en su apoliyo?  
Si es que hay un mundo pa'los que se piantan.  
Sin duda el cuore suyo se hizo grillo  
y su mano cordial es una planta.

Así, sin haber nacido en Buenos Aires era hombre de barrio y de Parque de los Patricios donde en el Colegio Abraham Luppi, el mismo donde cursara Manzi y tenía como compañero de banco a Francisco Rabanal, "Pancho" para los correligionarios y que llegara a Intendente de la Ciudad de Buenos Aires. En el colegio Nacional Rivadavia (esquina de las calles Chile y Entre Ríos), intenta proseguir sus estudios secundarios, pero al cursar tercer año es expulsado por mala conducta. Entonces se enrola en la "escuela de la calle" y vive un tiempo cerca de Chiclana y Boedo. Allí comenzaría su historia de encuentros y desencuentros con el nuevo



barrio que adoptaba: Boedo, que para Centeya no nacía en Rivadavia sino en Independencia, cruzaba San Juan y moría en Puente Alsina después de atravesar Chiclana, y sin ser de Boedo se sintió identificado con él y le dedicó también su verso reo:

"Enumero un ordenación de esquinas contra el cielo,  
 desando lonjas de calles con memorias,  
 me instalo en patios familiares, íntimos,  
 procuro una sucesión de horas,  
 me detengo en una desangrada tarde,  
 de antiguas imágenes me renuevo,  
 reconstruyo albas,  
 fijo noches habitadas de arboles en silencio,  
 de retazos de lunas caminadoras,  
 de almacenes brumosos como puertos  
 y un viento sin donde me pone entre las manos  
 la voz gemidora  
 de una guitarra goteándome un tiempo  
 de ochavas y de hembras  
 Entonces me nace el compadre de adentro  
 y bato esta sed que me crece de carne  
 pa'ver si se enteran que yo soy de Boedo."

La vida bohemia que lo estaba esperando, llena de humo y de copas, había comenzado mucho antes cuando, teniendo como condiscípulos en el Colegio Nacional Rivadavia a sus amigos Cátulo Castillo y César Tiempo, abandonó sus aulas en tercer año para ingresar al aula de la vida y de las calles de sus barrios, confraternizando con poetas, prostitutas, curdas y amigos de lo ajeno en "bodegones turbios de humo agrio" y otros lugares sombríos de la ciudad sepultada por la mishadura de la Década Infame.

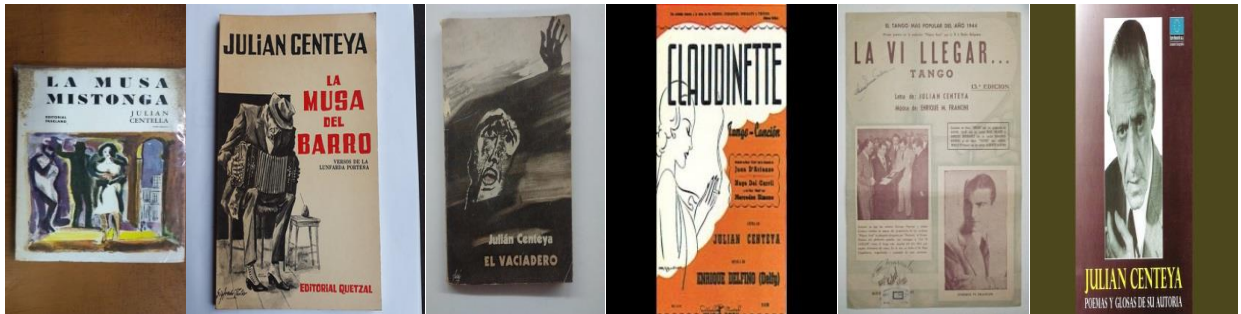


Antes de asumirse como Julián Centeya con su milonga de 1938, había dado a conocer otros trabajos bajo otros nombres Juan Sin Luna, Shakespeare García, o Enrique Alvarado donde aparecería el libro de poemas negros "El recuerdo de la enfermería de San Jaime" o St. James Infirmary que los negros norteamericanos denominaban al lugar en que se expendía bebidas alcohólicas. También vivió de desalojo en desalojo peregrinando por miserables pensiones, hasta atenuarlo en épocas del pleno empleo de la era peronista, y pese a que jamás ostentó esa divisa sufrió infaustas consecuencias en su actividad periodística con la caída del gobierno popular, que lo llevaría a "puchear" en el ambiente tanguero presentando algunas orquestas.

Pero también esos años de ostracismo, como le ocurrió a otros artista e intelectuales populares, le sirvió para profundizar su lectura y pergeñar sus poemas lunfardos "La musa mistonga" que los hermanos Freeland editan en la colección "Filólogos del habla popular".

Luego aparecería “La musa del barro” en la editorial Quetzal presentado por Martha Lynch. También había dado sus poemas “Pichuco” y “Atorro”, “Muerte del punga” o su famoso soneto en homenaje a Aníbal Troilo al que había señalado como “Bandoneón mayor de Buenos Aires”:

"Estás en el dolor impar del amasijo / que refundió tu cuore en alba y luna. / En tus manos el fueye es una cuna / y en ella desvelao te mira un hijo. // Estás en el misterio profundo de la cosa, / cerrás los ojos para ver por dentro. / No sé con qué carajo hacés la rosa/ del barro inaugural que vino al centro.// Me verdugueás, ¿sabés?, lleno de asombro/ cuando te escucho con la luna al hombro / traer del tango elemental el eco // con luz de pucho y copa levantada / en el boliche aquel de la cortada / tan cordial y tan nuestro como el queco".



Pocas más serían sus obras donde, póstumamente aparecerían “La musa maleva”, “Piel de palabra” o “El ojo de la baraja izquierda”. Tampoco fue un prolífico autor de letras de tango, siendo precisamente un hombre de tango, pero sin embargo algunas de ellas quedaron en el calendario de las obras reconocibles del género, como “Claudinet” con Enrique Delfino, “La ví llegar” y “Lluvia de abril” con Enrique Francini, “Lison” con Ranieri, “Más allá de mi rencor” con Lucio Demare, “Felicitas” con Hugo Del Carril y su recordado “Julián Centeya” con música de José Canet.

Se desempeñó también en la radio particularmente en Radio Colonia (Uruguay), con su programa “En una esquina cualquiera” y en Radio Argentina, con su programa “Desde una esquina sin tiempo”, escribiendo artículos para los diarios Crítica, Noticias Gráficas y El Mundo, así como en las revistas Sábado y Prohibido.

En 1969 publicó “La musa del barro”, con prólogo de César Tiempo, considerado su mejor libro. Ese mismo año grabó en "RCA Víctor" varios de sus poemas, incluyendo "Atorro", un descarnado poema en el que desnuda su soledad y su tristeza («negao a todo/piantado de mí»).

En 1971 escribió su única novela, “El vaciadero”, sobre los "quemeros", los hombres, mujeres y niños marginados de su barrio, que concurrían a "la quema", donde se incineraba la basura, en busca de objetos de valor. Centeya sostenía que el escritor debía estar comprometido profundamente con lo que escribía: «para escribir hay que vivirla; si no nos acunamos en el camelo literario”.

Luego su inclinación a la bohemia destruyó su matrimonio con Elena Gorizia Vattuone, hermana de la cancionista Nelly Omar, pero nunca abandonaría a su “musa rante”:

"Yo canto en lunfa mi tristeza de hombre  
ando la vida con mi musa rante  
ella es así de maleva y yo atorrante  
camina a mi costado y tiene un nombre  
nació conmigo en Boedo y Chiclana

y se hizo mansa a juego de palmera  
nunca una bronca, siempre cadenera  
vivo con ella muy a lo banana"

Horacio Ferrer, lo clasifica literariamente "dentro de la corriente de escritores en el Boedo de 1925, que transmutó el "sermo afanaris" del lunfardo en literatura con dimensión de escuela y es, junto a Cátulo Castillo, Juan Carlos Lamadrid y Juan B. Devoto, la figura más trascendente dentro de su promoción contemporánea", transcribiendo su "musa mistonga" "Lunfardo que me dio la calle, no leído en letras de tango ni memorizado del sainete, evadido de celdas, bulines y conventillos, en demoras de boliche, en la racalada amistosa del feca..." y finaliza señalando su fotografía dimensional de una identidad porteña: "más que conocedor es baqueano, mejor que habitante es materia y espíritu de Buenos Aires".

Como vivió, se fue, sin alardes ni quejas, silencioso, en una "cheno" fría de ese 26 de julio de 1974, día en que también habían partido Evita en 1952 y Roberto Arlt en 1942, pero fundamentalmente sin quejas y con una sonrisa amarga y dulce a la vez, le verseaba, tomándole de la mano al médico que lo asistía en el final, "tordo, a usted que lo aprecio tanto le dejo el triste recuerdo de ser el último que apretó mi mano, gracias y perdón".

Con el tiempo, tendría sus justos homenajes, por caso el libro de Norberto Galasso "Julián Centeya el poeta de las musas reas", pero principalmente de sus amigos y de aquellos que lo conocieron en la intimidad, en esa intimidad de las profundidades de la vida humana con sus borrascas pero también con la simple alegría de compartir un café, un verso o una ginebra.

**JOSÉ MARÍA "CATUNGA" CONTURSI**, hijo de Pascual Contursi y de Hilda Briano, nació un 31 de octubre de 1911 en Lanús, y luego de su colegio primario cursaría el secundario en el Colegio San José y cuando tenía 21 años, en 1932, fallecía su progenitor, donde en su casa paterna había conocido el ambiente tanguero, además de adquirir sus simpatías por el turf, la bohemia de la noche porteña, sus romances, y su pasión por ese San Lorenzo del "46". Familiarmente tuvo una vida azarosa, historia conocida, su casamiento con Alina Zárate, con la cual tuvo cuatro hijos: Ethel, Amalia, Hebe y Lucio que falleciera muy joven, y su gran amor Susana Gricel Viganó, historia de encuentros, desencuentros y encuentro definitivo hasta su muerte un 11 de mayo de 1972.

Además de desempeñarse como locutor en Radio Stentor, donde precisamente conoció a quien sería su musa inspiradora y en quien volcara sus angustias en su tema "Gricel", que había llegado de su Capilla del Monte, al cual con el tiempo volverían juntos, invitada por sus entrañables amigas Nelly y Gori Omar. Además fue crítico cinematográfico en distintas publicaciones, funcionario en el Ministerio de Agricultura y Secretario en Sadaic, pero su herencia fundamental fue la poesía.

Tuvo la pesada carga de un apellido ilustre que había "inventado" el tango canción a través de una temática y empleo del lenguaje totalmente alejado del lunfardismo o de la crónica social, haciéndolo a través de un lirismo poético, al cual algunos críticos lo han señalado repetitivo en su temática del amor herido o del individuo mancillado, que sin embargo eran propio de la época y que si se lo analiza a la distancia puede señalarse como propio de la historia humana ya que, pasado bastante tiempo sus creaciones aún hoy día siguen teniendo vigencia dentro del género, pese a los cambios que se han producido en esta sociedad moderna de los finales del siglo XX y del actual.

Parecía un mandato familiar que, luego del fallecimiento de Pascual, en 1932, al año siguiente aparecería su primer tema, el vals "Tu nombre" con música de Raúl Portolés. La valoración de su obra también debe realizarse a través de haber contado con los mejores músicos del género, especialmente de Troilo. Era, sin duda, distinto a Cadícamo, Le Pera, Discépolo, Manzi, Cátulo, Julián o Expósito que se enmarcaban en otros contextos, pero sin embargo amigo de todos ellos y de ese círculo de privilegiados que pobló el tango en su época de oro.





Contursi detrás de Perón, en SADAIC, acompañado por Francisco Canaro, Juan de Dios Filiberto, Francisco y Héctor Lomuto y Osvaldo Fresedo, entre otros.



Contursi con Gricel en Córdoba

**"GRICEL"**  
 "EDITORIAL JULIO KORN" TANGO Versos de CONTURSI  
 Música de MARIANITO MORES

PIANO

VIOLIN

Precisamente, al cumplirse 100 años de su nacimiento, en un acto organizado en el año 2011 por la Academia Nacional del Tango se señala que pese a ser una época de enorme florecimiento para el género no era fácil triunfar dentro de una pléyade de enormes poetas, pero Catunga no podía fallarle a su padre y así fue que se escurrió por la rendija de ese tango canción y allí pasó a ocupar un lugar junto a todos esos referentes.

Trasladó a sus temas no solo el contexto de una forma de sentir el tango sino también de sus propias experiencias de vida y allí aparecerían sus temas más famosos, por caso "Gricel", donde transporta todo su dolor y su culpa ("...No debí pensar jamás, en lograr tu corazón...y sin embargo te busqué...hasta que un día te encontré...y con mis besos de aturdí...sin pensar que eras buena...") o que también volcará en "Esta tarde gris" (Que ganas de llorar en esta tarde gris...en su repiquetear la lluvia habla de ti...remordimiento de saber...que por mi culpa

nunca, vida, nunca te veré...”; o la esperanza de volver a verla en “Quiero verte una vez más” (Quiero verte una vez más, amada mía...y extasiarme en el mirar de tus pupilas...quiero verte una vez más, aunque me digas...que ya todo terminó y es inútil remover las cenizas de un amor...)”)



Su amplia producción, de más de 100 temas, siempre contó con la colaboración de esos grandes músicos, así entre otros pueden señalarse “Verdemar” con Carlos Di Sarli, “Sin lágrimas” con Charlo”, “Vieja amiga”, “Es mejor perdonar”, “Como dos extraños” o “Milonga de mis amores” con Pedro Láurenz, “Tabaco”, “Lluvia sobre el mar” o “Claveles blancos” con Armando Pontier, “Si de mi te has olvidado” con Osvaldo Fresedo, “Cristal”, “Tu piel de jazmín”, “Cada vez que me recuerdes”, “En esta tarde gris” o “Gricel” con Mariano Mores, “Despojos” con Federico Scorticati, “Un alma buena” con Aquiles Aguilar, “Tú” con José Dames, “Bajo un cielo de estrellas” y “Junto a tu corazón” con Héctor Stamponi y Enrique Mario Francini, “Lo mismo que antes” y “Almita de mujer” con Ciriaco Ortiz, “Sombras nada más” y “Mis amigos de ayer” con Francisco Lomuto, “Desagravio” junto a Manzi y la música de Lomuto, “La lluvia y yo” con José Tinelli, “Como aquella princesa”, “Esclavo”, “Al verla pasar” o “Frío” con Mauricio Mora, “Cosas olvidadas” y “La perdí” con Antonio Rodio, “Un alma buena” con I. Aguilar, “Manos vacías” con Julio De Caro, “Quiero verte una vez más con Mario Canaro, “Esta noche de copas” con Juan Carlos Howard, “La noche que te fuiste” con Osmar Maderna, y los temas con su hermano Aníbal Troilo, entre ellos “Y no puede ser”, “Valsecito amigo”, “Toda mi vida”, “Garras”, “Mi tango triste” o “Evocándote”.

Como señala Borges, “Catunga” ha de heredar de Pascual, el don del verso, pero, a través de una poesía distinta, en las cuales estarán presente las situaciones de la época en que las compone y su gusto finamente personal

Sobre el particular, Julio Nudler ha significado que la poética de “Catunga” es distinta a todas las conocidas, además de una inspiración pareja, donde algunos le han criticado lo reiterativo y poco audaz de sus letras, por lo cual, agregan no pudo formar parte de las más logradas del género. Sin embargo, su continuidad en el tiempo, aún en el siglo XXI, desmiente en parte tal afirmación. Era distinta, pero no por eso falta de calidad.

Partía en 1972, con solo 60 años de edad, a la espera de iniciar una gira con su hermano del alma, el Gordo Pichuco, que lo alcanzaría tres años más tarde, en 1975.

Antes de referirnos al último de los poetas que hemos elegido para este análisis, debemos, una vez más, señalar que el tratamiento que hemos realizado no significa ignorar a otros grandes poetas de esta época de oro que sin duda no ha de repetirse por todo lo ya señalado, y sin agotar nombres o títulos, que ya hemos citado en otra parte de este trabajo, podemos recordar a Horacio Marcó con “Corazón”, “Alma mía”, “En un beso la vida”, “Cuando el amor muere”, “Nicho gaucho”, “Esta noche de luna”, “Porteño y bailarín”, o “Triste comedia”; M. Romero con “El vino triste”, “Tango amigo” o “Necesito olvidar”; Oscar Rubens: “Inquietud”, “Lejos de Buenos Aires”, “Al compás de un tango”, “Sombras del puerto”, “Canta pajarito”, “Cuatro compases” o “Taradeando”; Gorrindo con su “Mala suerte” o “Dos guitars”; Carlos Bahr: “Amor y tango”, “Prohibido”, “Corazón no le hagas caso”, “Si no me engaña el corazón”, “Humillación”, “Noche de locura”, “Sencillo y compadre” o “No te apures carablanca”; Luis



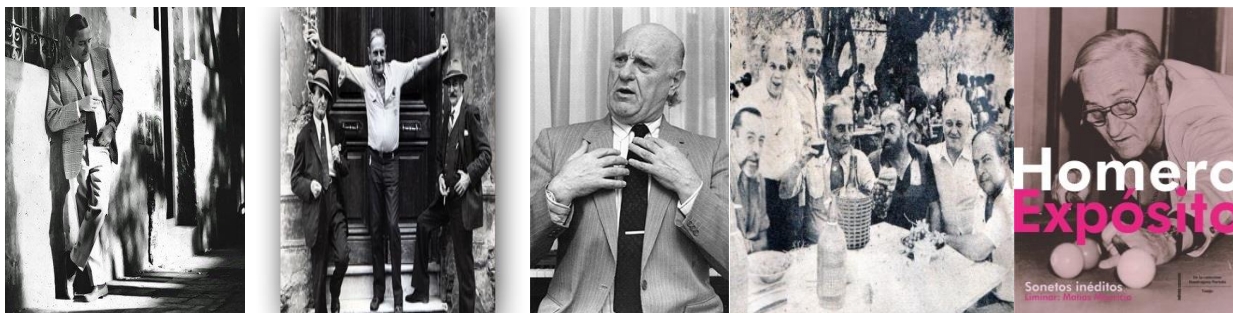
Rubinstein y “Charlemos”, “Cautivo”, “Si tu quisieras”, “Yo también”, “Ya lo ves”, “Ya sale el tren”, “Dos palabras por favor”, “En tus ojos de cielo” o “Tu perro pekinés”; Lito Bayardo “Pájaro ciego”, “Déjame soñar”, “Adiós, adiós corazón” o “Con la otra”; Enrique Dizeo “Total pá que sirvo” o “El encopao”; J. Amuchástegui Kee “Después del carnaval”, García Jiménez “Mariposita”, “Entre sueños” o “Rosicler”; Julio Jorge Nelson “Margarita Gauthier” o “La casa vacía”, C. Díaz Vélez “Muchachos comienza la ronda” o “Embrujo de mi ciudad”; José María Suñé “Una emoción” o “La mesa de un café”; Rodolfo Sciamarella “De igual a igual”; José Canet “Hoy al recordarla”, “De seis a siete”, “La abandoné y no sabía” o “Los cosos de al lao”; Roberto Miró “Me quedé mirándola” o “Que solo estoy”; Juan Carlos Lamadrid que asomaba hacia los finales de la larga década con su “Fugitiva”, “Caín y Abel” o “Desconocida”; J. Camiloni “Tu angustia y mi dolor”; R: Gisso “Bailemos”, “Un infierno”, “Lo siento en el alma”, “Como le digo a la vieja”, o “El bazar de los juguetes”; o Marcelo Robles con “Carmín” y “Qué risa”.

Como señalábamos, hemos dejado para el final a **HOMERO EXPÓSITO**, principalmente porque entendemos que, habiendo transitado esta larga década del “40” también será el puente que con sus obras ha de permitir cruzar hacia la otra orilla, aún dentro de la crisis del tango, para unirse a las nuevas realidades de una ciudad y una sociedad en permanente cambio.

Homero solía decir “soy un zarateño nacido en Campana”, un 5 de noviembre de 1918, hijo de un anarquista Manuel Expósito que llevaba orgulloso ese apellido tomado de la “Casa de Expósitos” donde se había criado, y que, afincado en Zárate, era propietario de un afamado local de repostería y confitería, pero no se conformaba con ello sino que había sido un autodidacta para conocer idiomas, lecturas filosóficas y herramientas de esa época como la dactilografía y la taquigrafía. Todo ello se lo trasladó a sus hijos, primero Homero, luego llegaría Virgilio y más tarde Luís María. Virgilio más que un hermano sería un compañero de ruta de Homero.

Ellos cursaron la escuela primaria en Zárate, y luego Homero estuvo como pupilo ejemplar en el Colegio San José de Buenos Aires, para pasar por el Liceo Militar y luego pernoctar en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires donde aprendió las bases necesarias para una amplia cultura que se habría de ver en sus obras, sin necesidades doctorales.

Pero Espósito era consciente de esas realidades y señalaba “Nuestra generación reivindica a los que en el “30” eran “analfabetos” y todavía transpiraban la ignorancia de aquella inmigración trabajadora y rústica, la de los tanos. Nosotros estudiamos porque ellos nos mandaron a estudiar, porque querían que los hijos pudieran leerles las cartas que venían de Italia y ellos no leían. Y entonces, un tipo como yo, se morfabá toda la calle y toda vida, pero también todos los libros” y agregaba en esa escuela de la vida “Todavía traduzco a los latinos, hablo cuatro idiomas y además el griego y el chamuyo de verdad más dialecto que los italianos...”, y, como artista popular que era, señalaba “Pero ¿sabés qué es lo más difícil?: bajarse del caballo a tomar mate con el pueblo”.



Esa interpretación del intelectual popular lo registra el doctor Luis Adolfo Sierra al señalar que la “poesía del tango, que es probablemente la única manifestación musical popular de nuestro tiempo con letra formalmente argumentada...de la cual...no es posible apartarse sin riesgo de incurrir en inautenticidad o desvirtuación de su definido e inconfundible carácter...” agregando que “esa ortodoxia formal que pareciera imponer las reglas de juego antes referida, admite la natural renovación de formas de expresión y de enfoque preconceptuales con proyecciones de incuestionable jerarquía literaria...” agregando que ante el fracaso o el desencanto una actitud desgarradora teñida de sereno escepticismo abre perspectivas estéticas en la dimensión poética del tango...y allí harán irrupción, señala, los González Castillo, Enrique Cádiz, Francisco García Jiménez, Cátulo Castillo, Homero Manzi, José María Contursi, y ese proceso de superación culminaría con Homero Expósito.

Sierra señala que la inventiva literaria orientada a la canción popular sería receptada por Homero a través del romanticismo nostálgico y evocativo de Manzi y el grotesco con dramatismo sarcástico de Discépolo; de esa combinación estilística y temática Expósito habría de lograr “una novedosa y originalísima modalidad de interpretación para la letra del tango”.

Hondo buceador de las diarias realidades y de las profundidades humanas, Homero fundamenta su poesía a través de una renovación formal en la expresión, utilizando “con singular destreza la técnica del verso libre”, logrando un alto vuelo literario, a través de una versificación idiomática refinada, que diferencia al simple versificador o letrista del poeta que “escribe bellos poemas para ser leídos y también para ser cantados”.

Un creador como Discépolo admiraba en Homero la hondura pero principalmente la simpleza de su expresión donde, por ejemplo, cuando Samuel Linning immortaliza los versos de “Milonguita” y “Melenita de Oro”, como heroína del tango, veinte años más tarde Homero lo recrea sintéticamente en los versos de “Perca” (“te fuiste de tu casa / tal vez nos enteramos mal...”).

Pero también habría que señalar el manejo de la metáfora (entendida como figura retórica por la cual se traslada o transporta el sentido de una palabra o de una frase a otra imagen mediante una elaborada comparación imaginativa, señala Sierra y agrega que en esa metáfora de vanguardia había indudablemente una inocultable raigambre lorquiana, como aquella de “malevo que olvidaste en los boliches / los anhelos de tu vieja”).

Cuando Homero llega al tango lo hace a través de una elaborada preparación literaria que le permitió ahondar la temática con elementos de los clásicos adaptados a nuestra propia realidad, con una honda preocupación por el lenguaje y el conocimiento de las distintas escuelas del arte, donde señalaba que el impresionismo había invadido todas las formas de expresión y que no había motivo para que la letra de tango fuera una excepción.

Esa profunda elaboración habría de encontrar encarnadura en sus continuos viajes en tren de Buenos Aires a Zárate donde “Chupita” Stamponi le propone contactarlo con los jóvenes músicos de Zárate que integraban el conjunto de Miguel Caló, como Enrique Mario Francini, Armando Pontier, Domingo Federico, Osmar Maderna y el propio “Chupita” que a partir de ese momento les permitiría alcanzar una honda coincidencia creativa enmarcada en la renovación del género; aunque, como hemos señalado, el gran ladero sería su hermano Virgilio con quien en 1938 presenta su primer tango “Rodando” que no tendría trascendencia pero que marcaría un hito que se continuaría con “Farol”.

“Farol” es el poema que reflexiona sobre la nueva situación social del país la “del millón de obreros” donde el suburbio emerge como motor de esa realidad acompañada por las grandes masas populares, sin malandrines ni mujeres de la vida, sino con hombres y mujeres en pos de una nueva sociedad, y así la pergeña:

Un arrabal con casas  
que reflejan su dolor de lata...  
un arrabal humano  
con leyendas que se cantan como tangos...  
Y allá un reloj que lejos da  
las dos de la mañana...  
un arrabal obrero,  
una esquina de recuerdos y un farol...

Farol,  
las cosas que ahora se ven...  
Farol ya no es lo mismo que ayer...  
la sombra,  
hoy se escapa a tu mirada,  
y me deja más tristonca  
la mitad de mi cortada.  
Tu luz,  
con el tango en el bolsillo  
fue perdiendo luz y brillo  
y es una cruz...

Allí conversa el cielo  
con los sueños de un millón de obreros...  
Allí murmura el viento  
los poemas populares de Carriego,  
y cuando allá a lo lejos dan  
las dos de la mañana,  
el arrabal parece / que se duerme repitiéndole al farol...



Luego aparecerían todos los éxitos junto a su hermano y a los demás excelsos músicos de la época: con Domingo Federico “Yo soy el tango” (1941), “Al compás del corazón” (1942), “Tristeza de la calle Corrientes” (1942), “A bailar” (1943), “Percal” (1943) y “Yuyo verde” (1944); con “Chupita Stamponi y Enrique Mario Francini “Azabache” (1942) y “Pedacito de cielo (1942); con su hermano Virginio: “Farol” (1943), “Naranja en flor” (1944), “Oro falso” (1944), “Siempre París” (1957), “Absurdo” (1958), “Maquillaje” (1958), “Polos” (1958) y su último gran éxito “¡Chau...no va más!”; con Armando Pontier: “Margo” (1945), “Trenzas” (1945), “El milagro” (1946) y “Canción para un breve final” (1948); con Chupita Stamponi “Qué me a hablar de amor” (1946), “Flor de lino” (1947), “Pueblito de provincia” y “Quedémonos aquí” (1953); con Argentino Galván “Cafetín” (1947) y “Esta noche estoy de tango” (1954); con Piazzolla “Pigmalión” (1947), una obra quizá no valorada en su justa dimensión donde surge

un tremendo lirismo pero también una gran calidad poética, lo cual demuestra, una vez más, las calidades de nuestros poetas nacionales.

“La misma pena” (1951), “Las rosas golondrinas” (1967) “Menefrega”, “Silencioso”; con Roberto Nievas Blanco “Sexto piso” (1954) donde aparece otra realidad urbana; con Atilio Stampone “Con pan y cebolla” y “Afiches” (1955); con Troilo “Te llaman malevo” (1957); con Hugo Gutiérrez “Todo”; con Discépolo y su hermano Virgilio “Fangal” y con Discépolo “Un tal caín”; con Eladia Blázquez “Humano”; con Enrique Mario Francini “Ese muchacho Troilo” suceso en la voz del Polaco; “Discepoleando” con Centeya y Osvaldo Berlingieri; “Sábado a la noche” con Julio Ranel; además de letras que adosó a temas inicialmente musicales como “Responso” de Troilo, “El entrerriano” de Rosendo Mendizábal. Además incursionó en otros géneros, como el bolero, donde logró algunos reconocimientos con temas como “No vendrá”, “Proposición” o “Vete de mí!”, además de otros géneros menos conocidos.



Esa valoración de su obra ha sido destacada por ejemplo por el escritor Juan Sasturain, quien habló de “una lealtad empeñada, el resultado de una escritura que, por un itinerario inédito para la historia de nuestra música popular, supo –y sabe- eso tan difícil: nombrar el hueso sin quebrarlo, toca la vida sin guantes y plasmarlo en un lenguaje comunicable. No es poco”; o don José Gobello que lo definió como “Homero Expósito ha adoptado una actitud sin precedentes frente a la letra del tango: la ha metido casi de prepotencia en jurisdicción de la retórica, cuyas fronteras sólo había hollado, quizá con grandísima cautela, Homero Manzi”

Al cumplirse diez años de su muerte, en un artículo, Irene Amuchástegui señalaba la rigurosa disciplina de Homero de escribir por lo menos un soneto cada día, pero además brindarse junto con sus amigos a la tarea de cambiar SADAIC. También señala la posibilidad que tuvo de poder ver, gracia a su mujer Nelly, temas inéditos como uno con la colaboración de Roberto Grela, la conclusión de un poema titulado “El hombre bajo la especificación: Final de otro soneto que tampoco escribiré”. En esos textos inéditos, señala, que reaparece su sello: “Tengo un crujido de papel manteca / para gritar la angustia que me sobra/ y otro crujido papel de obra / para ablandar esta ternura seca” (del soneto Naufragio) “Si pudiera tomar naranjada otra vez / y sentarme a esperarte en el bar / no tendría ni angustia ni sed / con el vino que llaman hogar” (Naranjada); “Cartucho de estrella...muchacha / desnuda en la almohada..! / Cartucho de amor que emborracha / diciendo: ¿por qué? / ¿Por qué volver a soñar / y un tiro al alma...,por qué? /¿Por qué la alondra en el mar / diciendo adiós con las alas...?” o la crítica social con Super Market “No cobrando el trabajo, como ajeno / me hace acordar, ay síj que es tan humano; Ay...! este pueblo triste, noble y bueno //- que se deja llevar por una mano-/crece tan silencioso, tan con freno / que debe hacer temblar a los tiranos”.

Finalmente, el homenaje que le realiza también el escritor Aníbal Ford en “Chau Homero Expósito” donde recuerda al Homero de “pero yo me acuerdo que era pibe / y que había un cerco de cedrón” o “Y ese soplo fresco de mi río / que me llama desde allá”, para significar si habrá vuelto a ese pueblo substancia, a esos amores precoces, a ese “callejón lejano bajo un cielo de verano soñando en vano”, o los amores juveniles trancos con Naranjo en flor o Flor de lino, donde también habrá de conectar esos amores pueblerinos con los urbanos, y así aparecerá Percal o Trenzas, o de la vivencia que para amar hay que saber sufrir.



En definitiva, Homero hablaba de la realidad de la vida y allí aparecía Afiche con su “cruel en el cartel / la propaganda manda / cruel en el cartel / en el fetiche de un afiche de papel / se vende la ilusión / se rifa el corazón / Y apareces tú vendiendo el último girón de juventud.../Cruel en el cartel, te ríes corazón! ¡Dan ganas de balearse en un rincón!” como señalamiento de esta sociedad moderna de los espejitos de colores o de la insularidad “Ya/ comprendo que en la vida / se cuidan los zapatos andando de rodillas” y su mirada desde lo alto del sexto piso “¡No! No hay más remedio que vivir / apretado y pisoteado como en el suelo / duele tanto tanta calle / tanta calle y tanta gente” o la simpleza de sobreviviente “Luego la verdad / que es restregarse con arena el paladar”; pero Homero no se encerraba en la decepción pese a tantas injusticias y así diría junto al laburante “Liberado del perfume de oficinas / quiero música, maestro, hasta morir”.

### **EL TREN DE ZÁRATE Y “LA PENSIÓN DEL CAMPEONATO”. EL TANGO INTERIOR Y EL DE LA OTRA ORILLA. LAS ORQUESTAS OLVIDADAS.**

El famoso tren de Zárate a Buenos Aires tiene una relevancia no solo con el hecho concreto sino que su significancia es abarcativa de todos aquellos músicos, poetas e intérpretes que llegaron a Buenos Aires en la búsqueda de formar parte de la pléyade de artistas del género, a los que necesariamente debemos agregar a aquellos residentes en la Banda Oriental, para poder conformar el tango del Río de la Plata.

Precisamente, Don Horacio Ferrer que llegara de su Montevideo natal, aunque siempre tenía un pie en ambas orillas, en su obra “El libro del tango” nos relata los aconteceres y significancia artística de aquellos que llegaba desde pueblos bonaerenses, entre ellos los del “tren de Zárate” aunque ello era abarcativo también de Campana o de Pehuajó, y que habrían de integrarse al conjunto de Miguel Caló.

Recuerda que dicha orquesta, pese a trajinar escenarios en distintas partes del país, no había aún recibido el reconocimiento popular, el cual llegaría, como suele ocurrir, a través de un éxito como fue el tema de Domingo Federico y Homero Expósito “Al compás del corazón” y a partir de allí comenzar un camino de permanentes éxitos, tanto para la orquesta como para sus integrantes que, con el tiempo de formarían sus propias agrupaciones.



Caló, ex bandoneonista de Fresedo y de Pracánico venía trabajando a través de un estilo “melódico, ligero, pulcro, buenas formaciones” con Raúl Kaplún como primer violín y contando sucesivamente con los pianistas Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán y Miguel Nijenshon, a los cuales agregaba los arreglos de Argentino Galván. Fiel a ese estilo había producido una renovación en el género especialmente a través de sus jóvenes músicos donde aparecerían Francini, Pontier, Domingo Federico, Ahumada, Rovira, Stamponi o Maderna, todos grandes músicos pero también arregladores con la introducción de temas propios que valorizaron a la orquesta. ¿De qué lugar llegaban y dónde residían esos renovadores del género?

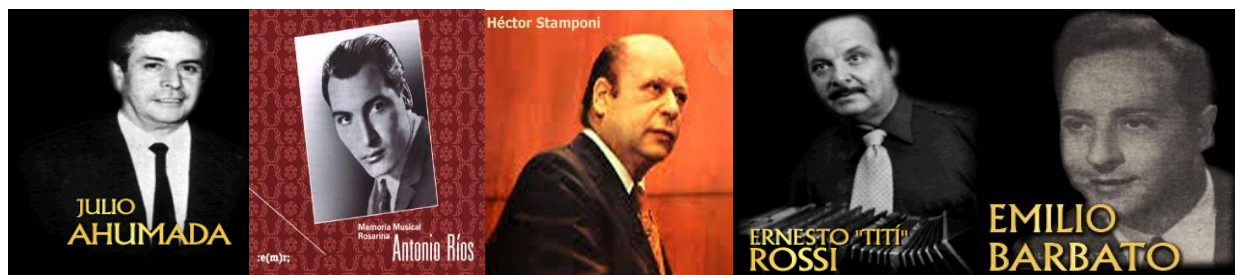
Primero, los había transportado el famoso “tren de Zárate” o el Rosario-Buenos Aires y como bien señala Ferrer, el cuartel general se encontraba en la calle Salta 321 casi esquina Moreno



del barrio de Montserrat donde toda esta muchachada, que estaba abandonando la adolescencia, había llegado desde el interior. Stamponi y Francini de Campana, Ríos, Ahumada, Suárez Villanueva y Barbato de Rosario, Tití Rossi de Guaminí, Pontier de Zárate, y en esa pensión porteña convivían alegremente todos estos músicos que al poco andar recibirían el reconocimiento popular como grandes renovadores del género, formando parte de esa generación del “40”.

Esos jóvenes se habían reunido en ese hábitat que se hallaba en lo alto del edificio, al cual se accedía a través de una larga y empinada escalera. Cada cual había llegado desde su terruño portando su propio instrumento y una enorme ansias de triunfar, es decir tenían “mucho hambre” de éxito, además del natural que tenían por sus escasas posibilidades económicas, las cuales sin embargo recibieron la ayuda inestimable del dueño de la pensión Humberto Cerino y su mujer Nieves que por 65 pesos mensuales le brindaban pensión completa haciendo malabares para poder darles de comer, pero que principalmente servía de contención para aquellos jóvenes que habían dejado sus familias en los pueblos de los que provenían.

Algunos habían llegado llamado por algún amigo. Así el joven bandoneonista Julio Ahumada lo había hecho a través de Antonio Ríos para integrarse al conjunto de Roberto Zerrillo; más tarde lo harían Barbato, Stamponi, Villanueva y Tití Rossi a lo que seguirían Francini, Parodi, San Miguel, Howard, Scorticati y Pontier entre otros de los que poblaban esas habitaciones que además servían para ensayar, o dar albergue transitorio por una noche a un amigo que no tenía donde ir o que servía para bañarse y cambiarse para tocar esa noche, además de recibir a otros amigos como Expósito o Galván que llegaban a tomar mate. Ello era una locura colectiva de instrumentos donde también había un piano alquilado por Stamponi y Barbato.



Esos artistas de bolsillo flacos traían en sus valijas grandes ilusiones y talentos de tal forma que la mayoría de ellos habrían de consagrarse dentro del género. Así, solo a modo de ejemplo y en forma sucinta, hablaremos de algunos de ellos.

**JULIO AHUMADA**, un excelso estilistas del bandoneón, además de compartirlo con las de arreglador, director y autor, representaba, junto a Antonio Ríos, la escuela bandoneonista de Rosario a través de un hondo fraseo que brindaba un claro sonido portador de importantes solos en orquestas como las de Emilio Balcarce, Los Astros del Tango, la de Enrique Mario Francini, Los cuatros del tango o su propio conjunto, habiendo dejado temas como “El guri”, o “A Anselmo Aieta”, pero sobre todo fue un formidable maestro del instrumento que dejó innumerables discípulos que habrían de hacer escuela en el tango.

Llegado a Buenos Aires integró la orquesta de Miguel Zerrillo para pasar luego por distintas agrupaciones como las de Miguel Caló, Alberto Soifer, Emilio Balcarce, José Basso, Argentino Galván, Héctor Artola, Joaquín Do Reyes, Enrique Mario Francini, entre otras, en la que destacó sus condiciones interpretativas y sus arreglos.

Prosiguiendo con los bandoneonistas nos encontraremos con la enorme figura de **ARMANDO PONTIER** que llegaría de su Zárate natal para pernoctar en la famosa pensión de la calle Salta

a la que podemos parangonear con un programa de gran éxito de ese entonces dirigido por Juancito Monti y que se denominaba “Gran pensión del campeonato” (refiriéndose por supuesto al fútbol), donde se daba otro tipo de campeonato, aunque con enormes relaciones, integrado por los más destacados músicos que llegaban para ascender de categoría y llegar a primera.



Pontier, cuyo apellido real era Punturero, y que había nacido un 29 de agosto de 1917, estaba dotado de un gran talento musical que le permitía sobresalir por justeza en el uso del instrumento, ya en su juventud zarateña, actuando en conjuntos locales y de la zona. Luego viajaría en el famoso “tren de Zárate” para llegar a conquistar Buenos Aires.

Allí integraría la famosa “orquesta de la estrellas” dirigida por Miguel Caló hasta que en 1945 formaría su propia agrupación junto con Enrique Mario Francini, orquesta que dejó una estela de notable calidad interpretativa en la renovación del género, donde sobresalía su bandoneón y el violín lírico de Francini, lo cual duró 10 años de pleno éxito musical y de reconocimiento popular. Todo ello permitía presentar temas tradicionales aggiornados y temas propios y de la nueva generación, a través de notables arreglos y la presencia de brillantes instrumentistas como Juan José Paz, Fernando Cabarco, Fernando Tell, José Bragato, Aquiles Aguilar, Alberto Del Bagno, Emilio González y Ángel Domínguez, con las voces de Raúl Berón y Roberto Rufino.

Luego continuaría con su propio conjunto, aunque en 1973 se encontrarían nuevamente con Francini para marchar a Japón. Pontier fue también recurrentemente requerido para acompañar a los mejores cantantes del momento, entre ellos, con el Polaco con el que dejó notables registros.



Pero además fue autor de temas que aún en este siglo siguen teniendo vigencia y admiradores como “A los amigos”, “Claveles blancos”, “Cada día te extraño más”, “Que falta que me hacés”, “Cuando talla un bandoneón”, “Corazón no le hagas caso”, “El milagro”, “A la guardia vieja”, “A tus pies bailarín” o ese tango que aún hace vibrar a los bailarines en cada una de las pistas del tango: “Milongueando en el 40”. Además se uniría en temas de honda poética con el uruguayo Federico Silva, en muchos de los cuales acompañaría a Goyeneche. Se fue de gira por propia decisión.

Casi de la misma edad que su “hermano” Pontier, **ENRIQUE MARIO FRANCINI** había nacido en San Fernando, en la zona norte del conurbano bonaerense un 14 de enero de 1916 y en su adolescencia sus padres se afincaron en Campana donde vivía “Chupita” Stamponi. En 1935 integraba la orquesta del pueblo dirigida por Juan Elhert, donde Pontier ejecutaba el

bandoneón, llegando a actuar en Buenos Aires en Radio Prieto y luego con Argentino Galván en Radio Stentor.

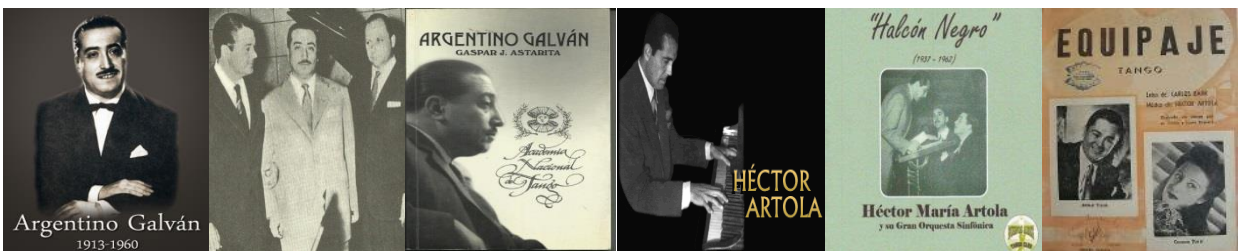


Pero el salto más importante sería cuando, en 1938, se incorpora a la orquesta de Miguel Caló para ese elenco en los que estaban Pontier, Domingo Federico, Osmar Maderna, Lázzari, entre otros, con las voces de Raúl Berón y Alberto Podestá. Allí estaría hasta 1945 en que forma con Armando su propio conjunto, inaugurando el palco del Tango Bar de la calle Corrientes. En 1955 se separaría de Pontier para formar su propia orquesta integrándola con instrumentistas de la talla de Juan José Paz y Julio Ahumada con las voces de Rufino y Podestá. Más tarde integraría distintos conjuntos, como el famoso Octeto Buenos Aires de Astor, además de Los Astros del Tango, Los violines de oro del tango, el inolvidable Quinteto Real junto a Salgán, Laurenz y otros formidables músicos; en 1973 viajaría a Japón con una orquesta en la que la volvía a comandar con Pontier.

Ferrer lo sitúa como número uno entre los cultores virtuoso del violín en el tango, junto a Simón Bajour, donde, continuando la línea de Raúl Kaplún en la orquesta de Caló, iría adquiriendo su propio estilo con una "llamativa seguridad, vibrato medio, depurado e inconfundibles sonidos y prodigiosa mano izquierda" además de caracterizarse "por una muy personal manera de dividir la frase musical".

También dejó innumerables temas para el recuerdo como "Oyéme", "La canción inolvidable", "Me lo dice el corazón" o "Camuflaje" entre otros. Se fue de gira, fiel a su violín y a su bohemia, desde el escenario del Caño 14 donde estaba actuando.

**ARGENTINO GALVÁN**, junto a Héctor María Artola y Mario Murano fueron aquellos que hicieron punta en la tarea de los arregladores que llegada esta etapa del género comenzaban a tener una importancia relevante.



Sus arreglos fueron de una tremenda importancia en conjuntos como los de Caló, Juan Canaro o Florindo Sassone, a través de sobrios trabajos donde aparecía "un preciosismo extremo en el desarrollo de los mismos" como lo destaca Ferrer, con solos breves y variados en las cuerdas y pequeños adornos en el acompañamiento.

Esos arreglos han perdurado en el tiempo y aún en la actualidad son ejemplos a seguir, como los realizados para Troilo en "De todo te olvidas", "Buen amigo" y "Recuerdo de bohemia"; el arreglo de "Adiós Bardi" para Pugliese; "El día de tu ausencia", "Mala junta", "Flores negras" o



“Nieblas del Riachuelo” para “Los astros del tango”, y aún, cuando no sobresalió como director orquestal dejó importantísimas realizaciones en sus conjuntos en temas como “La Beba”, “El tango del Ángel”, “Nunca tuvo novia” o “Elegante papirosa”; utilizando otros instrumentos, además de los tradicionales en el tango, como la guitarra española o elementos de percusión.

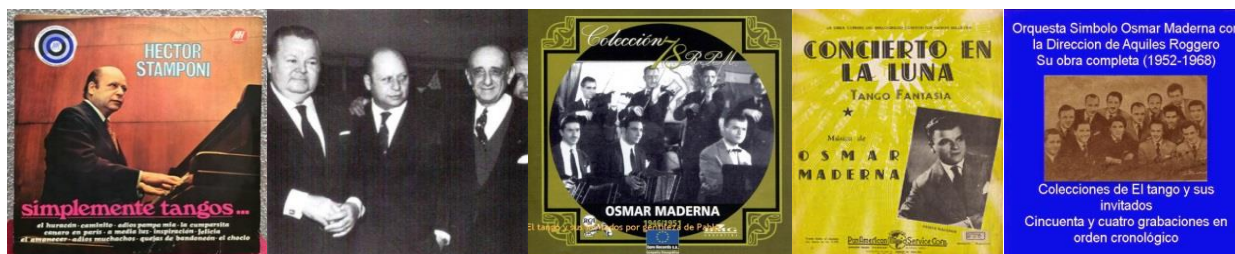
Fue también un excelente autor, que dejó obras de hondo reconocimiento como “Cafetín”, “Por la cuesta arriba”, “El día de tu ausencia”, “Esta noche estoy de tango”, “Para bailar solamente” o “Tango en do”. Había nacido en Chivilicoy, en la provincia de Buenos Aires, un 13 de julio de 1913, donde Alfredo Gobbi lo rescató para traerlo a Buenos Aires, actuando primeramente como violinista para luego asumir su principal tarea de arreglador.

Por sus conjuntos pasaron los mejores instrumentistas como “Chupita” Stamponi, Jaime Gosis, Francini, Núñez, Ahumada, Ríos. Además con la colaboración del doctor Sierra elaboró “La historia de la orquesta típica” donde aparecen cada uno de los estilos desde los inicios del género hasta llegar a los renovadores.

**ANTONIO RÍOS** fue de aquellos instrumentistas menos promocionados quizá por no afincarse definitivamente en Buenos Aires, haciéndolo simultáneamente con Rosario, donde se afincaría definitivamente. Horacio Ferrer lo ha señalado como uno de los que formó parte de la generación del 40, a través de una sensibilidad exquisita y afiligranado fraseo lo que le permitió un magnífico sonido, como ocurría con todos los bandoneonistas rosarinos. Desde muy joven integró la orquesta de Miguel Buzón, luego con Nicolás Vaccaro, con Argentino Galván, Antonio Rodio, y Orlando Goñi en 1943, para luego tener su propio conjunto para acompañar a Roberto Rufino.

Otro viajero del tren zarateño, aunque oriundo de Campana donde había nacido un 24 de abril de 1916, era **HÉCTOR “CHUPITA” STAMPONI**, y como sus amigos además de instrumentista de piano, era director, arreglador y autor de numerosos temas, que lo colocaron en el equipo de la renovación estética del tango. En forma simultánea a su título de maestro normal, estudió piano y como sus hermanos musicales formaron parte de la orquesta de Juan Elhert, para luego hacerlo con Federico Scorticati en 1938, con Miguel Caló en 1939 y Antonio Rodio en 1941.

En 1943 se radicó en México para acompañar a la actriz-cantante Amanda Ledesma y regresar al país en 1949 para formar distintos elencos que acompañaron a cantores como Hugo del Carril, Alberto Marino, Roberto Rufino o Charlo. En su permanente perfeccionamiento estudiaría armonía con el maestro Ginastera y composición con Julián Bautista. Además formaría un dúo de piano y violín con Francini actuando en radios y en el “Caño 14”. En 1959 formó un nuevo conjunto con Kicho Díaz y Mario De Marco acompañando a Edmundo Rivero y Raúl Lavié, además de realizar arreglos para Troilo, siendo directivo de Sadaic junto a muchos de sus amigos que también renovaron la institución.



Como autor dejó temas como “Mi cantar”, “Es mejor olvidar”, “Alguien”, “No matarás”, “Yo quería ser feliz”, “Un momento”, “Perdóname”, “Que me van a hablar de amor”, “El trompo azul”, “Festejando”, “Parisien” o “Romance y tango” entre otros tantos éxitos.

Sin agotar nombres ni calidades finalizamos estos “locos lindos” con **OSMAR MADERNA** como prototipo de alto vuelo musical además de su pasión por la aviación en la que precisamente perdiera la vida, con sus jóvenes 32 años, en el año 1951, en Lomas de Zamora. Había nacido en Pehuajó, en la pampa húmeda de la provincia de Buenos Aires, un 26 de febrero de 1918, donde se graduó de profesor de piano, y al igual que todos sus amigos fue un eximio instrumentista, en este caso del piano, arreglador, director y autor de notables temas por la hondura de los mismos y ese vuelo nuevo que traía su generación, a través de una permanente fantasía.

En su pueblo, había integrado la orquesta Vitaphone y un conjunto propio de piano y cuatro guitarras, para luego llegar a Buenos Aires actuando como solista y locutor en sus presentaciones, hasta que Stamponi se retira de Caló, e ingresa a la orquesta junto a Francini, Pontier, Domingo Federico, Carlos Lázzari, Eduardo Rovira y la voz de Raúl Berón, brindándole aún un mayor volumen al conjunto a través de su piano, logrando temas de honda repercusión con pasajes solistas como en “La maleva”, “Sans Souci”, o “Elegante papirusa”.

Se retira de la orquesta en 1945, como otros integrantes de la misma, para formar su propia formación donde grabaría primero para Stentor de Montevideo y pasar luego a la Víctor donde haría más de 50 obras de temas tradicionales pero principalmente de los propios. El verdadero Maderna estaba apareciendo con obras como “Concierto en la luna”, “Rapsodia de tango”, “Escala en azul” o “Lluvia de estrellas” a través de una inventiva permanente que lo estaba señalando como un hallazgo dentro del género con un futuro no dimensionable y que lamentable tronchó la tragedia aérea.

Su conjunto había actuado en el Marzotto, en el Tango Bar, y en las radios Belgrano y El Mundo. Cuando parte, el conjunto continúa bajo la dirección de Aquiles Roggero. Además de los temas señalados nos dejó “Que te importa que te llame” o “La noche que te fuiste”,

“Ciriaquito” lo llamaba sus amigos a **CIRIACO ORTIZ** que había nacido un 2 de agosto de 1908 en la provincia de Córdoba, donde su padre, que tocaba un bandoneón de dos octavas, era el propietario del “Boliche de Ciriaco”, como lo recuerda Ferrer para brindar su visión en la vida de uno de estos “madrugados bien temprano”. Allí Ciriaquito aprendió los primeros rudimentos donde ya mostraba notables dotes en la ejecución del instrumento, actuando en romerías, bailes de carnaval o en El Café Plata y en el bar Victoria, en su ciudad natal, donde conocería a don Roberto Firpo que ante una indisposición de Maffia, llevó al joven Ortiz a ocupar su lugar. Desde allí llegaría a Buenos Aires donde comenzaría una ininterrumpida carrera.



En 1925 integraría la Orquesta Víctor, además de tener un conjunto propio que debutaba en el cine Gaumont; actuar en radio y colaborar con el sexteto de Vardaro-Pugliese, como también pertenecer a otro conjunto con Troilo, Vardaro, y Carabelli denominado “Los Provincianos”, integrando el conjunto de Francisco Canaro cuando este acompañó en las últimas grabaciones a Gardel.

Formaría parte del “Trío No 1” junto a Cayetano Puglisi y Juan Carlos Cobián, además en los “Cinco ases” con Maffia, Láurenz y Marcucci, y en Los Virtuosos con Julio y Francisco De Caro, Marcucci y Vardaro, perteneciendo o dirigiendo otros sextetos exitosos, además de ser



primer bandoneón en los conjuntos de Mores, Demare, Salgán y actuando en el Viejo Almacén.

Entre sus obras pueden señalarse “Atenti pebeta” con letra del “Negro” Cele, “Nena” con Buzón, “Sueños” con Cardenas, “Lobo” con Rubinstein, “No me preguntes nada” y “otros tiempos y otros hombres” con Cadícamo, “Lo mismo que antes” con Catunga, además de otros temas como “Puro grupo”, “Cosas de la vida” “Negrucha”, “Bonita” o “Soledad”, además de ejercer, junto a sus amigos, distintos cargos en Sadaic.

**ALFREDO JULIO FLORO GOBBI**, quien, en no muchos años sería “el violín romántico del tango”, había nacido un 14 de mayo de 1912 en París donde se encontraban sus padres, “los Gobbi”, Alfredo Eusebio y Flora junto a Ángel Villoldo para grabar para Gath y Chávez. Al fallecimiento de este último, seis meses más tarde, regresaron a Buenos Aires, instalándose en el barrio de Villa Ortuza donde Alfredito, que contaba con seis años, estudió violín con el maestro Natalio Carini. Pronto adquiriría un gran manejo del instrumento y sus padres, gente de tango, sin embargo pretendían que fuera concertista, pero ya tenía una inclinación por el tango, y a los 13 años haría eclosión al integrar tríos en los conjuntos barriales.



Avanzando en su integración al género, en que tuvo como referencia a Julio De Caro y Carlos Di Sarli, aún con diferencias de estilos, a los 15 años estudiaría con Luís Cadamos y al poco tiempo se incorpora a la orquesta de Pacho para actuar en el Jardín de las Rosas, para más tarde hacerlo con Carlos Trigall y con Miguel Buzón, donde actuaba Raúl Kaplún. En 1929 lo hace con Anselmo Aieta, estando a su lado Antonio Rodio, que además de violinista alternaba con la ejecución del piano para actuar en los cines céntricos.

Todo ello le iría sirviendo para afinar su puntería estilística y es así que, en 1930 integran un trío junto al bandoneón de Domingo Triguero y el piano de su “hermano” Orlando Goñi. Algunos años más tarde formaría parte del sexteto Vardaro-Pugliese donde ejecutaba el bandoneón un jovencito llamado Aníbal Troilo. Esa época coincidiría con una de las tantas crisis del tango, coincidente con la del país, donde había que buscar trabajo y para ello forma un sexteto con Pugliese y luego lo hace en un dúo con Alberto Pugliese para actuar en Radio Prieto, pero sin grandes repercusiones.

Esa azarosa vida musical, se potenciaba en lo personal. En 1935 se integra a la orquesta de Pedro Laurenz donde estaba Pugliese, los hermanos Blasco, los violines de Niezaw y Friedenthal con el contrabajo de Vicente Sciarreta hasta que en 1941 viaja al Uruguay para incorporarse como primer violín en la orquesta de Pintín Castellano hasta 1945 que regresa al país, para poco tiempo después armar su propio conjunto actuando en las radios Belgrano y El Mundo, además de bailes, confiterías y grabar en la RCA Víctor desde 1947 hasta 1957.



En este período, ha de sintetizar una de las expresiones más importantes de la renovación del género, lo cual quedará para los amantes del tango y los estudiosos del mismo registrado en un famoso LP con 14 temas seleccionados por el doctor Luís Sierra: “Jueves”, “El incendio”, “Orlando Goñi”, “Racing Club”, “Chuzas”, Pelele”, “La catrera”, “El andariego”, “Nueve puntos”, “Camandulaje”, “El engobbio”, “Puro apronte” e “Independiente Club”.

Además, como ocurría con bastante normalidad, los conjuntos contaban con los mejores instrumentistas y Gobbi no era una excepción: César Zagnoli, Ernesto Romero, Lalo Benítez, Roberto Cicare, Osvaldo Tarantino, entre los pianistas, Mario Demarco, Edelmiro D’Amaro, Cayetano Cámara, Alberto Garralda, Toto Rodríguez, Eduardo Rovira y Osvaldo Piro en bandoneones, Juan José Fantín, Omar Sansone, Alcides Rossi, Ramón Dos Santos y Osvaldo Monteleone como contrabajistas, Antonio Blanco, Bernardo Germino, Hugo Baralis, Haroldo Gessaghi, Miguel Silvestre y Eduardo Salgado en violines.

El mismo doctor Sierra, ha de sintetizar la personalidad musical de alguien que había partido de gira un 21 de mayo de 1965, a 20 años que también lo había hecho su “hermano” Orlando Goñi, “Las múltiples facetas de la personalidad de Alfredo Gobbi –compositor, violinista, arreglador y director de orquesta-, le concedieron un merecido e incuestionable reconocimiento entre los más calificados e importantes cultores musicales del tango.

Es que Alfredo Gobbi, al cual denominaran “El Violín Romántico del Tango, no traía solamente la responsabilidad de un prestigioso nombre artístico heredado. Portaba la personalísima creación de un estilo de tango. Impuso así, una manera distinta de sentir y expresar el tango. Trajo en sus originales concepciones estéticas, de evidente filiación renovadora, reminiscencia de viejo tiempo, enmarcadas en el exacto equilibrio de los valores evolucionistas, que le permitieron la cristalización de una de las más coloridas, profundas, densas y auténticas expresiones del tango instrumental. Se ha dicho con acierto, que en el moderno ropaje musical de Alfredo Gobbi, se extinguía el último exponente del tango con melena. Ese era su tango. El tango inconfundible de Alfredo Gobbi, de académica estructura musical y honda sensibilidad orillera”.

Precisamente, Orlando Cayetano Cogni, el popular **ORLANDO GOÑI**, había nacido un 20 de enero de 1914 cerca del Mercado Spineto y desde muy pequeño comenzaba el aprendizaje en el piano, como no podía ser de otra manera, con el maestro Vicente Scaramuzza y con 13 años integraba la orquesta de Alfredo Calabró, pero su verdadero despegue se produciría cuando formaban un conjunto junto a Gobbi, Alfredo Attadía, Luís Adusso, su hermano José Gogni en violín, y un pibe gordito llamado Aníbal Troilo en bandoneón.

En su corta existencialidad, que solo alcanzaría 31 años, exhibiría, sin embargo, una honda expresión musical a través de un inusual talento interpretativo donde sobresalía un hondo fraseo y un ritmo inconfundible que traspalaba las influencias del jazz, con una síncopa y swing fenomenal pero también con una profunda “roña tanguera”, que desde muy joven asimilaba en el cine Select de la calle Lavalle a través a Julio De Caro o de las grabaciones jazzísticas de Tedy Wilson.



Como ocurría con los músicos de ese tiempo, pasó por distintas formaciones orquestales, como la de Miguel Caló, o la de Cayetano Puglisi que entre otros integraban Eladio Blanco, Toto Rodríguez y Alfredo Calabró en bandoneones, Mauricio Nise en violín y Francisco Vitale en bajo; también lo haría en Radio El Mundo con Ciriaco Ortíz y Toto Rodríguez en bandoneones, Holgado Barrios, Pedro Sapochnik y Cayetano Puglisi en violines, con el bajo de Vicente Sciarreta; además de actuar con Canaro y con Manuel Buzón donde se le dará la enorme posibilidad de que este le presente a Pichuco y de allí a integrar su famosa orquesta solo un paso.

Integrará esa fenomenal formación en 1937, que iniciaba un camino trascendental para el tango, donde estaría seis años grabando 71 temas y su fundamental impronta para el estilo de la misma a tal punto que Astor diría “con su forma de tocar el piano marcó el sonido de la primera orquesta de Troilo” o don Horacio Ferrer ha de señalar “Sería injusto para la valoración de otros ejecutantes, afirmar que fue el mejor pianista del género, pero sería también muy difícil afirmar lo contrario”.

Néstor Pinzón ha sintetizado las virtudes de Goñi señalándolo como “de sonido suave, fraseo limpio y pausado, inagotable imaginación creadora, tenía una forma inimitable de “llevar” a la orquesta. Adoptaba una extraña posición frente al piano, sin posturas académicas, con las piernas abiertas y extendidas, sin utilizar por lo general los pedales. Una actitud informal con su bordoneo grave, cansino, con una marcación cerrada y acordes ligados en “tempo rubatto”. Astor, que fuera compañero en la orquesta de Troilo y siempre remiso a consideraciones personales, sin embargo señalaba “Tenía unas hermosas manos como no he visto en otro pianista. Era uno de esos personajes del tango: tenía en la cara la palidez de los músicos de cabaret y unas ojeras enormes”.

Junto a esa genialidad musical, como ha ocurrido con músicos de distintos géneros, principalmente en el jazz, estaba su vida disipada cargada de alcohol y drogas a tal punto que su famosa falta de apego a sus obligaciones laborales llevó al Gordo a prescindir del mismo y a reemplazarlo por José Basso.

Luego de ello, formaría su propio conjunto con enormes músicos de la talla de Antonio Ríos, Eduardo Rovira, Luis Bonnat y Roberto Di Filippo en bandoneones, Rolando Curcel, José Amatrain, Antonio Blanco y Emilio González en violines, el bajo de Domingo Domaruna, con el cello de Enrique Storani, y cantores de la talla de Rodríguez Lesende, Osvaldo Cabrera, Raúl Aldao y Francisco Fiorentino; el cual convocaba multitudes pero que lamentablemente no dejó grabaciones salvo unas deficientes placas con los temas “Y siempre igual”, “Mi regalo”, “Chiqué” y “El Taura”.

Algunos estudiosos del tema, lo han significado con una tremenda versatilidad para inventar melodías y figuras rítmicas, además de un poder de síntesis propio de un gran improvisador que sabía colarse entre los violines o los bandoneones sin ser advertido, a través de un perfecto equilibrio interpretativo, donde se recuerdan temas como “C.T.V.”, “El Tamango”, “Tinta Roja” o en la introducción de “Malena”.

Con una vida siempre al límite, ello no le privó de tener una singular presencia en el tango a tal punto que esa conducción rítmica es tomada como camino a seguir aún en el siglo XXI, donde ese intuitivo formidable a través de una inigual esencia tanguera llena sus cálidos matices, reconocido por propios y extraños, a tal punto de ser llamado “Mariscal” o “Pulpo”. Lamentablemente, abandonado por la vida y en un corto lapso vivencial como “suicidándose” partiría cuando muchos recién comienzan a vivir.

Argentina tiene una organización Federal aún que como suele repetirse y es cierto, “Dios atiende en Buenos Aires” a la que hay que trasladarse para trascender artísticamente y de ello saben sobradamente nuestros artistas del interior y de la Banda Oriental.

Precisamente a ellos hemos de referirnos en esta parte del trabajo. Así hemos de acudir a una obra de extraordinario valor investigativo, seguramente con escasos antecedentes en el género y que con ello crea una imprescindible necesidad de acudir a sus páginas cuando queremos saber sobre nuestro tango interior. **NÉSTOR DI PAOLA**, coterráneo de Natalio Etchegaray, desde su Tandil se ha trasladado hasta los lugares más recóndito de nuestro territorio y del Uruguay para estudiar, investigar, y principalmente confraternizar con sus artistas que es la forma con mayor intermediación afectiva.

El valiosísimo trabajo de Di Paola está volcado en el libro “El tango lejos del puerto” Historias de la música popular Rioplatense en pueblos y ciudades, editada por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires año 2011, al cual le hemos solicitado autorización para seguirlo en la temática y que generosamente nos lo ha posibilitado, por lo cual le agradecemos la confianza y además que ello sirva para que su obra tenga la difusión que se merece. Cabe recordar que en el año 2001 había presentado el trabajo “Último Tango en el Sur” Una historia del 2x4 en Tandil y su región edición también de la citada universidad. Sobre el tema de la Banda Oriental también será necesario acudir a la tradicional obra “La orilla oriental del tango” del uruguayo Juan Carlos Legido Ediciones de la Plaza, Montevideo 1994.

Como ya lo hemos señalado en un racconto de lo acontecido en estos paisajes, siguiendo a Di Paola, podemos iniciar la recorrida por pueblos y ciudades bonaerenses, recordando que en capítulos anteriores hemos desarrollado como se conformaron los barrios y pueblos de la ciudad de Buenos Aires, pero también del conurbano e interior bonaerense y de otros, de algunas de nuestras provincias.

El autor realiza un minucioso recorrido para plasmar las distintas realidades, donde hallamos que esos pueblos y esas ciudades han sido un permanente semillero tanguero donde, pese a que cada uno de ellos tiene su propia peculiaridad, desde el ángulo económico o sociológico, los hermana la música, se trate de la folclórica o de la urbana, aún, cuando, muchos de ellos se encuentren en zonas rurales.

Así, desgrana ejemplos producidos y que aún suceden en cada uno de esos rincones bonaerenses y nos introduce en cada uno de ellos como González Cháves donde nos encontraremos con nombres como los de Armando Salgueiro y Ulises Losa que han cantado a su pueblo y a su gente, o músicos de la talla de los Hermanos Gaspari. En Ayacucho el recuerdo del pianista Miguel Velazco, los bandoneonistas Cholo Venturini o Domingo Labala, los violinistas Luis Ceno y Domingo Martucci, dejando el recuerdo de las orquestas “Five Stars” (5 Estrellas) o la de José Di Lelio.





Cholo Venturini

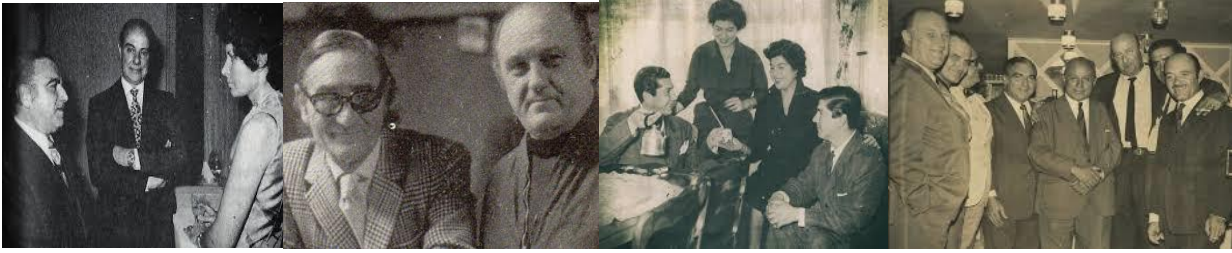
Luego se ha de trasladar a lugares cercanos a Tandil como Azul donde hallará al “Quinteto Típico Argentino”, a “Los Ases del Tango”, el cuarteto “Típica Florida”, “Tango Tres” y la “Orquesta Típica Pessina”; en el partido de Benito Juárez recordará a Vicente Roque Schettino y Alberto Raúl Schettino, en tanto que en Rauch lo hará con el pianista Carlos Bona que falleció mientras actuaba en la Confitería Bago’s, o los bandoneonistas Ángel Almandoz y Vicente De Biassi y en piano y violín a sus hijos Alberto y Omar, significando que algunos de ellos utilizaban instrumentos de viento lo que les permitía ejecutar también temas de jazz, a través de la agrupación “Los Rítmicos” o la de Roque Lettieri.

Instalado en Bahía Blanca, al rememorar la década del “40”, además de ser la “patria chica” del maestro Carlos Di Sarli, también estarán la “Típica Tauro” y sus famosos carnavales con las de “Totti-Nabalini”, la “Pía-Mayo” y “Pía-Cappa”, los bailables del Club Olimpo, Estudiantes, Empleados de Comercio, Pacífico o el Salón Gran Splendid con orquestas como la “Típica Lanzone”, la de “Carlos Amado” la de “Antonio Totti” y en 1950 las de “Héctor Ferri”, “La Juventud”, la de “Oreste Galandri”, la de “Carlos Amado” o la de “Ferri-Vique”, ambas típicas y jazz en un solo conjunto. También estarán en el recuerdo otros bahienses como Augusto P. Berto, cerca de Bahía Blanca, en Pigüe, Juan Carlos Cobián, además de otros como Marambio Catán, Francisco Amor, Armando Lacava, Gloria Díaz, Roberto Achaval o Luís Bonnat oriundos de Bahía o lugares cercanos. Por último en ese hábitat señala la figura del bandoneonista Aníbal Vitali un símbolo tanguero del lugar y otros como Víctor Alarcón y Osvaldo Lucero, bandoneonistas, o Efraín Schonfeld emigrado luego a Madrid.



Partirá luego hacia los pagos ubicados más hacia el norte como Chascomús donde hallará al bandoneonista Juan Carlos Francese, sus hermanos Leopoldo en batería y Aldo en violín con sus hijas Delicia en bandoneón y Vilma, tecladista y cantante, además de dedicarse a la enseñanza. En Chivilicoy, pueblo tanguero por excelencia, que hoy tiene un programa en la Radio General Belgrano para recordar a sus hombres y mujeres tangueras, puede significarse que además de haber nacido Pascual Contursi, sería el pago de Argentino Galván; en tanto que en Junín estarán Eduardo Echamendi, la orquesta “Guardia Vieja”, el dúo de Domingo Federico y su hermana Graciana, la “Típica Gigante”, la orquesta “Olmos”, la “Típica Bruno Cappari”, “Los Ases del Ritmo”, la “Típica Astral” o “La Orquesta Junín”; y Saladillo tendrá la presencia de la “Agrupación de Bandoneones de Saladillo” que alguna vez hemos escuchado en el Teatro Municipal Colón de Mar del Plata.





Zárate, además de los consagrados que ya hemos tratado como Pontier o los hermanos Expósito también se mostrará orgullosa de la familia Berón, con José, Raúl y Elba, trotamundos del tango, o Carlos Guido y Di Rino; además de ser declarada en el año 2009, luego de ciertas polémicas, la “Capital Provincial del Tango”. En tanto que la capital política de la provincia, La Plata, tiene también una enorme prosapia tanguera con sus primeras experiencias allá por 1890 en la esquina de la calles 56 y 9 acompañada de candomberos a los que habrían de continuarlo orquestas callejeras y en 1913 aparecería el bandoneón de Alfredo Ortiz, proveniente de Avellaneda en ese entonces Barracas al Sud, y un referente local como Ángel Colombo.



Ya en la década del “20” nos encontraremos con Víctor D’Amario que se incorpora a la orquesta de Domingo Bozzarelli, además de músicos como Juan Cruz Mateo, las orquestas “Los Porteñitos”, “Ricardo Rómulo” o la de “Jorge Lavaller” que actuarían en lugares emblemáticos como los clubes Juventud, Gutemberg, Dardo Rocha, San Martín, YPF, Estudiantes o Gimnasia y Esgrima.

Las Flores tendrá en sus alforjas la orquesta “Florida”, además de la “Típica Nobel” la de “Ametrano”, “Las Flores del Tango”; en tanto que en Lincoln estarán el bandoneonista Atilio Francisco Cid y su hijo Osvaldo Aníbal, como homenaje a Pugliese y Troilo, y que no pudo ponerle un tercer nombre, Astor por Piazzolla, por impedirsele el Registro Civil.

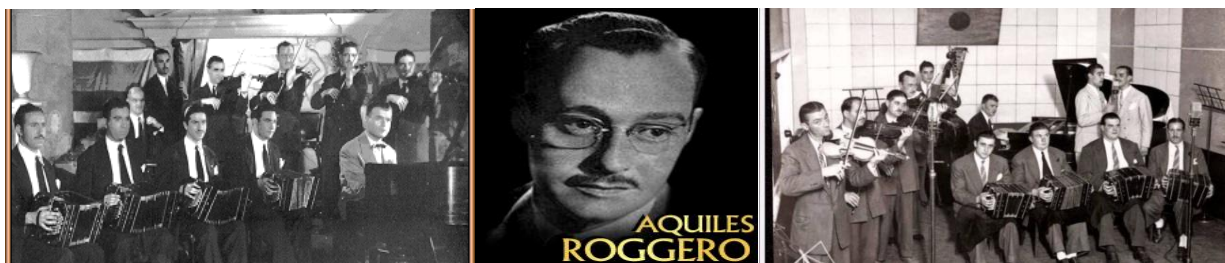
Precisamente, el pago chico de Astor cuando llegara de la Nueva York de su niñez, Mar del Plata, no solo tendría el protagonismo, por un corto lapso, del “loco de las siete estaciones” sino que además tendrá genuinos representantes del género como Roberto Pansera, notable instrumentista y arreglador, Alcides Rossi, hijo de Aniceto y también contrabajista como él, Luís Savastano, Manuel de Miguel, bandoneonista y amigo de Astor, Miguel Sebastiani, pianista que además tocaba violín y clarinete, Alberto Zapala, bandoneonista, y el pianista Armando Blumetti, que integró el Cuarteto Típico de Gabriel Morriconi que formara la “Típica Los Ases” o el “Cuarteto Moro” que desechara un llamado de Piazzolla para integrarse a la orquesta de Troilo para seguir en el pago.

Todos ellos desfilarían por lugares como los clubes Kimberley, Quilmes, Banco Nación, River, Huracán, Libertad, San Lorenzo, Pescadores, Centro Vasco o Asturiano y los teatros Odeón o Colón donde en esta última sala en la actualidad se presenta la “Orquesta Típica Municipal de Mar del Plata” dirigida por el maestro nacido en el barrio porteño de Devoto Julio Dávila.

En Necochea se recordará a los hermanos Sallagos y Falcone, al guitarrista Ernesto Occhionero, padre del corredor automovilístico, además de bandoneonistas como Pascual Elía

y Orlado Di Belo; en tanto que en Olavarría estará el famoso pianista Giuseppe Benedetto Rossi que fundó una de las primeras orquestas de tangos en el interior en 1927, además de tener una notable descendencia musical con sus hijos Ameglio, Dante, Alfredo, Carlos, Hernán y Héctor con los que integró una orquesta que actuó hasta 1965 para pasar a denominarse luego “Orquesta Rioplatense”, actuando en el Canal 5 Oficial; hacia el año 2000 los Rossi formarían un sexteto con el apoyo del municipio.

Pehuajó, patria de Manuelita, donde naciera Osmar Maderna y también Aquiles Roggero, algunos hombres de esos pagos luego se vendrían para el “centro” como Walter Piazza hombre de tango y mano derecha de don Horacio Ferrer en la Academia Nacional, además de un querido amigo el Escribano Héctor “Gordo” Berrutti, polifacético, que además de la política es un tanguero nato y que a cierta época de su vida decidió dedicarse al canto, habiendo grabado varios CD, y transita los caminos desde su Pehuajó hasta Tandil, donde supo pernoctar algún tiempo para radicarse por el momento en Mar del Plata, sin que ello signifique no estar también de visitas reiteradas en Buenos Aires o La Plata, en nuestro querido colegio profesional.



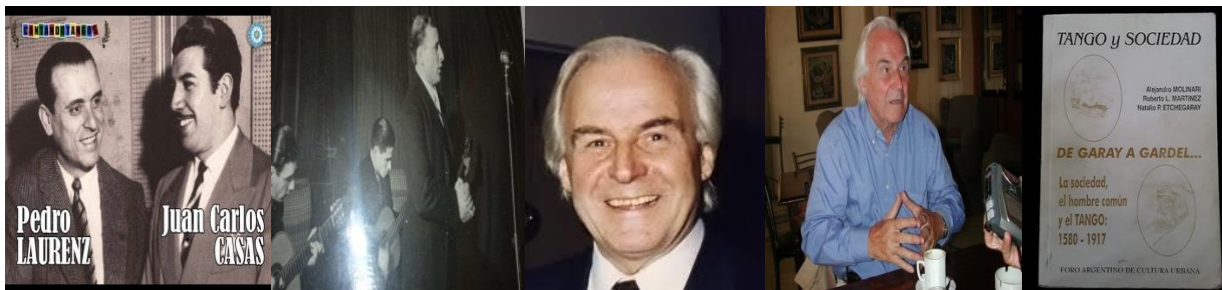
Aún, cuando ya se señalara la actividad en Bahía Blanca, en una ciudad cercana a ella, ubicada tan solo a 26 kilómetros, pero perteneciente al partido de “Coronel de la Marina Leonardo Rosales” está Punta Alta, que tuvo su propio desarrollo musical del género, como bien lo señala Di Paola, con figuras como las de Roberto Morelli el cual incursionaría desde muy pequeño en distintos conjuntos, primero en la “Orquesta de Señoritas” para luego hacerlo en las orquestas de “Yulita”. “José Antinori” y “Antonio Mazzini” hasta que en 1954 formaría su propio conjunto. Otras orquestas del medio fueron la de “Vicente Avagnale”, “Martínez-Meloni”, donde cantara Juan Carlos Cobos que con el tiempo estaría con Pugliese. Pero si de tango se habla debemos señalar a “Los Volpe” donde don Antonio comenzaba su actividad como bandoneonista en 1938 y en los “70” aparecería su hijo Víctor que con el tiempo formaría el “Grupo Volpe Tango Contemporáneo”.



Di Paola, luego le dedica un caro espacio a su propio terruño donde además de rastrear su historia y los distintos aportes culturales, como el ejemplo del dinamarqués Christian Mac Keprang, hombre de la plástica pero que también formó una orquesta con sus hijos que concurrían a animar las fiestas del lugar, con instrumentos de esos conjuntos primitivos como guitarra, flauta, pandereta y triángulo, además de tener su propia casa para reuniones musicales y representaciones teatrales.

Hacia principio del siglo XX el violinista y autor Víctor Paradiso tenía su orquesta, además de la enseñanza del bandoneón a cargo del maestro Américo Sterchele y la actuación de la "Orquesta Tokio". Otros nombres del género fueron José Maisano y Juan Buscaglia, ambos bandoneonistas; además de Isaías Orbe en violín, Pedro Delahorca en bandoneón, Constantino Bassanta en piano, José Ferrarri en bandoneón y la voz de Juan Carlos Casas que cantara con Maffia.

Ya en los "40", como el resto del país, se daría el gran auge a través de la masificación del género con innumerables concursos como el ganado por José Angelillo en 1935. Ya en la década del "50" aparecería el "Cuarteto Típico Tandil" en el que actuaba Merei Braín que luego estaría con el maestro Pugliese, además del bandoneonista Norberto Matti y el pianista Héctor Maisano, grabando en 1961 para el sello T-K; también estaría con su bandoneón el maestro José Ferrer y en 1985 en el cincuentenario de la muerte de Gardel se juntarían 22 bandoneones para rendirle homenaje que se continuó luego con el "Conjunto Municipal de Bandoneones" donde el maestro Norberto Matti actuaría también en Buenos Aires, Montevideo y Alemania, que aún continúa actuando como también la orquesta "Subelza Tango", además de numerosos cantantes.



Para finalizar, y esto corre por nuestra parte, queremos significar, aunque nos alcanza las generales de la ley, que en ese pueblo de ferroviarios, metalúrgicos y canteristas podemos señalar a lo largo de su historia hombres que han reverenciado al tango como el citado José Angelillo, ya desaparecido, Pablo Oscar Morgue, Ángel José Menegaz conocedores como pocos del género, especialmente de don Osvaldo, y Natalio Ethegaray, hombre nacido en el pago, y Académico en las del Tango y del Lunfardo, presidente de Facurbana y cuanto evento tanguero exista, además de editor de la famosa revista "Buenos Aires Tango y los demás" y autor de numerosas obras del género.



Un poco más al sur, camino a "Soy del sur", en la voz del Polaco, nos encontramos con Tres Arroyos que ha sido un centro notable del género, especialmente en la época dorada del pleno empleo y su famosa fábrica de cocinas Istilar que daba trabajo a más de 2000 operarios, lo cual permitía acceder a las presentaciones de numerosos conjuntos como los grupos tangueros "Los Rítmicos del Sud", "Gilberto Balón", "Orquesta Pacho", "San Pedro" o "Los Porteños" entre otros, a través de músicos como Felipe Gómez, Oscar Topete o Adolfo Roldán que actuaban en sus numerosos clubes y lugares de esparcimiento, además de LU 24 Radio Tres Arroyos, y cantores como Héctor Grané, que también fue un proficuo autor, que cantaría con Pedro Laurenz ("Esta noche al pasar", "Soy aquél viajero" y el instrumental "Haydée" que interpretara el Octeto de Astor grabándolo en 1956). Otro autor fue Marcelo Moro, padre el comentarista de tenis Juan José Moro, que dejaría temas como "03632" y las milongas



“Carrerita” dedicada al billarista Pedro Leopoldo Carrera y “Para los muchachos”; además de conjuntos que han brillado en la noche de la ciudad como la de Ángel Videle (“Orquesta Pacho”) y la de Bautista Boltri además de “Acordes Porteños” o “Rítmicos del Sur”; y ya en los “70” se inauguraba el local “Refasi” actuando la orquesta de Roberto Lara.

Para finalizar con este recorrido bonaerense, que como señala Di Paola no está cerrado a nuevas propuestas, le agregaremos, brevemente, lo acontecido en nuestros pagos de Lomas de Zamora, en el sur del conurbano bonaerense, que como también ocurría en todos estos pagos era de una intensa actividad del género.

Como solía ocurrir, un día Gardel pasaba por el pago y ello sería un 11 de septiembre de 1933 para actuar en el Cine Teatro Español de la entonces calle Necochea entre Laprida y Gorriti. Se cuenta que al finalizar la actuación mucha gente había quedado afuera sin poder entrar. Carlitos salió a la calle con sus guitarristas para actuar para ellos, pero ante lo difícil que era poder llegar a todos, encontrándose en el lugar dirigentes del Club Los Andes lo invitaron a trasladarse a su sede, en ese entonces en la calle Carlos Pellegrini entre Laprida y Boedo y allí cantó para todos hasta altas horas de la madrugada. Tiempo más tarde el Club lo designó socio honorario y le mandó su respectivo carnet. Por ello será que cuando murió encontraron en su casa dicho carnet, con los que muchos pensaron que era simpatizantes de Los Andes, pero no...la razón era la apuntada.

Muchos artistas del género nacieron o vivieron en Lomas de Zamora como el guitarrista Alberto Acuña, Nolo López quien por más de 40 años actuó en cine y teatro, Augusto Visconti más conocido como Tito Vila, que sería compañero de Alberto Gómez y que viviera en la esquina de Meeks y Loria; el 19 de junio de 1905 nacía en la casa paterna de la calle Necochea (hoy Hipólito Yrigoyen) entre Gorriti y Loria, Alberto Egidio ADUCCI, quien artísticamente sería Alberto Gómez; Graciano Gómez bandoneonista, en 1912 nace en Adrogué el “Colorado de Banfield” Alfredo De Angelis, viviendo la mayor parte de su vida en Banfield; en 1916 nacía en Capital Federa Hipólito “Cholo” CARÓN, quien luego viviría en la casa paterna de la calle Mitre entre Necochea e Italia y posteriormente en la avenida H.Yrigoyen (frente la sede del club Los Andes), Dorita Zárate; el “Negro” Alberto Caracciolo que actuaba en el “Circulo de Amigos del Buen Tango”, y que vivió en la calle San Martín al 1700 de Banfield, Héctor Valle, Ángel Genta, el famoso guitarrista Juan Carlos Gorriás, Elsa Concepción Rivas (Elsita Rivas) residió en Banfield, Elvira de Greis, Armando Guerrico, Oscar Fuentes y su hijo Juan Darthes, Miguel Salerno, Isabel “Yiyi” De Angelis, Rubén Améndola.

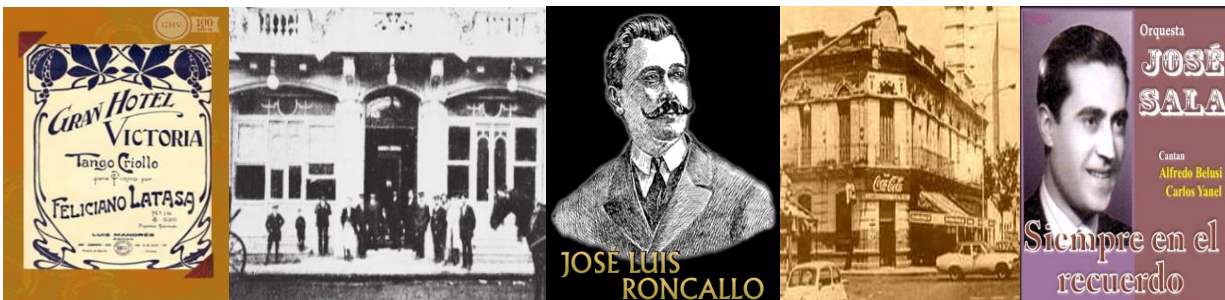
También vivieron en Lomas de Zamora Julio Sosa, Angelito Vargas y Alfredo Perrotti de la editorial musical “Editorial Perrotti”, los bandoneonistas Antonio ROMA (“Romita”) Santiago PETRELLI, Alberto ARMENGOL bandoneonista que debutara en la primera orquesta de Osvaldo Pugliese en el Café El Nacional en 1939, el difusor del Tango Jorge BOCACCI.

En la modernidad los egresados del Instituto Julián Aguirre de Banfield. Escuela de Músicos y cantantes donde en los últimos años descolló la orquesta “CERDA NEGRA” dirigida por Agustín Guerrero, quien luego formaría su actual conjunto “ORQUESTA TÍPICA DE AGUSTIN GUERRERO”. Integrada por 15 instrumentista; 3 Bandoneones. 4 Violines, Contrabajo, Viola, Guitarra, Clarinete. Flauta traversa, Piano (2). Debutaron en el Centro Cultural Carlos Múgica de Banfield y han actuado en distintos escenarios de la zona y de la Capital Federal, Nicolás TOGNOLA joven bandoneonista que fue primer bandoneón de Cerda Negra. (22 Años). Y finalmente la Orquesta Municipal con la dirección de Víctor Lavallén y la voz de Hernán Lucero.

Retomamos el itinerario de Di Paola para aterrizar en la Rosario tanguera que ha brindado nombres notables para el género, donde, en una ciudad con puerto, arribó esa inmigración de los finales del siglo XIX y principios del XX para aportar sus costumbres que junto con aquellos que estaban en su territorio habrían de ir construyendo una cultura propia e identitaria, que

daría notables artistas que más tarde triunfarían en Buenos Aires, pero también otros que harían su trabajo en el propio territorio.

En esa época llegaría desde su España natal Feliciano Latasa que, afincado en ese lugar dirigiría las orquestas de la Sociedad Española y el Orfeón, además de formar su propio conjunto con dos violines, flauta, clarinete, pistón y contrabajo; para tiempo después instalarse en Córdoba donde daba a conocer su famoso tema “Gran Hotel Victoria”. También habría otros intuitivos de la primera época del género como José Baracco, José Luís Roncallo, contrabajista, pianista y director de orquesta autor de temas como “El purrete”, “La payada”, “El rosarino”, o “La cuerda floja” entre otros; o Alfredo Rodríguez, bandoneonista nacido el 24 de abril de 1896 quien había constituido la “Orquesta Típica de la Guardia Vieja” o Francisco Tapia también bandoneonista nacido en 1901.



Esa pujante Rosario, de comienzos del siglo XX, con sus elegantes teatros como el Colón o el Opera sería también un ámbito cinematográfico y que además exhibiría la aparición de otros adherentes al género como Julián y Luís Cherra, José Corna y Vicente Viviano que actuarían en lugares emblemáticos como el Dancing Club o la Colonia Italiana además del clubes como Central Córdoba, Provincial, Newells Old Boys, Libertad y en el palco que existía en ese entonces en el famoso Café El Cairo. A partir de 1930 aparecería una pléyade de artistas que anunciaban el fervor del “40” como la orquesta de Abel Bedrone que actuaba en el Teatro Colón, Julio Ahumada del cual ya nos hemos ocupado, José Sala, violinista, baterista y pianista, con su orquesta y además musicalizador de películas como “Viejo barrio” en la que actuaba Francisco Fiorentino.

También estarán cantores que serán famosos como Ricardo Argentino, Alfredo Belussi, Carlos Morel o Carlos Yanel (Siro San Román), y orquestas como la de “Raúl Bianchi”, la de Antonio Ríos del que también hemos hablado, y para qué decir de Domingo Federico que había triunfado con Miguel Caló y otras orquestas en Buenos Aires, decidió posteriormente radicarse definitivamente en Rosario.

En esta interminable lista de nombres deberá destacarse a José Alberto Migliazzo que tocaba en el Edén Park y en el Edén Bar donde se actuaba desde las 9 de la mañana; Laurte Carroli violinista que actuó junto a Antonio Lozzi y con Antonio Casanova para luego dirigir la Orquesta Estable del teatro La Comedia y violinista de la Sociedad Filarmónica, además de haber fundado la sociedad de músicos.





Fernando Tell actuaría con su bandoneón con el maestro Sala para luego llegar a Buenos Aires para actuar con las orquestas de Donato, Francini y Pontier, Troilo, Fresedo y Piazzolla; Salvador Pablo "Nito" Farace gran violinista de Arroyo Seco donde siendo muy joven integró la orquesta de Antonio Nofri, la de Marcelo Palato y la de Barbat-Abatti, pasando por "Los Provincianos" y en Buenos Aires con Miguel Caló, además de actuar con Troilo en "El patio de la Morocha", para hacerlo luego con Leopoldo Federico y en la orquesta de Antonio Agri.

Precisamente este último era otro producto netamente rosarino que había actuado con Antonio Ríos, con el grupo "Los poetas del Tango" para luego integrarse a la orquesta Torres-Agri hasta que llega a Piazzolla, además de su propio conjunto de cuerdas, afincándose en Adrogué, Partido de Almirante Brown, en el sur bonaerense. Por su parte Omar Torres que había sido bandoneonista de José Sala formaría su propio conjunto en 1956, integrando además la Orquesta Sinfónica de Rosario y fue autor de distintos temas para ballet.



Además de ellos, estarían también otros grandes músicos como Omar Murtagh que triunfaría en Buenos Aires y Norberto Nofri que se quedaría en Rosario; el violinista Adolfo Stibelman autor de numerosas obras, el bandoneonista Francisco Tortosa que tuvo conjunto propio además de formar un binomio con Cardinali e integrar la orquesta de Luis Chera; el pianista Juan Antonio Manzur en la orquesta de Germán González y que siendo aún muy joven formó su propio conjunto habiendo llegado desde su San Lorenzo natal a Rosario en 1941 para integrarse al quinteto "Viviano-Grazilia"; Rodolfo "Cholo" Monteroni, nacido en 1930 y criado en el barrio de Arroyito actuaría hasta 1960 en la orquesta del cordobés Jorge Arduh, luego lo haría con José Sala y Domingo Federico, cuando este regresa a Rosario.

Osvaldo "Marinero" Montes que naciera en la calle Garibaldi, en 1934, recientemente fallecido, y que había estudiado con Antonio Ríos, que soñaba tocar el piano y que ante la imposibilidad económica, por esas cosas del azar, su madre tan solo pudo regalarle un bandoneón que sería su instrumento fetiche con el cual habría de recorrer un largo camino integrando la Agrupación Rosarina del maestro Raúl Bianchi para luego viajar a Buenos Aires para actuar con Leopoldo Federico, cuando este acompañaba a Julio Sosa, además de hacerlo con Rovira, Stampone, Salgán, Mores, Garelo y formando el famoso dúo con Aníbal Arias.

También Rosario ha tenido numerosos autores de calidad como Miguel Jubany que además fundó la Academia Correpondiente del Tango de Rosario, y Ricardo Schoua un gran difusor a través de su revista on line "Tango y Cultura Popular". También desde la "Chicago Argentina" habían llegado notables artistas del canto como Agustín Irusta, Aldo Campoamor, Raúl Lavie, Alfredo Belussi, Libertad Lamarque o Virginia Luque, además de otros que sobresaldrían en el pago o realizarían alguna incursión en Buenos Aires y luego retornarían como Delia Rodríguez, Mario de la Cruz, Pedro Bassini, Osvaldo Guidar, José Berón que había nacido en Zarate pero que se aquerenciara en Rosario en 1930, Ricardo Faglia, Jorge Sucher, Armando Vinciguerra, Ángel Barros, Manuel Araujo, Raúl Encina o Mario de la Fuente, entre otros.

Córdoba también ha sido un añejo reducto tanguero y allí Di Paola nos señala a sus máximos exponentes, algunos conocidos y otros no tanto, en cuanto a que el género haría irrupción a principios del siglo XX donde, en el Teatro Argentino, se presentaba la Compañía de Teatro de Félix Blanco donde su elenco incluía la actuación de Alfredo Gobbi (p) y la orquesta de

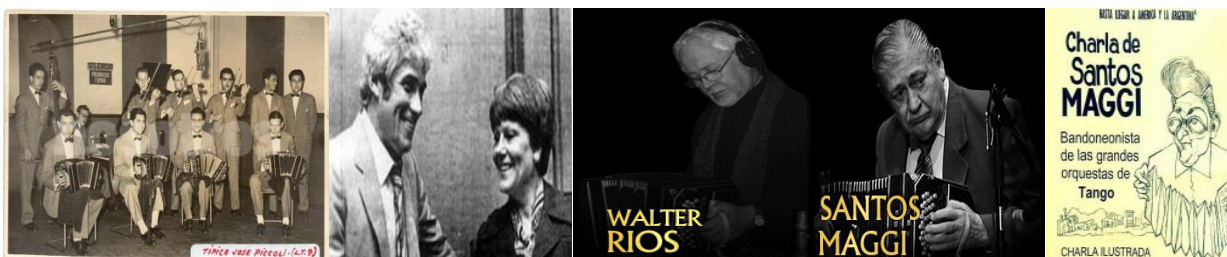
Feliciano Latasa, a partir del cual comenzarían a surgir otros nombres como los de Alfredo Serghini con “Luceros del Alma”, Rafael Fracassi (“Flor de abrojo”, “El tango de los besos” o “No puedo más”) y donde el primero estrenaba en 1915 el tema “Viejo Ciriaco” dedicado al padre de Ciriaco Ortiz. Más tarde haría su aparición Emilio Carranza Centeno y el maestro Cabiello presentaba una “Orquesta Típica Criolla”; además de otros músicos como José F. Pérez Rosselli, Ernesto Saavedra, Benigno Ochoa o Avelino Molina, pero quien habría de sobresalir sería Ciriaco Ortiz, del cual también nos hemos ocupado.



En tanto, hacían irrupción las orquestas más reconocidas que tendría la provincia como la del violinista Lorenzo Barbero y su “Orquesta de la Argentinidad” que no solo hacía tangos sino también otros géneros nacionales. Luego llegaría a Buenos Aires para actuar en Radio Belgrano y Canal 7, y más tarde volver a Córdoba y realizar giras interiores o desde la docta hacia otras partes del país y del extranjero.

También estaría la orquesta de Roque Salerno, pero la que tendría mayor repercusión sería Jorge Arduh que había nacido un 5 de enero de 1924 y que comenzara a los 12 años a tocar el piano, aunque se le animaba a la batería y al acordeón, y con sus jóvenes 16 años se incorporaba a la orquesta de Barbero por seis años para, en 1949, formar su propio conjunto para actuar en un hábitat con pleno empleo y expansión económica lo cual le permitía a los artistas tener permanencia en la actividad y vivir de su música a través de actuaciones en el país, en el “Glostora Tango Club” y en el exterior. Luego, la crisis de la masividad del género lo recluyó en su Córdoba aunque ha realizado giras por distintas provincias. Además de ellos se darían otros nombres como los de Di Santo en Río Cuarto con la “Orquesta de los Hermanos Di Santo” y ya en la modernidad la “Orquesta simplemente Tango” con instrumentistas también de Río Cuarto.

Santa Fé y Paraná, separadas por el río, también han tenido importantes representantes, donde ya a mediados del siglo XIX se bailaban las danzas que daría lugar al género, especialmente en los suburbios de la ciudad de San Fé, a través de lugares famosos como los de Faustina de Mendoza con bailarines como su esposo Juan Mendoza a quien llamaban “el loco Juan”. En poco tiempo aparecería el cuarteto de Martín Molina y orquestas como la de Sertonari, San Telmo o Rawson en pistas famosas, especialmente en la década del “40” como los clubes Alma Juniors, Colón o Unión, sinónimos de Santa Fé, donde Gardel la visitaría en 1933. Avanzado en el tiempo estarían los conjuntos típicos “Los Dados negros”, “Orlando”, “Florida” o “La Pampa”. Ya en la segunda parte del siglo XX harían irrupción otros artistas que también tendrían proyección nacional como el maestro Ramón Grasso, “Quique” Sosa, “Maracaibo”, la “Típica Florida”, el cantor Raúl Muchiutti y la aparición de “Chiqui” Lerna, con el tiempo “Chico” Navarro.



También habría presencia de músicos y orquestas en Villa Cañas como Ambrosio Bianchi, Luís del Monaco o Flavio Acosta, entre otros tantos músicos locales; en tanto que en Firmat estará la orquesta “La Armonía”, Rossini, Copettini o el Cholo Caletti, “Ranzani Hermanos”, o “Juventud”; en tanto que en Hersilia haría su aparición la orquesta típica Verceli, y en Rafaela orquestas como las de Cetta-Pignari, Bimbo o Saione y en la modernidad la orquesta típica “El arrastre”.

Deseamos también significar un caso emblemático como el del bandoneonista Walter Ríos que comenzara a estudiar el instrumento con su padre a los 4 años de edad, para ser un niño precoz dos años más tarde en la orquesta de su progenitor; pero sería también un permanente estudioso que habría de concurrir a Rosario a recibir la sapiencia de Antonio Ríos, además de integrar en Venado Tuerto la Orquesta Maipo. Ya en 1960 llegaría a Buenos Aires donde iniciaría un camino de notables triunfos, integrando todo tipo de conjuntos, aún los propios, y acompañando a los cantantes más famosos (Tango Trío, Quinteto de música de la Ciudad de Buenos Aires, Walter Ríos Quinteto, su famoso dúo con Juanjo Dominguez, Sexteto Mayor, For Ever Tango, integrante de la Selección Nacional del Tango, solista con notables Orquestas Sinfónicas del país y del extranjero) docente en el Instituto Miguel de Falla, y con numerosos discípulos en el país y en el extranjero; además de Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Entre Ríos tendrá representantes en sus distintos pueblos y ciudades como los hermanos Rodríguez “Cacho” Vidal de Concepción del Uruguay; en tanto que en Paraná, a través de su radio LT 14 Radio General Urquiza difundirá innumerable programas como “Un tango en el recuerdo” y orquestas como “Los Troveros” o el cuarteto “9 de Julio”, la “Orquesta Miramar”, la de Tito Brandán, la de Víctor Canellevi o la de Humberto Netto, Rogelio Jordán, “Los entrerrianos” y más acá en el tiempo las de Humberto Rosa y Rubén Aldao o el cantor Oscar “Cacho” Gauna. Nada mejor que para terminar con la provincia homenajear al maestro Pedro Caracciolo y al emblemático Santos Maggi que actuaría con Canaro, Castillo, Varela e integraría distintos conjuntos junto a Rovira, Tanturi, Firpo, Pontier o De Angelis entre otros.

Chaco ha de exhibir a la orquesta típica de Fernando Cassiet, al maestro Bruno Mendoza que ha de integrar el conjunto “Herminio Mendoza la Orquesta de todos los ritmos”, además de formar parte del grupo “Los gauchos del litoral” y la Orquesta de Mario Grassi. En Formosa se deberá hablar de Julio del Rosario Pereiro que integraría la orquesta “Los siete hermanos”, y su propio conjunto la “Típica Julio Pereiro”, siendo además formador de jóvenes generaciones de bandoneonistas y dejando su propia herencia musical a través de su hijo Anselmo Federico y su nieto Renato Venturini.

La Pampa amasó, como nos sigue señalando Di Paola, los primitivos “tangos criollos” en los suburbios de General Pico, Realicó o Santa Rosa, donde en esta última se realizaban bailes multitudinarios como sucedáneo de las romerías, a través de las entidades de socorros mutuos de las distintas colectividades, en bailes de vermut y noche, especialmente en las fiestas carnestolendas en lugares como los clubes All Boys, Atlético Santa Rosa o San Martín, donde brillaran el “Quinteto Pampa”, “Parasacco-Rulli”, los quintetos “La Capital” y “Odeón”, Juan Cambareri o los Hermanos Cobultan, o los cantantes Jorge “Cacho” Roldán Jorge Cardoso y el famoso bailarín de nacionalidad francesa J. Nirvassed.



En Pico estará José Díaz como enorme difusor del género que recuerda al “Trío Tango”, las orquesta “General Pico”, “Splendid” o “Maroco”; en tanto que en Realicó y Victoria actuarán las típicas “Realicó”, “Aragón”, “Realicó Santa Paula”, o la de “Ferro”, además de numerosos músicos. Por su parte en Victoria lo hará la “Típica Ytedo”.

La región de Cuyo, además de exhibir su propia música, ha prolijado importantes referentes del género, por caso Mendoza con las orquestas de Aníbal Appiolaza con “La orquesta de los hermanos Appiolaza” donde Aníbal sería integrante de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, de la Filarmónica de la Provincia; además de Tito Casciani, Ernesto Gelardi, Tito Funes o Chiaramonte que ha de actuar en lugares emblemáticos como los clubes Andes-Talleres, Local Pacífico, Centro Social, Tiro Federal de Las Heras; y también otros representantes del género como Roberto Brandán, Francisco Colombo, Ernesto Paolasso, Ricardo Ortiz, Luís Ostuni, Juan Bautista Ridolfi, Andrés Pozo, Rafael Redondo, y orquestas como “La Yumba”, “Vermouth”, “Los indios” o la de José Sánchez, entre otros tantos.



San Juan exhibirá a dos consagrados como el pianista José Orlando Trípodí que actuará con la “Orquesta Símbolo Osmar Maderna” y Alberto Podestá, además de Salvador Catanzaro, Alfredo Carvajal, y la orquesta “San Juan Tango”. En San Luís, especialmente en Justo Darac donde anualmente se realiza su famoso festival de tango estará Américo Morozo; en tanto que en Catamarca lo harán la Típica de Francia, la orquesta “Cóndor” dirigida por el famoso músico catamarqueño Polo Jiménez, además de otros músicos como Marcelo Vidal, Rodolfo Medina (además de Ciriaco Ortiz) Tomás Valdaran o el Turco Simón entre otros. Santiago del Estero, además de Andrés Chazarreta nos legó a un grande de Anatuya como el Barba Manzi o Argentino Ledesma, además del sexteto de Rafael Rossi, el de Carlos Díaz, “Los Caballeros del Tango”, Patrocinio Díaz al que Juan de Dios Filiberto le grabó tres temas, Mario Galeano, Marcos Rizzo Córdoba.

Viajando hacia el Norte nos encontraremos con Tucumán que tendrá su máximo exponente en José Luís Padula, eximio bandoneonista y pianista que había nacido en la Capital de la provincia el 30 de octubre de 1893, pasando luego por Rosario para afincarse más tarde en Buenos Aires, autor de numerosos temas entre los que recordaremos “9 de Julio”, “La Mentirosa”, “El Chiflado”, “Lunes 13” o “Tucumán”; formando también su nómina Ramón Carbone, Luis Eduardo Padazzo o José Salvador Teves. Salta tendrá nombres famosos de nuestra música folclórica como el Cuchi Leguizamón, Manuel Castilla, los Davalos o Falú, pero también tendrá representantes de la música popular urbana como Arturo Botella, Mario Vallejos, la “Típica Buenos Aires”, “Los de Almagro”, el “Sexteto Salón Manolo”, Pabo Hechin, José Bonelli, José Lo Giúdice y la orquesta “Basiglio-Lo Giúdice”.



Cambiando de rumbo, en nuestra parte sur, Patagonia, y en Chile, también nos encontraremos con artistas del género. En General Roca estarán Nelson Suárez, Héctor Gerard Cruz, la orquesta “Los Angeles de Cipolletti” o “Los Amigos del Tango”. En Comodoro Rivadavia: Alberto Morelli, la “Típica Novel” o Carlos Herrera, en tanto que en Madryn la “Orquesta Atípica Tiro de Gracia”: Chile en una ciudad tanguera como Valparaíso que también tiene su festival tanguero mostrará a Porfirio Díaz, Agustín Capella, Héctor Gorla, Mauricio Schulman o el grupo “Animal Tango”.

Para finalizar con este tour tanguero, llevados de la mano de Di Paola, sin perjuicio de acudir a otros autores como Juan Carlos Legido y su famoso trabajo sobre el tango uruguayo, planeamos sobre la Orilla Oriental del Tango donde se vive el género de un modo menos exultante que en Buenos Aires, más introspectivamente, pero indudablemente esta orilla también respira tango, junto a su hermano el candombe, y su entrelazamiento con el fútbol o el turf.

Corre por nuestra cuenta, señalar que el uruguayo muchas veces es quejoso de que en el mundo el tango sea sinónimo de Buenos Aires y ello, sin duda estará representado por una forma distinta de exponerlo al mundo, aunque nadie puede negar esta expresión del género popular urbano con notables músicos, la mayoría de los cuales luego triunfarían en Buenos Aires, quizá por la escala demográfica, o de aquello que “Dios atiende en Buenos Aires”; otros temas también serán producto de largas y la mayoría de la veces innecesarias controversias, como el lugar de nacimiento de Gardel, porque más allá de ello lo importante es que Carlitos existió y con ello se terminó la discusión.

En definitiva, más allá de la polémicas, que no agregan nada y que por el contrario dividen a quienes deben tener una misma divisa, el tango es de honda raíz Rioplatense a tal punto que ambos países se unieron para la designación del mismo como Patrimonio Cultural de la Humanidad; así que no gastemos tiempo e ingenio sin ganancia para el género y utilicemos todas nuestra energías para que el mismo logre mantener su vigencia pese a los distintos avatares de la modernidad y la perdida identitaria que se sufre por la invasión global.

Dicho esto, volvamos a lo nuestro y como señala Di Paola muchos de los pueblos bonaerenses han tenido a radios uruguayas como “Clarín” o “Montecarlo” permanentemente en su dial, donde no se podía sintonizar una radio argentina; pero también comenzando por la orilla más cercana aprovechamos para desembarcar en Colonia del Sacramento, solo separados por el Plata, donde hallaremos a numerosos artistas como el bandoneonista Alfredo Plátano del “Grupo Coco Toba” y Ralo Quintana, en bandoneones, con los violines de Etchecopar, Alastra, el bajo de Albornoz, con el piano de Quinteros y la voz de Daniel Tourn; además de hacerlo también Anselmo Salama y Gamal Alé, la “Orquesta Típica Victoria” o la “Orquesta Centenario” dirigida por Rubén Berreta.

En Durazno: Randolpho César Zagnoli González, pianista que en 1935 viajaría a Buenos Aires y luego partiría hacia el mundo para volver a Montevideo donde acompañaría a Charlo a pedido del mismo; también estarían “Los Ases del Sur”, Luís Alberto Fernández, que fue comisario del lugar y autor de “El pollo Ricardo” además de otros temas famosos, Adrián Somma,



bandoneonista, Miguel Alcaba y la “Orquesta Miguelito”, Luís Alberto Herrera que tocó en “La Chana”, en “La dos por cuatro” o “La Catania”. Lagrima Ríos una grande del canto uruguayo, nació y tuvo sus ancestros en Durazno.



En Florida estarán León Loza y Francisco Brancati, la orquesta Vitana, la Orquesta de Oscar Raúl Pacheco, la Orquesta Florida, la Orquesta Gómez dirigida por Ángel Alejandro Gómez, violinista y bandoneonista al cual Troilo invitó a formar parte de su orquesta pero como otros connacionales prefirió quedarse en su pago. Por su parte el reconocido Néstor Fera era de Fray Marco antes de alcanzar notoriedad en Buenos Aires, también la Orquesta “Los Charrúas” la “Orquesta Carbono” o “Los viejos” donde surge el bandoneonista Ulises Passarella, un virtuoso del instrumento que reside en Italia tocando con las principales orquestas del género clásico.

En (Minas) Lavalleja la orquesta típica de Ricardo Avellano González; en Tacuarembó Marino Rivero, bandoneonista, director, compositor y pedagogo, lugar también del cual será Olga De Grossi que se iniciara con Donato Raciatti, además de enormes poetas como Mario Benedetti; de la “Heroica Paysandú” es el maestro Daniel Vidart uno de los prohombres del género, además de antropólogo, pedagogo y autor de numerosos trabajos, alguno de los cuales hemos desarrollado en el Tomo I y en este. Pero también eran de estos pagos Alfredo Gobbi (p), “Los iracundos” o Agustín Lombardini. Por Maldonado andarían “Tango por tres” o “La Camerata de Punta del Este” que además de música clásica hacen tangos y otros ritmos del país.



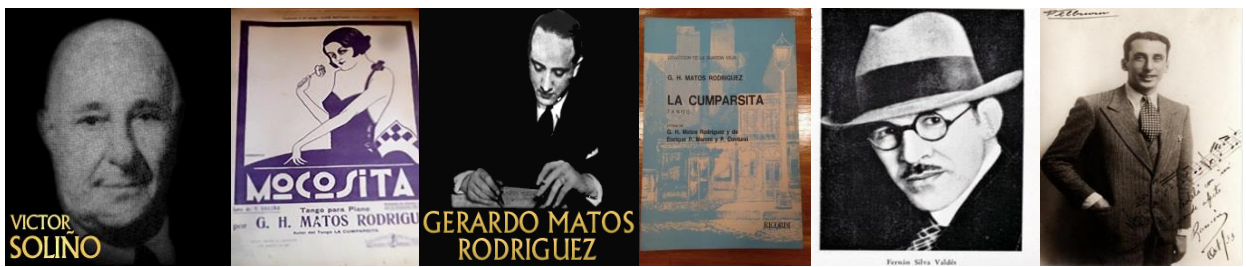
En San José debemos hablar de un patriarca como Francisco “Pirincho” Canaro nacido el 26 de noviembre de 1888 pero también el poeta Miguel Clavel, el padre de Mario Clavel, además de la orquesta de Chiche Tagliabúe y “Apolo”; y si significamos la modernidad nos encontraremos con la magnífica inerperte Malena Muyala, además de otras exponentes como Laura Canoura, Valeria Lima, María Costa o Mónica Abarro, también Juan Campodónico que junto a Gustavo Santaolalla hicieran “Bajo Fondo Tango Club”, o Polly Forman que formara dúo de piano y bandoneón con Daniel Binelli, la “Orquesta Típica mil nueve cuarenta” y como señal de que el tango pertenece a las dos orillas, en 2011 se integró, para la Semana Gardeliana la “Primera Orquesta Típica del Río de la Plata” con músicos argentinos (Agri (h), Suárez Paz y Linetzki) y uruguayos (Gabriela Morave, Eva Núñez y Javier Toledo).

El “Club de la Guardia Nueva” tendría sus principales exponentes en don Horacio Ferrer, Mario Arrago, Jorge Seijo, Carlos Villarín y Boris Puga, allá por 1954; más tarde cuando Ferrer se

establece en Buenos Aires y funda la Academia Nacional del Tango, se habrá de conformar la Academia del Tango del Uruguay.



Si hablamos de artistas de la orilla oriental tanto de músicos, poetas o intérpretes podemos citar a “Maula” o “Mocosita” de Víctor Soliño con música de Matos Rodríguez; Carlos César Lenzi con su “A media luz” con música del también oriental Edgardo Donato; José María Aguilar, guitarrista de Gardel, daría a conocer en 1925 su tema “Milonguera” y un año después Juan Estape con “No te quiero más” y en el mismo año Matos Rodríguez le pone letra a su tema “La Cumparsita”, cuya música ya tenía 10 años. Ramón Collazo con “Pato” o la música de “Mama yo quiero un novio” con letra de Roberto Fontaina, “Adiós a mi barrio” con Soliño, “Araca la cana” o “Agua Florida” con Fernán Silva Valdés, el cual sería autor también de innumerables temas como “Clavel del aire” con música de Filiberto; “Orquestas de mi Ciudad” de Erasmo Silva Cabrera; “Baile de los morenos” de Jerónimo Dorio, sin dejar de recordar los cientos de temas de Francisco Canaro.



Di Pola rinde homenaje al cronista Luís Grene, fallecido en la década del “20” como uno de los principales difusores del tango en Uruguay, especialmente a través de su espacio radial o en la prensa escrita, en espacios como “Lo viví y lo cuento así”, alguien que hablaba del género desde adentro, además de recordar a otros ídolos como Juan Pedro López, poeta o el recordado cantor Néstor Fera, donde lo hiciera con Gardel, que era asiduo visitante de Montevideo para actuar en radios y teatros.

Montevideo, como su hermana Buenos Aires, ha tenido a lo largo de su historia notables lugares tangueros y nombres insignes como su “Cafetín de antaño” en Yaguarón e Isla de Flores, la orquesta de Carusito, donde cantara Julio Sosa, el violinista Darwin Curuychet, la orquesta “Puglia-Pedroza” que actuaba por Radio El Espectador, el boliche “El Polvorín” de Tristán Narvaja y Uruguay, la orquesta Nelson-Muró, la de César Zagnoli por Radio Montecarlo o la de Walter Méndez, la de Washington Orebro, la “Euzkaro” que sonaba estilo D’Arienzo, sin olvidar el Palacio Salvo o la confitería “La Giralda” donde se estrenó La Cumparsita.





Pero además de todos estos nombres del tango de la margen oriental se debe significar que para hablar del mismo debemos referenciar a Donato Racciatti con su particular estilo “oriental” que poblara las noches en los altos del Café Vaccaro y junto a él estaría el canto de Olga Del Grossi; transitando distintos escenarios como los de Sudamérica en la calle Yatay, la “Granja Dominga” de Camino Maldonado, la “Casa de Galicia” o los salones “El Coben” o el “Colón”, toda expresión musical con gran arrastre de multitudes donde en 1953, junto al maestro, aparecería otra reconocida cantantes uruguaya como Nina Miranda, además de hacerlo en todas las radios montevideanas.



Al igual que había ocurrido con Canaro, ello acontecería con Julio Sosa, nacido en Las Piedras, y su incorporación a la típica de Hugo Di Carlo, para pasar luego a Buenos Aires con Francini y Portier, Rotundo, el acompañamiento de Leopoldo Federico y ese fenómeno que fue Julio en una época de capa caída del tango, donde le peleaba de igual a igual a los ritmos modernos que asolaban Buenos Aires. Por esas raras cuestiones del destino, también a Sosa la muerte le esperaba muy joven a la vuelta de la esquina, o frente a un semáforo de esos que antes estaban en la intersección de las calles.

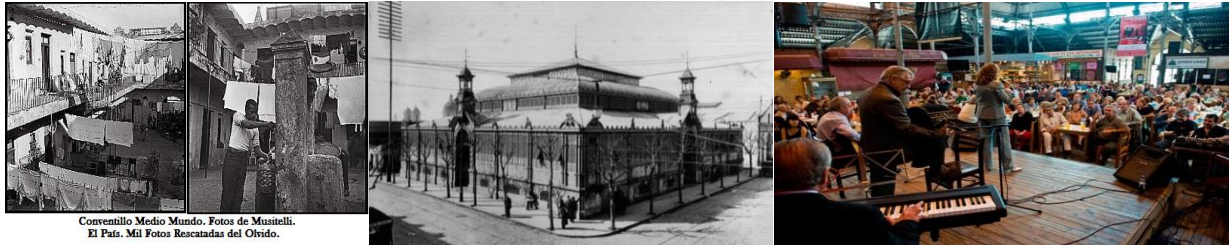


Las mejores orquestas orientales pasaron por los “Sábados de Tango” por la TV de Montecarlo dirigido por Miguel Manzi, donde también actuaban artistas de la “Banda Occidental” como Rivero, Toto D’Amario, Goyeneche, el “Tata” Floreal o el “Sexteto Tango”. Estaban además sus famosos cafés, parada imprescindible de artistas e intelectuales como Mario Clavel, Antonio Prieto, Mercedes Sosa, Benedetti o Zitarrosa; entre los que pueden citarse “El Bar Latino” de 18 y Yi, la “Confitería Americana” y el “Bar Torrado” de 18 y Cuareim, el “Café Ateneo” donde actuaba la orquesta del bandoneonista Félix Laurenz, o “Sorocabana”.



Además será necesario citar otros lugares emblemáticos de Montevideo como “El Conventillo”, “El Medio Mundo del Sur” y “Palermo” donde pintaba un joven Páez Vilaró, el “Paso Molino” con sus historias de fútbol y las murgas candomberas con los recuerdos del barrio; “La Aguada” con Florencio Sanchez y Matos Rodríguez, como la cantina del Club “Las bóvedas” que recibía a Héctor Gagliardi o a un uruguayo que sería famoso también en Buenos Aires

como Juan Carlos Mareco “Pinocho”, además de Alberto Mastra, el de la milonga “La Fulana”, sin olvidar a Lagrima Ríos, o los famosos bailes del Hotel Casino Carrasco, donde actuaran Fresedo, De Caro o D’Arienzo que también visitaba frecuentemente su casino anexo, y que hoy es permanentemente recordado en esas tierras donde tiene su propia peña y una revista que rememora su trayectoria.



También hay numerosos artistas y lugares que homenajean a esta música popular urbana, entre los cuales se puede citar a “Joven tango” con sus milongas de los días sábados en el “Mercado de Abundancia” dentro del propio mercado en la esquina de San José y Yaguaré, hoy en su propio local, “Tabarís” en Tristán Narvaja 1518, “Salón Sudamérica” en Yatay 1423, “Confitería Lido” en la Galería Polvorín de la 18 de Julio al 1000, “Garufa” de Martín García al 1500, “Fun-Fun” de Ciudadela esquina Juncal, o “La Junta” en 25 de Mayo 591 esquina Carlos Gómez, ambos en la Ciudad Vieja,. También los jóvenes, dando su ejemplo de continuidad tanguera, han ganado la calle y “Pasión milonguera” recorre distintos lugares de Montevideo.

Para finalizar con esta orilla oriental, que con ello no se agota, traeremos a colación el ejemplo de dos notables artistas, alejados en el tiempo, pero unidos en su pasión tanguera de acuerdo a la etapa que les tocó vivir.

El primero será Horacio Antonio Castellano Alves, para el tango “Pintín” Castellano que naciera en Montevideo un 10 de junio de 1905, hombre de “fina estampa” que fuera notable pianista y director de orquesta. Ya a los 14 años era el autor del tema “El pirata” y luego de cierto lapso aparecería quizá su obra más famosa, en el año 1933, en un club nocturno de Carrasco, “La Puñalada” que siendo en principio un tango, con los arreglos de Rodolfo Biaggi y el violinista Alfredo Mancuso, D’Arienzo la consagrara como reina de las milongas, desde su presentación en el café “Tupí Nambá” de la 18 y Río Branco y que luego tendrá casi un centenar de grabaciones, además de aquella a la que el Negro Cele le pusiera letra.



Con ese famoso destino que cada uno tenemos, otro gran artista uruguayo, el cantor Gustavo Nocetti, fallecería a los 43 años en un accidente automovilístico en Uruguay un 30 de diciembre de 2002. Ya a los 15 años ganaba un concurso con un premio que consistía en actuar en el programa “Café Concert” en el Canal 5 del Sodre de Montevideo, y cuatro años más tarde cruzaría el charco para llegar a Buenos Aires invitado por Atilio Stampone para actuar en el mítico Caño 14, compartiendo escenario con el Polaco, con Rivero o con Juárez, hasta que en 1983 se incorpora a la Orquesta de Tango de la Ciudad de Buenos Aires, dirigida por los maestros Carlos García y Raúl Garelo, donde estuvo con su registro de barítono con hermoso timbre de voz y brillantes altos y bajos a lo largo de 10 años.



Su repertorio acudió a los fundamentales poetas del tango, de la época de oro pero también a los de la modernidad se tratase de Le Pera, Discépolo, Manzi, Expósito, Cátulo, Ferrer o Eladia; grabando su primer LP “Naranja en Flor”, luego “Somos ilusos”, con Garello y Ferrer “Viva el tango” o “Tangos en homenaje a Woody Allen” y vuelto a Montevideo, en Sondor grabará “Excesos” o “Gustavo Nocetti interpreta a Ferrer”. El corto lapso de su vida le impidió seguir una trayectoria que, con altibajos personales, habría de desembocar en su trágica desaparición que se constituyó en una gran pérdida para el tango en la orilla oriental pero también para el tango en todo el mundo.

**ORQUESTAS OLVIDADAS.**- Cuando hablamos de la época dorada, en general lo hacemos referenciando a sus grandes orquestas; pero este hermoso período también tuvo a otras que, pese a sus grandes calidades estéticas e interpretativas no tuvieron el espacio necesario para sobresalir y a las que se las suele denominar **LAS ORQUESTAS OLVIDADAS**.

El territorio nacional gozaba en ese entonces de un pleno empleo, lo cual permitía a la mayoría de los conjuntos tener un enorme trabajo a toda hora del día, desde los mediodías hasta altas horas de la noche, de lunes a viernes, y qué decir de lo que ocurría con los bailes de los fines de semana. Ello hacía que muchas de ellas, principalmente las más importantes, no podían muchas veces, cumplir con todos sus compromisos (radios, cafés, confitería, nigh-club, clubes y otros lugares de tango) por lo cual se acudía a otras orquestas de menos renombre para suplantarlas en muchas ocasiones, o también se producía que alguno de los integrantes de esas famosas orquestas decidía abandonarla para iniciar su propio camino.

Asimismo, referenciando al período anterior al que tratamos, donde se pueden citar, entre otros, a las orquestas de Anselmo Aieta, Carlos Marcucci, Antonio Sureda, Ernesto de la Cruz, la Orquesta Típica Víctor o la Orquesta Típica Porteña, la Orquesta Argentina de Eduardo Blanco, Juan Camarera, Enrique Di Lorenzo, Enrique Santos Discépolo, Sebastián Piana, Luís Petruceli, Cayetano Puglisi, Juan Fava Pollero, Carlos V. Geroni, Ricardo Brignolo, Terig Tucci, Francisco Lauro, Mario Maurano, Sebastián Piana, Enrique Mora, Francisco Pracánico, Angelisao Ferrazano, José Bohr, Miguel Zabala (Zabalita) o Los Provincianos.



Ya en el período en tratamiento, sin agotar la lista que sin duda un trabajo sobre el particular lo amerita, hemos de referirnos a algunas de ellas, donde se le tributa homenaje a todas aquellas que desde los pueblos o de las ciudades colaboraran a construir esa realidad de oro de la música popular urbana en el país.



La magia del violín de **RAÚL KAPLÚN**, que había estudiado con grandes maestros como Sagosvki, Farga y Weigand, aparecería ya desde muy joven en orquestas de los cines en la

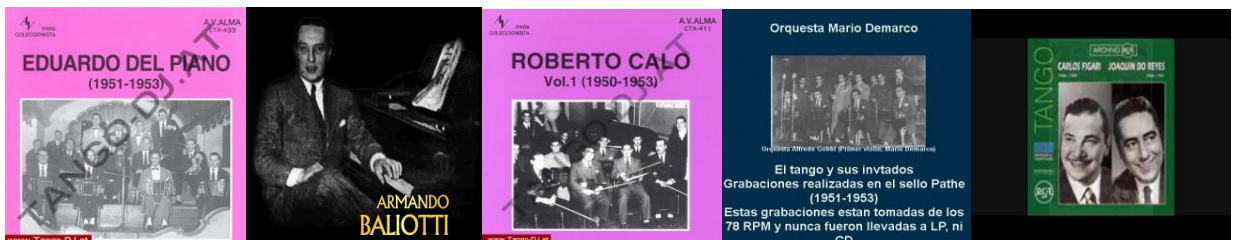


época de la películas mudas, para recalar en 1926 con Miguel Caló, Armando Baliotti y César Ginzo para acompañar a Carlos Dante, volviendo con Caló cuando integraban su conjunto la generación del "40" llegados en el tren Rosario-Zárate-Campana, luego lo haría con Lucio Demare hasta que en 1946 formó su propio conjunto debutando en el café El Nacional y actuando en Radio Belgrano; asimismo sería la orquesta donde debutaría Goyeneche. Kaplún además ha sido autor de hermosos temas como "Que solo estoy", "Canción de rango", "La mesa de un café" o "Nos encontramos al pasar" entre otros temas.



El gran **LUCIO DEMARE**, un puente entre la década del "20" y esta del "40", a través de su estilo romántico, en la línea de Cobián y Delfino y luego de aquellos hombres del atril como Julio De Caro y su "Copacabana" o la romanza a través de su hermano Francisco con "Flores negras" o el "Nunca tuvo novio" de Bardi, que se habría de continuar con la línea que integraban Joaquín Mauricio Mora, Eduardo Pereyra o el mismísimo "Gordo" Troilo; además de brindarnos temas perennes para el género con Manzi como "Telón", "Hermana", "Mañana zarpa un barco", "Malena", "Solamente ella" o "Tal vez será mi alcohol".

Con Irusta y Fugazot habían formado el famoso trío que hizo furor en Europa, y en toda su trayectoria, a través de su piano de hondo fraseo intimista, que había recibido de Antonio Scaramuzza, maestro de grandes, daría lugar a notables arreglos que servirían para el lucimiento de cantantes emblemáticos de su orquesta como Juan Carlos Miranda, Raúl Berón o Armando Garrido, jalonando toda una trayectoria que comenzara con Canaro, De Caro, Vardaro, Alfredo Calabró o con su orquesta de un tremendo ajuste estilístico, y que en su última etapa haría dúo con Ciriaco Ortiz o Máximo Mori, y por último a través de su sonoridad pianística en esas noches inolvidables en San Telmo en su "Tanguería de Lucio" o "Malena al sur", en Balcarce y Pasaje Giuffra.



**EDUARDO DEL PIANO**, bandoneonista, compositor, arreglador y director, porteño de Barracas al tiempo que estudiaba música, alternaba, como ocurría con los chicos de la época, con el fútbol, llegando a actuar en la reserva de Boca, optando luego por el tango y teniendo como mentor a Maffia y Laurenz. En 1937 integra las orquestas de Roberto Zerrillo, Eugenio Nobile, Armando Baliotti, Juan Canaro y la Osvaldo Fresedo, para pasar luego a la filas de bandoneones en la de Ángel D'Agostino hasta que en 1946 forma su propio conjunto para acompañar a Vargas al desvincularse de D'Agostino. Luego lo haría con otros importantes cantantes solistas del momento como Mario Busto, Osvaldo Cordó o Héctor De Rosa. Su estilo adscribía a la línea decareana, como señala Ferrer, además de dejar importantes temas como "Esta noche en Buenos Aires", "El día que vuelva", "Se lustra señor" o "Discos de Gardel" del cual hiciera un éxito Enrique Campos cantando con Tanturi.

**ARMANDO BALIOTTI**, pianista, director y autor nació en el barrio de San Cristóbal en 1906 y luego estudiaría en el Conservatorio Crámer, para comenzar a actuar por su barrio hacia 1920 hasta que en 1925 debuta con Domingo Scarpino, luego pasa a Miguel Caló en 1928, hasta que forma su propio conjunto Baliotti-Ginzo. Luego formaría un dúo y un trío hasta que vuelve a formar su propia orquesta en la cual actuaban notables músicos como Gobbi, Kaplún, Blasco, Del Piano, Attadía o Miguel Jurado. Proseguiría con un quinteto y en 1957 integraba “Cinco Maestros del Tango” junto a Mario Maffia, José Padula, Roberto Dinas y Salvador Grego, actuando en Radio Belgrano y grabando para el sello TK; además de ser autor de temas como “Ahora no me conocés”, “Desaliento”, “Trasnochando”, “Música de Tango”, o “Cartas de amor”.

**ROBERTO CALÓ**, hermano de Miguel, Salvador, Antonio, Armando y Juan, en sus comienzos fue “chansonier”, como se estilaba en ese momento, actuando como solista o junto a sus hermanos Juan o Miguel, hasta que hacia 1940 constituye su propio conjunto, haciéndolo a lo largo de 15 años, con importantes instrumentistas como Ernesto Franco, Tarantino, Leo Lipesker o cantantes como Rufino, Maciel, Roldán, Larroca o De Rosa, siendo autor de temas como “Después que te perdí”, “Te vi llegar”, “No culpes al amor”, “Colores” o “En fa menor”.

**MARIO DEMARCO**, a quien admiramos durante muchos años, cuando integraba esa fila de bandoneones “yumberos” de don Osvaldo, había nacido un 5 de agosto de 1917, estudiando con el maestro Joaquín Clemente y luego armonía, contrapunto e instrumento con Julián Bautista, comenzando su actividad profesional en 1939 formando parte de los conjuntos de Antonio Rodio, Enrique Di Lorenzo, Juan Canaro, Miguel Caló para llegar luego a la de Alfredo Gobbi (h) donde habría de encontrar su propio hábitat musical para ir delineando su propio estilo, hasta que en 1951 forma su propio conjunto, además de hacerlo por breves períodos con Julio De Caro y Gobbi, para llegar más tarde a Pugliese integrándose de inmediato a sus nuevos compañeros. Además, como ellos, comenzar su tarea de arreglador, en esa “Orquesta de arregladores”, dejando también los propios.

Luego de 1959 al desvincularse de Pugliese, participa del conjunto Stamponi-Lavié, además de acompañar a Rivero, Rufino y Ledesma, y también integrar el conjunto de Joaquín Do Reyes y de formar parte del último conjunto de Gobbi; para volver desde 1965 a su propia orquesta para acompañar a distintos cantantes. Siempre dentro de un estilo de permanentes contrastes y fundamentalmente milonguero con solos de bandoneones, violines o piano a través de un fueye cadenero de honda expresividad, al que acompañaba con sus notables arreglos como los de “Quejumbroso”, “A mis compañeros”, “Enmancipación” o su “Pata ancha” para Pugliese.

**JOAQUÍN DO REYES** integró esa lista de las orquestas olvidadas. Hombre del barrio de Mataderos donde había nacido en 1905, estudiaría música y bandoneón, comenzando sus actuaciones en bares y cafés de su barriada hasta que en 1925 se integró a la de Francisco Lomuto, haciéndolo también por un breve período con Juan D'Arienzo, hasta que en 1935 forma su propio conjunto para debutar en El Chantecler dando a conocer su tema, con letra del “Negro” Celedonio Flores, “Yo no sé llorar” que sería un suceso. Seguiría actuando en la década del “40” hasta que en 1950 se integra al seño T.K. grabando temas de raíces decareanas, integrando su conjunto con eximios músicos como Vardaro y Guisado en violines, Ahumada, De Marco, Del Piano o Máximo Mori en bandoneones, Osvaldo Manzi o Juan José Paz en piano. Ya en la década del “60” dejaría temas dedicados a Cobián, Bardi y a los hermanos De Caro, como “Decareando”.

**JORGE CALDARA** fue otro de las figuras de la generación del “40” que, con el tiempo, formaría la famosa línea de bandoneones de Pugliese, además de sus funciones de arreglador, todo ello a través de una especial expresividad de corte milonguero y temas instrumentales como “Patético”, “Gorrión de Barrio”, “Pugliesando”, “Paternal” o “T de Troilo” entre otros tantos, y

cantables como “Pasional”, “Muchachita de mi barrio” o “Por pecadora” que hicieron furor en la voz del flaco Morán.

Había nacido en 1922 y se fue cuando solo tenía 45 años, habiendo debutado en la orquesta de Lauro, para continuar con Emilio Orlando hasta que en 1954 se radicó en Japón por un tiempo actuando con su propio conjunto, para luego volver a Buenos Aires y formar parte de la “Orquesta de las Estrellas de Buenos Aires” junto a Hugo Baralis, Armando Cupo y Kicho Díaz.

**MANUEL BUZÓN** comienza su actividad en la década del “20”, incursionando luego por España y regresar a Buenos Aires, formando su propio conjunto en el cual participaron notables músicos como Gobbi, Jaime Gosis o Goñi, actuando en cines y radios, constituyéndose en la primera orquesta que actuara en Radio Municipal, grabando en Odeón con Amadeo Mandarino como cantante, además de dejar temas propios como “Cancionero”, “Al cerrar los ojos”, “Mediodía”, “Calla corazón” o su famosa milonga “Mano Brava”, falleciendo en 1954 cuando fenecía la década del “40”.



El violinista **ANTONIO RODIO** integró, hacia los finales de los “20”, la orquesta de Maffia, además de acompañar con Biaggi grabaciones de Gardel en Odeón, y hacerlo también con Artola y Malerba para acompañar a Libertad Lamarque. En 1936 integró el conjunto “Los poetas del tango” con Artola y Bonano con la voz de Fiorentino; luego habría de formar su propia orquesta integrada con músicos de la talla de Stamponi, Antonio Ríos y Máximo Mori y vocalistas como Rodríguez Lesende y Alberto Serna, grabando para Odeón, radicándose luego en Chile, además de ser autor de temas como “Cosas olvidadas” o “Y la perdí” y temas instrumentales como “Parece mentira”, “Igual que Dios”, “Rosa celeste” o “Si yo te contara”.

**JOSÉ TINELLI**, pianista, director y autor de reconocidos de temas como “Por la vuelta”, de enorme éxito en la voz de Floreal, “La lluvia y yo” o “Tango de antes” nació en Buenos Aires en 1905, estudiando como la mayoría de sus colegas pianista con el maestro Scaramuzza, e iniciando sus actividades en el Cine Londres de Palermo y en LOV Radio Brusa como acompañante del Príncipe Azul y de Fernando Ochoa, además de hacerlo con Canaro, Marcucci y Minotto Di Cicco para acompañar a distintos cantantes, formando su primer conjunto en 1932 para actuar en el Teatro Solís de Montevideo y Radio Stentor en Buenos Aires, grabando en Odeón con pequeños conjuntos y actuando en Buenos Aires y Montevideo, además de dejar otros temas como “Será una noche”, “Si llegaras a olvidarme” o “Quien te quiso más” entre otros.

**RICARDO ÁNGEL PEDEVILLA**, bandoneonista nacido en el año 1916, integró desde muy joven distintos conjuntos acompañando a cantantes de ese momento como Elena Lucena o Aída Luz, formando trío con Daniel Álvarez y Nicolás Pepe para actuar en Radio Stentor. En 1936 integra la orquesta de Joaquín Mauricio Mora, haciéndolo más tarde con Rossano y luego con Miguel Padula hasta que forma su propia orquesta grabando en el sello Pampa y luego en Odeón, a través de un estilo que marcará el maestro Carlos Di Sarli, siendo autor además de temas como “Ni la sombra”, “Y siempre pasa igual” o “Por ella”.

**CARLOS FIGARI** nació en el barrio de San Telmo en 1917, estudiando en el Conservatorio Troiano e iniciando sus actividades al integrar el Trío Sureda, luego con los “Zorros Grises” de



José García, grabando para Odeón, colaborando además con Canaro y en 1944 con Piazzolla, hasta que en 1947 suplanta a Basso en la orquesta de Pichuco hasta 1955 en que actúa como solista en Radio Splendid y formaría su propio conjunto, de base netamente troileana, grabando para la RCA Víctor con la voz de Enrique Dumas, actuando en radio y televisión o en lugares como Cambalache y El Viejo Almacén, dejando temas instrumentales como “A la parrilla”, “Tecleando” o cantables como “Burbujas”, “Escúchame” o “La Jauría”.

**JORGE FERNÁNDEZ**, bandoneonista, director y autor había nacido en 1915 e integrando, junto con Antonio Ríos y Eduardo Marino, el conjunto de Manuel Buzón, además de hacerlo con Pichuco en el sexteto de Vardaro, también con D’Agostino y más tarde formaría su propia orquesta para actuar en Radio Mitre y en 1951 grabar en el sello Pampa con José Pascual al piano y Enrique Cantore como primer violín, formando más tarde un dúo con Pascual grabando para el sello Disk-Yockey, dejando temas como “Pena de amor” y “Otra vez” con letra de José María Contursi.

**ENRIQUE ALESSIO**, otro de los hombres de la generación del “40”, haría su irrupción musical integrando la línea de bandoneones en la orquesta de 1938 y luego definitivamente en la 1939 de Osvaldo Pugliese en su presentación el café El Nacional; más tarde reemplazará al conjunto de Emilio Balcarce, en el acompañamiento de Alberto Castillo, con músicos de notables facturas musicales como Frederik, Leocata, Sulza, Ziela, Condercuri, Fernández, Potenza, Zagnoli, Filoso y De Lorenzo. Luego, en 1948, grabaría con su conjunto en el sello Pampa a través de un estilo cercano a Pugliese con temas como “Tiny”, “El remate” o “El rodeo”. En 1950 se integra como primer bandoneón en la orquesta de Juan D’Arienzo hasta el año 1957 en que vuelve a formar su propia orquesta con la voz de José Berón; siendo autor de temas como “Mi amor y tu amor”, “Nosotros”, “Te odio y te quiero”, “El hipo”, “Un tango para mi vieja” o “Julié”, algunos de ellos éxitos con el “Rey del compás”.



**JUAN CANARO**, bandoneonista, director y autor había nacido en Uruguay en 1896 en el seno de la familia Canaro, junto a sus hermanos Francisco, Rafael, Humberto y Mario y desde su infancia trabajó junto a los mismos para ayudar a sus padres, hasta que se trasladaron al barrio de San Cristóbal en Buenos Aires, comenzando su actuación musical en 1917 junto a Fresedo, Minotto y Marcucci, teniendo un impenitente espíritu viajero y ya en 1924 actuaría en Brasil, luego en París, Nueva York, Madrid y distintos lugares de Alemania y Bélgica, y regresado al país en 1931 inaugura el Maipú Pigall.

Además actuaría en las radios Prieto y Stentor en tanto que en El Mundo integró junto a grandes maestros una imponente orquesta, en la época del llamado sinfonismo que era la forma elegida por la gente del tango para paliar la crisis. Siempre se rodeó de grandes músicos como Del Piano, el “Chula” Clausi, Zagnoli o De Marco, continuando luego con un quinteto y más tarde con un sexteto formado por los hermanos Canaro.

En 1954 viaja a Japón acompañado por Hugo Baralis, Marcucci, Penón y Tarantino entre otros, para acompañar a los cantantes Héctor Insúa y María De la Fuente, grabando en la Odeón japonesa, para luego volver al país y seguir viajando por Brasil y Centroamérica; autor además de temas como “Ahí va el dulce”, “Copa de ajeno”, “Un capricho”, “Mano brava”, “Caricias” o “Dolor de gaucho” entre otros.

**MIGUEL NIJENSHON**, pianista, director, arreglador y autor que nacía en 1911, estudiando con el maestro Scaramuzza y luego armonía con Gilardi, iniciaría sus actividades en el género con Roberto Firpo, prosiguiendo con “Los poetas del Tango” junto con Artola, Fiorentino, Bonnant y Rodio, además de hacerlo con Miguel Caló, cuando Maderna se retirara de la orquesta; también estaría con Lucio Demare para posteriormente formar su propio conjunto grabando en Odeón y siendo asesor musical de Radio Del Pueblo, y autor de numerosos temas, entre otros “Caballo de Calesita”, “Sol”, “Decime qu´ pasó”, “Vengo a verla”, “Un desolado corazón”, “Noche de alcohol” o “Me llamo Anselmo Contrera” entre otros.

**FRANCISCO ROTUNDO** pianista nacido en Buenos Aires en 1919, de familia acomodada, enseñó en el Conservatorio D’Andrea fue un caso muy particular de estas orquestas, especialmente en lo que hace a sus cantores, formando su propia orquesta y en la década del 40 obtiene el concurso de Orquestas Típicas en el Palermo Palace, debutando en 1947 en el café “El Nacional” y actuando en Radio Belgrano donde integraba sus conjuntos con importantes músicos como Tití Rossi o Luis Stazzo y principalmente, como señalábamos, con cantores de la talla de Floreal Ruíz, Julio Sosa o Enrique Campos, entre otros, siendo autor de temas como “Estudiantes de La Plata”, “Siempre tu voz”, “Rezongo Malevo”, “Un cariño” o “Un remordimiento” que hiciera famoso Floreal.

**FLORINDO SASSONE**, al cual ya nos referimos, fue violinista, director, arreglador y compositor, nacido en el barrio de Liniers en 1912, comenzó en 1920 sus estudios del instrumento y 10 años más tarde debutaba con Antonio Polito, para hacerlo luego con Firpo y Fresedo hasta que en 1936 arma su primera orquesta para acompañar a Francisco Amor; y luego de un paréntesis vuelve en 1947 a través de un estilo cercano a Fresedo y DiSarli, con una línea melódica, grabando para Víctor y Odeón, y contando con cantores como Casal, el Pacha Díaz, Charlo, Galé o Bustos, además de ser autor de temas como “Siempre te nombro”, “Pleito malevo”, “Solo un corazón” o “El relámpago”, entre otros.



**FULVIO SALAMANCA**, pianista, director, arreglador y autor nacía en Santa Fé en 1921, estableciéndose luego con su familia en la localidad de Las Varillas en Córdoba, hasta que en 1941 se incorpora a la orquesta del maestro Juan D’Arienzo actuando como pianista y a la vez en su calidad de arreglador hasta el año 1956, donde al año siguiente formó su propio conjunto a través de un estilo muy personal, diferenciado de su anterior actuación, como señala Ferrer, a través de una marcación rítmica sincopada con agudos en las cuerdas, grabando en Odeón y Música Hall, además de actuar en Japón, y dejando temas como “Matraca”, “Tomá estas monedas”, “Desde aquella noche” o “Carancho”.

**FEDERICO SCORTICATI** nacía en 1912 y estudiaría bandoneón con Arturo Bernstein integrando luego las orquestas de Firpo y Cayetano Puglisi, además de hacerlo con Canaro acompañando a Charlo, hasta que en 1929 formó su propia orquesta acompañando a los cantores Francisco Amor y Ernesto Famá actuando en Buenos Aires y Montevideo, además de integrar en algún momento la orquesta de Di Sarli, siendo autor de temas como “Tango milonguero”, “Bendición” “Alma”, “Nocturnal bandoneón”, “Humo en los ojos” o “Por quererte”.



**ISMAEL SPITALNIK**, bandoneonista, arreglador, director y autor, nació en el barrio porteño de La Paternal en 1919 y 12 años más tarde, en 1931, integraba un conjunto juvenil, graduándose luego de químico industrial, profesión que ejerció en períodos que no lo hacía con la música popular urbana. En 1939 forma parte de la Típica Novel, además de estudiar armonía con Jacobo Fischer, para actuar luego con D'Agostino, Cobián, Salgán, Caló y acompañar a Fiorentino y Raúl Iriarte; dedicándose luego por un tiempo a la escritura orquestal.

En 1951, con su propio conjunto, acompañaría a Aldo Campoamor y Hugo Del Carril, hasta que en 1956 pasa a formar parte de la línea de bandoneones de la orquesta de Pugliese, hasta alejarse luego de la actuación para dedicarse a su actividad de químico, hasta que volvería años más tarde. Dejó brillantes arreglos para Troilo en temas como "Ojos negros", "Orlando Goñi" o "La viajera perdida", además de hacerlo para Pugliese, Basso y Francini-Pontier, a través de nuevos conceptos armónicos y contrapuntísticos, legándonos temas brillantes, de corte milonguero como "Bien milonga", "Fraternal", "Gente amiga" o el famoso "San Pedro y San Pablo" que hiciera conocer Troilo con la voz del Polaco.

**JUAN SÁNCHEZ GORIO**, bandoneonista, director y orquestador había nacido en España y llegado al país se radicó con su familia en San Nicolás, provincia de Buenos Aires, hasta que en 1932 se integra a un trío junto con Basso y González, actuando luego en los conjuntos de Alberto Pugliese, Alberto Cima y Francisco Lauro, para luego en 1938 formar su propia orquesta con un estilo netamenteailable y dejando temas populares como "Gitana rusa", "Bendita Nochebuena" o "Lástima",

**ROBERTO ZERRILLO** nació en Montevideo en 1902 actuando en su patria e integrando la orquesta de Avalos y luego forma su propio conjunto con Edgardo Donato y actuando cerca del Teatro Solís, para más tarde llegar a Buenos Aires y en 1930 junto a Mauricio Mora viajar a España para acompañar a Azucena Maizani, formando luego su propio conjunto para actuar en Buenos Aires, Montevideo y Brasil, y siendo autor de temas como "Derrotado", "Fantoche", "Soñador", "Imagen milonguera" o "Campanas de mi aldea".



**ALBERTO MANCIONE**, bandoneonista, director y autor formó parte de la generación del "40" y su trayectoria la realizó casi exclusivamente con su propio conjunto dentro de la línea evolucionista del tango, asociada a Troilo y conteniendo estructuras de lo que sería la generación del "50", actuando en radio El Mundo, grabando para la Víctor y dejando temas como "Pobrezas" o "Moderno".

**JUAN POLITO**, pianista, arreglador y autor nació en Buenos Aires en 1909 y hacia 1925 integraba distintos conjuntos como los de Malio, Aieta y D'Arienzo, además de dirigir la orquesta Típica Brunswick y la propia, siendo el último conjunto que actuó en el café "El Nacional". En 1937 formó parte del conjunto "Los magos del tango" y ha sido autor de temas como "Fui", "Se mira y no se toca", "Entre sueños", "El duende", "El desquite", "Campanita" o "Me tiro a muerto", y junto a su hermano Pedro dejarían "Color de rosa" obra exquisita en la interpretación de Troilo.

**ALFREDO ATTADÍA**, bandoneonista, arreglador, autor y director, dueño de un profundo fraseo donde resumía finos acordes y marcación milonguera que se pueden apreciar en obras como “Tres esquinas” con la voz de Vargas, había nacido en 1914 e integrando distintos conjuntos de la década del “30” junto a excelentes músicos como Del Piano, Jorge Fernández, Federico Scorticati, Jaime Gosis, Orlando Goñi, Antonio Ríos, Hugo Baralis o José Pascual. Estaría junto a Troilo en el sexteto de 1933 de Gobbi, además de actuar con Amando Baliotti junto a Del Piano, Blasco y Argentino Galván; integrando el conjunto de D’Agostino y siendo autor de temas como el señalado “Tres esquinas”, “Cantando olvidaré” o la milonga “Compadreando”. También acompañaría a Vargas con el conjunto “Vargas-Attadía”, además de hacerlo con Biaggi y con su propio conjunto grabando en el sello Pathé.

Los **HERMANOS D’AMARIO**, Víctor el mayor nacido en La Plata y Edelmiro “Toto” el menor en Los Hornos, cercano a La Plata, tuvieron una intensa actividad en distintos lugares de su pago chico, donde el primero le enseñó a “Toto” los primeros rudimentos del bandoneón para luego perfeccionarlo e integrarlo como tercer fueye a su propia orquesta. Toto tuvo luego una importante trayectoria en Buenos Aires cuando en 1937 integra la orquesta de Juan Caló, para luego hacerlo con Gobbi y posteriormente en Montevideo, además de estar con Salgán, alternando ambas orillas del Plata con una depurada forma de interpretar a través de un hondo fraseo, además de importantes arreglos enraizados en la línea troileana.



Los **“ZORROS GRISES” DE JOSÉ GARCÍA** fue un conjunto que brilló principalmente en la década del “30” aunque también tendría su trascendencia en la década del “40”, a través de un ritmo netamenteailable, grabando para Odeón, además de haber contado con importantes músicos como Carlos Figari, y resonancia en temas “Esta noche de luna” y “Nocturno de tango”.

**NICOLAS D’ALESANDRO**. Por último para terminar esta lista que sin duda no se agota y muchas otras orquestas o conjuntos nos han quedado en el camino, señalaremos a Nicolás D’Alessandro que se iniciara formando un trío con su hermano Antonio y Luis Volpini; luego formarían la orquesta denominada “Majestic” que hacía tango y jazz en losailables, para luego llevar el nombre de “Nicolás D’Alessandro” que en 1943 se presenta en Radio El Mundo con la voz de Carlos Dante que se había alejado por un tiempo de la actuación, además de hacerlo en el Cabaret Marabú. También, cantó con el maestro, Carlos Acuña en la boite del Casino de Mar del Plata, dejando temas como “Vieja carreta” y “Cuando te vuelva a ver” del propio D’Alessandro.

## INTÉRPRETES IDENTITARIOS

El tema de la identidad ya la hemos tratado en diversos trabajos, como decimos no es de carácter menor para una sociedad, especialmente como la nuestra en construcción, donde el mundo, pese a su interrelación y comunicación instantánea, no es ni debe ser único sino que cada porción del mismo tiene y exhibe sus propias realidades.

En esas formas identitarias no existen semejanzas, ya que la misma exige una igualdad absoluta que solo se da consigo mismo y no con otra, exhibiendo caracterizaciones y rasgos

únicos que no permiten confundirla. Cada pueblo, en su desarrollo va delineando y construyendo su propio perfil cultural, el cual se modela con sus alegrías y tristezas, en definitiva con sus propias vidas.

Nuestra primitiva aldea, con sus primeros habitantes y con los que llegaron de otras tierras, ha de conformar una mezcla fenomenal que irá modelando el arquetipo platense, especialmente el de las grandes urbes, que hacia los finales de la década del "30" y principalmente en la siguiente tendrá el aporte de los emigrados de su interior profundo.

También, como ya lo hemos señalado, en ese devenir histórico se irá construyendo esa música popular urbana, a través de distintas raíces musicales que sin embargo han de permitir la creación de una nueva y distinta, donde no solo será una música sino también una poesía y una interpretación determinada que se irá construyendo a través de los hechos diarios que han de posibilitarle su propia e inescindible realidad.

Esa realidad ha de exhibir temáticas propias, pero que también tienen valoraciones universales, como el caso de "la vieja", "el viejo", los amigos, el café, la milonga, la melancolía, el "metejón", la esquina, el tango, el fútbol y los burros, el jazz y el tango, los carnavales, el circo, la calesita, los estilos y las barras tangueras, son algunas de las caracterizaciones propias de nuestra identidad.

Uno de los casos paradigmáticos, dentro del tango, está configurado por sus intérpretes, donde la estética penetra en forma distinta en la sensibilidad de cada persona a través de una plena afinidad con el intérprete. En el tango se da un fuerte contenido espiritual-expresivo según quien lo haga y se produce una profunda identificación de la obra a través del mismo lo cual no significa que otros artistas no lo hagan con similar o a veces mayores valores técnicos, pero el gusto popular marca a fuego esa entrañable vinculación entre la obra y el artista.

Ello se presenta tanto en la interpretación musical como vocal pero es en esta donde quizá se exhibe la preferencia popular; en tanto que en lo instrumental la identificación se da especialmente con el autor de la obra e intérprete, ello no será común en lo vocal, a excepción de algunos casos, principalmente en las obras de Gardel.

En ese largo transitar de los primeros intuitivos de la música popular urbana a la que seguirían la "Guardia Vieja", la "Guardia Nueva" aparecerán, en la etapa que tratamos, aquellos que brillaron en los "40", lo cual también, luego con la "Vanguardia" y hoy con los jóvenes del siglo XXI ha de mostrar a este género a través de una intemporalidad que se adapta a los tiempos, y como siempre repetimos, aún con los cambios que se producen en nuestra sociedad, exhibe la realidad social de cada época, como ocurre en todo hecho cultural.

A tal punto que, al intérprete se lo conoce a través de una denominación popular, porque cuando se dice "Carlitos", el "Mudo" o el "Zorzal" se sabe que la referencia es Gardel, como "Pichuco", el "Gordo" o el "Buda" hablamos de Troilo, o Juancito de D'Arienzo, en tanto al señalar el "Maestro", el "Troesma" u "Osvaldo" nos referimos a Pugliese, aún, cuando los chicos jóvenes de este siglo hablan de "San Pugliese"; si lo hacemos con el "Tata" o "Floreal" queremos interpretaciones de Floreal Ruíz, o del "Polaco" o "Roberto" nos referenciamos en Goyeneche; como en "Astor" o "Pantaleón" lo hacemos con Piazzolla, o si de negros hablamos lo estamos haciendo con Vidal, Lavié o Juárez, y así la lista sería interminable.

Para señalar gustos populares, con las excepciones del caso, podríamos citar que en temas como "Don Esteban", "La Trilla", o "El Tapial" se escuchará a Firpo; para "Sentimiento Gaucho", "Halcón Negro" o "Corazón de Oro" a Canaro; "Buen amigo", "Boedo", "Tierra querida" o "Flores Negra" a De Caro; "El Once", "Refasí", "Sollozos" o "Aromas" a Fresedo; "La Cumparsita", "El irresistible", "La Puñalada" o "El Entrerriano" a D'Arienzo; "Color de rosa", "Quejas de bandoneón", "Cachirulo", "Milongueando en el 40", o "Responso" a Troilo; "La

Yumba”, “Recuerdo”, “Negracha” o “Malandraca” a Pugliese; “Bahía Blanca”, “A la gran muñeca”, “Organito de la tarde” o “El Ingeniero” a Di Sarli; “Pavadita”, “El Taladro”, “Lunes” o “Misa de Once” a De Angelis; “Orlando Goñi”, “Independiente Club”, “Racing Club” o “Camandulaje” a Gobbi; “Taquito militar”, “Tanguera” o “El Firulete” a Mores; “Elegante papirusa”, “Sans Souci”, “La noche que te fuiste” o “La abandoné y no sabía” a Caló.

Así, podríamos seguir con “Saludos”, “Al compás del corazón” o “Así nació este tango” por Domingo Federico; “A fuego lento”, “Don Agustín Bardi”, “Tangos camperos” o “Del uno al cinco” por Salgán, “Adios Nonino”, “Invierno Porteño”, “Tristeza de un doble A” o “Calambre” por Astor; “A los amigos” por Pontier, “Ahí va el dulce” por Basso, “Lagrimas y sonrisas” por Biaggi, “Lluvia de estrellas” o “Concierto en la luna” por Maderna, “Gitana Rusa” o “Amor en Budapest” por Enrique Rodríguez, y también aquí la lista no tendría fin.

En cuanto a los cantables, como siempre partiremos de Gardel con “Mi Buenos Aires Querido”, “El día que me quieras”, “Senda florida”, o “Volver” entre tantas que como señalara Anselmo Aieta “las canciones nacen cuando Carlitos las canta”; “El Penado14”, “Nieve” o “Nieblas” por Magaldi; “Cualquier cosa”, “La pulpera de Santa Lucía” o “Donde estás corazón” por Corsini; “Milonga que peina canas”, “Los cosos de al lao” o “Noches de abril” por Alberto Gómez; “Las cuarenta”, “Ave de paso” o “Sin lágrimas” por Charlo; “Buenos Aires”, “Barrio reo” o “A media luz” por Hugo Del Carril.

“Cantando”, “Milonguita” o “Maula” por Mercedes Simone; “Arrabalera”, “Pitistrella” o “Donde hay un mango viejo Gómez” por la Tita de Buenos Aires o la Merello; “Nobleza de arrabal”, “Rosa de otoño” o “Desde el alma” por Nelly Omar; “Tinta Roja”, “Toda mi vida”, “Viejo ciego” o “Pa que seguir” por Fiore; “Tres amigos”, “María”, “Cuando tallan los recuerdos” o “Venganza” por Marino; “Marioneta”, “Mocosita”, “Por la vuelta” o “Vieja amiga” por el “Gallego” Floreal; “A pan y agua”, “Viejo coche”, o “Tres esquinas” por Vargas; “Así se baila el tango”, “La que murió en París”, “Ninguna” o “Los cien barrios porteños” por Castillo, “Pasional”, “San José de Flores”, “El abrojo” o “Desvelo” por el Flaco Morán;

En este derrotero cantáble nos encontraremos con “Cafetín de Buenos Aires”, “Sur”, “Jacinto Chiclana” o “Pucherito de gallina” por Rivero; “Una emoción”, “Oigo tu voz”, “Malvón” o “Cuatro recuerdos” por Enrique Campos; “Pan”, “Alma de loca”, “Siga el corso” o “La última curda” por el Polaco; “Contéstame Manón”, “Corrientes y Esmeralda” o “El sueño del pibe” por Chanel; “Mañana zarpa el barco” o “Verde mar” por Rufino; “La abandoné y no sabía” o “Cafetín” por Berón; “Puente Alsina” o “Milonga burrera” por Vidal; “Remembranza” o “Canzoneta” por Maciel; “Antiguo reloj de cobre” o “Acquaforte” por Montero; “Cuartito azul” o “Fumando espero” por Ledesma.

“Sin palabras” por la Tana Rinaldi; “Tapera” o “Solo se quiere una vez” por Aldo Campoamor; “Te llaman malevo” o “Que me importa tu pasado” por Cardenas; “Chiruzo” o “Una piba como vos” por Valdez; “El tarta” por Echague; “El vino triste” por Laborde; “De puro curda” por Belusi; “Mi bandoneón y yo”, “El aguacero” o “Me están sobrando las penas” por Juárez; “Vamos corazón” por Fabián o Galvé; las Baladas de Astor y Ferrer por Amelita Baltar; “Alma de bohemio” y “El bazar de los juguetes” por Podestá; “Cantata a Buenos Aires”, “Cordón” o “El último round” por Chico Navarro; “Como dos extraños” por Cardei; “El conventillo” o “Yo soy del 30” por Tito Reyes; “Rubí” o “Moriré en Buenos Aires” por el Negro Lavié; “Patio de la morocha” por Virginia Luque; o “Somos como somos”, “Sueño de barrilete”, “Mirando al sur” o “Convencernos” por Eladia.

## **BAILONGOS CON VOZ DE ORQUESTA**

Como expresan los versos con los cuales comenzamos “la larga década del 40” precisamente “Buenos Aires del 40” con música de Date Sumrra y letra de Jorge Moreyra y Enrique Campos, que este hiciera conocido, “...es Sábado a la noche / hay baile en Tranviario...Hoy toca Don

Tanturi / en el Palermo Palais / Pugliese y sus muchachos / anuncia “El Nacional”... Buenos Aires del cuarenta / de Troilo con Fiorentino, / Vargas y Ángel D’Agostino / D’Arienzo en el Chantecler / tangos en todos los barrios / en cien cafés con orquesta / Buenos Aires del cuarenta... /, Buenos Aires y el país “era una fiesta”.

El “Tata” Floreal junto al Gordo Troilo entonará “Melenita de Oro” de Carlos Vicente Geroni Flores y Samuel Linning “En la orquesta sonó el último tango, / te ajustaste nerviosa el antifaz/y saliste conmigo de aquel baile /más alegre y más rubia que el champán.../, Fiorentino invitaba a bailar el tango del estribo “A bailar” de Domingo Federico y Homero Expósito “...A bailar, a bailar, que la orquesta se va...”, miles de parejas en cada lugar de baile, incluido el patio de la casa, exprimían hasta la última gota de libido tanguero volcado en ese ritmo que los convocaba a diario, especialmente los fines de semana, se trataba de la fiesta laica del “sábado a la noche” o de la “milonga de los domingos”, que permitía emocionalmente entrar con mayores fuerzas anímicas a la semana laboral, esperando el próximo y deseado fin de semana.

Pero ello, no era óbice para el consumo de los restantes días destinados especialmente a los que querían aprender los primeros pasos de esa danza que los citaba a una aventura de cuerpos enlazados, o de la “práctica” para los más avanzados en la casa de algún amigo o aún en la vereda, que les permitiera sobresalir sobre otros varones o mujeres de ese fin de semana en el club, o evitar que le rechazaran el “cabezazo” por ser medio “tronco”.

Además de cientos de academias en los barrios y en el centro que, por unas pocas monedas, enseñaban como sacarse el miedo a la pista, o aún para los más alejados o que no querían que se conociera que no sabían bailar, a través de métodos, como el famoso “Gaeta”, que llegaban por correo sin propaganda que señalara su remitente, a través de rudimentos como la salida, los ochos u otras figuras simples que permitiera iniciar esa aventura que llegaba junto con los “leones” o los tacos altos.

Todo ello prefiguraba, lo que Blas Matamoro, en su obra ya citada, señalaba como el “baile plebeyo” que se convertía en masivo en lugares notorios, no solo en los márgenes de la ciudad sino en el propio centro y en los barrios cercanos, emparentado todo ello con sus clubes y también en casas de familia. Esa masividad no era propiedad exclusiva del centro o de sus barrios aledaños sino que se daba en todo el territorio nacional, aún en lugares rurales, como se ha señalado al tratar el tango del interior, donde se bailaba a toda hora y cada uno se hacía un lugarcito para bailarse el “tanguito diario”.

Pese a que aún hoy, en el siglo XXI, se plantean como interrogante si esa masividad era producto del pleno empleo con salarios dignos, a nosotros no nos queda duda sobre el particular y solo aquellos que niegan y reniegan de lo popular pueden ponerlo en duda. La realidad, única verdad, o como se lo quiera expresar, demostraba fehacientemente que los sectores populares tuvieron durante este período un acceso irrestricto a las experiencias culturales, no solo relacionado con lo popular sino aún con las expresiones denominadas “serias” como el cine, el teatro, o la música en el Colón, a través de los conciertos gratuitos de los días domingo.

Ello, debe ser reconocido por algunos historiadores o estudiosos del tema, pertenecientes a la denominada corriente “objetiva” de nuestra historia nacional, que dicen no encontrarse enrolados en las corrientes liberales o revisionistas, a quienes se puede ubicar preferentemente en la Universidad de Buenos Aires o que son parte del Conicet. Nos parece que Sergio Puyol, hombre de importantísimos trabajos sobre el tema, se encuentra enrolado en dicha línea de interpretación, pese a lo cual en su trabajo “Historia del baile” (de la milonga al disco) Editorial Emecé, objetiva la situación y a ella también acudimos, donde admite que pese a que el gobierno peronista era tildado de fascista por la oposición, a diferencia de Mussolini, ni el Estado Nacional ni el Partido Peronista digitaban el ocio de sus adherentes.



Lo que ocurrió, como señala Mariano Plotkin, otro adherente a esa corriente, citado por Pujol fue que el Estado intentó la “creación de una red de instituciones semioficiales destinadas a la generación de patrones de conducta social que contribuirían a formas difusas de la distinción entre espacio público y el privado”, y ello, agregamos nosotros, estaba bien pues el Estado se involucraba en la difusión de las artes populares a través del apoyo imprescindible a los efectos de que los sectores menos privilegiados de la sociedad pudieran gozar de sus tiempos libres, fuera a través de feriados o de la cesión de tierras o instalaciones a instituciones, como el caso de los empleados de Correos para el uso de sus afiliados, lo cual daría lugar al nacimiento del famoso club Comunicaciones, además de clubes barriales que serían el eje de los bailes populares, en sus distintos ritmos, donde reinaban sus artistas, superando al estadio del nigh club, y donde, el esparcimiento sería para toda la familia; además de bailarse en confiterías y algunos cafés, sin perjuicio, reiterándolo, de hacerlo en el patio de la casa con la música que “propalaban” las distintas emisoras a toda hora del día y de la noche.

El baile, en su concepto socio-cultural, era una forma de vida para el hombre y la mujer de ese tiempo, donde el primero lo silbaba mientras realizaba sus actividades y la mujer lo cantaba en las tareas de la casa, que no se reducía tan solo a los fines de semanas, sino que en el resto de la misma tenía todos sus ritos que le permitía ir preparándose para el lucimiento del sábado o el domingo a través de sus pasos o de la ropa que cada género estrenaría en el club del barrio, además de la charla permanente a través de lo que ocurriría o de lo que pasó en las veladas anteriores, como lo pintara el tango “Lunes” de Francisco García Jiménez:

Un catedrático escarba su bolsillo  
a ver si el níquel le alcanza para un completo...  
Ayer- ¡Qué dulce!-, la fija del potrillo;  
hoy - ¡Qué vinagre!-, rompiendo los boletos...  
El almanaque nos bate que es lunes,  
que se ha acabado la vida bacana,  
que viene el humo una nueva semana  
con su mistongo programa aburrido...

Rumbeando pa´l taller  
va Josefina,  
que en la milonga, ayer,  
la iba de fina,  
la reina del salón  
ayer se oyó llamar...  
Del trono se bajó  
pa´ ir a trabajar...

El lungo Pantaleón  
ata la chata,  
de traje fullerón  
y en alpargata....

Ayer en el Paddock  
jugaba diez y diez...  
Hoy va a cargar carbón  
al Dique 3.

Piantó el domingo de placer,  
bailongo, póker y champán.  
Hasta el más seco pudo ser

por diez minutos un bacán.  
 El triste lunes se asomó,  
 mi sueño al diablo fue a parar,  
 la redoblona se cortó  
 y pa'l laburo hay que rumbear.

Pero ¿Qué importa que en este monte criollo  
 hoy muestre un lunes en puerta el almanaque?  
 Si en esa carta caímos en el hoyo,  
 ya ha de venir un domingo que nos saque.  
 No hay mal, muchachos, que dure cien años  
 y ligaremos también un bizcocho...  
 A lo mejor acertamos las ocho  
 ¡Y quién te ataja ese día corazón!

También, se suele señalar la oposición de muchos bailarines al momento en que el cantor pasó a ser figura de la orquesta, en tanto que en algunos casos se dejaba de bailar para escucharlo; pero sin embargo ello no era tan grave ya que una que vez que ello pasaba, y que las “chicas” se habían deleitado con Castillo o principalmente con el “flaco” Morán se continuaba bailando, además de recordar, como también ocurre hoy, que se podía bailar a través del canto de algunos artistas de ese entonces, por caso Raúl Berón con Caló o Demare, Alberto Castillo o Enrique Campos con Tanturi o Vargas con D'Agostino.



Mientras en los clubes de barrio se realizaba abstinencia bailable durante la semana laboral, velando las armas para el baile del sábado a la noche o del domingo al atardecer, otros lugares, menos masivos donde concurrían conocidos milongueros también abrían sus puertas todos los días de la semana, por caso clubes nocturnos como Chantecler, Marabú, Tibidabo, Tango Bar, Picadilly o el Ebro Tango, entre otros tantos, además del paradigmático Les Ambassadeurs donde se daban cita orquestas como las de Canaro, Caló o la melódica con René Cospito y cuyos bailables se transmitían por Radio Belgrano, además de salones más accesibles económicamente con el Agusteo, Montecarlo, o Sans Souci, ó las famosas confiterías o cafés bailables como la Odeón o la Richmond, donde se concurría especialmente al terminar la jornada laboral.

Esa masividad, a su vez, producía el pleno empleo de los artistas populares a través de trabajos diarios desde el mediodía hasta altas horas de la madrugada, ya fuere en radios, cafés, confiterías, salones, clubes nocturnos o clubes renombrados que con anticipación de un año contrataban a las principales figuras para sus bailes, especialmente de carnaval, en tanto que los clubes de barrios lo hacían con figuras menos conocidas, aún, cuando en muchos de ellos también concurrían, en ciertas ocasiones, esas orquestas estrellas.

Las “carnestolendas” han de presentar a sus estrellasn donde los diarios publicaban los bailes como los de Independiente anunciando a Troilo con Marino y Floreal Ruiz y a Pugliese con Chanel y Morán y a los Cottón Pickeers de Admef Ratip con la Savoy y el canto de Elena de Torres, en Chacarita Juniors, Alberto Castillo y De Angelis en Gimnasia y Esgrima de Eva Perón, hoy La Plata, Troilo en Les Ambassadeur con Héctor y su Jazz y Pugliese en San Lorenzo; Francini y Portier junto Salgán y La Santa Bárbara en Boca Juniors, Fresedo en

Racing, D'Arienzo en Atlanta, Gobbi en el Circulo Urquiza, Rotundo en Obrero Municipales, y así seguían las ofertas para todos los gustos y paladares musicales. ¡Qué fiesta para aquellos que disfrutaban de esas inolvidables noches!

Pero además de ellos, en el interior y los pueblos cercanos al centro actuaban orquestas menos renombradas pero de gran calidad artística, como ya hemos señalado, por caso Francini y Pontier en Campana, Astor en el Quilmes Athletic Club, o el Parque Japonés que habilitaba una pista de 8000 metros cuadrados con 2000 mesas y 8000 sillas, además de los bailes en la Rural, el Palacio del Baile en Retiro, el Palace Kating donde entraban 30.000 personas o los famosos bailables en el Luna Park, en tanto que la música llegaba desde Radio Belgrano o El Mundo que presentaba orquestas como las de Canaro, Zerrillo, Laurenz, Caló, Troilo, D'Arienzo, Tanturi, Brunelli, René Cospito, Barry Moral, Norton o Héctor y su orquesta, todos auspiciados por aceite Cocinero. Durante el verano muchos de ellos marcharían a Mar del Plata, plaza que comenzaba a ser invadida por los sectores populares.

Precisamente esa masividad permitía la convivencia de distintos estilos de bailarines, emparentados con el de cada uno de las orquestas más populares del momento, y aún de la diferenciación según el barrio del que provenían, y en ese hábitat tan particular, en muchas ocasiones, además del club, el baile se desarrollaba sobre las calles y veredas del barrio, donde "cada barrio era como un pueblo". Además se había producido un cambio muy importante en las formas del baile, a través del "alisamiento" del mismo, caminando la pista; y ese baile también será la comunicación diaria necesaria para la presentación de distintos productos de consumo masivo como la cerveza o analgésicos (Geniol).

Estos distintos estilos orquestales tendrán sus propios abanderados, por caso D'Arienzo que señalaba el camino a partir de 1936 donde se abandonaba la forma del baile del Cachafaz a través de figuras nuevas y otros "tempos" a través de pasos más largos y más lentos con una nueva forma de pisar y caminar la pista, dejando de lado la improvisación por improvisaciones que le agregaban movimiento, lo que habría de constituir un cambio lento y progresivo donde las quebradas, corridas y medialunas serían sustituidas por giros, arrastres y ganchos, y en esos cambios habrían de sobresalir eximios bailarines como José Orrabe, con el cambio de la salida a través del paso atrás de la mujer, o "Petróleo" que "inventa" el giro enroscado o el sobrepaso, que pisaba y cambiaba al mismo tiempo y que dejaría su legado en el café de Jonte y Segurola en el barrio de Monte Castro, pegado a Devoto; donde el baile de salón comenzaba a imponerse sobre el bailongo del suburbio.

Todo ello se producía, aún dentro del ritmo de inflexiones y cadencias marcado por D'Arienzo, a través de su famoso compás que dirigía los pasos de sus bailarines, especialmente en los comienzos de la "larga década del 40", a través de una figura de cuatro compases que hay que "meter" en tres segundos, especialmente en los lugares más alejados del centro donde había que "meter pata, gancho y tiro a mil por hora" siguiendo la música de Juancito.

Pero en simultáneo con ello, aparecía una nueva generación de bailarines que marcaban el compás a través de "taco, suela y punta...y punta suela y taco" como señala Vicente Tamburri, citado por Pujol, donde el compás se marcaba asentando el taco con lo cual la rodilla quedaba firme y permitía practicar el giro, y donde la mujer comenzaba a tener una actitud menos pasiva y a lucirse un poco más, en tanto el hombre no "marcaba" en la parte superior sino que comienza a hacerlo cerca de la cintura.



En ese escenario, han de aparecer bailarines con sus propios estilos, por caso Pepito Avellaneda, que fuera maravillosamente rescatado llegando el siglo XXI, con sus famosos pasos para la milonga o Antonio Todaro que inventa el tango fantasía; Ramón Rivera “Finito” que se deslizaba por la pista o Pedro Ortíz. Por los barrios estarán otros representantes como Gerardo Portalea en el “Sin Rumbo” de Villa Urquiza, de fino andar y caminar la pista, Jorge Orcaizagui, el famoso “Virulazo” que pese a su estructura física será representante de porte y prestancia, junto a Elvira su mujer y pareja, síntesis del bailarín con elegancia que barría la pista o Juan Carlos Copes, que se iniciara en los concursos del Club Atlanta, con pasos largos y postura impecable, junto a María Nieves, también su mujer y pareja. Todos ellos irán construyendo esa pléyade de famosos bailarines de la época.

Las etapas del tango también darán algún tipo de estilos distintivos, tal el caso del tango orillero de fines del siglo XIX y principios del XX, emparentado con el canyengue de las décadas del “20” y el “30”, donde se bailaba sin pausa a través de pasos cortos y quebradas, principalmente en lugares paradigmáticos de esos tiempos como Saavedra o Villa Urquiza. Luego ello daría paso al “tango de salón” que tendría su nacimiento principalmente en los clubes de barrio y locales del centro a través de un elegante caminar con la presencia de aquellos famosos bailarines que harán también “tango fantasía”, el de las exhibiciones, aún, cuando se ha señalado que el mejor bailarín, sin duda, es el que reúne un poco de cada uno de ellos.

Quizá la mayor diferenciación de estilos se dará principalmente por barrios o zonas, donde cada uno de ellos reunía a sus fanáticos, se trataba de Villa Urquiza, Villa Devoto, Flores, Lanús, Avellaneda o Mataderos, donde cada lugar tenía sus propias leyes “tangueras” no escritas sobre cómo se debía bailar o comportarse en la milonga, especialmente para los visitantes que la debían respetar, so pena de recibir la consabida sanción “disciplinaria” que en algunos casos podía llegar a través de algún tumulto. Algunos bailarines, como Anzuete, también citado por Pujol, han señalado que en Devoto se hacían más ganchos o que en Villa Urquiza o en Pueyrredón eran expertos en giros, en tanto que en Constitución o Barracas, Parque Patricios, Avellaneda, Quilmes o La Plata, es decir el sur, tenían un estilo emparentado con la Guardia Vieja.

Todo ello presidido por códigos muy estrictos, que debían respetarse por propios y extraños, se trataba de la forma de bailar, especialmente del visitante, que no debían realizar exhibiciones de “superioridad” en relación al bailarín del lugar; como del respeto de las formas en relación a la mujer, que en esos tiempos tenían enorme peso, a través de las madres, hermanas o hermanos mayores que debían acompañar a las bailarinas, especialmente en “edad de merecer” como la forma de invitarlas al baile, acercándose a la mesa o el famoso “cabeceo” y las reglas a respetar, tanto por el hombre como por la mujer y las condignas sanciones cuando no se las respetaba.

Domingo Federico, en una oportunidad, ha señalado que existían tres clases de concurrentes a esos bailes: aquellos que lo hacían para bailar, los que concurrían a escuchar, y el de las madres acompañantes, especialmente en los clubes de barrio. Todo ello también tenía sus triquiñuelas para evitar en parte ese control, cuando el hombre se ponía de espalda a las mesas de las madres, entre tango y tango, y allí podía aprovechar para tratar de sacarle una salida. Además si no se conocía al bailarín no se debía bailar seguido con el mismo para “que

los presente no hablaran”. También eran formas de baile que aquellos que preferían el baile se desplazaban por los bordes, en tanto los novios lo hacía por el centro, donde eran menos visibles. Sin embargo todo ello estaba también controlado por los “miembros de la Subcomisión de fiestas”, que en muchas ocasiones “invitaban” a retirarse al que no respetaba las normas del lugar.

Para finalizar, aún, cuando el tema es inagotable, volvemos al estilo de los bailarines a través de los estilos de las distintas orquestas. Como se ha señalado, D’Arienzo marcará el compás, y que no será igual que bailar con Fresedo, Di Sarli o Caló, a través de una forma de deslizarse por la pista, o con Troilo o con Pugliese donde deberán bailarse “los silencios”. Cada pareja ha de sentir ello de acuerdo a su propia sensibilidad para aplicar a cada uno de esos estilos, pero todos ellos han de colaborar, junto con los demás estilos, para convertir esas pistas en una fiesta de lo popular.

## MINAS DE BUEN CORAZÓN

Si bien la década del “40” no dio a conocer numerosas voces femeninas, como ocurrió con los hombres, en la misma aún tuvieron vigencia aquellas que provenían de anteriores décadas que siguieron brillando junto a las que propiamente llegaron con los cuarenta, y que se habrían de potenciar a partir de los “60”. Sin orden de prelación ni de trascendencia iremos desgranando la trayectoria de muchas de ellas.

La “**Merello**” o “**Tita de Buenos Aires**” como la homenajeara Cacho Castaña con su tango homónimo, fue quizá uno de los más queribles personajes de Buenos Aires, pese a que enfrentaba la realidad tal cual era y no se quedaba con ningún entripado, personalidad que mantuvo a lo largo de sus casi 100 años de vida.

Quizá no fue estrictamente una eximia cantante pero nadie podrá discutirle el centro de su interpretación de una forma de decir esas letras simples que recogían las formas de la vida de los sectores populares. Pese a desafinar tenía el ángel de las grandes y su forma de verbalizar esas canciones hicieron que en ella viabilizara esa identidad de obra-intérprete, haciendo muchos temas que otros u otras no se animaban a cantar.



Sus famosas interpretaciones de “Arrabalera” (del film del mismo título, basado en la obra teatral de Samuel Eichelbaum, “Un tal Servando Gómez), “El choclo”, “Se dice de mí”, “Pipistrella”, “La milonga y yo”, “Donde hay un mango viejo Gómez” o “Yo soy del 30” fueron sus tarjetas de presentación de una artista popular que había llegado desde el suburbio y que sabía lo que era no tener qué “morfar”.

Esa muchacha bajita, morocha, de bellas piernas, labios gruesos y sensuales, y ese gesto de mirada insinuante y provocadora, está resumida en el tango de Canaro e Ivo Pelay “Se dice de mí”

Se dice de mí...  
se dice de mí...  
Se dice que soy fiera,  
que camino a lo malevo,



que soy chueca y que me muevo  
con un aire compadrón,  
que parezco Leguisamo,  
mi nariz es puntiaguda,  
la figura no me ayuda  
y mi boca es un buzón.  
Si charlo con Luis,  
con Pedro o con Juan,  
hablando de mí  
los hombres están.  
Critican si ya,  
la línea perdí,  
se fijan si voy,  
si vengo o si fui.

Se dicen muchas cosas,  
mas si el bulto no interesa,  
¿por qué pierden la cabeza  
ocupándose de mí?

Yo sé que muchos  
me desprecian compañía  
y suspiran y se mueren  
cuando piensan en mi amor.  
Y más de uno se derrite si suspiro  
y se quedan, si los miro,  
resoplando como un Ford.

Si fea soy, pongámosle,  
que de eso aún no me enteré.  
En el amor yo solo sé  
que a más de un gil, dejé a pie.  
Podrán decir, podrán hablar,  
y murmurar y rebuznar,  
mas la fealdad que dios me dio  
mucha mujer me la envidió.  
Y no dirán que me engrupí  
porque modesta siempre fui...  
¡Yo soy así!

Y ocultan de mí...  
ocultan que yo tengo  
unos ojos soñadores,  
además otros primores  
que producen sensación.  
Si soy fiera sé que, en cambio,  
tengo un cutis de muñeca,  
los que dicen que soy chueca  
no me han visto en camisón.  
Los hombres de mí  
critican la voz,  
el modo de andar,  
la pinta, la tos.  
Critican si ya  
la línea perdí,

se fijan si voy,  
si vengo, o si fui.

Se dicen muchas cosas,  
mas si el bulto no interesa,  
¿por qué pierden la cabeza  
ocupándose de mí?

Esta mina "fiera", de gran corazón que había llegado un 11 de octubre de 1904 como hija de Santiago Merello, y cuando este falleciera una muchacha uruguaya llamada Ana Ginalli o Ganelli la reconoce en la misma partida de nacimiento, dejaría recuerdos duros de su niñez "Yo conocí el hambre", "Yo sé lo que es el miedo y la vergüenza", "Mi infancia fue breve. La infancia del pobre es más breve que la del rico. Era triste, pobre y fea". Ya más grande, declaró sin pudor, "haber hecho la calle", como lo recuerda Néstor Pinsón en un reportaje que le realizó.

Sería corista en un teatro del puerto de nombre "Bataclán", a partir de entonces, a las coristas se las llamó "bataclanas", y este término se convirtió en sinónimo de "mujer alegre". Tiempo más tarde pasó a ser una "vedette" y la bautizaron "La vedette rea". En esta condición estrena la obra "Leguisamo solo", creada por el director musical de la compañía, un italiano acriollado amante del turf, Modesto Papávero, y resulta un notable éxito.

Esta modesta mujer de pueblo, llegaría a ser un alto ejemplo de la dramaturgia nacional donde algún crítico teatral señalaba "Es una de las actrices más temperamentales, más fogosas y de carácter más fuerte de la escena nacional, a la par que es muy picara, muy rápida para las réplicas, muy inteligente, e interpreta los tangos como actriz. Cada tango es un pequeña obrita de teatro".

En el cine, comenzaría, como muchas de sus pares, en la película "TANGO", del año 1933, luego le seguirían otros filmes de comedias livianas, pero habría de aparecer en todo su esplendor en 1937 cuando filma "La fuga" donde se revela como actriz dramática, desconcertando a productores y directores, por su naturalidad, su expresión y su desenvoltura. A ello seguirían otros grandes éxitos como "Morir en su ley", "Filomena Marturano" (del actor y dramaturgo italiano Eduardo De Filippo), "Los isleros", "Arrabalera", "Pasó en mi barrio", "Guacho", "Para vestir santos", "Amorina" y muchas más hasta superar las cuarenta.

Como cancionista, recuerda Pinsón, llegó al disco en el año 1927, para el sello Odeón, con dos temas: "Te acordás reo" (de Emilio Fresedo) y "Volvé mi negra" (de José María Rizutti y letra de Fernando Diez Gómez). En el año 1929 pasa a la Víctor donde graba 20 temas, destacándose "Tata ievame p'al centro", "Che pepinito" y "Te has comprado un automóvil"; pero sus grandes éxitos llegaría casi al finalizar la década del "40" de la mano de Francisco Canaro donde dejaría temas fundamentales en su carrera, como hemos señalado, "El choclo", "Se dice de mí", "Arrabalera", "Niño bien", "Pipistrella" o "Llamarada pasional", este último dedicado a Luis Sandrini, del cual es autora. Ya en los "60" y en los "70" grabara con las orquestas de Carlos Figari y Héctor Varela donde también habrá de brindar temas importantes.

Ha dejado su legado y pensamiento de artista de pueblo señalando "Mi mejor personaje es el mío. Una actriz dramática se llora a si misma cuando interpreta un personaje teatral"

Como bien lo señala Julio Nudler, **MERCEDES SIMONE**, llamada la "Dama del tango", para muchos, fue la voz más importante del género, aún, cuando su discografía no es extensa, donde además de tangos, milongas y valeses, hace otros géneros como el campestre o de índole continental. Su apogeo se daría en las décadas del "30" y del "40", que, con un estilo

refinado llegaría principalmente a los sectores medios urbanos, a través de un romanticismo ingenuo.

Había nacido en Villa Elisa, cercano a La Plata, donde cantaría en un coro de su colegio; y siendo adolescente tendría distintos trabajos hasta llegar a una imprenta donde conocería a quien habría de ser su esposo el guitarrista-cantor Pablo Rodríguez, que recorría los pueblos del interior durante los fines de semana y que luego por consejo de Alfredo Pelaia incorporaría a Mercedes en sus presentaciones. Ya en 1926, pocos años luego de casada, debuta profesionalmente en la Confeitería "Los dos chinos" en Bahía Blanca, para continuar su carrera en la Capital Federal, en el café El Nacional.



Radicada en Buenos Aires, comienza a actuar en teatro y en Radio Nacional, que luego sería Belgrano, llegando al disco en 1927 grabando los tangos "Estampa rea" y "El Morito" para el sello Víctor, con acompañamiento de guitarras. Grabó en total más de 240 temas para diversos sellos: el mencionado Víctor y también Odeón, Sonolux de Colombia, TK y "H y R". Luego actuaría en radios y escenarios de todo el continente, alcanzando especial popularidad en países de América como México, Colombia, Venezuela, Cuba, Chile y Brasil.

Perteneció, señala Julio Nudler, a una generación de cancionistas surgidas a mediados de los años '20, un grupo jamás emulado, que señaló el comienzo de la historia de la mujer en el tango. Para la misma época surgieron cantantes como Azucena Maizani, Rosita Quiroga, Libertad Lamarque, Ada Falcón y otras, con tesituras muy diferentes. De entre todas ellas, Simone se distinguió como la más universalmente tanguera. Con su equilibrio, su registro de mezzo-soprano, su ritmo lento y su perfecta dicción adquirió las dimensiones de un modelo.

De sus grandes versiones, pueden señalarse "La marcha nupcial" y "Milonga sentimental" de 1932; "La última cita", "Mía" y "Cuatro palabras" de 1933; "Esta noche me disfrazo" y "Esquinas porteñas" de 1934; "Será una noche" y el vals "Náufrago" de 1936; "Milonga triste" de 1937; "Abandono", "Caricias", "Carnaval de mi barrio", "Vieja amiga" y "Media vida" de 1938; "Claudinet" de 1942; "Barrio de tango" y "Garúa" de 1943, y "Cada día te extraño más", "Verdemar", "Motivo sentimental" y "Otra noche" de 1944.

Mercedes fue acompañada en sus grabaciones, y en diversas emisiones radiales, por integrantes de la Orquesta Típica Víctor, por el Trío Típico dirigido por Sebastián Piana, por la orquesta de Juan Carlos Cambón, el de "Los cinco grandes de humor", por la de Cristóbal Herrero en Colombia y por la orquesta de Emilio Brameri, grabando también con las orquestas de Francisco Lomuto y Adolfo Carabelli. En cine actuó en "Tango", de 1933, donde interpreta su tema "Cantando". Compuso los tangos "Oiga agente", "Inocencia" y "Zapatos blancos", y le pertenecen letra y música de "Cantando", "Incertidumbre" y "Tu llegada", entre otros.

**AZUCENA MAIZANI**, la "Ñata gaucha", apodo que le pusiera Libertad Lamarque, tuvo sus grandes sucesos en los años "20" y "30", con escasas apariciones en la década del "40" y con Rosita Quiroga, como señalan Néstor Pinsón y Ricardo García Blaya, marcarían el rumbo de muchas cancionistas de esas décadas, donde la mujer se incorpora al tango, con estilo y repertorio propio a través de una voz aguda; presentándose durante años vestida con trajes masculinos tal como puede observarse en la primera película argentina totalmente sonora "TANGO" o bien, con atuendos criollos de gaucho. Esta imagen agresiva para una mujer,

contrastaba con la realidad de su tiempo; fue romántica y temperamental. Cantaba con emoción letras que retrataban los amores y fracasos de muchachitas humildes de barrio, en realidad ello escondía un relato de su propia juventud.

Había nacido un 17 de noviembre de 1902 y a los cinco años de edad se fue con unos parientes a vivir a la isla Martín García. Ya de vuelta en Buenos Aires se empleó como modista y comenzó a cantar tangos como aficionada. Francisco Canaro, en sus "Memorias", señala que una noche en la "boite" Pigalle se le acercó una muchachita ofreciéndose para cantar. Comenta que era una "morocha de espléndida juventud" y con gusto le ofreció que realizara un pequeño ensayo en el intervalo, sin saber siquiera su nombre la presentó como "Azabache" y cantó dos canciones. A raíz de su participación como partiquina en el Teatro Apolo una amiga la invita a una fiesta donde estaba el pianista Enrique Delfino, quien la escucha cantar y, gratamente impresionado, la presenta al día siguiente al propietario del teatro Nacional.



Allí comienza su carrera profesional, debuta en una obra de Alberto Vaccarezza y canta el tango "Padre nuestro" que obtuvo un triunfo inmediato con el público, que la hizo repetir el tema cinco veces. Luego continúa su éxito en la radio, en el disco y en otras obras teatrales logrando así su consagración definitiva, integrando el elenco de la película "TANGO", donde interpreta el tango "La canción de Buenos Aires", la "Milonga del novecientos" y acompañada por la Orquesta de Juan de Dios Filiberto, el tango "Botines viejos". Luego filmaría "MONTE CRIOLLO" y "NATIVA".

En 1938 realiza una extensa gira por los Estados Unidos y filma para la colonia hispanoparlante la película "DI QUE ME QUIERES" cuya dirección musical estaba a cargo de Terig Tucci, aquel que dirigiera la orquesta que acompañó a Carlos Gardel en sus películas. En la década del 40 su presencia languidece, no obstante lo cual hace algunas grabaciones y realiza giras y actuaciones locales, pero ya su figura no tenía la repercusión de antaño. En 1966 sufre una hemiplejía y fallece casi olvidada el 15 de enero de 1970. Su obra más conocida y exitosa es el tango "Pero yo sé", grabado por numerosos artistas destacándose la versión de Ángel Vargas con la orquesta de Ángel D'Agostino.

Dejó más de 270 grabaciones. Entre 1923 y 1926 fue acompañada por la orquesta de Francisco Canaro. Luego grabaría para el sello Odeón, acompañada por el piano de Enrique Delfino y el guitarrista Manuel Parada. Entre 1929 y 1931, ya para el sello Brunswick graba con el acompañamiento del violinista Roberto Zerrillo, el piano de Oreste Cúfaro y Manuel Parada. En algunos de estos temas participa el violinista Antonio Rodio .

**VIRGINIA LUQUE** había nacido en Buenos Aires un 4 de octubre de 1927 y fallecía un 3 de junio de 2014, siendo su verdadero nombre Violeta Mabel Domínguez. Sus padres vivían en la calle Laprida (actualmente llamada Agüero) 742 del barrio de Abasto. Su padre trabajaba en la sastrería Casa Muñoz y ella nació en la maternidad del Hospital Rivadavia de Buenos Aires. En el colegio era la típica chica que recitaba los poemas y ya decía que quería ser artista. Cursó la primaria en la escuela 25 hasta el año 1940 en el barrio de Liniers. Uno de los hermanos Muñoz (los propietarios de la sastrería) le comentó al padre que un amigo necesitaba una nena para actuar en una obra en el Teatro Liceo, y allí la futura Virginia Luque



comenzó su carrera artística. Posteriormente se mudarían a Temperley en el Partido de Lomas de Zamora.

Desde muy joven actuaría en teatro con Francisco Canaro ("La canción de los barrios" de 1946) y debutó en cine en 1943 dirigida por Francisco Múgica en "La guerra la gano yo", donde actuaba Pepe Arias a la que seguirían "Se rematan ilusiones" (1944), "Allá en el setenta y tantos..." (1945), "El tercer huésped" (1946), "El hombre del sábado" (1947), "Un tropezón cualquiera da en la vida" (1949), con Alberto Castillo, "Don Juan Tenorio" (1949) y "La historia del tango" (1949) en la cual dirigida por Manuel Romero tuvo su primer papel protagónico. Con el mismo director actuó en "Arriba el telón" (1951), junto a Juan Carlos Mareco "Pinocho" y las cancionistas Sofía Bozán y Jovita Luna. Su filmografía incluye unas treinta películas, muchas de ellas en el exterior.



En 1974 tiene una participación especial en "Los chicos crecen" (1974), con Luis Sandrini y junto a otros hombres del tango actuaría en 2008 en el "Café de los maestros", donde su creador, Gustavo Santaolalla recuerda que: "Virginia vino durante la grabación de 'La canción de Buenos Aires', y puso una voz de referencia. Es un tema que está lleno de lo que en términos musicales se llama calderón, que significa que está todo en el aire, no tiene una rítmica fija, hay espacios totalmente abiertos. La orquesta para, entra la voz (canta: "Buenos Aires, cuando lejos te vi"), y en cada una de esas paradas, la orquesta la va siguiendo a ella para volver a entrar. Yo pensé: 'Cuando venga a poner la voz definitiva, no la va a poder grabar nunca, ¿cómo sabe cuándo tiene que entrar?'. Al otro día viene a poner la voz definitiva, y yo le digo: 'Mire, Virginia, no se preocupe que hoy en día con la tecnología que tenemos, el Pro Tools y todo eso, si se llega a equivocar, la voz se puede correr y mover'. Ella me miró con una cara como diciendo no me ofendas, y dijo: 'Lo voy a hacer en una toma'. Y es la toma que hay en el disco. O sea, entró y la clavó. Cuando terminó de cantar, estaba llorando."

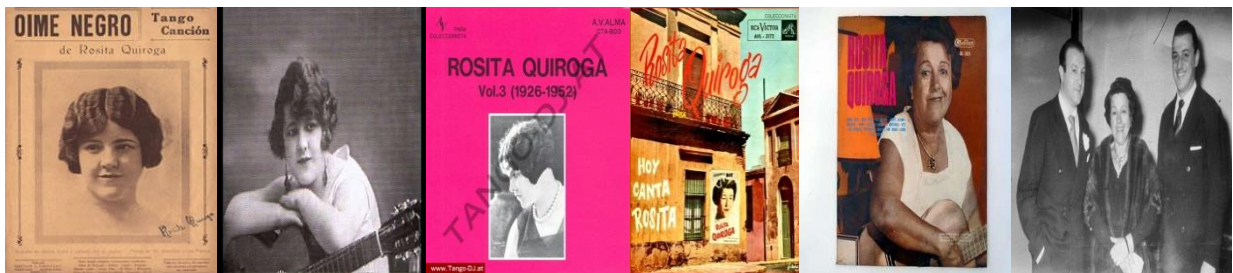
Había estudiado canto con Julián Viñas, que hizo de su voz pequeña, una voz bien timbrada. Inicialmente Virginia Luque cantaba piezas de diversos géneros: tango, bolero, español e incluso protagonizó la película "Del cuplé al tango" en la que interpretaba esos dos géneros, luciendo una imagen atractiva y en su madurez llegó a la televisión, a partir de la década del "60" en la época del auge de los programas musicales, actuando en el Show de Antonio Prieto, en Tropicana Club, en La familia Gesa y durante varias temporadas en Grandes Valores del Tango, entre otros programas. En 1985 actuó para televisión en la serie "Libertad condicionada". En 1987 hizo una gira por Japón con gran éxito y ese mismo año actuó en "Tango en el Bauen" con Jorge Sobral y Amelita Baltar. En 1988 hizo en Argentina el espectáculo Tomodachi (Amigos), en el que estrenó el tango Fujiyama, escrito por Cátulo Castillo sobre música de Aníbal Troilo. Julián Centeya le publicó -en forma personal- unos versos titulados "Virginia de Buenos Aires".

**ROSITA QUIROGA** fue, señala Néstor Pinsón, la primera cantora, heredera directa de los primitivos payadores, agregando que ninguna se expresó como ella al cantar con la misma cadencia y el mismo dejo con que hablaba, siempre de tipo arrabalero, intercalando palabras lunfardas y vulgares, a través de un ritmo canyengue, como lo había escuchado de los



hombres de su casa, laburantes del puerto y carreros. Lo hacía ceceando y su voz no era potente pero generaba un clima intimista como si cantara para sí misma, siendo una intérprete fiel a su estilo, acompañándose con su guitarra por tonos, como le enseñara Juan de Dios Filiberto. Jorge Göttling la había llamado “La Piaf del arrabal porteño”.

Había nacido un 13 de enero de 1899 como Rosa Rodríguez Quiroga en Buenos Aires donde también fallecería un 16 de octubre de 1984. En los inicios de la década de 1920 comenzó interpretando canciones criollas, cantando a dúo con Rosita del Carril (Rosa Pérez) con quien grabó. Luego se abocó al tango, donde el éxito le llegaría rápidamente, comenzando a grabar en 1923 con su primer registro el estilo “Siempre criolla”, siendo su primer tango “La tipa” música de Enrique Maciel y letra de Enrique Pedro Maroni, haciéndolo para la Víctor a la cual le fue fiel en toda su carrera, e inaugurando la era de las grabaciones eléctricas. Ello sería prácticamente el acontecer de su fin como artista pues no le gustaba las actuaciones públicas, haciéndolo solo en pequeños círculos de amigos.



Durante ese lapso tan exitoso (1923-1931) logró tener mucho predicamento en las decisiones del sello grabador, a tal punto que una gestión suya hizo que el gran Agustín Magaldi, por entonces un cantor desconocido, grabara en la compañía. Por muchos años el poeta Celedonio Flores escribió solamente para ella, creando 24 temas, entre los cuales se destacan “Muchacho” y “Beba” (con música de Edgardo Donato), “Audacia” (Hugo La Rocca), “Carta brava” (con música de ella misma), “La musa mistonga” (Antonio Polito) “Contundencia” (Mario Micchellini). Retornó al disco en marzo de 1952 e hizo cuatro temas y su despedida ocurrió el 14 de septiembre de 1984 (32 días antes de su fallecimiento), instada por su amigo y médico personal el Dr. Luis Alposta, acompañada por el guitarrista Aníbal Arias y su conjunto, grabando “Campaneando mi pasado”, con letra de Alposta y música suya. En 1970 había viajado a Osaka, Japón, respondiendo a una invitación de los componentes de una peña tanguera que lleva su nombre.

Casi siempre fue acompañada por guitarristas, pero en sus comienzos también lo hizo con las orquestas de Carlos Vicente Geroni Flores, Antonio Scatasso, Eduardo Pereyra, Manuel Buzón y otras, todas pertenecientes al sello Víctor. Pionera entre los artistas (sino la primera) que tuvo la incipiente radiofonía argentina, actuó en ella como solista, luego de su debut en 1923 en LOY, Boyacá 472, en donde agasajaba con pucheros a sus compañeros de tareas, entre ellos Azucena Maizani, José Bohr y Charlo.

Fue duetista con Rosita del Carril (el debut fue en febrero 1923 en el Empire) y con Agustín Magaldi, imponiendo los Dúos Quiroga-Del Carril y Quiroga-Magaldi. El 12 de diciembre de 1924 actuó por Radio Cultura, acompañada por el guitarrista Rafael Iriarte. Interpretó el estilo “Mi caballo criollo”, letra y música suyas; “Cifra criolla”, de su autoría, con letra de A. Demaría; “Me abandonaste”, de Aguilar con letra de Guiol; “Recordando”, gato, letra y música de Nocera Netto, y “Estro”, canción con letra de Juan Miguel Velich y música de Francisco Álvarez., devenido con el tiempo en el gran actor de nuestra cinematografía.

Sería la primera mujer que cantó tangos en LOX (luego LR10) Radio Cultura. “La Nación” del 27 de octubre de 1924 la ubicaba en el segundo lugar entre “los cinco números principales” del

día -en que ella era el número principal de Radio Cultura- después de Terceto Arenas (guitarra y canto, por LOY Radio Nacional), y precediendo a Jazz-Band González por LOR Asociación Argentina de Broadcasting, American Jazz-Band Jacke por LOV- Brusa, y Enrique Delfino por LOW Grand Splendid. Con Juan Miguel Velich, codirigió la Compañía de Comedias Víctor, actuando en radio y grabando varias placas con la compañía o bien a dúo cómico con el gran letrista.

Suya son una copiosa producción de canciones nativas: estilos, vidalitas, cifras, rancheras, zambas, cuecas... Grabó, entre otras, las comedias “¡Ay Liberata, que tus amores me matan!”, “Dolce far niente”, “El casamiento de Gregorio” y “Se necesita un marido”, estas dos últimas con Héctor Voza, sin olvidar su agradecimiento a los oyentes en “Radioescucha N° 1” y “Radioescucha N° 2”, y a los deportistas “Pincha...pincha...football club” grabada en dos partes. Entre las escenas que registró para la Víctor se cuentan “Bochinche en un cabaret”, “Como se da el sí”, “Lío internacional” y “Tristeza turca”. De su obra diversa, impresa para la Víctor, se destacan el cómico “Brochazos de arrabal”, el sketch “Cosas de carnaval”, el sainete “Cuestiones matrimoniales”, la canción “El viejo gladiador” y el shimmy “Tiqui...tiqui...tiqui...”.

Magaldi-Noda le grabaron en Víctor la ranchera “Flor de Tupí” (16-01-1933). Antonio Polito le dedicó el tango canción “Quejas del suburbio”, con letra de Salvador Polito, edición Pirovano circa 1930; Juan Silbido consignaba que G. Cavazza, J. H. Molli y Eduardo Escariz Méndez le dedican el tango “Vieja Daga”; Oscar Cátedra y Joaquina Carrera le ofrendan el vals criollo “Venganza gaucha”, y Ramón Collazo, Manuel Buzón e Ismael R. Aguilar le dedican el Shimmy- canción “Gentil Marquesita”. Hugo La Rocca y Celedonio E. Flores la honraron con el tango “Audacia”, que fuera una de sus grandes creaciones como otras letras de Celedonio: “Viejo coche”, “Sentencia”, “Cuando me entrés a fallar”, “Muchacho”, etc. Carlos Bravo y Raúl Silberman, con el letrista Francisco García Jiménez, le dedican el tango “Huerfanita de amor”. Francisco Raimundo y Julio Víctor Sánchez leo hacen con el tango “Juramento de hombre”. Se la puede recordar en la película “El canto cuenta su historia”, a través de uno de sus mayores éxitos: “Puente Alsina” de Benjamín Tagle Lara, donde demuestra su notable estilo para acompañarse con las seis cuerdas. A principios del ochenta, trabajó para el Canal 11 de Buenos Aires, en los programas conducidos por Eduardo Vergara Leuman, en el ciclo “La botica del tango”.

**CHOLA LUNA**, nombre artístico de **Alcira Carmen Luna**, nació en Buenos Aires el 12 de febrero de 1919. Se destacó en las década de 1930, 1940 y 1950. A poco de nacer, su familia se radicó en La Plata, donde se crió y cursó la escuela primaria. Desde niña tuvo afición al canto y en 1935 ganó el concurso de Puloil, realizado en Radio Belgrano, la de mayor difusión en la época, que le permitió ser contratada como cantante de la emisora.

En 1942 actuó en la película “Gran pensión La Alegría”, de Julio Irigoyen y en el Teatro Nacional. En 1944 integró como cantante la orquesta de Francisco Canaro, cantando a dúo con Carlos Roldán, con quien grabó dos canciones en 1944. En 1946 integró como cantante el elenco de la revista musical “La Historia del Sainete”, uno de los más exitosos espectáculos del momento.



En 1945, integró la orquesta de Francisco Lomuto, haciendo dúo con Alberto Rivera, en una exitosa gira por Europa. Con la elección de Juan D. Perón como presidente de Argentina en 1946, se identificó con las ideas del peronismo, participando en actuaciones en beneficio de los niños y ancianos organizada por la Fundación EvaPerón y en el Centro Cultural de los Artistas.

Cantó con las orquestas de Aníbal Troilo, Julio De Caro, Horacio Salgán y en la orquesta del sindicato de músicos dirigida por Mariano Mores. Cuando el presidente Perón fue derrocado por un golpe cívico-militar en 1955, Chola Luna, junto a otros cientos de artistas fue perseguida e incluida en las listas negras que prácticamente le impidieron desde entonces continuar su carrera artística en el país. Luego de realizar algunas grabaciones con las orquestas de Francisco Trípoli y Miguel Caló, se exilió en Uruguay, en 1957.

En Montevideo actuó en el histórico Café El Ateneo, grabó con la orquesta de Luís Caruso y actuó junto Alba Solis, también perseguida en Argentina. En la década de 1960, volvió a la Argentina y cantó a dúo con Julia Vidal, un repertorio de canciones de tango y folklore. Se desempeñó también como secretaria del famoso cómico argentino, José Marrone.

**NILDA ELVIRA VATTUONE**, artísticamente **NELLY OMAR**, nació un 10 de septiembre de 1911 en la estancia “La Atrevida” del pueblo Bonifacio, partido de Guaminí, en la provincia de Buenos Aires. Hija del capataz genovés Marcos Vattuone y Salustiana Pesoa, tuvo otros nueve hermanos (cuatro mujeres y cinco varones). En 1918, su padre —que tocaba la guitarra— fue uno de los organizadores de la presentación del dúo José Razzano-Carlos Gardel que se llevó a cabo en el Teatro del Pueblo. También se encargó de la venta de entradas y, tras la representación, Nilda conoció a Gardel, de quien comentó: “Desde ese día sigó y seguiré transitando por la huella que nos dejó nuestro querido y admirado Zorzal”

Como se señala, artísticamente fue conocida por su seudónimo **Nelly Omar**, cantante, actriz y compositora de tango y folklore. A pesar que inició su carrera artística en 1924, su período de esplendor ocurrió en los años 1930 y 1940, en los que se destacó por sus versiones de “Callecita mía”, “Solo para ti”, “Latido tras latido” e “Intriga y pasión”. Se la denominó el apelativo de “La Gardel con polleras” por su excelente voz y calidad en el canto, mientras que el actor Enrique de Rosas la definió como “La voz diferente”. A su vez, desarrolló una breve carrera cinematográfica.

Tras la denominada “Revolución Libertadora de 1955”, debió abandonar su profesión pero regresó en la década siguiente y hasta 2011, a pesar de su avanzada edad, continuó presentándose en diversos festivales y recitales. Es considerada una de las mayores exponentes del tango, recibiendo múltiples premios y honores, como su designación de Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires en 1996 y Embajadora del Tango en 2010, y los premios Raíz en 2007, el Clarín Espectáculos en 2009 y el Pablo Podestá en 2010.



Desde su infancia, fue motivada por su familia para cantar a pesar de que deseaba ser aviadora. Ya adulta, confesó en una entrevista: “¡Yo quería ser aviadora! Mis hermanos hacían

vuelos de bautismo y un día yo le dije a mi papá: “Ahora me toca a mí”. Él me respondió: “Vos esperate”. Sin embargo, en 1924, al fallecer su padre a temprana edad víctima de un infarto, debió trasladarse con su familia a la ciudad de Buenos Aires, donde se desempeñó en una fábrica textil para colaborar con la manutención del hogar. Para aquel momento ya había estudiado arte escénico, música y danzas, comenzando a realizar actuaciones en su escuela de El Palomar y diversas presentaciones en el cine Argos sobre la avenida Federico Lacroze. También participó en un festival para recaudar fondos para el Club Colegiales y al tener relevante repercusión, fue contratada por el propietario del cine Argos.

Allí la escuchó Ignacio Corsini, quien comentó que le agradaba su forma de cantar. Fue así como comenzó a actuar en las radios Splendid, Mayo y Rivadavia, desde los 17 años. Se ofreció a una prueba dirigida por el violonchelista Miguel Deledicque, que oyó su interpretación de “A mi madre” y la integró al elenco del conjunto “Cenizas del fogón” dirigido por José Luis Suilas, que se presentaba con distintas audiciones en emisoras. Entre 1932 y 1933, actuó, junto a su hermana Nélide a dúo en radio Stentor..

Poco tiempo después se integró al conjunto “Cuadros Argentinos” coordinado por los hermanos Navarrine y Antonio Molina, con quien permaneció casada desde 1935 a 1943. En 1937, por otra parte, adquirió popularidad cuando ganó el Gran Plesbicitto Radiotelefónico de la revista Caras y Caretas. Luego fue convocada por radio Belgrano para encabezar los horarios centrales realizando giras por varias zonas del país. Los argumentos de sus presentaciones radiales fueron escritos por Enrique Cadícamo y Homero Manzi, mientras que también actuaban figuras como Libertad Lamarque y Agustín Magaldi. En 1942, la Sociedad de Autores y Compositores le rindió un homenaje en el local nocturno Novelty, donde le entregaron una medalla y la consideraron “La voz dramática del tango”.

En 1946, grabó su primer disco bajo el auspicio de la compañía Odeón y con ayuda de Francisco Canaro realizó diez temas: “Adiós pampa mía”, “Canción desesperada”, “El Morocho y el Oriental”, “Rosas de otoño”, “Sentimiento gaucho”, “Sus ojos se cerraron”, “Déjame no quiero verte nunca más”, “La canción de Buenos Aires”, “Desde el alma” y “Nobleza de arrabal”. En 1951, con RCA Víctor, grabó un disco de 78 rpm con temas como “La descamisada” y “Es el pueblo” acompañada por la orquesta de Domingo Marafioti y el coro de Fanny Day

En 1940 había filmado “Canto de amor” dirigida por Julio Irigoyen con la participación del cantor Carlos Viván, con quien grabó trece temas. En enero de 1942, se estrenó “Melodías de América” de Eduardo Morera, donde interpretó “El aguacero” de Cátulo Castillo y José González Castillo. En 1951, dobló la voz de la actriz Mecha Ortiz en el filme “Mi vida por la tuya” durante la escena en la que debía cantar un tango y una milonga de Enrique Santos Discépolo. En 2008, tras 57 años sin participar en un filme, incursionó en el documental de tango “Café de los maestros” con la dirección de Miguel Kohan y la participación de Alberto Podestá, Gabriel “Chula” Claudi, Leopoldo Federico, Emilio Balcarce, Virginia Luque y Juan Carlos Godoy, entre otros.

Luego de 1955 se vería obligada a exiliarse en Montevideo, donde su amiga Tita Merello le ofreció una propuesta de trabajo para 1958. Luego viajó a Venezuela, donde permaneció casi un año. A su regreso a la Argentina, con la asunción de Arturo Frondizi, se retiró de la actividad artística. Sin embargo, en 1966 se presentó en televisión y en 1969, a instancias de Reynaldo Yiso, grabó un disco con las guitarras de Roberto Grela.

En 1972, con el guitarrista José Canet, retornó definitivamente a sus actuaciones públicas. A lo largo de la década de 1980, trabajó con la orquesta de Alberto Di Paulo. Paralelamente se desempeñó como compositora al editar canciones como el vals “Solo para ti” con el guitarrista José Francini, el bolero que le grabó Leo Marini, “Montoncitos de arena”, las milongas “Como



el clavel y la rosa” y “Pa’ Dumesnil” con Aníbal Cufre, los valeses “A Guaminí”, “Misterio y canción”, “Las cuatro respuestas”, “Callecita mía”, “Día de la verdad”, “Intriga y pasión” y “Latido tras latido”, las canciones “Buena” y “Catedral del Sur”, y los tangos “Casualidad y amor” y su famoso “Amar y callar”.

Durante los últimos años, Nelly Omar adquirió popularidad por su larga experiencia y vitalidad, y se convirtió en la única artista argentina de su edad en continuar activa. En 1996, fue declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires y recibió el premio a la Gran Intérprete de la Sociedad de Autores y Compositores (SADAIC). Un año después, a los 86 años, grabó un disco que incluía algunos temas como “Comme il faut” de Eduardo Arolas y Gabriel Clausi, además de otras canciones con letra de Héctor Oviedo, “La piel de vivir” y “Por la luz que me alumbraba” con el acompañamiento de los guitarristas Bartolomé Palermo y Paco Peñalba.

En 1998, se presentó en el Club del Vino y en el Teatro Presidente Alvear junto al bailarín Juan Carlos Copes. En 2000, acompañada por el cuarteto de guitarras de Carlos Juárez, se presentó en “Tango, solo tango” por Canal 7. Luego de incursionar en un festival, viajó para actuar junto a la orquesta El Arranque para luego recibir en tres ocasiones consecutivas (entre 2002 y 2004) el premio Atrevidas en el rubro de la música, el tango y la trayectoria. Otros reconocimientos incluyen una distinción especial en la entrega de los premios Argentores y el diploma al mérito de la Fundación Konex en 2006.

En 2005, con 93 años, grabó un disco de repertorio folclórico titulado “La criolla” con el sello de Gustavo Santaolalla. En mayo del mismo año encabezó recitales en el estadio Luna Park que intercalaba un homenaje con imágenes y comentarios de su trayectoria de siete décadas. En 2009, retornó al Luna Park con el ballet de Juan Carlos Copes y el guitarrista Carlos Juárez. A finales del aquel año, recibió un homenaje en TEA (Tenerife Espacio de las Artes) en compañía de Leonardo Favio.

Nelly Omar falleció en la mañana del 20 de diciembre de 2013 a los 102 años en el Hospital Universitario CEMIC de la ciudad de Buenos Aires debido a un paro cardiorrespiratorio mientras dormía. Sus restos fueron velados en el Salón Noble de la sede central de SADAIC para luego ser trasladados al panteón que la organización posee en el cementerio de la Chacarita. Luego de su muerte, el músico José “Pepe” Colángelo manifestó: “...Nos entristece mucho porque es como que siempre necesitamos esos abanderados y Nelly fue durante muchísimos años una adelantada y una gran personalidad. Es una grande con mayúscula, es una mujer que supo llevar su profesión y su vida. Hoy la lloramos y la vamos a recordar siempre, este tipo de gente no muere porque deja su obra”. Por su parte, el bailarín Juan Carlos Copes confesó estar “completamente emocionado porque al tango se le van cayendo las hojas de ese árbol bendito que tanto le ha dado y le sigue dando a esta tierra”.

**LIBERTAD LAMARQUE** es recordada por Néstor Pinsón como una mujer atrayente con honda expresividad y un timbre, de acuerdo en general a sus colegas de la época, agudo, incluso con registro soprano, lo cual logra adaptarse a la temática del género a través de un fuerte temperamento y emotividad, además de una perfecta afinación para interpretar la letra a través de su melodía.

Había llegado a la vida en Rosario, un 24 de noviembre de 1908, en una casa donde se escuchaba música, se leía, donde circulaban ideas políticas y tendencias artísticas. Siendo aún niña, y junto a sus hermanos, ya participa en compañías filodramáticas, ya que su padre, de convicciones anarquistas, no dejaba de expresar sus ideas a través de pequeñas obras teatrales que representaban entusiastas activistas gremiales. Aún, siendo niña, era premiada por sus disfraces en los bailes de carnaval y participando en giras recorriendo ciudades cercanas donde muchas veces cantaba en sus actuaciones.



El aplauso obtenido, la llevó a memorizar canciones de moda y devino en cancionista de esas representaciones. En 1926 sus padres están de acuerdo en que debe tentar suerte en Buenos Aires. No sólo la acompañan sino que el comercio de hojalatería es trasladado también. Se mudan a Buenos Aires instalándose en la calle Paraná 258. portando una carta de presentación de un periodista rosarino para el dueño del famoso teatro Nacional, don Pascual Carcavallo. Siendo ya una muchacha, la pequeña y simpática figura de Libertad fue aceptada para el coro y algún pequeño papelito, llegando a tener un trabajo por un año donde aportaría al hogar familiar la suma de 300 pesos mensuales de sueldo.

Ni bien llegada la adolescencia, debutaba profesionalmente, actuando en teatro y radio, además de grabar su primer disco. En su vida privada se había casado con un apuntador del teatro, Emilio Romero, con quien tuvo una hija que nació en 1928. Muy pronto comprende el error de esta unión y tardaría doce años en concretar el divorcio, no legalizado entonces, formando nueva y definitiva unión con el pianista Alfredo Malerba.

Su trabajo tuvo una permanente continuidad durante toda su vida, debutando en 1926, en una obra del género chico –sainete- integrando un trío vocal con las actrices Olinda Bozán y Antonia Volpe, siendo acompañadas por Rafael Iriarte en guitarra. La obra era "La muchacha de Montmartre" de José Saldías. Su primera interpretación cantando fue "Tanita de la proa", vestida de marinero junto a la actriz cómica Olinda Bozán (que grabara algunos temas acompañada por Francisco Canaro).

El "patrón" se sorprendió al escucharla y le propuso aparecer en el "fin de fiesta" cantando el tango "Mocosita", que a la semana fue reemplazado por "Tatuaje" y luego por "Pato", "La cumparsita", "Langosta", "El ciruja". A los dos meses debutaba en radio Prieto y enseguida el sello Víctor la contrata a 150 pesos por disco, debiendo grabar un disco por mes y en treinta días le aumentan a 300 pesos. Su primera grabación sería del 26 de septiembre de 1926, un estilo "Gaucha sol" (de Santiago Rocca y Atilio Supparo) y una tonada "Chilenito" (de Agustín Irusta). Las grabaciones se suceden ininterrumpidamente, donde sólo hay un intervalo entre 1934 y 1936.



En 1929 interviene en el sainete de Alberto Vaccarezza, "El conventillo de la Paloma", que tiene un éxito notable. Interpretando el papel de una muchacha a la que llaman "Doce pesos" y luego de dos años de representación, al cumplirse sus 1000 presencias, se retira del elenco para no malograr su carrera de cancionista. Allí, emprendería una larga gira por diversas provincias del país y la vecina república del Paraguay. La acompañan tres guitarristas: Gregorio Rivero, Ángel Las Heras y Nicolás Ferrari.

Sus grabaciones eran permanentes éxitos participando de un concurso de cancionistas en un festival realizado en el Teatro Colón cantando los tangos "La Cumparsita" y "Taconeando" (de Pedro Maffia y Horacio Stafolani), donde obtiene el primer premio y el segundo lo logra Rosita Montemar (la primera en registrar el tango "Recuerdo", de Pugliese y Eduardo Moreno) y el tercer lugar fue para Fedora Cabral. En 1933 forma parte del elenco de "Tango", que es considerada la primera película sonora argentina, aunque su debut en el cine se produjo en 1929 en un medimetro nunca estrenado donde interpreta el tango "Caminito".

El año 1935 presenta momentos difíciles en la vida de Libertad. Primero un supuesto intento de suicidio, estando de gira en Chile, donde se habría arrojado por la ventana de su hotel y un toldo detendría su caída. Luego su marido "rapta" a su hija y se traslada con ella a la vecina república del Uruguay. Libertad, a través de un operativo comando, ayudada y acompañada por varios amigos (su nueva pareja Alfredo Malerba, el músico Héctor María Artola y otros) y un abogado, marchan hacia Montevideo con el fin de recuperar a su hija. Finalmente consigue la restitución y su vida continúa ya sin tales sobresaltos .

Se destaca también en el cine, por cada película cobra la inusual cifra, para entonces, de 95.000 pesos. Más de veinte películas filma en la Argentina, con algunos títulos como: "El alma del bandoneón", "Ayúdame a vivir", "Besos brujos", "La ley que olvidaron", "Madreselva", "Puerta cerrada", "Caminito de la gloria", "La casa del recuerdo", "Cita en la frontera", "Una vez en la vida", "Yo conocí a esa mujer", "En el viejo Buenos Aires", "Eclipse de sol", "El fin de la noche", "La cabalgata del circo" y muchas más.

Más tarde se instalará en México, donde realiza numerosos trabajos en presentaciones en telenovelas y cine, pese a lo avanzado de su edad. Sus actuaciones cinematográficas van dejando en un plano secundario su rol de cancionista para transformarse en actriz dramática. Su debut en México se produce en 1947 dirigida por Luís Buñuel, en "Gran Casino". Filma más de 40 títulos, algunos de los directores famosos que allí la dirigieron fueron: Roberto Gavaldón, Tito Davison y el "Indio" Emilio Fernández.

En la Argentina grabó alrededor de 241 temas, acompañada por guitarras en un comienzo, luego por la orquesta de su marido, Alfredo Malerba. También por la de Mario Maurano, Héctor Stamponi, Víctor Buchino, por Juan D´Arienzo en dos temas, por la orquesta de Lucio Milena y por la de Tito Ribero. En Cuba graba cuatro temas, dos en España a dúo con Joselito. En México han podido identificarse 183 grabaciones, acompañada por los conjuntos locales de Ruiz Armengol, Chucho Zarzosa, Raúl Lavista o Chucho Ferrer, haciendo dúos con Pedro Vargas, Miguel Aceves Mejía y en una oportunidad con su hija Mirta.

Sus más de 400 registros discográficos, constituyen una cifra no alcanzada por ninguna otra cancionista argentina y nos da una idea de la importancia de su arte dentro del mundo tanguero y de nuestra cultura. Partiría de "gira", en la ciudad de México, un 12 de diciembre del año 2000.

**María Luisa Mattar**, artísticamente **MARÍA DE LA FUENTE**, nació un 25 de abril de 1918 en la provincia de Río Negro y falleció un 3 de noviembre de 2013 en Buenos Aires. Desde muy joven estudió canto con Luís María Bagnatti, siendo luego contratada por LU2, de Bahía Blanca. Más tarde llegaría a la Capital Federal para actuar en Radio Prieto, y a través de una conversación con don Jaime Yankelevich, fue contratada por Radio Porteña. Posteriormente actuaría con el Cuarteto Vocal Ferri, dirigida por Eduardo Ferri.

Al inaugurarse, en 1935, Radio El Mundo, el director artístico de la emisora Pablo Osvaldo Valle, le propuso a Ferri que formara un conjunto de voces femeninas para actuar como coro de los cantantes solistas del elenco de la radio y además como número artístico, formándose así el Cuarteto Vocal Femenino Ferri, integrado por Mary Mater (María de la Fuente), María Angélica Quiroga, Lita Bianco y Margarita Solá, y de reemplazo Chola Bosch. El grupo tuvo mucho éxito, participando en varias salas teatrales y realizando giras por países vecinos como Brasil, donde se presentaron en el reconocido Casino de Río.

Nuevamente, invitada por radio El Mundo, se incorporó a su elenco participando durante seis años, especialmente como artista invitada en la orquesta de Julio De Caro donde interpretaría "Buen amigo" tema del maestro. En sus actuaciones se presentaba siendo acompañada por la orquesta de la emisora radial, primeramente dirigida por Juan Larenza y luego por Andrés

Fraga. Con gran éxito, en 1940, debutó en cine cumpliendo un papel de apoyo en la película "Explosivo 008", de James Bauer con la participación del actor Juan Sarcione.



En 1941 protagonizaría "Fronteras de la ley", con dirección y libretos de Isidoro Navarro. En 1943 pasa a Radio Belgrano, una de las más importantes de aquella época, acompañada con la orquesta de Héctor María Artola. En 1946 grababa su primer disco con el sello Odeón, cuyos directivos querían que hiciera boleros y poder comercialarlo por Latinoamérica, y de la Fuente compuso los dos géneros: el tango y el bolero. El disco estaba compuesto por diez temas, entre ellos "Padre nuestro", "En carne propia", "Tarde azul" y "Amado mío" entre otros. Su carrera cinematográfica registra 5 títulos, entre los que se encuentran, "Santa Cándida", con Nini Marshall y Francisco Álvarez, y "Alma liberada", con Josefina Ríos.

Entre 1950 y 1952 grabó ocho temas más para el sello TK, acompañada por la orquesta de Ástor Piazzolla, interpretando entre otros "El choclo", "Romance de barrio", y "Fugitiva". En esta década cantó con la orquesta dirigida por Francisco Marafiotti en Radio Splendid y solista en Radio El Mundo, para viajar luego a Japón, en 1954, con la orquesta de Juan Canaro, junto con el cantante Héctor Insúa y diversas parejas de baile, convirtiéndose en un hecho histórico para el tango, haciéndolo ante el Emperador Shōwa, también conocido como Hirohito.

Con Francisco Rotundo, grabó en 1957 "Tata llevame pa'l centro", participando en comedias musicales además de realizar temporadas con la orquesta de Miguel Caló, con giras por América e integrando una compañía que actuó en el Teatro Comedia de Madrid. También formó parte del Teatro Presidente Alvear, donde actuó con Alba Solís, Gloria Montes y Yeni Patiño y en presentaciones de la Orquesta del Tango de Buenos Aires, con dirección de Carlos García y Rubén Garelló, incluida tiempo más tarde en actuaciones en el Teatro Nacional Cervantes.

Sus apariciones comenzarían a ser más esporádicas durante la década del 60, aunque fue la cantante con más registros fonográficos en años anteriores. En 1963 fue acompañada por el pianista Orlando Trípodí. Sin embargo, en 1964 hizo dos grabaciones en Tokio para el sello Melopea, con el que interpretó dos emisiones, una en 1946 con la orquesta de Américo Belloto y la otra con la orquesta de Ástor Piazzolla. En 1967 participó del 3er Festival Nacional de Tango además de hacerlo en locales nocturnos de Buenos Aires y de Mar del Plata.

Al sufrir problemas en una de sus cuerdas vocales en la década del 80, dejó de actuar por aproximadamente 10 años, viviendo en Bahía Blanca, hasta que en 1994 fue invitada en el programa "Siempre el Tango", por Radio Municipal apenas llegada a Buenos Aires. Durante esta década participó de varios canales como Canal 9 en Grandes Valores del Tango, Canal 11 y 7.. Ya recuperada, realizó dos temporadas ente 1997 y 1999, auspiciada por la Secretaría de Cultura de la Nación. En 1998 volvió a grabar, registrando los temas: "El último organito", "Garras" y " Ave María", acompañada por Hernán Possetti en el piano, Néstor Marconi en el bandoneón, Ángel Bonura en el contrabajo y Lito Nebbia en guitarra y sintetizadores. En 2002 realizó un recital en el Salón Dorado de la Casa de la Cultura de la ciudad de Buenos Aires y en 2005 cumple un papel de apoyo en el film 12 Tangos, de Arne Birkenstock.

En 2008, junto con las cantantes Nina Miranda y Elsa Rivas, acompañadas por la Orquesta Nacional de Música Argentina Juan de Dios Filiberto presentaron el espectáculo "El retorno de las cancionistas" en Harrods, donde cantaron sus temas más exitosos evocando las épocas de esplendor del tango. A su vez, se reunió con otras intérpretes en los Festivales de Tango de Buenos Aires y La Falta. En 2009, actuó en la librería Clásica y moderna, donde lo hizo junto a Nelly Omar.

Allí dejaría su legado artístico "Nosotras representamos la magia de esa época de los cuarenta. Este espectáculo es una manera de reeditar esos años y mostrarlo a los más jóvenes. El tango tiene mucha importancia para nuestra vida. Eso pienso que lo están entendiendo las nuevas generaciones y aprecian de alguna manera que podemos ser como sus maestras".

**ADA FALCÓN**, había nacido con el nombre de **Aída Elsa Ada Falcone** un 17 de agosto de 1905 en Buenos Aires y fallecería una 4 de enero de 2002 en Córdoba, desarrollando una exitosa carrera entre 1925 y 1938. Desde muy niña descolló a través de una voz prodigiosa y con solo 11 años realizaba tonadillas españolas, a tal punto de ser apodada "La joyita argentina". Sus hermanas Amanda y Adhelma fueron también artistas destacadas de la época, pero Ada fue la más popular y talentosa de las tres.

Su primera incursión cinematográfica fue en el cine mudo en 1919 protagonizando "El festín de los caranchos" una película precursora de la filmografía nacional. Pero el éxito en la pantalla grande llegaría mucho después, en 1934, con "Ídolos de la radio" film sonoro dirigido por Eduardo Morera que la tuvo como protagonista junto a Ignacio Corsini, con Olinda Bozán, Tita Merello, Tito Lusiardo, y la orquesta de Francisco Canaro entre otros, quien a su vez era un gran difusor de las nuevas figuras y de las consagradas de la época, a través de la radio donde Ada Falcón fue estrella indiscutida en todo el espectro de emisoras de entonces. La cancionista prefería los pequeños estudios radiales para la emisión de sus actuaciones acompañada por sus músicos y sin presencia de público, contrario a las tendencias de los artistas de esos años que elegían las grandes salas con muchos oyentes para sus presentaciones.



Su trayectoria en la radio se inició en 1929, y se mantuvo con algunos altibajos, hasta el final de su carrera en 1942. Su mayor popularidad transcurriría entre 1930 y 1935, años en que gozó de gran fama y bienestar económico, llevando una vida muy especial que la convirtieron en uno de los famosos mitos de la época. Efectivamente los folletines de ese entonces la mostraban exquisitamente vestida y ataviada, conduciendo autos lujosos, y rodeada de ambientes finamente decorados al estilo "belle époque". Según sus propios dichos perfumaba los ambientes de su mansión con finas fragancias de cotizadas marcas francesas. Conducía su carrera con cierto misterio y secreto en el mundo radial, anunciando algún debut que luego era suspendido o asegurando su permanencia en alguna emisora que luego interrumpía sin dar explicaciones. Se desconoce si estos altibajos eran caprichos propios, estrategias de publicidad para generar expectativas o situaciones particulares.

Se le conocieron amores difundidos en las publicaciones de la época pero según parece, lo que marcó su destino fue la relación intensa y duradera que mantuvo con Francisco Canaro,



cuyo fracaso precipitó el fin de su carrera y de su vida mundana y lujosa para abrazar un estilo místico, despojado y devoto renunciando a todas sus posesiones materiales y a su vida artística.

A partir de 1942, se pierde el rastro de la estrella rumoreándose que había decidido consagrar su vida a Dios, versión que circuló durante varias décadas hasta que algunas investigaciones periodísticas lograron rescatar el mito del olvido y desempolvar al personaje. Fue encontrada en el pueblo de Salsipuedes, provincia de Córdoba, donde vivía junto a su madre en un ambiente de sencillez y humildad extrema. Aún conservaba su inclinación por el misterio y el encierro y vestía haciendo honor a su consagración. Estos pasajes están muy bien documentados en un film testimonial de 2003, "Yo no sé que me han hecho tus ojos" que debe su nombre a ese hermoso vals que el maestro Canaro compuso en su honor en 1930.

En referencia a su discografía, comenzó sus primeros éxitos con la orquesta de Osvaldo Fresedo para RCA en 1925 y luego a partir de 1929 fue artista del sello Odeón hasta su retiro en 1942. Sus grabaciones en total alcanzaron las 217 placas.

Néstor Pinsón recuerda a Josefina Rubianes Alzuri, más conocida artísticamente como **AMANDA LEDESMA** nacida un 31 de diciembre de 1911 y fallecida el 18 de febrero de 2000 que comenzara su carrera en 1929, cuando la mayoría de los jóvenes de Buenos Aires conocían las letras de los tangos en boga y, a escondidas o entre amigos, los cantaban albergando sueños de triunfo, presentándose en un concurso, que se realizaría en el nuevo cine Gaumont. en el cual se destacó y, días más tarde, debutaba en la reconocida Radio Prieto, acompañada por la guitarra de José Ricardo interpretando como primer tema, "Alma en pena" (de Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez), con una enjundia dramática, que la acercaba al estilo de Libertad Lamarque.

Por medio del cine llegó al gran público, a través de sus atractivos, su desenfado, mezclado con una sutil inocencia propia de la época. Era "como anillo al dedo" para las comedias "tontas" del cine argentino, con el valor agregado que además cantaba y lo hacía con gusto y correctamente. Fue la prometida buena del galán de turno. La que se imponía siempre cuando competía con la coqueta de buena posición económica. Su debut se produjo en "Tango", bajo las órdenes del mismo director: Luís Moglia Barth, y luego en la fallida película "Dancing", donde también actuaban la orquesta de jazz de René Cospito y la típica de Roberto Firpo.



Más tarde continuaría con "Canillita", en 1937 "Melodías porteñas", junto con el gran Enrique Santos Discépolo, y es él precisamente quien le elige dos temas para grabar, el tango "Condena" y el vals "Primavera", para el sello Odeón. En 1938, filma "El último encuentro", donde hay un breve papel para Choly Mur (la hija de Tania), "Senderos de fe" junto al actor y chansonnier Juan Carlos Thorry, "De México llegó el amor", con el cantor mexicano Tito Guizar, donde es la protagonista principal. Luego vendrá "El astro del tango", con Hugo del Carril, y con el mismo galán: "La novela de un joven pobre". También actúa en "Peluquero de señoras", junto al gran cómico Luís Sandrini, abandonando luego la pantalla para dedicarse enteramente al tango.



Realizará giras por América, acompañada por el pianista Héctor Stamponi, en el año 1943, por Bolivia, rumbo al norte, actúan en todos los países y llegan a Cuba. Su éxito va creciendo día a día, y es en México donde triunfa definitivamente consolidando sus dotes de comediante y cantante en el cine. Permaneció en México durante diez años, iniciando un camino que luego seguirían Libertad Lamarque, Agustín Irusta, Mercedes Simone, Alberto Gómez o Hugo del Carril. Luego regresa y se presenta en Radio Splendid, en el recientemente inaugurado canal 7 de televisión y en alguna que otra función teatral. En el año 1956 se retira del mundo del espectáculo.

Entre sus grabaciones, además de las mencionadas, podemos destacar las del sello Víctor del año 40: "Cariño", el vals "Quién será", "Imposible" (todos de Luís Rubinstein) y el vals "Quién más quién menos" (de Rodolfo Sciammarella). Entre 1944 y 1945 graba comercialmente cuatro temas en México: la zamba "Vieja huella", la ranchera "Que buscan en la mujer", el tango "Cruz" (todos de Héctor Stamponi y Ernesto Cortázar) y "Coplas de retache" en dúo con Jorge Negrete (de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar).

**SOFÍA BOZÁN** tuvo sus principales éxitos en la década del veinte donde se vinculó al mundo del espectáculo como integrante del coro de la compañía teatral Vittone-Pomar adoptando el apellido de su prima Olinda, que ya era una actriz conocida. Luego integraría los elencos teatrales más famosos de la época como los de Muiño-Alippi, de los actores Enrique Muiño y Elías Alippi, debutando como cantante en 1926 estrenando el tango "Canillita" de Tomás De Bassi y Antonio Botta. A partir de entonces nació un estilo picaresco, relacionado hondamente con el tango humorístico y el lunfardo, iniciando un modo de interpretación que fue seguido después por otras colegas suyas, como el caso de Tita Merello.



Mientras cantaba, Sofía bailaba y caminaba el escenario y fue una de las pioneras en intercalar diálogos y bromas con la gente del público. A pesar de su humor no perdió la costumbre de interpretar tangos dramáticos. Tanto es así que en 1927 con la compañía de Elías Alippi y en la obra de Pascual Contursi "Saltó la Bola", estrenó el tango de Raúl de los Hoyos y Luís Bayón Herrera "Un tropezón". A partir de 1929 comenzó a grabar discos en la casa Electra, propiedad de Alfredo Améndola pionero de nuestra fonografía acompañada por la orquesta de Francisco Pracánico con quien hizo "Un tropezón", "Canillita", "Nicanora", "Gabino", "Carro viejo", "Cobarde", "Esta noche me emborracho" y "Engominado", todos ellos éxitos que se convirtieron en clásicos del cancionero popular. Grabó también con acompañamiento de guitarras algunas piezas criollas, el estilo "Mis quejas" y la zamba "Traicionera".

En 1930 pasó a grabar en los discos Nacional-Odeón donde interpretara "Yira yira", entre otras, además de continuar su carrera teatral siendo número de atracción en la compañía de revistas del Teatro Sarmiento que dirigían Manuel Romero y Luís Bayón Herrera con quienes realizó una gira por España y Francia a comienzos del año 1931, y en mayo de ese mismo año debutó en el cine, junto a Carlos Gardel para la Paramount francesa filmando la película "Luces de Buenos Aires", en la que también participó Julio De Caro .

Al regresar a Buenos Aires se vinculó, para siempre, al Teatro Maipo donde actuó hasta el final de sus días. Desde la década del treinta y hasta 1950 participó en varias películas filmadas en el país, entre las que se destacan "Loco Lindo" junto al famoso actor cómico Luís Sandrini, "Puerto Nuevo" con Pepe Arias y el cantante Charlo, con quien también hizo "Los muchachos se divierten" y "Carnaval de antaño". En 1942, participó en el inolvidable film de Elvira Fernández "Vendedora de Tienda" junto a Paulina Singermann, y en 1943 actuaría en espectáculos teatrales de la calle Corrientes donde continuaría su trayectoria participando en 1950 en "El Patio de la Morocha". Actriz teatral y cinematográfica, cantante y bailarina de tango, siguió en el Maipo hasta el día de su fallecimiento.

Sin embargo, tanto en el teatro como en el disco o el celuloide la "Negra" Bozán dejó impresa su alma de tango con su espíritu, su alegría y sus canciones que poblaron las noches de Buenos Aires porque Sofía es parte de ella. Sofía Bozán ha sido un emblema que representa con orgullo la historia del teatro, el cine, el tango y la vida de los porteños.

**BEBA BIDART** había nacido un 3 de abril de 1924 en Buenos Aires, donde fallecería un 27 de agosto de 1994, el mismo día que lo hiciera el Polaco, siendo cantante, actriz y bailarina, cuyo nombre real era Eliane René Schianni Bidart. A los 4 años comenzó a estudiar en el Teatro Infantil Labardén, hasta que a los 15, escoltada por su hermana Nelly, debutó como corista en el teatro Casino y luego pasó al Maipo, donde llegó a vedette.

Como cantante realizó unas treinta grabaciones acompañada por orquestas como la de Francisco Canaro, Color Tango y el Trío Yumba, entre otros; se pueden destacar sus interpretaciones de "Me bautizaron milonga", "El firulete", "La milonga y yo" con letra propia y "Ventarrón".



Su primera actuación en cine fue en "Los Pulpos" en 1948, junto a Olga Zubarry, Roberto Escalada y Carlos Thompson, a la que seguirían más de treinta filmes. En televisión se inició en "La revista de Dringue", con Drigue Farías, participando en recordados programas como Tropicana Club, La Botica del Ángel, Chantecler y Grandes Valores del Tango entre otros programas musicales. También en telenovelas como "La cruz de María Cruces", "Bajo el mismo cielo" y "Rolando Rivas taxista" donde personificaba a una conductora de taxis. En el teatro trabajó con Tato Bores y Olga Zubarry en la obra "Madame Trece" y participó en espectáculos de tango como "Tu cuna fue un conventillo", "Somos del dos por cuatro" y "Una noche en Buenos Aires". Además de actuar y cantar fue una gran bailarina de tango y su pareja más famosa fue con Tito Lusiardo. Fue miembro de la Academia Porteña del Lunfardo a propuesta de Sebastián Piana y José Gobello desde el 2 de noviembre de 1991, donde ocupó el sillón de "Juan Francisco Palermo".

El 17 de agosto de 1979, abrió las puertas de Taconeando, tangueria famosa por la cual desfilaban artistas de renombre. Beba fue el alma de ese lugar y al fallecer sus cenizas fueron esparcidas por la vereda de Taconeando y los alrededores de la casa. El intendente de ese momento homenajeó a la vereda de Balcarce al 700 como "La Vereda de Beba Bidart",

cuya placa se puede ver en la pared de Taconeando. Hoy por hoy en homenaje a ella Taconeando se llama "Taconeando La Vereda de Beba".

Ana Luciano Divis nació en Toledo, España, un 13 de octubre de 1893 y fallecería en Buenos Aires el 17 de febrero de 1999, conocida como **TANIA**, fue una centenaria cantante y actriz que desarrolló una su carrera en el país, además de pareja de Enrique Santos Discépolo. En su niñez intervino en un grupo de niños que actuaba en su colegio de Valencia, España, interpretando versos, obras de teatro, o zarzuelas. Allí fue donde definió su seudónimo por el cual fue conocida internacionalmente: Tania, por una compañera rusa. Sin embargo, antes actuaba con el nombre de Ana Luciano, mientras que su hermana con el de Isabel Luciano. A los 18 años ya tenía su propia compañía de varieté, con la que recorrió Barcelona, Alicante y Madrid, donde figuró como La Lucianito, Tania Visdi y Tania Mexican, el cual surge porque estaba casada con el bailarín Antonio Fernández, conocido popularmente como "Mexicán" y de quien se separó en Montevideo.

Con la popularización del cuplé, hizo pequeñas giras por las proximidades de Valencia. Su primer trabajo importante lo tuvo en una troupe, integrada por cantantes, bailarines y acróbatas, con la cual recorrió París. En 1917, a los 24 años, llega a Buenos Aires junto a la Troupe Ibérica, encabezada por Teresita España, la Cachabella y Pablo Palitos, que iba actuar en el Teatro Casino, pero también aprendió las letras de temas de tango como "A la luz de un candil" o "Sentencia". En una convocatoria en Brasil, fue animada por el guitarrista Mario Pardo: su debut con la música ciudadana se llamó "Fumando espero", con el que tuvo un éxito muy grande, por lo que volvió a la ciudad para actuar en el Chantecler y trabajar posteriormente con Osvaldo Fresedo.



Cantando tangos como "Esta noche me emborracho", o los ya citados, se presentó acompañada por la orquesta de Roberto Firpo en el "Folies Bergère", que funcionaba en la calle Cerrito. José Razzano le presentó en 1927 al compositor Enrique Santos Discépolo, con quien rápidamente comenzó una relación sentimental. En 1931 acompañó a su pareja a Chile, siendo ella integrante del espectáculo "Piernas inquietas". Gracias a Discépolo pudo participar en el teatro y en cine en tres películas: "El pobre Pérez" (1937), de Luis César Amadori, "Cuatro corazones" (1939), con Herminia Franco y Gloria Guzmán y "Caprichosa millonaria" (1940). Su carrera estuvo ligada al nombre de su marido quien la acompañó por más de 21 años hasta su temprana muerte. En 1937 estuvo en Radio Municipal, cuando Discépolo tuvo una gran orquesta bajo su dirección. En 1946 actuó en radio El Mundo con la orquesta de Mariano Mores y en 1947 en Belgrano con Discépolo en el ciclo "Cómo nacieron mis canciones". Ese año participó junto a su esposo en Radio Belgrano. Sus personajes se prolongaron en otras piezas de Discepolín como Blum (1949) y luego en 1950 y 1951 durante una labor en el Teatro Gran Splendid.

Al igual que el músico, Tania compartió la adhesión al peronismo, llegando a compartir reuniones con Juan Domingo y Eva Perón, y la atención a la gente desprotegida. Sufrió como su cónyuge, la persecución, por sus duras críticas radiales contra el desprecio político de la época, que afectó a Enrique por su militancia política. El 23 de diciembre de 1951 éste falleció de un síncope al corazón, aunque – como ella decía – murió de tristeza. Aquel hecho, agravado por el derrocamiento de Perón en 1955 la llevaron por giras por América Latina y



España, manteniéndose lejos de Argentina hasta 1959, cuando inauguró varios locales como "Cambalache" o "Doverkalt", entre otros. Su única hija, la actriz y cantante Choly Mur, que participó en teatro y en tres filmes, murió en un accidente automovilístico en la Navidad de 1954. Fue parte del elenco de "Caramelos surtidos" (1960), en el Teatro Presidente Alvear, y en "Las ridículas preciosas" (1967), en el Teatro de la Cova.

Durante las décadas del 60, 70 y 80 frecuentó con asiduidad "La Botica del Ángel" y el ciclo televisivo de Canal 11 Botica de Tango, ambas de Eduardo Bergara Leumann, así como también Grandes Valores del Tango. Se relacionó laboralmente con Luís Diego Pedreira en 1970 y estrenó su espectáculo "Tania canta y cuenta" en "El Erizo Incandescente". A su vez, publicó un libro titulado Discepolín y yo (Ed. La Bastilla, 1973) con ayuda de Jorge Miguel Couselo y realizó cinco temporadas en el Teatro de la Ribera en 1983.

En 1998, en su cumpleaños, se le tributó un homenaje en la sede de la Asociación de Periodistas de Radio y Televisión (APTRA), donde actuó en un sketch que se llamó "El descubrimiento de América", una alusión humorística a su longevidad, tema que la divertía; y fue designada Personalidad Emérita de la Cultura Argentina por la Secretaria de Cultura de la Nación "por su trayectoria artística y su incondicional aporte a la difusión de nuestra música ciudadana". Unos meses antes había sido una de las protagonistas de un homenaje a Aníbal Troilo, cuando junto a Fito Paez y frente a casi un millar de jóvenes cantó "Uno" y "Cambalache". En la reinauguración del Teatro Maipo, desde el subsuelo del escenario, Tania ascendió sobre una plataforma móvil, acompañada por un pianista, para interpretar nuevamente "Cambalache". Incluso, poco antes de su deceso, continuaba viajando a España y cantando en variados locales. El 17 de febrero de 1999 a las 23:15 falleció en Buenos Aires mientras dormía en su departamento de la calle Callao. Tania no alcanzó, por poco, a conocer "en el 2000 también" conocido como "El año de Discépolo".

Carmen Leonor Simone, que se llamaría artísticamente **CARMEN DUVAL** había nacido en Entre Ríos un 3 de octubre de 1918 y falleció un 21 de marzo de 2012, la cual irrumpió en un campo cantable donde reinaban notables colegas. Sin embargo sus notables cualidades a través de una armónica voz y una especial personalidad le permitieron incorporarse al núcleo de las elegidas, en la línea de Mercedes Simone.

Esas calidades artísticas le permitieron incorporar obras difíciles de vocalizar, algunas del repertorio instrumental como "Recuerdo", "Ojos negros", "Entre sueños" o "Inspiración", presentando sus temas a través no solo de una propia ductilidad sino a través de una dicción muy pulida y un énfasis que no llegaba al arrebato. Todo ello estaba acompañado de una calidez muy especial que llegaba a quien la escuchaba con un contralto de alargue que no desbordaba, acompañada siempre de gestos que carecían de ampulosidad pero que marcaban el tema que interpretaba.



Además de todas sus cualidades vocales supo rodearse de grandes músicos, tales los casos de Antonio Macri en sus comienzos o del trío de Salgán en piano, con quien estuviera casada, Gregorio Suriff en violín y Marcos Madrigal en bandoneón, para continuar con Héctor María Artola, la Orquesta Estable de Radio El Mundo o Argentino Galván.

Sus principales actuaciones transcurrieron en los medios radiales porteños, especialmente hacia finales de la década del “30” y en los “40”, no teniendo actuación cinematográfica y sus grabaciones fueron escasas donde solo alcanzaría 8 títulos, dos en la RCA Víctor y seis en Odeón, además de tomas radiales y en la actualidad es casi imposible hallarlas salvo la que posee algún coleccionista.

**AÍDA LUZ**, cuyo nombre real era Aída Da Lus de Roca había nacido un 10 de febrero de 1917 en la localidad de Alejandro Korn, en la provincia de Buenos Aires, y fallecería un 25 de mayo de 2006; uno de sus hermanos Jorge Luz sería figura importante del teatro, cine y la televisión, y desde su niñez mostraba grandes dotes para el canto y la actuación estudiando en la academia PAADI, dirigida por los hermanos Rubinstein, y a los 19 años, debutaba como cancionista en Radio La Nación que a partir de 1937 pasó a llamarse Radio Mitre.

En 1936 tenía un pequeño papel en la película “Loco lindo”, dirigida por Arturo S. Mom, cuyos principales protagonistas fueron Luís Sandrini, Sofía Bozán, Tomás Simari, Juan Sarceni, Pedro Fioriti y Famá, quien canta el tema de Carlos Di Sarli y del escritor Conrado Nare (Chamico), “Loco lindo”; ese mismo año, participó nuevamente en el cine, en el film “Ya tiene comisario el pueblo”, junto a Agustín Irusta, Roberto Fugazot y Leonor Rinaldi, entre otros.



Simultáneamente continuaba con su carrera de cantante haciéndolo en Radio Mitre, compartiendo la cartelera de la emisora junto a Carmen Duval, Aída Denis y Yola Yoli. Después, actuaría junto al cantor Alberto Gómez en “De la sierra al valle”, de Antonio Ber Ciani (1938); con Tito Lusiardo y el cantor Osvaldo Moreno; en “El sobretodo de Céspedes”, de Leopoldo Torres Ríos (1939) y, en 1940, cantó su primer tango para el cine, “El pañuelito”, en la película de Luís Bayón Herrera, “Los celos de Cándida”, cuya protagonista principal era Niní Marshall. Ese año y con el mismo director, fue la figura principal en “Amor”, junto a Pepita Serrador.

Su vida artística ha sido principalmente como actriz, aunque también actuando en algunas película interpretaba temas de tango. Así se sucedieron, sin solución de continuidad, innumerables películas y presentaciones teatrales, nombraremos las más destacadas: “Cuando canta el corazón”, de Richard Harlan, junto al consagrado Hugo del Carril, donde cantan a dúo: “Buenos Aires”, “La morocha” y “Dónde estás corazón” (1941). “Papá tiene novia”, de Carlos Schlieper, con Amanda Ledesma (1941); “La piel de zapa”, de Bayón Herrera, con Hugo del Carril, en la que hacen a dúo “La noche de mis sueños” (1943). “Pobre mi madre querida”, inolvidable film codirigido por Homero Manzi y Ralph Pappier, junto a Hugo del Carril y la actriz italiana Emma Gramática (1948); “El último payador”, de los mismos directores, nuevamente junto a Hugo del Carril, en homenaje a José Betinotti (1950).

Sin embargo, en 1953, actuaría en el sainete lírico “El patio de la morocha” de Enrique Santos Discépolo, con la dirección musical de Aníbal Troilo, donde hace el papel protagónico. Curiosamente, ese personaje había sido ofrecido primero a Virginia Luque, quien no aceptó por discordancias con la producción. Fue uno de los espectáculos más exitosos, con la participación del cuarteto Troilo-Grela y los cantores, Agustín Irusta, Jorge Casal y Raúl Berón. Aída estrenó el tango “Patio mío” y la habanera “La retrechera”, en las que, pese al tiempo trascurrido, demostró que su voz y su calidad interpretativa estaban intactas.



Al finalizar la extensa temporada teatral, la empresa Odeón, la convocó a registrar para su sello subsidiario Pampa, los temas del sainete y, en otro disco, los tangos “El pañuelito” y “Milonguita (Esthercita)”. Luego de este breve pero exitoso regreso al canto volvió a su verdadera vocación de actriz, con una magnífica trayectoria avalada por los más importantes premios: Martín Fierro, Ace de oro, San Gabriel, Konex, Cóndor de oro, Estrella de Mar, Blanca Podestá y el mayor de todos ellos, el reconocimiento del público.

**ALBA SOLÍS**, cuyo nombre verdadero era Ángela Herminia Lamberti, cancionista y actriz, nació un 18 de octubre de 1927 en la avenida Rivadavia, en una casa levantada a la vera de su empedrado, que con el tiempo se constituiría en una intérprete sensible que desde niña lució la canción ciudadana. Fue artista desde siempre y como ella misma ha dicho: “No elegí mi camino, sino que las cosas se fueron dando naturalmente tal cual eran”. Tenía cuatro años cuando hizo su debut en la “Pandilla Marilyn”, para luego actuar en las “Matinés de Juan Manuel” y después, ya como actriz juvenil, con Atiliano Ortega Sáenz y Mario Amaya (Churrinche).

El tango fue, desde niña, su gran pasión y al interpretarlo, “Siempre me mostré tal cual soy”. Nunca hizo algo que no sintiera. Estudió con la cantante lírica italiana María Naftri, a cuyas enseñanzas Alba le adicionó las características propias de su temperamento y los secretos del arte escénico que naturalmente ella fue incorporando a sus interpretaciones. Cantó en Radio Mitre en 1945 y luego de concursar en el certamen “Buscando la Voz del Tango” organizado por Radio Splendid, suscribe con esa emisora un contrato de cuatro años. Su definida personalidad quedó cabalmente demostrada en cada una de sus actuaciones. El tono de su voz y la gran sensibilidad dramática que impuso a su canto, le valieron convertirse rápidamente, en una figura estelar. Sus actuaciones en Radio Belgrano y Radio El Mundo, así como sus presentaciones por televisión, le sirvieron para cautivar al gran público.



Debutó en la revista porteña, en el teatro Comedia, y enseguida se convirtió en una estrella del género, paseando su figura por los escenarios de todas las “catedrales” de la revista, donde se presentó como actriz y cantante, alcanzando a su vez el privilegio de bailar tangos en pareja con el recordado Tito Lusiardo. Actuó en “Blum”, el gran suceso teatral de Enrique Santos Discépolo. Al mencionar a Discépolo, cabe referir otro hecho que lo tiene a él y a Alba como protagonistas. En 1951 Homero Manzi, ya muy enfermo y con sus días de vida contados, compone, junto a “Pichuco”, el tango “Discepolín”, tema que Enrique escucha por primera vez en el cabaret “El Colonial”, interpretado por Alba, sin pensar entonces, que pocos meses después, sería él quien partiría para unirse allá en lo alto con su gran amigo Homero.

Con Mariano Mores, Los Mac Ke Mac's, Ubaldo Martínez y los bailarines Mayoral y Elsa María actuó en la comedia musical “Buenos Aires canta al mundo” y si bien el cine contó con su participación en diversas películas, ella misma reconoce que nunca el cine la atrapó. Cuando Francini y Pontier reorganizaron su orquesta en 1973 para actuar especialmente en Japón, le confiaron la responsabilidad de ser la vocalista femenina del conjunto. Durante un lapso prolongado fue figura principal del exitoso espectáculo “Tango Argentino”, que le permitió pasear por el mundo su voz y hacer conocer sus inolvidables interpretaciones de “Uno” y “La

última curda". Actuó exitosamente "El Viejo Almacén" y en "Caño 14", en este último, en las tres etapas de su existencia, primero, en la sala de Uruguay 932, luego en Talcahuano 975 y finalmente en la calle Vicente López 2134, último cobijo de este reducto tanguero.

**AÍDA DENIS** nació en el barrio de Boedo un 16 de noviembre de 1918 y falleció un 22 de junio de 1994 siendo una popular cancionista y actriz, hija de Rogelio y Micaela Lioi de Rodríguez. Fue una figura perteneciente a la generación de los años cincuenta, en la que se destacaron cancionistas de la talla de Chola Luna, Carmen Duval, Fany Loy, María de la Fuente, Elena Lucena y Julia Vidal.



Su coloratura de voz, diferente a lo que se escuchaba en la época, con un estilo temperamental de correcta calidad interpretativa y una gran personalidad, hicieron de ella una estrella importante de la radiofonía porteña. Su registro estaba devenido en contralto. A los 17 años, se presentó en un concurso en el que se buscaban voces femeninas, organizado por LR3 Radio Belgrano junto a la firma patrocinante, el popular polvo limpiador Puloil. El primer puesto fue para Carmen Duval y Andrés Falgás y el segundo correspondió a Aída Denis. Durante 1936, participó en distintos programas en Radio París. Desde 1938 a 1940, sería figura exclusiva de los micrófonos de Radio Belgrano, cuyo director artístico era Jaime Más, con el acompañamiento del conjunto de guitarras dirigido por Jaime Vila. Era presentada como la "Llamarada pasional del tango".

Luego de casarse, en 1939, se retiró para volver en 1951 para presentarse en Radio Belgrano y al año siguiente en LR4 Radio Splendid, prolongando sus actuaciones en distintos programas de dicha emisora, hasta 1960. A partir de dicho año, comenzó a participar en distintos radioteatros en Radio Belgrano y, también, en Splendid. Actuó en distintas radios de Buenos Aires y de la capital uruguaya. Como cantante continuó su actividad en locales nocturnos, donde era presentada por el poeta y letrista, Roberto Giménez. Cuando los hermanos Caló vendieron un local que pasó a llamarse "La churrasquita", Denis transitó por "Caño H", "La viga", "Mano a mano", "Festival", "La gayola" y "Marabú". En 1977 compartió escena con la orquesta de Alberto Di Paulo donde interpretó el tema "Los mareados" para Embassy. Grabó un total de 16 canciones. En el mítico escenario de Caño 14, compartiría el show con Rubén Juárez, Roberto Goyeneche y el dúo Horacio Salgán-Ubaldo De Lío.

## LOS ADELANTADOS

Como ha ocurrido a lo largo de sus más 150 años de vida, el tango ha transitado sus distintas etapas, desde los intuitivos, la "Guardia Vieja", la "Guardia Nueva" o la dorada época del "40", con permanente evolución. Con la pérdida de su masividad aparecen otras realidades socio-económicas, que exhiben a esos artistas del género que habiendo participado de la época, o llegados al final de la misma, comenzaban a mostrar otras búsquedas desde la interpretación, la composición o el arreglo de esta música popular urbana.

Como bien lo señala Ferrer, la música popular urbana tuvo en la masividadailable y en los cantores de cada orquesta, su máxima expresión, que luego de esa época dorada, por condiciones propias del género pero principalmente de la situación general del país, además

de la irrupción de música foránea, habría de dar paso a conjuntos más pequeños y a un número muy calificado de artistas, principalmente instrumentales que habrían de dar el puntapié inicial a una nueva etapa en el género.

Aún en la crisis, los conjuntos tradicionales peleaban por mantener sus estructuras instrumentales, pero las distintas crisis económicas mellaban tales aspiraciones y salvo contadas excepciones, muchos de ellos debían restringir el número de sus integrantes o trabajar sin mucha asiduidad.

Al perderse la masividad del baile, esos músicos que habrían de desandar el camino principalmente a partir de los años "60", comenzarían su permanente búsqueda donde quizá Ástor Piazzolla marcaría el rumbo, pero cada uno de ellos traía su propia impronta, de las cuales, sin agotar la lista ni hacerlo por orden de valoraciones, podemos encontrarnos con nombres que hoy forman parte de nuestra tradición musical urbana.

¿Cuáles eran las propuestas musicales-estéticas de aquella nueva generación? El tiempo y el trabajo de cada uno de ellos habrían de darnos la respuesta, aún dentro de una realidad económica en la que no era fácil vivir de la música, como había ocurrido en la década del "40".

Como siempre nos ocurre, entre esos nuevos pioneros del género, hemos de encontrarnos con Astor, ese "Loco de las cuatros estaciones", que aún, cuando se forjara en la orquesta de Troilo, ya insinuaba otra etapa evolutiva del género, no solo por sus conocimientos musicales sino por ese empeñamiento de brindar algo distinto a lo conocido, aún en esa orquesta iniciática del "46" que militaba todavía en la estructura de la orquesta del "40" pero que en su interpretación y especialmente en sus arreglos "raros" para la época presagiaba "lo que vendrá". Se ha señalado que hasta ese momento la estructura de la orquesta típica exhibía la previsibilidad del ritmo, dirigido principalmente al baile, salvo casos como los de Pugliese o Salgán, en tanto esa nueva propuesta de Astor marcaba un cambio de ese ritmo armónico, a través de uno vivaz en la primera parte, al que seguía un segundo lento, para volver a un tercero también vivaz, todo lo cual, al sacarle esa previsibilidadailable, lo tornaba nítidamente para ser escuchado.

Con ello, comenzaban a aparecer los agoreros del "gato". Sin embargo, no debemos dejar de recordar que siempre partió de los mejores y más evolutivos representantes del género; cuando recordaba que viviendo en Nueva York escuchaba con fruición los discos del quinteto de De Caro o del sexteto de Vardaro; todo lo cual habría de comenzar a volcar en la orquesta del "Gordo" y en aquellos primeros arreglos como "Inspiración" o la milonga "Azabache". Ya con su orquesta, acompañando a Fiorentino, o instrumentalmente luego, comenzarían esos famosos arreglos que, aún, dentro de una estructura estilística de la escuela decareana mostraba que algo nuevo se estaba gestando, aún en ese momento, con tangosailables y a la vez agradables al oído.

Comenzarían los tiempos de aquellos que lo amaban o de los otros que lo denostaban, pero su espíritu "peleador", adquirido en su juventud en esas peleas de pandillas del barrio latino en Nueva York, también comenzaba a exhibir algo que no lo habría de abandonar a lo largo de su vida: la pasión por perfeccionarse, y así comenzaría a estudiar con Alberto Ginastera, y junto con ello aparecerían también sus inclinaciones por músicos de jazz como el "Mono" Villegas o aún de la música folclórica como los hermanos Abalos.

Sin embargo, esa forma de avanzada para entender el género no dejaba de lado esa presencia canyengue que como diría Astor "tenía barro", y ese loco lindo era coherente con las calidades de "otros locos lindos" como Goñi, con quien pudo disfrutar un tiempo con Pichuco, con Gobbi, con Troilo o con Pugliese a quien siempre admiró como un tradicionalista revolucionario, como lo certificaría con "Negracha" o "Malandraca".



En esos finales de la década del “40”, Astor comenzaba a dejar vestigios de esos cambios que pregonaba, donde aparecía “El desbande” (título surgido ante el vuelco del colectivo en el que viajaba con su conjunto), donde señalaba que tiene un comienzo del tipo de “El tamango” de Posadas, con notables variaciones difíciles de emular, comenzando a transitar el difícil camino de hacer tango “para escuchar”; y al cual seguirían otros temas como “Villeguita” o “Se armó”, pero lo mejor estaba por llegar.

Y ya lo presagiaba a través de algunos títulos como “Prepárense” y “Para lucirse” ambos de 1950, a los cuales seguirían “Contratiempo”, “Contrabajando”, con Pichuco, “Triunfal”, “Lo que vendrá”, a los cuales pocos pero grandes maestros se le atrevían a ejecutarla, como Fresedo, Francini y Pontier o Basso. También dejaría escasos temas con letras, pero de una inusitada calidad poética, como “Fugitiva” con el “Negro” Juan Carlos Lamadrid o “Pigmalión” con Homero Expósito.

En esos finales de la “larga década del 40”, dejaba plantada la bandera para que otros la recogieran y en esa vida de impenitente estudioso, obtenida una beca partió a París para estudiar con Nadia Boulanger, ante el escenario del tango tradicional que lo inclinaba a volcarse a la música clásica, en la cual ya había incursionado con algunas obras, pero esa gran maestra le habría de señalar que su camino estaba en el tango, y Astor así lo entendió; y ya en París, en 1955, grababa con las cuerdas de la Orquesta de la Opera de París, Martial Solal al piano y Astor en bandoneón, 16 temas, de los cuales 14 eran propios (entre otros “Nonino”, “Marrón y Azul”, “Chau París”, “Bandó” o “Picasso”).



De regreso a Buenos Aires y decidido a dar pelea plantea una orquesta con bandoneón y cuerdas donde hará temas nuevos como “Tres minutos con la realidad”, “Tango del Ángel” (el tema quinto de la serie del Ángel), y “Melancólico Buenos Aires”, además de temas de hombres a los que tenía gran consideración como “Negracha” de Pugliese, “Del bajo fondo” de Tarantino, o “Vanguardista” de José Bragato, además de hacer temas cantados con la voz de Jorge Sobral. Su otro gran proyecto y concreción fue la creación del “Octeto Buenos Aires” que marcó un hito fundacional en ese camino de nuevas búsquedas y que lo haría conformándolo con notables músicos como Astor y Pansera en bandoneones, luego reemplazado por Leopoldo Federico, Enrique Mario Francini y Hugo Baralis en violines, Horacio Malvacino en guitarra, Atilio Stampone en piano, José Bragato en violoncello y Aldo Nicolini luego reemplazado por Juan Vasallo en contrabajo.

El conjunto que para esa época no tuvo gran repercusión popular, grabó sin embargo dos excelentes 33, uno con los temas “Haydée”, “Neotango”, “Anoné”, “Tangology”, “Marrón y Azul”, “Los mareados”, “El marne”, “Arrabal” y “A fuego lento”; en la otra placa se escuchaba a



“Boedo”, “Mi refugio”, “Taconeando”, “Lo que vendrá”, “La revancha” y “Tema otoñal”. Astor había diseñado el octeto al estilo de otros conjuntos similares de jazz, al estilo de Gerry Mulligan, donde además del conjunto se lucían los instrumentistas a través de enormes solos.



Sobre el conjunto, el doctor Luís Sierra ha expresado: “La vigencia de rígidos moldes tradicionales, inexorablemente superados por el tiempo, ha venido postergando el natural y necesario proceso de adaptación del tango a la influencia de renovadoras corrientes evolucionistas, recogidas y asimiladas ya definitivamente, por las más importantes manifestaciones musicales de otras latitudes, a través de la inquietud de talentosos espíritus creadores (Bartók, Villa-Lobos, Chaves) que han adecuado revolucionarios criterios de vanguardia a las expresiones originarias de los distintos géneros. El Octeto Buenos Aires, en sus modernas concepciones estéticas y avanzadas realizaciones técnicas, rompe totalmente y sin concesiones con regresivos convencionalismos, que anquilosan al tango, en sus potenciales riquezas de contenido y forma.”.

Por su parte Carlos Kuri ha señalado “Este es el punto exacto donde se inscribe el nacimiento del tango contemporáneo, punto de no retorno, inicio de la última mutación en el interior del tango... No ha de ser únicamente por la cantidad de elementos técnicos que pone en la trama de sus arreglos: la politonalidad, la diversidad rítmica, variaciones bandoneonísticas en quintillo y seisillo de fusas; ninguno guarda el secreto que engendra una época, pero aquí comienza de una manera inexorable el antes y el después de Piazzolla”.

Y añadía Sierra: “Sobre la piedra angular del clásico sexteto de tango... se aumentaban las dimensiones numéricas y expresivas con el aporte del cello y la llamativa incorporación de la guitarra eléctrica. Pero no se trataba de estructurar fríamente un conjunto instrumental de ocho ejecutantes para luego barajar los nombres de sus componentes. No creo, por ejemplo, que Piazzolla pensara en la guitarra eléctrica sin tener presente el nombre de Malvicino; lo mismo con Francini, Bragato, Baralis, Stampone. Hay un sentido orgánico y funcional en esta constructiva iniciativa. No se trata de ofrecer la caprichosa originalidad de no tener cantores y engolfarse en la pedante actitud de que se escuche y no se baile. Se trata de todo un itinerario en la revalorización estética”.

Por su parte Horacio Malvicino, integrante del conjunto decía: “Conocí a Astor en un club de jazz, en donde por 1955 se reunían todos los amantes de las nuevas corrientes jazzísticas: el “Bop Club”. Ahí asistía un grupo de gente que seguía la línea bop, que había arrancado en Estados Unidos en 1947 con Charlie Parker y otros músicos que estaban en la avanzada del jazz. Astor iba todos los jueves y ahí nos encontrábamos. Un día me oyó improvisar: “Eso es lo que quiero en mi octeto, un tipo que sepa improvisar.”, me dijo y me llevó con él. Sabiendo de antemano hasta dónde daba yo con mi instrumento, escribió partes improvisadas para mí, sobre todo los finales. Encima de una gran instrumentación que tenía todo el conjunto, yo tenía libertad de ir improvisando. Todo esto enfureció a los tangueros... era la locura total”.

Pero la falta de repercusión hizo que Astor emigrara nuevamente a Nueva York donde intentó un experimento “jazz-tango” que no tuvo repercusión, especialmente por la concesión comercial, lo cual lo llevó nuevamente a volver a Buenos Aires y sería en 1960 donde crearía quizá el conjunto que más se adaptó a su personalidad y que fue el “Quinteto Nuevo Tango” con bandoneón, piano, violín, guitarra eléctrica y contrabajo, que causó furor en muchos



sectores, en el cual nos incluimos, y que dejara notables temas como “Adiós Nonino”, “Decarísimo”, “Calambre”, “Los poseídos”, “Introducción al Ángel”, “Muerte del Ángel”, “Revirado”, “Buenos Aires hora 0” y “Fracanapa”, entre otros; pero ya estamos entrando en otro período que no corresponde a la larga década del “40”, el que hemos de tratar extensamente cuando abordemos el período posterior a 1960.

Otro referente insoslayable fue un querido **EDUARDO ROVIRA** para el cual rescato un pequeño artículo realizado para la revista “El Rafa” del Círculo de Amigos del Tango de Lomas de Zamora Luis Rafael Rodríguez Baena, Correspondiente a la Academia Nacional del Tango, donde lo recordábamos pero principalmente hacíamos una valoración de su trayectoria:

“ALGUIEN A QUIEN RESCATAR DEL OLVIDO: Eduardo ROVIRA

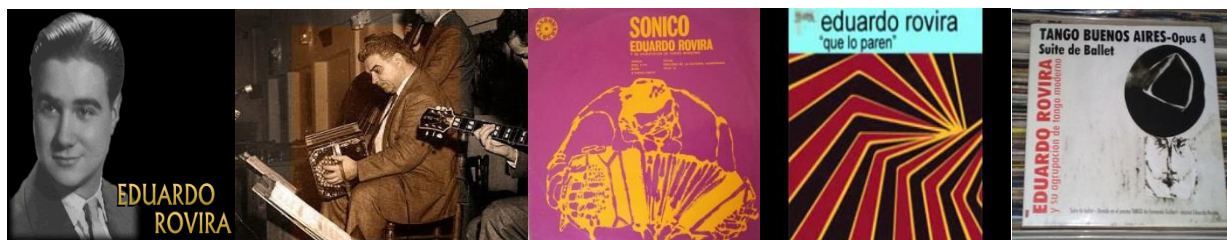
En este mundo competitivo, la fuerza y la garra para defender los cambios, acompañados lógicamente de calidad, en este caso en la música popular urbana, sirve para llevar adelante un proyecto. Este ha sido el caso de Astor Piazzolla y de Eduardo Rovira.

Ambos transitaban conjuntos orquestales en la década del 40 y del 50, pero quizá Rovira lo haya hecho con mayor asiduidad, pasando por las filas de bandoneones de las orquestas de Vicente Fiorentino, Enrique Alessio, Miguel Caló, Orlando Goñi, Juan E. Martínez, Antonio Rodio, Osmar Maderna, José Basso, Alfredo Gobbi y Osvaldo Manzi. Trayectoria tanguera no le faltó. Por su parte Astor lo hizo con el gordo y luego optó por camino propio. Pero ambos dentro de conjuntos enmarcados en la escuela “evolucionista”.

Sus distintas personalidades también lo portaron en lo musical. Así Horacio Ferrer señala al referirse a Rovira “Diríase que su obra es tan nutrida y sostenida como artísticamente valerosa –resulta una versión razonada de la obra esencialmente pasional de Astor Piazzolla tanto en lo que hace a las ideas musicales como en lo que atañe a la expresión de los mismos...”.

Esa forma de encarar la música y en definitiva la vida los llevó por distintos caminos. En tanto Astor, tano calentón que se forjó en las peleas juveniles de esos arrabales de Nueva York, las peleó todas, y más allá de su genio musical, le sirvió para ser hoy lo que es su marca. Por el contrario la personalidad de Rovira lo llevó a aceptar trabajos que no condecían con sus valores artísticos, terminando sus días tocando el fagot en el Colón o en la banda de la policía de la provincia de Buenos Aires en La Plata.

El destino la mayoría de las veces lo forja cada uno. En ello radicó la diferencia entre ambos y no en sus calidades y cualidades musicales. Si aún la obra de Piazzolla no ha tenido legatarios que crearan una etapa distinta a la del maestro, Rovira pudo haber sido otra senda de esa forma particular de crear esa música popular urbana de mediados del siglo XX. Lamentablemente la muerte le alcanzó aún joven.



Además de las orquestas que integró, en 1960 formó su “Agrupación de Tango Moderno”, grabando en los sellos Records y Microfón, auspiciado por el “Círculo de Amigos del Buen Tango” con Rovira en bandoneón, Reynaldo Nichele, Héctor Ojeda y Ernesto Citón en violines, Mario Lalli en viola, Enrique Lannoó en violoncello, Fernando Romano en el contrabajo y al

piano Osvaldo Manzi. En esa época, con mi entrañable amigo Fernando Petrelli, miembro de la Academia Correspondiente del Tango de Lomas de Zamora, lo seguimos en sus actuaciones por las distintas facultades de Buenos Aires. Rovira también fue el arreglador del Octeto La Plata, y como bandoneón solista integró la orquesta de Héctor Artola y el cuarteto de Reynaldo Michelle.

En 1966 formó un trío con Fernando Romano en bajo y Rodolfo Alchourrón en guitarra; en tanto que en 1968 lo haría con Salvador Drucker y Néstor Mendy, grabando para Global Records "Que lo paren" con temas como "Que lo paren", "Majo Majo", "Tango para Charrúa", "Tango para Ernesto" (Sábado), y "A don Pedro Santillán", y "Sonico" con temas como el mismo "Sonico", "Azul y yo", "Bobe", "A fuego lento", "Ritual", "Preludio de la guitarra abandonada" para el sello Shows Records que contó con la presentación de Oscar del Priore y de Ernesto Sábato.

Otros temas de su extensa producción fueron "Tristeoscuro", "Monotematico", "Contrapunteando", "A Roberto Arlt", "A Evaristo Carriego", "Para piano y orquesta", "Febri!", "El engobbiado", "Tango en tres", "Invitado", "Solo en la multitud", entre tantos otros que llevó a una producción de unos 200 tangos y 100 obras de cámara.

Había nacido en Lanús un 30 de abril de 1925 y falleció de un infarto en la calle, un 29 de julio de 1980. Tan solo 55 años. Alguien a quien debemos rescatar del olvido como alguna vez me lo expresó Antonio Agri."

Otro gran integrante de esos adelantados fue **OSVALDO MANZI**, cuyo apellido real, como Homero, era Manzione y había nacido un 31 de agosto de 1925, partiendo muy pronto un 18 de abril de 1976, muy joven aún. De una enorme formación musical que realizó en el Conservatorio Nacional de Música para luego perfeccionarse con maestros de la talla de Eduardo Velisone, luego armonía con Athos Palma, Juan Carlos Paz, Gilardo Gilardi, Teodoro Fuchs y en piano, con Ewin Erlich.

Aún, siendo muy joven, a comienzos de la década del cuarenta, se integró a la Orquesta Estable de Radio del Pueblo, para luego pasar por distintas formaciones como las de Florindo Sassone, Miguel Zabala, Elvino Vardaro, Edgardo Donato, Manuel Buzón, Joaquín Do Reyes y Enrique Alessio.



En 1949 tuvo una fugaz actuación como director de orquesta, actuando en el Café Marzotto y entre los músicos que la integraron estaban Leopoldo Federico, Antonio Rossi y los cantores Roberto Ray y Oscar Larroca. Después incursionó en el folklore y formó el grupo "Los pregoneros", junto a los guitarristas Neira, Vila y Castell; además de integrar otras orquestas como las de Hugo Baralis y de Héctor María Artola, con quien compuso algunos temas

Entre los años 1953 y 1955, dirigió la orquesta de Alberto Marino, solamente para seis grabaciones y en forma intermitente, pues el cantor, en ese lapso, fue también acompañado por otros conjuntos y por guitarras. En 1954 llegaría el momento más brillante de su carrera al ingresar a la orquesta de Aníbal Troilo, para ocupar el lugar que había dejado Carlos Figari. La

relación se extendió hasta 1957. En ese lapso fue el pianista del “Gordo Pichuco” para todas sus presentaciones y grabaciones, participando en 29 registros. El primero fue el tango “Los cosos de al lao” de José Canet y Marcos Larrosa, con Jorge Casal, el último, otro tango: “Retirao”, de Carlos Posadas. Su lugar fue ocupado por Osvaldo Berlingieri.

Entre los años 1957 y 1959, participó en la formación de Osvaldo Pugliese como reemplazo de este, solamente cuando por alguna contingencia el maestro “estaba guardado”. De su paso por esta orquesta quedan sus declaraciones efectuadas para la revista “Crisis” (1975). Fue el último reportaje antes de su fallecimiento. Allí se explayó en forma halagadora para con el maestro. Dijo: “La suya fue una orquesta tanguera dirigida a loailable sin descuidar sus pretensiones armónicas. Fue y es un estudioso, no es un autodidacta, me consta. Está probada su capacidad técnica dentro de la música. Como compositor tiene hermosos tangos, los conocidos y una cantidad igual o mayor de composiciones desconocidas, porque las creaba y las dejaba ahí para quien las descubriera. Jamás lo vi con la obrita debajo del brazo ofreciéndola. En esta faceta se destacó en lo rítmico, pero sin dejar de ser un romántico. Todas sus composiciones tienen momentos donde se trasluce ese romanticismo.”

En toda su carrera hay una búsqueda hacia un sonido distinto para el “tango tradicional”. Cuando en 1959 tuvo su segunda experiencia como director de orquesta, llevó como primer bandoneón y arreglador a Eduardo Rovira. Quedó el testimonio de un disco 78 rpm: “Febril”, del propio Rovira, donde se pueden apreciar las virtudes de ambos músicos en toda su magnitud. Se trata de un hermoso tango, excelentemente interpretado y con un arreglo del autor, que permite el lucimiento de las cuerdas con el ritmo marcado por el piano. En la parte final y muy breve, se destacan piano y bandoneón. En 1960 constituyó el grupo “Los Cuatro”, con Rovira y el contrabajista Kicho Díaz, para acompañar a la cancionista Silvia del Río en algunas presentaciones en diferentes boites y en la televisión.

En esa década accedió definitivamente a la avanzada del tango. En su momento declaró: “Mi orientación musical es el swing rítmico, me gusta la música que hago mientras no lastime al buen sonido. Esta es una época —se refería ya al principio de los ‘70— donde muchos músicos están sin trabajo y otros, los que valen, lo tienen en demasía, y esto incluye a D’Arienzo que, con más de cuarenta años de vigencia, formó una cadena que no se puede romper”. Fue el pianista del quinteto “Nuevo Tango” de Piazzolla, entre los años 1960 y 1962. Luego, intentó nuevamente junto a Rovira una agrupación, también de avanzada, que le permitía mayor libertad a su necesidad de expresión. Duró poco tiempo. Retorna con Piazzolla y con él permanece hasta 1965. Luego de cortarse solo por un tiempo, se produce un nuevo y último retorno, es en 1972, Astor lo requiere para su noneto. «El tango necesita con urgencia el nacimiento de nuevos valores. Creo en Piazzolla por su vitalidad y fuerza creativa. Le he dedicado mi última obra, la titulé con su nombre.”.

Si bien participó de otros intentos, no consiguió la respuesta debida. Los años setenta para los tangos de avanzada estaban copados por Piazzolla, quien ya llevaba más de una década de lucha para imponer sus ideas musicales. Fue un artista multifacético, incursionó en el periodismo, en la poesía y escribió algunos cuentos. «No soy actor porque tengo que estudiar, pero pongo la cara.”. No fue un compositor prolífico, pero dejó obras muy buenas: “Simple”, “Furtiva”, “Tema para la tarde de viento”, “Quien”, “Rosal”, “No bailes con otro”, “Tres rivales” y “Elegía”. Recuerdo haberlo escuchado haciendo música dodecafónica en el piano de la familia Vincenti, de Lomas de Zamora, de la cual hablaré con el siguiente adelantado.

Otro que teclara en tantas orquestas y que paseó su sincopa tanguera fue **OSVALDO TARANTINO “TARANTA”**, recordado por don Horacio Ferrer y Oscar Del Priore. Había nacido en el barrio de Almagro, también se marchó bastante joven aún, Su padre que tenía un conservatorio, era director de orquesta y tocaba en varios instrumentos. Osvaldo al cumplir los ocho años ya tocaba el piano de oído en el conjunto de su papá; pero además también

interpretaba el bandoneón y la guitarra. Más tarde encauzaría esos conocimientos intuitivos dentro del rigorismo del estudio académico, cursando armonía y contrapunto con el maestro Bianchi.

Durante la década del 40 actuó con el conjunto “Los Pregoneros de América”, con Amílcar Neira, Castel y quien con el tiempo sería su suegro Augusto Vila (Tito), el del dúo Gómez-Vila; ya grande se casaría con Susana Vincenti, gran amiga y ex esposa de otros gran amigo como Chiche Acero, la cual era una eximia pianista que fuera condiscípula de Bruno Gelber y Martha Argerich. Formó parte de los conjuntos de Pedro Maffia, Edgardo Donato y Argentino Galván, Héctor Varela y Juan Canaro en la primera embajada argentina a Japón. De regreso a su país recaló en las filas que dirigía Roberto Caló, en las que dio a conocer cuatro de sus composiciones: “En Fa menor” y “Sacale chispa”, instrumentales y con letra “Este fiel corazón” y “Si yo pudiera olvidarla”. Luego, fue llamado por Alfredo Gobbi con quien trabó gran amistad.



En 1962, formó “Los Tres de Buenos Aires”, con Ernesto Báez (guitarra) y Toto Rodríguez (bandoneón), para integrarse luego al quinteto de Astor Piazzolla y vuelve a Norteamérica dirigiendo la orquesta que acompaña al cantor Alberto Marino, años 1968 y 1969. Además, ya en Buenos Aires, cumple las mismas funciones para las voces de Jorge Sobral y Alba Solís. En 1972, otra vez Piazzolla, ahora con el noneto, ocupando el lugar dejado por Osvaldo Manzi. Hacen una larga gira que comienza en la Argentina, prosigue en Brasil y Venezuela y llega a París y Roma. Dos años después, integró el sexteto de Raúl Garello en El Viejo Almacén y, al poco tiempo, lo nombraron director musical del sello Cabal .

Ferrer ha señalado que “ha sido uno de los grandes pianistas del tango sin distinción de épocas o de tendencias. Dueño de un sonido profundo y parejo, la gran inventiva y su buen gusto han hecho su personalidad, tanto como solista como en la conducción orquestal. En su estilo se aúnan la magia y la sobriedad de lo milonguero y el vuelo musical. Ha sido arreglador de ideas exquisitas y compositor de bellas melodías.”. Sus ídolos fueron dos hombres de jazz, Art Tatum y Teddy Wilson, en el tango Orlando Goñi: “Su mano izquierda fue una revolución”, declaró alguna vez. Era un creador que se ubicaba en la escuela rítmica de gran fuerza tanguera de Orlando Goñi, con elementos de Horacio Salgán.

También como con los demás expresivos músicos de esta nueva camada del género señalamos que los acompañamos hasta la llegada de los “60” donde continuaremos abordándolos.

**JAIME GOSIS** había nacido en Buenos Aires un 15 de abril de 1913, desde muy pequeños estudió teoría y piano con el maestro Scaramuzza, y siendo aún joven, con 15 años de edad debutó profesionalmente con la orquesta de Ernesto de la Cruz, además de integrar otros conjuntos como los Hamlet Greco, Bernasconi, Pontino, Scorticati, Buzón (donde actuaban a dos pianos con Goñi), Ginzo, Rodio, y la orquesta Típica Víctor, sucediendo a Salvador Caló en la orquesta de Maffia y a Pugliese en la de Eduardo Pereyra en 1935, Luego estaría con Argentino Galván, además de alternar en orquesta de jazz como las de Orozco, Norton y los Hawian Serenaders, pero requerido por Astor volvió al tango en 1955, siendo a partir de ese momento uno de los referentes de los nuevos valores del tango, acompañándolo en la



orquesta de cuerdas donde Ferrer expresa que sobresalió en las versiones de “Loca bohemia”, “Tres minutos con la realidad”, “Melancólico Buenos Aires” o “La cachila” para continuar en dicha línea con el Quinteto donde sobresaldría con “Berretín”, “El arranque”, “Triunfal”, “Adiós Nonino” y la serie del Diablo, que luego continuaría en el Octeto. El maestro húngaro Paul Klecki lo seleccionó para actuar en la orquesta sinfónica por él dirigida para el estreno de Serie de tangos para orquesta que Astor dio a conocer en el teatro Coliseo en 1964, además de haber integrado Los Astros del Tango.



**SIMON BAJOUR**, cuyo nombre real era Szysmia Bajour había nacido un 4 de abril de 1928 en Polonia y llegaría con sus padres poco antes de estallar la contienda mundial; fallecería en Cuba un 8 de febrero de 2005. Siendo muy niño ya tenía inclinación por el violín a través de las audiciones de Radio Budapest, comenzando a estudiar con un maestro de su pueblo y tomando clase dos veces por semana en Varsovia con el maestro William Kryshthal, y ya sin alcanzar los 10 años tocaría como solista el concierto de Mendelssohn con la orquesta del Conservatorio, conducida por el mismo Kryshthal. Llegarían a nuestro país en 1937 y al poco tiempo a Simón lo atraería el tango, donde admiraba a Elvino Vardaro, además de rescatar a Bernardo Sevilla de la orquesta de Pedro Maffia, y su gran revelación sería cuando escuchó a Raúl Kaplún que en esa época era el primer violín en la orquesta de Caló.

En 1942, se presentó ante un aviso para actuar en un sexteto para animar los bailes de carnaval en un club de Villa Ballester, donde luego de una pequeña prueba le ofrecieron 11 pesos por noche, teniendo que aprender desde el pentagrama pues nunca había interpretado el género; Continuarían sus experiencia escuchando en el cabaret Tibidabo a Pedro Maffia por las tardes y a Aníbal Troilo por las noches. Posteriormente ingresó a la orquesta de Tito Martín, con estilo D'Arienzo, actuando en el Tabarís y a diferencia de otros colegas, que al concluir cada vuelta en el cabaret se encerraban a jugar a los naipes o a los dados, Szysmia, al que ya llamaban el “rusito Simón” instalaba su atril donde pudiera para estudiar, donde Troilo lo descubriría en esos ejercicios y se sentaba a escucharlo, como relata Julio Nudler.

Llegó al tango cuando este comenzaba a demandar músicos con estudio pero a su vez ello le creaba recelo dentro de la denominada música clásica, precisamente por ser un “músico de tango” de hecho, esto pesó sobre él y lo condujo a guarecerse tras el seudónimo de Tito Simón cuando compuso el tango “Duele más”, que Di Sarli grabó a fines de 1956; en 1945 se incorporó a la orquesta del violinista Roberto Dimas, que actuaba por las tardes en el café Marzotto, y allí Bajour podía improvisar acordes, dobles cuerdas y variaciones que luego fue sello de Enrique Francini. Pasaría más tarde a integrar la orquesta de Florindo Sassone, y en algunos bailes la de Edgardo Donato, donde conoció a Emilio Balcarce quien le ofreció, tiempo después, ocupar el primer atril de la orquesta acompañante de Alberto Marino. Se repartían los solos en aquel vértigo de presentaciones en el café Marzotto y en el cabaret Ocean, en Radio Splendid, en los bailes de cada fin de semana y en las sesiones de grabación en Odeón.

En 1950 se incorporó a la orquesta de Carlos Di Sarli, en la que le tocó hacer desde el célebre solo de “A la gran muñeca” hasta los pajaritos de “El amanecer”. Allí conoció al cantor Oscar Serpa, un apasionado de la música impresionista francesa, que solía cantarle pasajes de Ravel y Debussy; con el maestro estuvo durante dos etapas, la primera hasta 1955, y mientras



se hallaba en gira haciendo música de cámara, los músicos de Di Sarli desertaron en masa para formar “Los Señores del Tango”; cuando más tarde, rehace su orquesta le propuso a Szysmia el ingreso de los cuatro violinistas que lo acompañaron en la gira, todos de la Sinfónica Nacional: Carlos Sampredo, Saúl Michelson y Elías Slon (en reemplazo de Sampredo y de Michelson se integraron luego Bernardo Stalman y Luis Vidal), aquella majestuosa cuerda disarliana contaba además con Elvino Vardaro, Carlos Arnaiz, Antonio Rossi y Juan Scaffino.

Ya en 1949, Bajour se había incorporado a la Sinfónica con 21 años, superando el concurso pese a no tener antecedentes ya que su lectura a primera vista era óptima. En 1955, renunció porque económicamente actuar con Di Sarli le significaba mucho más, además de integrar otras orquestas como la de Joaquín Do Reyes, Alberto Mancione y Miguel Caló. Por la misma época integró Los Astros del Tango, exquisito conjunto de Argentino Galván en el que Szysmia formó pareja con Vardaro o con Francini. Galván realizaba las instrumentaciones de la orquesta Stampone-Federico, que Atilio y Leopoldo encabezaron entre 1952 y 1953 y de la que Szysmia era primer violín. Actuaron en el Tibidabo y por Radio Belgrano, dejando en el disco una antológica versión de “Criolla linda”, con un valioso solo de Bajour. Aquella era la primera oportunidad en que sentía satisfacción por tocar en una orquesta de tango.

Finalizada la larga década, dejaría, en 1959, la orquesta de Di Sarli para intervenir en el VII Festival de la Juventud, celebrado en Viena, y en la travesía en barco recibió un telegrama de Osvaldo Pugliese, ofreciéndole que tras el Festival se sumara a su orquesta en Moscú. De ese modo compartió aquella histórica gira por la Unión Soviética y China. Para esa época sería su experiencia con Astor a quien había conocido en el Tibidabo, entablado una gran amistad, vinculándose artísticamente cuando se convirtió en el violinista inicial del Quinteto Nuevo Tango; pero al día siguiente de grabar el primer long play, en 1961, y de dejar registradas las partes de violín para la música del film Quinto Año Nacional, partió a La Habana, contratado como concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, y esa sería otra historia.

**ROBERTO DI FILIPPO** nació un 12 de junio de 1924 en Peyrano, una pequeña localidad del sur de la provincia de Santa Fe, hijo del matrimonio compuesto por don Antonio Di Filippo y doña Angela Colonna. Don Antonio, empleado ferroviario, como buen italiano, tenía el gusto y el cariño por la música. Así fue que, cuando el maestro Eduardo Vétere comenzó a viajar desde Rosario hasta Peyrano para atender su propia academia, cinco hermanos Di Filippo fueron anotados en ella, instruyéndose Lucio en bandoneón, Vicente en violín, Juan en bandoneón, Dominga en piano y violín y Roberto, quien aún no tenía 6 años, en bandoneón. Y siendo unos niños, formaron una orquesta típica infantil que se desempeñó en reuniones y bailes, ganando aplausos, simpatía y adhesión del vecindario.

Roberto, debido a su dedicación y a sus aptitudes naturales, logró formarse sólidamente y a los 17 años fue requerido por Roberto Zerrillo en la Capital Federal; era ya un instrumentista sumamente capacitado, le faltaba únicamente foguearse en la labor de conjunto, afianzamiento que consiguió rápidamente. En 1941, con esa orquesta llegaron sus primeras grabaciones en los registros de los tangos “El repique” de Elvino Vardaro, y “Aquel prelude de amor”, del propio Zerrillo. Paralelamente, comenzó una intensa labor profesional participando en conjuntos para acompañamientos de cantantes solistas, hasta que a poco de estar en Buenos Aires se vinculó con tres jóvenes que ya habían alcanzado a trascender en los círculos tangueros: Orlando Goñi, Francisco Fiorentino y Ástor Piazzolla.



Con Goñi, la fila de bandoneones estaba formada por Jorge Martínez, Eduardo Rovira, Antonio Ríos, Luis Bonnat y Roberto Di Filippo; para más tarde estar en la agrupación Piazzolla-Florentino, donde al lado del fueye del director, estuvo Di Filippo junto a Fernando Tell y Ángel Genta. De esa época trascendente del tango, tal vez lo que más quede grabado en el recuerdo de todos, ayudado felizmente, por los testimonios discográficos (Odeón, 1946 a 1949), es su actuación en la orquesta de Astor Piazzolla, en donde cumplió una extraordinaria labor junto a otros dos excelentes bandoneonistas: Abelardo Alfonsín y Vicente Toppi. En ese conjunto se puede apreciar el especial lucimiento de Di Filippo, porque desarrollaron un nutrido e importante repertorio instrumental.

A mediados de 1949 pasó a la orquesta de Julio De Caro, incursionando luego en la de Joaquín Do Reyes para finalizar su carrera en la orquesta de Horacio Salgán, director que lo mismo que Astor, lo distinguió preferentemente; se había incorporado en 1950 comenzando a grabar en Victor los tangos “Recuerdo”, “La clavada”, “Como abrazado a un rencor” y “Motivo de vals”. Una vez concluidos estos registros se retiró del conjunto al ser nombrado músico de la orquesta estable de Radio Splendid.

Después de 1950, cuando comienza a notarse la declinación de las fuentes de trabajo para las orquestas de tango, y en especial, las de formación numerosa, Di Filippo decide asegurar su tranquilidad económica y después de pedir consejo a Piazzolla, determina aplicarse al estudio de otro instrumento no convencional que lo vincule a la música clásica y le permita acceder a algún grupo sinfónico de importancia. Elige el oboe, y presentado por Astor comienza a estudiar con el maestro Edmundo Gaspart.

En 1951, ya ha ingresado a la orquesta estable de Radio Splendid como bandoneonista, pasa a tocar el oboe en el mismo conjunto, en el que se mantuvo por espacio de nueve años. En 1961, por concurso, se incorpora a la orquesta del Teatro Colón, en la que permanece por espacio de casi veinte años, actividad con la cual alcanzaría la jubilación en 1980, no sin antes haber formado parte en otras agrupaciones como el Quinteto de Cámara Filarmónica.

Solo volvió al bandoneón para realizar algunas grabaciones para sus amigos donde dejó temas como “Divina”, “Recuerdos de bohemia”, “Flores negras”, “Cavilando”, “Rubí”, “Shusheta” y otras más, todas de exquisita factura melódica, con arreglos insuperables de Máximo Mori y magistralmente interpretadas en solos de bandoneón. Una de esas cintas fue entregada por Hugo Baralis a Astor en 1981, que se encontraba en Francia, quien después de escucharlo le envió el siguiente comentario grabado al intérprete: “Francamente me asombró cómo tocás el bandoneón, gordo Di Filippo. Ahora me dan ganas de tirar mis dedos al río. Vos sabés que soy muy sincero, y que cuando un tipo toca mal se lo digo. Hace años que no oigo tocar el bandoneón como vos. Te escuché desde París y estoy muy emocionado. ¡Gordo, mi viejo amigo! Te quiero mucho y veo que estás mejor que nunca. Alguna vez vamos a tocar juntos y yo seré tu segundo bandoneón. Un abrazo. Piazzolla”.

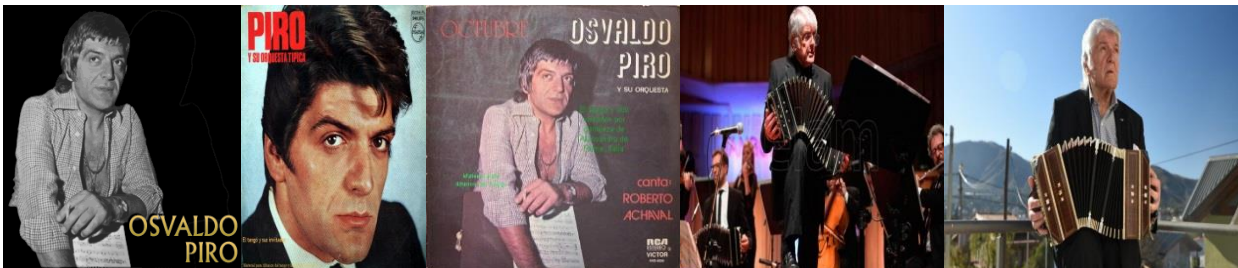
Se podría pensar, luego del comentario elogioso de Piazzolla, que éste habló influido por la nostalgia y el recuerdo cariñoso al compañero con quien compartió aquella memorable orquesta de la década del 40, al recibir, tan lejos, esa cinta grabada que llevaba Baralis. Pero Astor no solía regalar elogios y así lo atestigua un nuevo comentario suyo en 1984, cuando es

entrevistado por Juan Carlos Mareco en Canal 7, en el programa “Cordialmente”, mientras relataba otros sucesos referidos al bandoneón, dijo de pronto: “El más grande bandoneonista de la Argentina se llama Roberto Di Filippo. Después de abandonar el instrumento durante casi treinta años, y al jubilarse como oboísta de la orquesta del Teatro Colón, retomó otra vez al bandoneón y nos pasó por encima a todos. Creo que técnicamente es lo más importante que hubo en la historia del instrumento en nuestro país”.

**OSVALDO PIRO**, que nació un 1º de enero de 1937, era aún muy joven cuando fenecía la larga década del 40, pero ya a través de un sonido muy particular de su bandoneón de barrio simple que desde su Paternal natal, con patios, potreros y cafés, comenzaba a realizar sus primeras armas, siguiendo a aquellos que como Astor habían hecho punto, y que tendría como su maestro de bandoneón a Félix Cordisco y luego a Domingo Mattio, para debutar tan solo con quince años en la orquesta de Ricardo Pedevilla, que, con el tiempo habría de brindarnos temas de indudable belleza musical como “Octubre” o “Azul noche”.

Ya a los dieciséis se integraría a una orquesta de élite como era la de Alfredo Gobbi con quien estuvo seis años. Luego, en la década del “60”, pasaría a integrar las filas de bandoneones en la de Fulvio Salamanca por un año y luego arma su propia orquesta, y allí comenzaba otra historia a través de una carrera que no daría lugar a concesiones en su compromiso musical.

Sería invitado a participar en el Festival de Tango de La Falda, principalmente por su juventud y calidad, donde la mayoría de los integrantes de su orquesta eran muy jóvenes, donde abriría el espectáculo en el cual intervenían muchas orquesta de renombre, recibiendo el aplauso del público que respaldaba la aparición de un nuevo nombre del género. En 1965 graba el sello Alanicki, un disco larga duración cuya tapa exhibía una nota de presentación de Aníbal Troilo, su padrino artístico. Del material se destacan: “Disonante” de Julián Plaza y “Enamorado estoy” de Oscar Zito y letra de José Márquez, cantado por Carlos Casado.



En 1968, logra la Palma de Oro en el Festival de La Falda y también el premio Martín Fierro que otorga la asociación de periodistas a la Revelación Musical del Año de la televisión argentina. Ese mismo año graba dos long plays para la empresa Philips. En el primero figura entre otros, el tango de Pascual Mamone “Negroide”, “Camandulaje” de Alfredo Gobbi y “Será una noche”, esa bella pieza de José Tinelli y Manuel Ferradás Campos, con la voz de Alberto Hidalgo. En el otro, su gran creación “Azulnoche” y “Adiós Nonino” de Astor Piazzolla.

Actuaría con gran suceso en distintos escenarios como Magoya, en la ciudad de Mar del Plata, donde, con su quinteto acompañaba a su flamante esposa, la cantante Susana Rinaldi. Entre fines de los años 70 y principios del 80 son innumerables sus actuaciones en El Viejo Almacén, Caño 14, Michelangelo, en los canales de televisión y radio. En 1984, viaja a Francia donde actúa en el Festival de Arles en Toulouse y en el hoy legendario, “Trottoirs de Buenos Aires,” en París. Durante su exilio en Europa recorre el continente, actuando en Bélgica, Holanda, Finlandia, Suecia, Italia y Suiza.

Regresa en 1988 e inaugura su propio local “San Telmo Tango”, donde estrena su conjunto Ensamble 9 con el que graba un compacto para el sello Melopea con el título “Romance de Abril”, con la participación especial de Julián Plaza en su tango “Sentimental Buenos Aires” y de Eladia Blázquez que canta dos temas compuestos por ella y Piro. El disco trae una nueva versión de su logrado “Octubre” que ya había registrado en dos oportunidades anteriores: la

primera en 1978 con su orquesta para la Víctor, la segunda en Francia con su quinteto, para el sello Attack.

En 1994 es designado director titular de la Orquesta Nacional de Música Argentina Juan de Dios Filiberto, declarado Ciudadano Ilustre de Buenos Aires en 1996 y premiado por sus pares en 1999, con el premio Mejor Intérprete de la Sociedad de Autores y Compositores. En 1998, realiza dos importantes actuaciones: la primera en París donde toca en el anfiteatro de La Sorbona y la otra en Japón, en el Nakarío Sun Plaza Hall de Tokyo. Ya en el nuevo siglo, reside en el Valle de Punilla de la provincia de Córdoba, prosiguiendo su actividad.

**OSVALDO BERLINGIERI**, pianista, director y compositor, nació un 20 de febrero de 1928: ha sido un fiel exponente de la escuela pianística inaugurada por Osmar Maderna y desarrollada por Horacio Salgán, para algunos adeptos al género, en tanto otros le achacan carecer del yetie tanguero, pero como siempre suele ocurrir, en esto como en todo análisis musical, es cuestión de gustos estéticos y cada cual ha de valorarlo en función de los que posea; sin embargo nadie podrá de dejar de valorar sus dotes musicales, aún cuando algunos críticos importantes como el doctor Sierra, han dicho que la orquesta de Pichuco dejó de transitar el camino de la orquesta decareana cuando Berlingieri se integró a la misma. Pero ello también es un análisis muy particular sobre el cual no existen verdades absolutas.

Otros importantes nombres del tango como don Horacio Ferrer lo describe como quien: "...transparentó desde la primera instancia, la admiración por los estilos de pulsación liviana, propensos a los tiempos más bien rápidos y al abundante dibujo de la melodía, como los de Salgán y Maderna. Sobre esa base fue perfilando su individualidad: una mano izquierda con buen sentido de la conducción orquestal y una mano derecha nerviosa, ligera, inclinada al virtuosismo. Y, en ambas manos, un generoso caudal de ideas, en el que ciertas reminiscencias armónicas de jazz, la ostensible atracción temperamental por el fraseo extremadamente rubato y la facilidad de improvisar sobre la marcha del arreglo..."

Nació en Haedo, Provincia de Buenos Aires comenzando su etapa profesional en 1944, como pianista de la orquesta que acompañaba a Héctor Mauré, para pasar luego por las formaciones de Domingo Federico, Joaquín Do Reyes, Edgardo Donato, Lucio Milena, Héctor Varela, Emilio Balcarce y Roberto Caló, entre otras. Siendo requerido por el cantor Raúl Iriarte para actuar en el Caribe al frente de su orquesta. Su mayor renombre llegaría cuando se incorpora a la orquesta de Pichuco para reemplazar a Osvaldo Manzi, estando más de 10 años con el maestro y participando también en su último cuarteto completado por Ubaldo De Lío (guitarra) y Rafael del Bagno (contrabajo).



Durante 1959, integró paralelamente dos formaciones pequeñas: el trío Los Modernos, junto a otros músicos del Gordo: Alberto García (bandoneón), Alcides Rossi (contrabajo), después José Pro y el cantor Roberto Goyeneche, y el cuarteto Los Notables del Tango, con Leopoldo Federico (bandoneón), Leo Lipesker (violín) y Omar Murtagh (contrabajo). Además, de haber colaborado con Libertad Lamarque en la dirección de su acompañamiento, en 1965, armó otra pequeña formación con Ernesto Baffa que, dos años más tarde, se convertiría en la recordada orquesta, con la voz de Goyeneche, en uno de sus mejores momentos. También estuvo con Héctor Stamponi en la orquesta que acompañó en las últimas grabaciones a Edmundo Rivero y con la de Atilio Stampone, en los discos con Goyeneche, además de compartir un trío con Leopoldo Federico y el contrabajista Fernando Cabarcos, que grabó más de 30 versiones instrumentales para el sello Víctor, mezclando clásicos del género con tangos nuevos.



En la segunda mitad de los '70, fue contratado como director musical por la cantante española Nati Mistral, con quien realizó distintas giras, varias de ellas por Japón. En 1989 con su propia orquesta, editó un disco compacto "Identificación", con 14 temas, el primero de ellos, una muy buena versión de "Taconeando". Como compositor, podemos mencionar entre otros, los instrumentales: "Ciudad dormida", "Siempre otoño", "A mis viejos", "El resuello", "Pisciano", "Compadrita mía", "Contacto en Buenos Aires", "Ritual", "Tiempo imaginario", "Ciudad en gris"; además de "Tamar", con letra de Oscar Núñez, "Che Discepolín", con Héctor Méndez, "Milonga que canta el aire", con Héctor Negro y "Un episodio más", con Luis Filipelli.

**ATILIO STAMPONE** pianista, arreglador, director y compositor nacía un 1º de julio de 1926, hombre de amplia trayectoria pero que principalmente se une a Astor en aquella orquesta del 46, aportando todos sus climas musicales a través de su piano, donde rememora a todos aquellos que lo precedieron. Había comenzado estudiando en su barrio de San Cristóbal hasta que su amigo Carlitos García lo lleva a estudiar con el profesor Pedro Rubione, que también lo había sido de Salgán; luego integraría el conjunto de su hermano Pepe, bandoneonista, para pasar luego a otros conjuntos como el de Dimas y actuar en el Marzotto, siendo un adolescente que aún concurría al colegio secundario, a tal punto que Pedro Maffia le debe pedir permiso a su padre para que pudiera actuar en el Tibidabo, quien se lo encomienda. Con el tiempo Atilio le dedicará un tema a su padre "Viejo gringo". Ya con 19 años integrará el conjunto de Alberto Cámara hasta que conoce a Astor y se integra a esa maravillosa orquesta del 46 que comenzaba a marcar rumbos de aquellos que llegaban con nuevas inquietudes musicales.

Pero Atilio que siempre ha sido un permanente estudioso, se ha de perfeccionar en armonía y composición. Profesionalmente pasaría por los conjuntos de Mariano Mores y Juan Carlos Cobián y en 1950 obtenía una beca para estudiar en el conservatorio Santa Cecilia de Roma con el maestro Zecchi. Pero el tango era más fuerte y a propuesta de algunos amigos como Julián Plaza y Andrés Marcucci se une para formar un conjunto que ha de recorrer Egipto, Líbano, Siria, Turquía y Europa; luego regresaría a Buenos Aires para formar la orquesta la orquesta Stampone-Federico, grabando para TK, los temas: "Criolla linda" (de Vicente Gorrese, Bernardo Germino y Luis Rubinstein) y "Tierrita" (de Agustín Bardi y Jesús Fernández Blanco), con la voz de Antonio Rodríguez Lesende.

Cuando Leopoldo es contratado para dirigir la orquesta de Radio Belgrano, Atilio forma su propia orquesta con la cual graba dos 78 rpm, uno en 1955, con los temas "El Marne" (de Eduardo Arolas) y su tango "Afiches" (con letra de Homero Expósito) con la voz de Héctor Petray; al año siguiente: "Nueve puntos" (de Francisco Canaro) y "Confesión" (de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori), con el mismo cantante, hasta que lo vuelve a convocar Astor para integrar el Octeto Buenos Aires (Astor y Leopoldo Federico en bandoneones, Enrique Mario Francini y Huguito Baralis en violines, Atilio en el piano, Horacio Malvicino en guitarra, José Bragato en violoncelo y Juan Vasallo en bajo).

En 1958 graba su primer larga duración, con temas entre los que se encuentran "El once" (de Osvaldo Fresedo), "La rayuela" (de Julio De Caro), "Cabulero" (de Leopoldo Federico) y "Sensiblero" (de Julián Plaza); y en 1959 un 45 rpm doble, manteniéndose vinculado a Microfon; en tanto había musicalizado las películas "Un guapo del 900" y "La mano en la trampa" dirigidas por Leopoldo Torre Nilson.





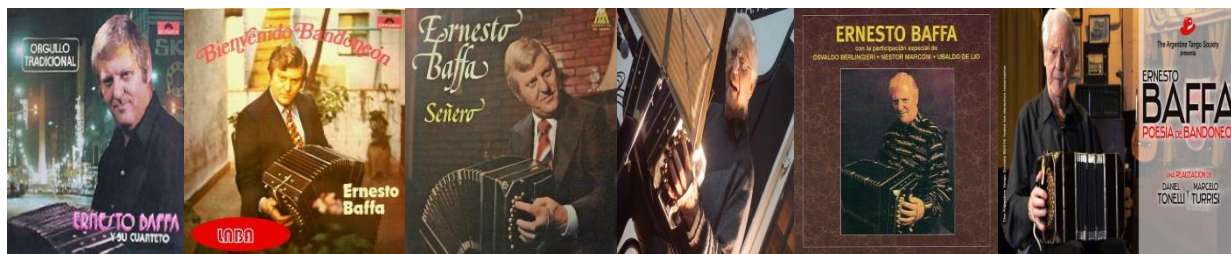
En la década del 60 vendría su brillante etapa como empresario del tango donde en 1964 inaugura su mítico local nocturno "Caño 14" siendo sus socios: el ex futbolista Reinaldo Martino y el actor Pedro Aleandro; pero la importancia de ello radicó que en esos momentos de crisis para el tango ese boliche significó un hito que no volvería a repetirse, con el Gordo Troilo, el Polaco Goyeneche, Rubén Juárez, el propio Atilio y tantos otros hombres y mujeres del género que encontraban un refugio donde poder defender a esta música popular urbana, pero donde también les permitió una búsqueda distinta al trayecto comercial.

En los "70" daría a conocer esa nueva búsqueda con su disco "Concepto" (Eduardo Walczak y Tito Besprovan (violines), Abraham Selenson (viola), Enrique Lanoo (cello), Osvaldo Montes (bandoneón), Rubén Ruiz (guitarra) y Omar Murtagh (bajo), que mostraba un punto de inflexión en su sensibilidad para disfrutar esa nueva concepción de sentir e interpretar al tango, utilizando elementos desconocidos para el género como un coro con el cual se iniciaba para continuar con los acordes vibrantes de "Responso", en donde se destaca el bandoneón de Osvaldo Montes; allí hará también "Orgullo criollo" barrocamente intercalado con el ritmo de un tango sumamente expresivo.

Pero si sus formas interpretativas fueron de avanzada también lo han sido sus obras, en algunos casos unidas a nuestros mejores poetas como: "Afiches", "Con pan y cebolla", "De Homero a Homero", "Desencanto" (todos con letras de Homero Expósito), "Aguatero", "Cadícamo" (letra de Enrique Bugatti), "Ciudadano", "Concertango", "El Niño", "El Tapir", "Fiesta de mi ciudad" (milonga, letra de Andrés Lizarraga), "Fiesta y milonga" (milonga, con letra de Eladia Blázquez), "Impar", "Mi amigo Cholo" (letra de Albino Gómez), "Mocosa" (letra de Andrés Lizarraga), Para violín y piano", "Romance de tango" y "Un guapo del novecientos".

También sería antológico sus arreglos a los tres LP en que acompañara al Polaco, que muchos consideran de la mejor factura del cantor, junto a los que luego grabara con Garello. Atilio continuaría estudiando y actuaría, aunque sin mucha asiduidad, en la dirección de la orquesta Juan de Dios Filiberto.

**ERNESTO BAFFA**, al cual quizá no pueda significárselo como un vanguardista, sin embargo ha exhibido una trayectoria de permanente búsqueda expresiva a través de su bandoneón, con el cual se le solía escuchar, como esparcimiento a través de un alarde de virtuosismo interpretando el "Ave María" de Franz Schubert. Había debutado en la orquesta de Héctor Stamponi en 1948 y en 1953 ingresó en la de Salgán; donde Horacio Ferrer señala: "En plena adolescencia alcanzó el primer plano de la estimación, como sucesor de Leopoldo Federico en el primer atril de bandoneones de la orquesta de Horacio Salgán. Su excelente sonido y su dominio del instrumento quedaron expresados cabalmente en muchos de los solos que realizó con dicha agrupación: "Responso", "Entre tango y tango" y la milonga "Homenaje" (disco Antar Telefunken, 1957)". También actuaría en otros conjuntos como los de Alberto Mancione, Alfredo Gobbi, Pedro Laurenz y en el conjunto que acompañó al cantor Alberto Marino.



En 1959, pasó a la orquesta de Aníbal Troilo, en la que permaneció casi 15 años; aunque ante la baja del trabajo Pichuco le había permitido formar un trío con Osvaldo Berlingieri y el contrabajista Fernando Cabarco, que luego se convertiría, ya desvinculado del Gordo, en la famosa Orquesta Baffa-Berlingieri que grabó inolvidables páginas con Roberto Goyeneche y

excelentes instrumentales: “Cabulero”, “Canaro en París”, “Ritual”, “Mi refugio”, “Verano porteño”, entre otros. Ferrer considera que la sonoridad orquestal tiene cuño troileano y valiosas influencias de Astor Piazzolla y de Salgán que combinadas, logran un estilo propio. En el transcurso del Festival de Medellín, realizado en 1968, se le otorgó la Lira de Oro por sus actuaciones. En los últimos tiempos, continuó su actividad dirigiendo conjuntos más pequeños, pero que poseen los mismos atributos de sonoridad que distinguieron su carrera artística.

Como compositor su obra es extensa. Destacamos algunos temas: “Calavereando”; “Con punto y coma”; “Pa’la guardia”, en colaboración con Antonio Scelza; “Porteño” y “Chumbicha”, con Raúl Garelo; “Trasnoche de ilusión”, también con este y su hermano Rubén Garelo en los versos; “Tu amor y tu olvido”, con Roberto Pérez Prechi y letra de Ángel Di Rosa; “Bardiana”, con Enrique Munné; “Un tango para Bochini”, con Roberto Vallejos; “Al amigo Daniel Scioli”, con Daniel Lomuto; “B.B.” y un tema realmente de un gran rigor musical y una exquisita obra: “Par de dos”, ambos con Berlingieri.

Emilio Juan Sitano, más conocido como **EMILIO BALCARCE** nació en Buenos Aires un 22 de febrero de 1918 donde fallecería un 19 de enero de 2011, fue violinista, bandoneonista, director, arreglador y compositor, donde su primer instrumento fue el mandolín, para pasar luego a estudiar violín con los maestros Orlando Paiva y Cayetano Marconi, y contrapunto, armonía y fuga con el maestro Juan Elher, ingresando al conjunto de Ricardo Ivaldi en 1935 como sucesor de su hermano y además para realizar algunos arreglos.

En 1939 se integró al conjunto de Emilio Orlando, que contaba con la voz de Alberto Demari que luego sería Alberto Marino; al año siguiente formó su propia orquesta, donde reemplazó el violín por el bandoneón, aunque retornó al violín para relacionarse laboralmente con la orquesta de Edgardo Donato. Luego de ello volvió a formar su orquesta con la voz de Marino; hasta que Castillo se desvincula de Tanturi y lo acompaña en 1943, logrando exitosos temas musicales como “Mano blanca”, “Anclao en París”, “Charol” y “Amarras”.

En estos permanentes cambios de esa época dorada, lo convoca a Jorge Durán para formar dúo con con Amadeo Mandarino en 1945 y con Osvaldo Bazán en 1946. Cuando Marino se desvincula de Troilo, éste vuelve a trabajar con Emilio Balcarce, incluso en discos. En 1948 continúa su actividad a través de una nueva faz como arreglador musical en las orquestas de Aníbal Troilo, Alfredo Gobbi, Francini-Pontier, José Basso y Leopoldo Federico, entre otros.

Además comenzaban a aparecer temas de su autoría que lo hacían más reconocido en el ambiente donde, en 1949 se incorpora a la orquesta de Pugliese, junto a los violines de Camerano, Herrero y Carrasco, los bandoneones de Ruggiero, Gilardi, Caldara y Castagniaro, don Aniceto Rossi en contrabajo y Pugliese en el piano, donde un 27 de septiembre de 1949 grababan un tema de su autoría: “Bien compadre”.

Con el maestro estuvo durante 19 años, hasta 1968, junto a Cacho Herrero, los bandoneones de Ruggiero y Plaza y el piano de Pugliese. Sus arreglos más importantes los logró con El tobiano (1950), Pasional (1951), Si sos brujo (1952), de su autoría, Caminito soleado (1953), Por una muñeca (Odeón, 1954), Nonino (1962), Candombe blanco (1962) y Cardo y malvón (Philips, 1963). Con sus compañeros Osvaldo Ruggiero, Víctor Lavallén, Cacho Herrero, Julián Plaza, Aniceto Rossi y Jorge Maciel, formarían luego el “Sexteto Tango”, viajando por Japón, Francia, Rusia, España, Holanda y todos los países de Sudamérica, grabando para el sello RCA Víctor. Durante la década del 70` formaron parte del elenco estable de "El Viejo Almacén". Tras tantos años de actuación, el sexteto tuvo algunos cambios y Emilio decidió retirarse radicándose en la provincia de Neuquén.



Pero el género lo llamaba una vez más, recordando que volvió con un pequeño conjunto, tocando el bandoneón, con una primera presentación en la Biblioteca Nacional, cuando los amigos Etchegaray, Martínez y Molinari presentaban un libro sobre tango y sociedad. Luego cuando a propuesta de Ignacio Varchausky la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2000 crea la Orquesta Escuela de Tango (que en la actualidad lleva el nombre de Emilio Balcarce) es elegido para dirigirla con el fin de enseñar a los músicos jóvenes los “yeites” de los distintos estilos del tango, llevando al disco: “De contrapunto” (2000) y “Bien compadre” (2004), egresando en 2001 la primera promoción.

En 2005 participó del documental “Si sos brujo: una historia de tango”, que lo tiene como protagonista y que relata el proyecto de la Orquesta Escuela de Tango, participando también Leopoldo Federico y Atilio Stampone. En 2008 actuó con Alberto Podestá y Mariano Mores en el proyecto “Café de los maestros”, que se presentó en el Teatro Colón, Argentino y Luna Park y obtuvo un premio Clarín como Mejor Documental y siete nominaciones. Fue declarado Académico de Honor de la Academia Nacional del Tango, Ciudadano Ilustre de Villa Urquiza y de la ciudad de Buenos Aires, y distinguido con el Diploma a la Gloria del Tango por la Academia Porteña del Lunfardo.

**ROBERTO PANSERA** nació en la ciudad de Mar del Plata, aunque otros dicen que había sido en Capital Federal, y cuando era un niño de 4 años su familia se radicó en el barrio de Constitución, en Buenos Aires. Comenzó a tocar el bandoneón de oído, hasta que su padre lo mandó a estudiar con el maestro Domingo Federico quién, en 1945, lo vinculó a Juan Carlos Cobián, el cual lo incluyó en su formación, en tanto que un año antes había debutado en el sexteto de Cristóbal Herreros, junto al adolescente José Libertella.

Al poco tiempo se incorporó a la orquesta de Francini-Pontier, compartiendo la fila de bandoneones con el propio Armando Pontier, Ángel Domínguez y Nicolás Paracino; y es en esa época que conoce a Astor el cual lo estimuló para que estudie armonía con el maestro Alberto Ginastera. Con él aprendería todos los secretos de la música, especialmente en lo relacionado a la armonización y composición y también al estudio del piano, además de obtener una beca para que perfeccionara sus estudios en el Instituto Santa Cecilia de Italia. Al regreso del viaje, se incorporó a la orquesta dirigida por el pianista Eduardo Scalise.



En 1950 cuando Scalise pasa a integrar la orquesta de Osvaldo Fresedo lo lleva con él, y al poco tiempo se convierte en el arreglador de los nuevos temas de la orquesta. Sus ideas vanguardistas contribuyen a uno de los ciclos más destacados de Fresedo en el sello Odeón y, posteriormente, en Columbia. En esa década, el maestro incorpora a su repertorio temas de



Piazzolla y renueva algunos de sus clásicos. Resulta importante señalar el aporte de ese gran músico que fue Roberto Pérez Prechi, a quien ya Pansera conocía de la época del sexteto de Herreros.

En 1954 compuso la música para la película "Se Necesita un Hombre con Cara de Infeliz", dirigida por Homero Cárpena. Al año siguiente, fue convocado por Piazzolla para integrar el Octeto Buenos Aires. En la primera formación estaban Astor y Pansera en bandoneones, Enrique Francini y Hugo Baralis en violines, José Bragato en violoncelo, Horacio Malvicino en guitarra eléctrica, Atilio Stampone en piano y Juan Vasallo en contrabajo. En 1956, se retiró del octeto, siendo reemplazado por Leopoldo Federico. Entonces, vuelve a Fresedo para actuar todas las noches en la boite Rendez-Vous, propiedad del director.

Una noche, se produjo un hecho histórico para la música en Buenos Aires cuando, sorpresivamente, apareció en la boite uno de los más grandes trompetistas del mundo, el norteamericano Dizzy Gillespie. Invitado que fue a subir al escenario, el hombre no sólo participó del espectáculo, sino que armó un pequeño concierto, improvisando con su trompeta sobre los temas que tocaba la orquesta. Participó en "Vida mía", "Adiós muchachos", "Capricho de amor", de Pérez Precchi y "Preludio N°3", de Pansera. Al finalizar el espectáculo Gillespie, muy atraído por el tema de Pansera, invitó a este a viajar a los Estados Unidos.

Y así fue que, casi finalizando el año, Roberto emprendió el viaje al país del norte. Allí se radicó y realizó varias giras por distintos países de la costa del Pacífico. En su estadía, hizo amistad con el actor Jerry Lewis y editó un álbum discográfico con temas propios y de autores conocidos con el título de "Pansera 3". A su regreso, forma su propio conjunto con la voz de Gloria Wilson, incluyendo instrumentos no convencionales. A partir de 1964, dirige la orquesta que acompañara a Néstor Fabián en sus actuaciones y grabaciones. Posteriormente, compone con Fresedo y Roberto Lambertucci, los doce temas del disco "Los 10 Mandamientos".

En 1969 grabó, con Roberto Florio, "Barriada de Tango", también con Carlos Dante, "Yo pecador", para el sello Alanicky, además de acompañar a Reynaldo Martín, a Roberto Goyeneche y a la folclorista Mercedes Sosa. En 1970, integró la orquesta de José Basso en una larga gira por Japón, en la que también estaban: Oscar Rodríguez, José Fernández, Armando Husso y José Singlia (violines); Juan Carlos Bera, Eduardo Corti y Lisandro Adrover (bandoneones); Francisco de Lorenzo (contrabajo) y las voces de Alfredo Belusi y Carlos Rossi. Luego partieron a Venezuela, donde estuvieron mucho tiempo, al regreso a la Argentina, ingresó a la orquesta de Mariano Mores. En 1982, fue elegido presidente de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, donde realizó una importante gestión dado su gran contacto con distintas asociaciones del mundo. Esto permitió abrir muchos mercados para nuestros autores. En 1984, recibió en la Universidad de Yale el premio a la mejor obra latinoamericana por su obra "Concierto en instrumentos de viento".

En 1985, compuso junto a Domingo Federico, sobre texto de Miguel Jubany, la ópera-tango sobre Eva Perón titulada "Evita. Volveré y seré millones", con las voces de Carlos Acuña, Antonio Tormo, Nelly Vázquez y Héctor Gagliardi. En 2003 formó la típica juvenil "El Espejo de Aníbal Troilo", cuyos arreglos y dirección, al estilo Pichuco, le pertenecían. De su obra se destacan: "Miedo", "Mi canción de ausencia", "Preludio N° 3", "El pibe de La Paternal", "Desconocida", "Que lejos de mi Buenos Aires", "Trenzas de ocho", "Sombra de humo" y "Naturaleza muerta"; hasta que, mientras actuaba en un local en el barrio de San Telmo, sufrió un infarto del que no pudo recuperarse y falleció en el Sanatorio Güemes.

**OSVALDO REQUENA** nació en Buenos Aires el 29 de junio de 1931 y desde muy joven recibió el influjo de su tío, el bandoneonista Francisco Requena, que había sido primer bandoneón en la orquesta de Pedro Maffia y maestro de Leopoldo Federico. En la última parte de la década del "40", en 1951, se incorpora a la orquesta de Raúl Kaplún para continuar luego junto a talentos

como Rovira, Stampone, Leopoldo Federico, Piazzolla, Del Piano, Astor, hasta llegaría a hacerlo con el gran director Zubin Metha.

Desde 1984 hasta 1991 dirige la orquesta nacional Juan de Dios Filiberto, y la orquesta típica Los Maestros; ya en 1985 había conformado su propio trío para realizar una gira por los Estados Unidos, además de incursionar en obras para el cine como "Los siete locos" con la dirección de Leopoldo Torres Nilsson, donde dejó temas como "La milonga del rufián melancólico", "El vals del encuentro" y "Tango del desorden".

En algún reportaje ha dejado impreso su pensamiento sobre nuestro género señalando: "Como pianista de orquesta me inicié en 1951 con Raúl Kaplún. Con él hice mi primer arreglo, fue un vals mío "Solo de vals", que estuvo en el repertorio pero no fue grabado. Al año siguiente empecé con Eduardo del Piano cuando recién se desvinculaba de Ángel Vargas. Mi primer arreglo con él fue "El cantor de Buenos Aires". Con los años, pasé brevemente por Edgardo Donato, Carlos Demaría, Ángel Dominguez, Alberto Mancione, Eduardo Rovira, cuando acompañaba a Alfredo del Río, Sánchez Gorio, Atilio Stampone -su primer conjunto-, Leopoldo Federico, el gran amigo que me dio el tango. También con Sassone, nueve años yendo y viniendo".

O recordando a los grandes y a su trayectoria: «Mirá, yo escucho el nombre de Arolas y me pongo de pie. Lo suyo es una maravilla. Notable su inspiración y todos sus tangos permiten la posibilidad de hacerle arreglos hermosos. También me gusta Agustín Bardi, por lo bien que escribía. "Mi trabajo fundamental es el de arreglador. Desde 1985 tengo mi conjunto, es un trío que a veces se incrementa en número según las circunstancias, se llama "Tango Sessions". Estaba conformado por Reynaldo Nichelle, el bandoneonista Carlos Pazo y yo. La idea y el trío surgió en un espectáculo para "Michelangelo", titulado "Jazmines", con la coreógrafa Ana María Stekelman y el bailarín Miguel Ángel Zotto. La formación inicial era con Suárez Paz y Daniel Binelli. Tuvimos éxito y viajamos a Norteamérica para una gira muy interesante...



...Digamos que este fue el lanzamiento definitivo, porque su verdadero nacimiento fue por mediados de los años sesenta cuando surgió la idea de hacer un dinero con las carreras de autos de Turismo de Carretera, que por entonces casi todas las semanas recorrían diversas ciudades y atraían mucho público. Llegábamos para actuar desde el jueves por la noche hasta el sábado, y tuvimos un gran éxito. La figura era Floreal Ruíz y los músicos Hermes Peresini en violín, Enrique Marchetto en contrabajo y yo. Hacíamos también temas instrumentales y nos poníamos a improvisar. Una vez mi esposa hizo el comentario que parecíamos una "jazz session", nos gustó y así quedó el nombre, "Tango Sessions".

Agregaría que "Como director de orquesta, incluidos los acompañamientos a diversos cantores, grabé más de 400 discos y como pianista más de 800. Pero hay algo que desconoce la mayoría de la gente, hice bastante folklore y algo de jazz. Durante 14 años fui director de una grabadora y vivía en los estudios desde la mañana a la noche. Sobre mi actividad como arreglador, aquí en casa tengo mas de 8000 arreglos y en el Canal 11 de televisión, debe haber como 11000 más. Trabajé un par de veces para Zubin Metha, tengo sus cartas de agradecimiento. Lo mismo me ocurrió con Piazzolla. Una vez Astor, tenía que actuar en el



SODRE de Montevideo y no le daba el tiempo para arreglar un tema suyo, "Tonto", con letra de Homero Expósito. Me pidió que se lo hiciera. Era para orquesta sinfónica. Con ese tema ganó un concurso. Una nota en el diario El Día, felicitaba al autor por el tema y el arreglo. Astor me lo supo reconocer".

"El tango es importante en su historia, pero debe tener una evolución, si no hay evolución se pierde. Un buen ejemplo lo tuve en Indonesia, en Jakarta. Allí no conocían el bandoneón, entonces hice la historia del tango, desde cuando se bailaba entre hombres hasta llegar a Piazzolla. Pasito a pasito, para que entendieran y fue una eclosión al final. En todo el sudeste asiático conocen el tango europeo y también como lo tocan los norteamericanos, a lo Valentino. Para cambiar esa idea había que historiar el tango. La discusión sobre la música de Piazzolla es interminable y ya se torna tediosa. Hay que aceptar lo que dice el público, me gusta o no me gusta".

"En cuanto a algunos cantantes dirá: ¿Fiorentino?... Mirá, como cantor desafinaba, pero me gustaba como desafinaba. ¡Desafinaba tan lindo! Su voz parecía un bandoneón justamente por como fraseaba, allí uno encontraba su condición de músico; ¿De los cantores? Floreal Ruíz. También Fiorentino, Ángel Vargas, Oscar Serpa. Floreal comienza en la orquesta de De Angelis, a la que se va adaptando y llega al sumun cuando se lo lleva Troilo. También un gran cantor fue Jorge Durán, al que descubrí tarde o el estilo de alguna orquesta: Una vez Sassone me invitó al "Marabú" para ver a Di Sarli, yo era pibe y ya conocía los estilos de las orquestas, pero me costaba entrar en su intimidad. Florindo tenía de Di Sarli y de Fresedo y yo quería definir algo más. Cuando nos pusimos a charlar yo le pregunte: "¿Maestro cómo consiguió usted esa característica tan suya? Mire, para aprender hay que mirar a los bailarines". Como era medio escondedor no tocó el piano, me puso el ejemplo con la voz haciendo el arrastre suyo, igual al arrastre de los bailarines con los pies. En el piano lo hacía con la mano izquierda y luego, con la derecha, iba agregando lo suyo. Orlando Goñi era más orillero, él marcaba la mano izquierda ligada".

También hablaba de sus compañeros pianistas: "El pianista era el conductor de la orquesta. Todo se reflejaba en él. El contrabajo era el que marcaba el ritmo. Es el caso de Salamanca con D'Arienzo, o el de Biagi, cada uno tenía su manera de tocar. Para mí un gran pianista fue Emilio Barbato que definió el estilo de una orquesta como Fresedo... Mirá había un pianista importante en Norteamérica, Carmen Cavallaro, y yo creo que ese estilo suyo ya lo había hecho antes Barbato. Todas esas pequeñas ligaduras que hacía fue un invento suyo. Luego, cuando el pianista dejaba de tocar la orquesta se apoyaba en los violines. En esa época con Fresedo estaba Vardaro. Di Sarli se apoyaba en Guisado que era un tanguero de alma. Un ser extraordinario, yo estuve con él en Japón en 1966, conocía de tango más que nadie y nos apoyábamos muchas veces en él".

Asimismo señalaba "También hay un estilo Requena que se basa sobre todo en la composición. Mi tío Paquito Requena fue maestro de Leopoldo Federico, de Arturo Penón, de Juan Carlos Vera, de Rovira, de Libertella y tantos más. Fue primer bandoneón de Maffia, director de la orquesta estable de Radio Belgrano, fue alumno de Juan José Castro, fue un gran músico. Luego se dedicó a la enseñanza. "A Canaro lo discutieron, tuvo sus contras cuando metía un pistón en la orquesta o formaba esos conjuntos numerosos. ¡A De Caro lo que no le dijeron! No se lo aceptaba. Hoy es el maestro que marcó una etapa, un punto de inflexión en la historia del tango. Lo mismo ocurre con Piazzolla, el fue el alma mater del lápiz. De tantos arreglos te nombro uno que hizo para Troilo: "Chiqué"... eso es un dechado de virtudes. A los seguidores de Troilo les gustaba pero con muchas reservas. Lo mismo ocurrió con "Recuerdos de bohemia", de Delfino con arreglo de Galván. La gente no entendía nada. Esta es una obra que tranquilamente puede estar entre la música clásica, pese a que yo no hago diferencias entre la música seria y la popular. La música es una sola, la buena".

Por último recreaba la función del bandoneón expresando: "El bandoneón fue creado para los corales, los argentinos lo adoptaron para el tango. Se lo tocaba sobre las rodillas bien apretadas y las manos bien ajustadas por las correas y salía todo muy durito, se abría poco el fueye, se impedía el movimiento cómodo de las manos. Hasta que a alguien se le ocurrió apoyarlo en una de sus rodillas, así lograba mayor facilidad para la apertura. Uno de los primeros debe haber sido Laurenz. Así se digitaba mejor, era más liviano, daba lugar a mejores variaciones. De paso te digo que las variaciones de Laurenz son imposibles de mejorar, deben tocarse tal cual las inventó. Piazzolla en los tangos que hizo de Laurenz respetó siempre sus variaciones, "Berretín" es uno de ellos. Lo mismo ocurre con los "solos" que inventó De Caro. Ahora, los que son un problema son muchos cantores que te cambian las melodías".

Además no dejaría de hablar sobre el arreglo "¿Qué es el arreglo? Mirá, cada uno tiene su concepción al respecto, pero no es difícil definirlo. Es tratar de hermostrar y destacar la melodía, sin destruirla, al contrario, tratando siempre de respetarla al máximo. Primero poner la melodía, luego hacer una variación sobre ella y como se dice vulgarmente, poner una armonía de violín dentro de ella. Porque si no lo que se hace es destruir el concepto del autor. Siempre hay que respetar la línea melódica. Yo cuando me siento al piano primero hago una "armadurita" de lo que quiero hacer, pongo el cifrado de los tonos y con lapicera -yo tacho, no borro-, hago el arreglo, soy bastante rápido. El arreglador también es un creador, porque hay tantas armonías como a cada uno se le puede ocurrir. Y nunca se debe perder la esencia tanguera".

Para finalizar dejaba su mensaje sobre la renovación: "Por último, renovarse es muy bueno, pero hay que saber cómo. No se pueden cambiar a los grandes músicos y compositores que tuvo el tango. Hay que darlos a conocer sin modificar su esencia. "Si la rosa es bella déjala como está". No es necesario tener una técnica depurada y hacer miles de notas. Mejor, una nota sola y cantarla bien. Troilo no era un virtuoso, pero cantaba con el bandoneón.".

**JULIÁN PLAZA** ha sido bandoneonista, pianista, compositor y, sobre todo, arreglador, reconocido por sus pares, configurado a través de un permanente estudio, trabajo y su propio e innato talento. Astarita señala que como ejecutante, ha demostrado una especial ductilidad para adaptarse a los más variados estilos interpretativos, ya que integró en su momento orquestas de muy diferenciadas modalidades (Edgardo Donato, Antonio Rodio, Miguel Caló, Carlos Di Sarli, Osvaldo Pugliese), y en todas logró un excelente grado de consubstanciación.

Había nacido en General Manuel Campos, una pequeña localidad de la provincia de La Pampa, el 9 de julio de 1928, comenzando sus primeros estudios con su padre que tocaba el bandoneón aprendido por correspondencia; a los once años, la familia se trasladó a Buenos Aires donde pasó a estudiar con Félix Lipesker, integrando orquestas infantiles y esos conocimientos hicieron que a los quince años debutara en la orquesta de Edgardo Donato, y poco después en el conjunto de Antonio Rodio; en 1949 pasó a engrosar las filas de Miguel Caló, con quien estuvo casi diez años (y en simultáneo formó un cuarteto de bandoneones a capella, que integró junto a Alfredo Marcucci, Ernesto Franco y Atilio Corral), más tarde pasaría por Di Sarli además de comenzar con arreglos para Atilio Stampone y Florindo Sassone.

En 1959 se incorporó a la orquesta de Pugliese, siempre como bandoneonista, participando de la famosa gira por Rusia y China, estando con el maestro hasta 1968 cuando, con otros integrantes de la orquesta, formaron el Sexteto Tango: Osvaldo Rugiera y Víctor Lavallén (bandoneones), Emilio Balcarce y Oscar Herrero (violines), Alcides Rossi (contrabajo) y el propio Plaza como pianista, grabando en el sello Víctor. En 1992, resolvió alejarse del Sexteto Tango a los fines de formar su propia orquesta.

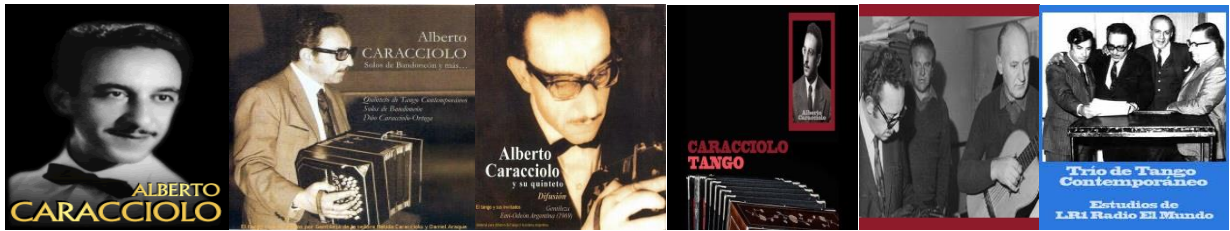
Actuando en distintos conjuntos alternó su pasión con el arreglo, habiendo hecho el primero de ellos en 1950 para la orquesta de Miguel Caló: la milonga "Dominguera". En esta difícil tarea hizo numerosos trabajos para Atilio Stampone, Leopoldo Federico, Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Osvaldo Piro, José Colángelo y mucho para el Sexteto Tango, además de arreglos estándar para la Editorial Korn: También sería de su autoría famosos temas para películas como "La Tregua", "Solamente Ella" y "Chau Papá", acompañado de su orquesta con la que también hizo el arreglo para Susana Rinaldi en la grabación de su LP recordando a Homero Manzi (algunos de los músicos que integraron ese conjunto: Osvaldo Berlingheri, Ernesto Baffa y Fernando Suárez Paz, entre otros).



En la composición dejó temas como: "A lo moderno", estrenado en 1954 por la orquesta de Miguel Caló, "Sensiblero", "Danzarín", "Melancólico", "Nostálgico" y "Disonante", "Dominguera" (ciudadana), "Payadora" (criolla), "Nocturna" (ciudadana) y "Morena" (milonga candombe), "Milontango", "Buenos Aires-Tokyo", "Color tango" y "Cuánta angustia" con letra de Manolo Barros, todos de enorme calidad que han integrado el repertorio de numerosas orquestas del género.

En esta pléyade de adelantados ha estado también a la vanguardia de los mismos junto a otros colegas como Atilio Stampone, Osvaldo Berlingheri, Leopoldo Federico, Osvaldo Requena y otros más, para proyectarse después hacia el mejoramiento y la evolución, siempre en constante progresión, tal vez influido por la gravitación de Astor Piazzolla; sin embargo ello no lo alejó de las raíces tangueras en una permanente carrera evolutiva, dejando su pensamiento sobre el particular: "Todo compositor, por más vasta que sea su producción, tiene siempre alguna obra que, sin ser la más lograda, es la que define su estilo. En ella, por exacta y armoniosa conjunción de ciertos valores, el autor ha exteriorizado su sensibilidad, ha desnudado sus raíces, evidenciado su formación y desarrollado su capacidad creativa, logrando en esa síntesis la identidad de toda su labor. Razones de impacto en el gusto popular, la aceptación y la incitación que provoca en los ejecutantes, que, al incluirla en sus repertorios, crean los canales indispensables para procurarle la difusión necesaria y hacen que esa composición se hospede en los oídos y en la emoción de amplios auditorios. Aparte de los valores técnicos y estéticos, lo cierto es que a través de todo ese contexto un determinado trabajo de composición concluye siendo para su autor una especie de resumen de su personalidad artística."

**ALBERTO "EL NEGRO" CARACCILO** había nacido en el barrio de Palermo y fallecería en la calle San Martín al 1700 de Banfield, partido de Lomas de Zamora, al cual conociéramos en la década del 60 y como se señala fue una persona de enorme calidez humana. Comenzó sus estudios musicales a los ocho años con el maestro Juan Bellido y se incorporó en 1934, a la temprana edad de 16 años, a la orquesta de Antonio Arcieri, y en 1939, pasó a integrar el trío que acompañaba a Azucena Maizani; luego estudiaría música y armonización con el maestro húngaro Anatole Pietri, además de formar parte en la fila de bandoneones en los conjuntos de Manuel Buzón, Joaquín Do Reyes, Jorge Caldara, y Ángel D'Agostino para los cuales también realizaba arreglos en distintos temas además de hacerlo para Aníbal Troilo. Pero no solo hizo tango sino que también incursionó en el jazz, realizando arreglos para repertorios internacionales de distintas editoriales, además de ser Asesor Musical de Odeón.



Como compositor, Roberto Selles opinaba: “Dejó páginas inolvidables del tango tradicional y de avanzada. Algunos de sus títulos develan una integración entre el tango y la música de concierto en parte de su obra”, y Nérida Rouchetto expresó: “Alberto Caracciolo es uno de los nombres de significación y trascendente proyección dentro de las corrientes evolucionadas del tango. Ejecutante eximio, compositor, arreglador y director, formó en 1962, su “Quinteto de Tango Contemporáneo” en el que definió su verdadera actitud estética dentro del tango. Él entiende que el arte es un momento espiritual del creador, y que no puede ser considerado jamás como nuevo ni viejo, y que el artista debe conducir al público hacia las manifestaciones de realización de mayores posibilidades estéticas. Concede Caracciolo, preferente interés en la elección de los instrumentistas de su conjunto, que recae siempre entre los mejores ejecutantes de nuestro medio, y considera al vocalista un timbre más dentro de la orquesta. El tango lo cuenta entre sus cultores más talentosos”. Luis Adolfo Sierra lo consideró como un músico renovador pero de perfiles propios en cuanto a una posible confrontación con agrupaciones de similar orientación artística. Bécquer Casaballe, en un reportaje al maestro, publicado en el diario Clarín en 1981, expresó: “Alberto Caracciolo es el tango de vanguardia con todos los colores y los sonidos de hoy”.

Cuando lo tratamos, en la década del “60”, había conformado “El Quinteto de Tango Contemporáneo” que estaba integrado por Roberto Cicaré (piano), Juan Carlos Moyano (percusión), Rufino Arriola (contrabajo), Eduardo Soler (violín), Eduardo Walczak (bandoneón) y el cantor Pedro Ortiz, todo bajo la dirección y arreglos de Caracciolo, y a través de su generosidad, junto con unos amigos realizamos un festival de tango en la Biblioteca Mentruyt de Lomas de Zamora, donde Caracciolo interpretó temas tradicionales, modernos y propios con un conjunto con percusión y donde aparecía tocando con su bandoneón electrónico, quizá uno de los primeros en hacerlo. Entre los años ’70 y ’80 formó un trío con Roberto Cicaré en el piano, el contrabajo de Norberto Samonta, y Caracciolo en el bandoneón, dirección y arreglos. “¡Tres que suenan como veinte!”, en la entusiasta opinión de Nérida Rouchetto.

Es autor de “Dolor”, con Azucena Maizani, “Tema de Tango en re menor”, “Templo 59”, “Chiqui”, “Con rumbo al cielo”, dedicado a su padre, “Réquiem para un gomía”, dedicado a Gardel, “Tema de tango en sol menor”, “Amor en gris”, con letra de Pedro Ortiz, “Buenos Aires dos por cuatro”, al que luego le puso letra Fernando Fuenzalida y “Tangomanía”, entre otros.

**RAÚL GARELLO**, bandoneonista, director, autor y arreglador, nació un 3 de enero de 1936 en Chacabuco, provincia de Buenos Aires, donde luego de estudiar el instrumento integró distintos conjuntos locales, para más tarde, a los 18 años, recalar en Buenos Aires donde se vinculó a la orquesta estable de Radio Belgrano, donde conoció a Leopoldo Federico, a quien reemplazó luego en el cuarteto de Roberto Firpo (hijo); participando en diferentes agrupaciones acompañando a prestigiosos cantores de la época como Carlos Dante y Alberto Morán, además de integrar fila de bandoneones de Horacio Salgán, grabando con Roberto Pansera. Junto a los bandoneones de Alfredo de Franco y Osvaldo Piro integró un conjunto para acompañar a Alberto Morán, dirigiendo al año siguiente, la orquesta que llevaba el rubro del citado cantor; además de realizar estudios de armonía, fuga y contrapunto con Juan Schultis.

Su gran oportunidad aparecería cuando se incorpora a la orquesta de Aníbal Troilo, etapa que influiría poderosamente en su estilo y personalidad, estando junto al maestro hasta 1963



cumpliendo también con la tarea de arreglador, lo que le valió el reconocimiento de ser uno de los orquestadores más importantes sobre todo entre los de su generación y que desarrolló también para las formaciones de Leopoldo Federico, Baffa-Berlingieri y Enrique Marlio Francini. Sus primeros trabajos como orquestador se registraron en 1966: "La guiñada" de Agustín Bardi para la orquest Baffa-Berlingieri y "Los mareados" de Juan Carlos Cobían.

Luego, con su famosa "Orquesta Típica Porteña", acompañaría a los más famosos cantores de la época como Edmundo Rivero, Roberto Rufino, Floreal Ruiz, Susana Rinaldi, Eladia Blázquez, o Rubén Juárez, siendo con Atilio Stampone de los mejores acompañamientos para el "Polaco" Goyeneche. En 1974 debutó con su primera agrupación, un sexteto, en "El viejo almacén" de San Telmo, además de realizar numerosas giras, entre las que se destacan las que protagonizó junto a la Orquesta Sinfónica de Toulouse, el bailarín Jorge Donn y el Ballet de Maurice Bejart por Suiza y Francia.

En 1977 realiza una espectacular serie de cuatro discos instrumentales, con su orquesta ampliada con el concurso de 27 músicos, en los que dio a conocer su obra como compositor: "Che Buenos Aires", "Verdenuedo", "Margarita de agosto", "Muñeca de marzo", "Pequeña Martina", "Bien al mango", "Vaciar la copa", "Aves del mismo plumaje", "Che Pichín" y "Pasajeros del tiempo". En esta etapa de inspiración compositiva, creó numerosas obras cantables, entre las que pueden destacarse "Dice una guitarra", con un excelente registro de Carlos Casado con la orquesta de Osvaldo Piro; "Llevo tu misterio", grabado por Roberto Rufino y "Buenos Aires conoce", grabado por Floreal Ruiz sendos acompañados por Garello, con los versos de su hermano Rubén Garello; "Hace 200 tangos" con letra de Federico Silva y "Tiempo de tranvías" con Héctor Negro.

La Orchestre National du Capitole de Toulouse, dirigida por Michel Plasson, lo convocó en 1992 para escribir y grabar quince orquestaciones propias sobre obras de Carlos Gardel. Entre su amplia labor discográfica, se destaca el disco de homenaje a Woody Allen realizado junto a Horacio Ferrer. A partir del año 1980, codirigió, junto a Carlos García la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires. En 1985, 1995 y 2005 recibió un Premio Konex por su trayectoria como autor de tango y como director de orquesta típica.

Entre agosto de 1987 y febrero del '88, Garello y Horacio Ferrer escriben todos los temas del álbum "Viva el Tango". Luego, con su orquesta y el cantor Gustavo Nocetti actuaron junto a Ferrer en los escenarios de Buenos Aires, Montevideo, Amsterdam y La Haya y en varias ciudades de Turquía. A mediados de los '90 efectúa una serie de arreglos de temas de Gardel y Le Pera para gran orquesta, dos bandoneones y piano, presentándose en la ciudad francesa de Toulouse junto a la sinfónica local dirigida por Michel Plasson. Intervienen también en ese concierto: Julio Pane en bandoneón y Salvador Giaimo en piano y se llevó al disco. Dicha actuación se repite a fines de la década, en la ciudad alemana de Dresden con la filarmónica local, debiendo significarse que defiende la concepción de que el Tango es un largo devenir evolucionista con más de cien años de historia. Y por supuesto, mantiene el espíritu troileano del cual jamás renegó y adhiere fervientemente, a tal punto de reconocer públicamente que su ascendente trayectoria no hubiera sido posible sin los años transcurridos junto a "Pichuco". Partiría de gira un 29 de septiembre de 2016, con aún sus jóvenes 80 años de edad.

**ORLANDO TRÍPODI**, músico sanjuanino, nació un 26 de febrero de 1927 y falleció cuando tenía 68 años. Desde muy chico, ya en Buenos Aires, estudió piano con Vicente Scaramuzza y armonía y composición con Pedro Aguilar, y con 17 años dio a conocer su primer tango "Ninguno de los dos". Cuando fallece Osmar Maderna en 1951 tomó su lugar en la Orquesta Símbolo Osmar Maderna bajo la dirección de Aquiles Roggero, dentro de una modalidad pianística semejante a la del malogrado músico, donde además colaboró como arreglador dando a conocer dos tangos de inspiración «madriniana»: "Matizando" y "Notas para el cielo".



Posteriormente, forma un rubro artístico con los cantores Roberto Florio y Jorge Durán, quienes le confiaron la orquesta de acompañamiento, en la que se desempeñó como ejecutante, director y arreglador, evidenciando su capacidad, como señala Ferrer, no sólo en las versiones cantables sino en los instrumentales: “Pablo” y “Negro viejo”, tema propio. Cuando se reorganiza la orquesta de Miguel Caló con la participación de Raúl Berón, Enrique Francini, Armando Portier, Domingo Federico y Alberto Podestá, fue llamado para actuar como pianista, dando a conocer en esa ocasión otro tango orquestal que tituló “A Osmar Maderna”.



Luego acompañaría a María de la Fuente, y en 1963 integró el quinteto de Pen Tango del bandoneonista Dino Saluzzi y también, el cuarteto de Reynaldo Nichele con quien grabó en el sello Microfón, para formar con Luis Stazo, Los Siete del Tango, además de integrar un trío con Leopoldo Federico y Fernando Cabarcos, y la voz de Guillermo Galvé.

Entre sus obras pueden señalarse “A paso firme”, “Argentino Galván” con Stazo, “Nadine”, “Entre dos” y “Tema concertante”, “Trampolín”, con letra de Leopoldo Díaz Vélez, “Barriada de mi ciudad” y “Brillan las luces de mi ciudad”, ambos en colaboración con Alberto Podestá y Salvador Monte y versos de Roberto Lambertucci; componiendo también, “Sonatinas de música nacional”.

En los años ochenta, formó parte de la orquesta estable de Café Homero junto a Néstor Marconi, Osvaldo Tarantino, el contrabajista Ángel Ridolfi, acompañando a Roberto Goyeneche, a Ángel Díaz y a Rubén Juárez, además de integrar el elenco de maestros que produjo una nueva generación de ejecutantes en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. En 1988, forma parte del octeto de Néstor Marconi que viajó a Japón, junto a Reynaldo Nichele, Daniel Binelli, Mauricio Marcelli y los cantantes, Nelly Vázquez y Roberto Goyeneche, volviendo en 1991, y a su fallecimiento MELOPEA lo homenajeó con un compacto de temas inéditos del maestro.

**TIMOTEO “DINO” ZALUZZI**, nació en Salta un 20 de mayo de 1935, músico y compositor, ejecutante del bandoneón es uno de los máximos exponentes del género, aunque haya abrazado otros géneros y fusiones, varias que lo han llevado a ser considerado un gran músico por todo el mundo musical, con genes musicales recibidos de su padre el instrumentalista carpero Cayetano Saluzzi. Dino que tocaba el bandoneón desde su niñez, recibió influencias de músicos salteños como Cuchi Leguizamón, y por la música de tango de Francisco De Caro y de Agustín Bardi.

En su juventud, ya en Buenos Aires, se integró a la Orquesta de Radio El Mundo, pero comenzaba a despuntar su grandes dotes de músico integral, dueño de un gran swing en ensambles de jazz, incluyendo un breve paso por el grupo del Gato Barbieri. En 1970 tocó en bandoneón en el megahit de León Gieco Sólo le pido a Dios, y pasajes en Buenos Aires por los clubes de jazz como "Music Up", "La Trastienda" en el Palermo Viejo. En 1991, Saluzzi grabó un álbum con sus hermanos. Félix Saluzzi y Celso y su hijo José María en guitarra, comenzando un "proyecto familiar", que se extendió a distintas partes del mundo. Luego continuaría su espectacular carrera musical pero ello será analizado en otros períodos.



Se ha señalado que “la música de Dino Saluzzi resiste una categorización. No es jazz, no es clásica, no es tango, no es folklore. Contiene elementos de todos esos géneros para construir algo muy personal. Evocativa, atmosférica, repleta de imágenes y de sensaciones agrisadulces de una singular belleza. Juan Condori es el primer disco junto a su grupo desde Mojotoro (ECM, 1992), integrado por: su hermano Félix en vientos, su hijo José María en guitarra, su sobrino Matías en bajo, y el percusionista U.T. Gandhi (Enrico Rava). El comienzo es con la intensa y nostálgica La vuelta de Pedro Orillas; la vibrante Milonga de mis amores, de Pedro Laurenz; y los aires norteños de Juan Condori. También se destacan: la chacarera La parecida y la zamba La camposanteña. Saluzzi, quien suele utilizar formaciones más pequeñas, consigue aquí todos los matices que sus composiciones requieren para entregar quizás su mejor trabajo”.

**ARTURO PENÓN**, hombre quilmeño de Bernal, fue un gran músico con enorme talento en su instrumento, el bandoneón, además de refinado arreglador y autor, dejando su estela y fidelidad con el maestro Pugliese durante 24 años. Muy pequeño, tenía como vecino a Robertino Acosta, un legendario fueyero bolichero, que lo cautivaba con su sonido, tomando las primeras lecciones con un maestro de barrio, Domingo Giacoppini, para más tarde perfeccionarse con Carlos Marcucci y Francisco Paco Requena, dos nombres fundamentales para todas las camadas de bandoneonistas de aquellas épocas, completando su formación teórica y académica con los maestros Juan Laceiras, Pedro Rubbione, Pedro Aguilar y Jacobo Fischer.

De una gran fuerza interpretativa logró obtener un particular sonido de su instrumento, lo cual le dieron una especial coloratura y sello muy personal, donde siempre se rodeó de los mejores músicos; desde los inicios de estudiante hasta más tarde en los trabajos profesionales. En 1944, comienza a integrar distintos conjuntos como los del rubro Di Adamo-Flores (Felipe Di Adamo-Aníbal Flores), Manuel Buzón y Edgardo Donato, además de los cuartetos de los dos Roberto Firpo, padre e hijo; y en 1951, pasó a la orquesta de uno de los patriarcas del tango, don Julio De Caro. En ella pudo actuar como elemento de fila en Radio El Mundo y grabar algunos tangos en discos Pathé (Odeón), junto a consagrados como: Francisco De Caro (piano y arreglos); Carlos Marcucci, Ángel Genta, Pedro Belauti, Penón y Alfredo Marcucci (bandoneones); Bernardo Weber, José Niesow, Manlio Francia, Pedro Sapochnik y Luis Álvarez Cuervo (violines), más tarde ingresaría Hugo Baralis y Alfredo Sciarretta (contrabajo), otro nombre histórico en la escuela decareana.

En 1954, Penón junto a Marcucci y Baralis, dejaron la orquesta y pasaron a integrar la de Juan Canaro para realizar la primera embajada tanguera a Japón, con un elenco que integraban entre otros: Osvaldo Tarantino (piano), el cantor Héctor Insúa, la cancionista María de la Fuente y la pareja de bailarines Julia y Lalo Bello, además de formar parte de otras orquestas como las de Carlos Parodi, Joaquín Do Reyes, Juan Polito, y otras que acompañaron a Alberto Marino, Andrés Falgás y Enrique Campos.



Por aquello de las persecuciones a los artistas cuando profesan una determinada idea política, militante, en este caso del Partido Comunista, sufrió, como suele ocurrir, la persecución e integrar listas negras, por lo cual, durante algunos años debió ganarse la vida como vendedor de libros, hasta que en 1960 lo convoca el maestro Pugliese, para reemplazar a Ismael Spitalnik, quien curiosamente decidía abandonar la música para dedicarse de lleno a su profesión de químico. Ahí comenzaría a desarrollar un trabajo artístico estable, de constante reciprocidad entre aporte y recepción de ideas musicales pasando a formar parte de esa gran orquesta que llegaría hasta 1968 junto a Osvaldo Ruggiero, Víctor Lavallén y Julián Plaza, los violines: Oscar Herrero, Emilio Balcarce y Julio Carrasco; en viola Norberto Bernasconi, en contrabajo Alcides Rossi, con el cantable de Jorge Maciel y Alfredo Belusi. donde al poco tiempo, como solía ocurrir en ese conjunto comenzaría con los arreglos musicales.

Cuando en marzo de 1968 dejan la orquesta Ruggiero, Plaza, Lavallén, Rossi, Herrero, Balcarce y Maciel, para formar el Sexteto Tango, luego de un breve paréntesis de algunos meses, acompaña al maestro para integrar el nuevo conjunto convocando a jóvenes músicos como: Daniel Binelli, Rodolfo Mederos y Juan José Mosalini (bandoneones) y Mauricio Marcelli (violín). Penón pasa a primer bandoneón. También sus arreglos orquestales serán mayores en el repertorio, dejando versiones muy logradas de "Mi noche triste", "Sur", "A un artista del pueblo", "Bien de abajo", "Adiós pampa mía", "Tangueando te quiero", "Malena", "Quejas de bandoneón", entre otros. Y en colaboración con Osvaldo Pugliese hacen "Desde el alma" y "Tinta roja" en versión instrumental. Su último arreglo para la orquesta será el tango "Después", que quedaría en el repertorio hasta el final de la existencia de la orquesta.

Como compositor nos dejó tangos de fuerte estructura y de complejidad armónica, notablemente influenciados por la honda raíz decareana y pugliesiana, como "Gente de teatro" y "A un artista del pueblo" (dedicado a Pugliese), "Bien de abajo", "Ni tristes ni solos", y "Preguntas para mi viejo". Fallecería siendo muy joven en su casa de Bernal en el año 2000.

**HORACIO MALVICINO**, había nacido un 20 de octubre de 1929, siendo un músico que abordó distintos géneros como cuando la RCA de Francia le propuso producir un disco instrumental con temas originales de toda América del Sur, integrando "La cumparsita" y "El choclo" los temas por Argentina, como arreglos que reemplazaban al bandoneón por el acordeón, con algo de percusión, también los palitos esos que se usan en la música tropical, los violines al unísono y bronces, con el tiempo Alain Debray y la orquesta de Champs Elisee". Otros tangos grabados más adelante como Debray fueron: "A media luz", "Adiós pampa mia", "Balada para un loco", "Caminito", "Cicatrices", "El pañuelito" y "El escondite de Hernando". Además de integrar con el glosador Juan Francisco López "Lopecito", el trío "Los Muchachos de Antes", con repertorio de la guardia vieja. Sus integrantes, también vinculados al jazz, eran: Panchito Cao (director y clarinetista), Aldo Nicolini (contrabajo) y Malvicino (guitarra eléctrica), con títulos como: "El esquinazo", "El torito", "Qué noche", "Amor y celos", "Armenonville", "El porteñito", "El africano", "El apache argentino", entre otros clásicos.

Malvicino había tenido sus primeros contactos con el tango a los 16 años, en Concordia su ciudad natal, con el bandoneonista Alberto Caracciolo y el guitarrista Héctor Besada. Luego, formaron un conjunto para actuar en Buenos Aires, en Radio Splendid, pero nada de tango

sino música hawaiana. Caracciolo tocaba el órgano y escribía los arreglos. Cuenta el mismo Malvicino que “Me tuvo que dar permiso mi padre, yo era un menor de edad. Cuando definitivamente me instaló en la Capital me pongo a estudiar medicina, vivo en sencillos hoteles y agarro todo el trabajo que se me presenta. Pero el dinero apenas alcanzaba y yo siempre con la misma ropa. Por eso algún compañero comenzó a llamarme “Malvestiti. Pasó el tiempo hasta que el recordado Héctor Gagliardi comenzó a decirme “Malveta”, quedaba mejor, y así quedó hasta el presente”.

Lo suyo había sido el jazz hasta que llegó Astor que en 1955 le propuso formar parte de su octeto junto a Enrique Francini, José Bragato, Hugo Baralis, Roberto Pansera –pronto reemplazado por Leopoldo Federico-, Atilio Stampone y Aldo Nicolini -luego reemplazado por Juan Vasallo- y el propio Astor. Él mismo ha señalado que antes del debut, decidieron pedirle a Osvaldo Pugliese que los escuchara, con varios temas sólo para él, efectuada en la boite Rendez Vous, de Osvaldo Fresedo. Al terminar le preguntaron si lo que se proponían presentar era o no tango. Pugliese con toda seriedad les dijo que sí y siguieron adelante. La presentación fue en el palacio Hume de don Ignacio Pirovano, ubicado en la avenida Alvear y Rodríguez Peña, actual sede del Ministerio de Cultura de la Nación, encontrándose presente el dueño de casa e invitados. El octeto habría de originar una verdadera revolución, aunque los tradicionalistas lo denostaban pero otros sectores culturales de entonces se incorporaron al movimiento, recordando que: “El Octeto no era tenido en cuenta para grabar, pero apareció el primer sello discográfico independiente, Discjockey, gracias al esfuerzo de seis socios, uno de ellos era yo. El fundador, el de la idea, Rodríguez Luque, hombre de radio con un exitoso programa musical todas las noches por Radio Mitre, “Música en el aire”, aunque sin nada de tango. Realizamos dos vinilos, en el segundo hubo un tema de cada uno de los componentes. “Tema otoñal” (Francini), “Anoné” (Hugo Baralis), “Neo tango” -actualmente “Cabulero”- (Leopoldo Federico) y “Tangology” (Malvicino). El octeto no tuvo larga vida, económicamente no funcionó y los muchachos tomaron otros rumbos”.

Luego de la experiencia de Astor en París, cuando regresa al país forma el primer quinteto con Sysmia Bajour (violín), Kicho Díaz (contrabajo), Jaime Gosis (piano), con Malvicino en guitarra, grabando el famoso LP con gran repercusión donde estaba por primera vez “Nonino”, dando lugar luego a distintas giras, primero por el continente y luego, por todo el mundo. Cuando se fue Bajour del quinteto, acompañó a Astor a Rosario para escuchar a un violinista que le habían recomendado. Curiosamente al hombre lo vieron tocando el acordeón, era Antonio Agri que tocaba los dos instrumentos. Tiempo después, Piazzolla decidió quedarse en Italia y Malvicino inició una importante actividad como arreglador, formó varias agrupaciones y acompañó cantores de “la nueva ola”, música que estaba desplazando al tango.

En 1960 estaría de nuevo con Astor junto a Gosis y Elvino Vardaro entre otros y allí aparecería su “Adios Nonino”, al que siempre le agregaba algo, recordando “Cuando arregló el comienzo con solo de piano de minuto y medio se le ocurrió que podía hacerlo Dante Amicarelli. En el ensayo todo fue bien. Pero Astor se disgustó porque el ejecutante no tuvo dificultades. Era sabido que, si su trabajo no causaba problemas, se ponía mal. Cosas propias de Astor. Entonces cambió todo lo hecho y presentó otro arreglo lleno de trampas y complicaciones. Llamó nuevamente a Dante Amicarelli, éste se sentó al piano, echó una rápida mirada al pentagrama y lo tocó sin errores. Astor ardía y antes que pudiera decir nada, Dante se adelantó y dijo como para sí mismo: “¡Está lindo este arreglito!” Fin del problema, y así llegó al disco”..

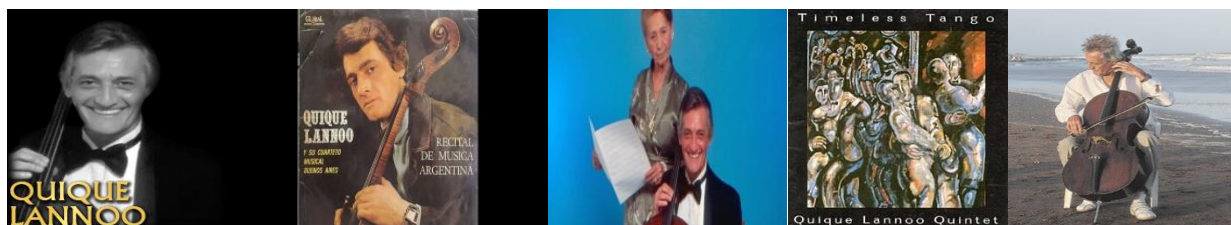
Las idas y vueltas con Piazzolla fueron permanentes. Después de un tiempo separados vuelven a juntarse en Los Eléctricos, conjunto que integraban con Juan Carlos Cirigliano (piano eléctrico), Adalberto Cevasco (bajo eléctrico), El Gordo Giacobe (órgano), Daniel Piazzolla (percusión) y Antonio Agri (violín). Más tarde se separan y Horacio continuó con sus cosas, utilizando nuevos nombres artísticos: Gino Bonetti, El Gaitero de Texas y otros, para



recordar nuevamente sus idas y vuelta con Astor “Vuelvo con Astor para otra ocurrencia suya, un sexteto. En lugar de violín un violonchelo, José Bragato, Gerardo Gandini (piano), Héctor Console (bajo), Julio Pane junto a él en un segundo bandoneón y yo con mi guitarrita. Después por diversas causas aparecieron Ángel Ridolfi (bajo), Daniel Binelli por Pane. La formación no andaba, a desinteligencias internas por motivos musicales, Astor comenzó a sufrir desarreglos de salud y, poco después, resolvió no tocar más en conjunto. Fue en París, y allí, cuando bajó del vehículo que nos llevaba, no miró a nadie y al pasar por mi lado me dijo: “¡Chau Tano!”, fue la última vez que lo vi. Él continuó unos dos años haciendo giras con grupos sinfónicos hasta que tuvo su accidente cerebral”.

**ENRIQUE “QUIQUE” LANNOO** desde los 5 años estudió piano con su madre, Eugenia Pereiro, y a los nueve años empezó con el violoncello, con el profesor Ernesto Cobelli, director del Conservatorio Santa Cecilia de Italia. También se perfeccionó en la Escuela de Música del Instituto Bernasconi, en el Conservatorio Santa Cecilia y en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla, los tres en la ciudad de Buenos Aires. Como compositor es autor de más de un centenar de temas, entre los que se destacan “A mis dos maestros”, dedicado a Pugliese y Rovira, y “Elegía para el amigo negro”, en memoria de Martin Luther King. En su casa, tiene la cinta todavía inédita de un disco de poemas que incluye la lectura de “La fundación mítica de Buenos Aires”, de Jorge Luis Borges, de su libro Fervor de Buenos Aires, en la voz de Luis Medina Castro. Entre otros premios, nacionales e internacionales, fue distinguido como Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires por la Legislatura porteña.

Este excelente violonchelista, se radicó en Mar del Plata, después de haber lucido su arte en tantas orquestas, con tantos maestros. Su madre, la profesora Eugenia Pereiro fue quien le dio las primeras lecciones de música que completaría con Ernesto Cobelli. Como Rubén Juárez comenzó tocando en la orquesta juvenil del Club Atlético Independiente, cuando los clubes de fútbol eran a la vez sociales y no existían los barrabravas. Enrique Lannoo nació en el barrio de Parque Patricios y estudió en el Colegio Bernasconi de la zona.



Se ha señalado que Enrique “Quique” Lannoo es como Rodolfo Orozco, el personaje de la canción de León Gieco, porque “tocó con John, tocó con Pol, tocó con todos”. A los 73 años, desde su refugio en Mar del Plata, lejos de su Parque Patricios natal, recuerda su trayectoria como violonchelista de orquestas tan grandes como las de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Astor Piazzolla, Armando Pontier, Leopoldo Federico, Eduardo Rovira, Osvaldo Piro, Atilio Stampone y sus grabaciones con cantores de la talla de Roberto Goyeneche, Susana Rinaldi, Virginia Luque, Edmundo Rivero, Ángel Vargas, Roberto Rufino y un sinfín más, a lo largo de una carrera que comenzó con 14 años recién cumplidos.

A los 17 años, debutaba en el mítico Marabú, donde había tocado por primera vez con la orquesta de Troilo. Entre tantos nombres ilustres del tango de todos los tiempos, guarda un lugar preferencial para sus “dos maestros”: Pugliese y Rovira. “Con don Osvaldo, que me llevaba 35 años, fuimos como padre e hijo.” Quique Lannoo, además de un talento musical es el hombre de las mil anécdotas, desde un encuentro con Pablo Neruda hasta la primera vez que tocó con Piazzolla: “Esa primera vez fue debut y despedida; me echó porque hice un chiste cuando me hizo una reprimenda porque me apuré a entrar con el cello en un ensayo”.



Para finalizar esta lista incompleta de los adelantados, en tanto la misma fue enorme y no se la puede abarcar en su totalidad, pero que seguramente aparecerán en otros períodos por venir, hemos de ocuparnos, quizá, de uno de los más completos hombres de tango como ha sido **LEOPOLDO FEDERICO**.

Leopoldo nacía un 12 de enero de 1927 en el barrio de Once, y sería uno de los grandes adelantado de la época de los finales de la década del "50", a través de su bandoneón, además de director, arreglador y compositor. A través de su obra dejaría enormes arreglos sobre temas tradicionales, siendo un fueye cadenero como él se solía designar "Soy eso que llaman un bandoneón cadenero que con un gesto o una mirada termina uniendo a todos los instrumentos y me los llevo conmigo en el bandoneón.

García Blaya lo rescata señalando que lo conoció musicalmente, cuando con su orquesta acompañaban a Julio Sosa, pero además del cantor, que en ese momento era atracción, detrás suyo tenía un conjunto de enormes valores musicales que resaltaban la labor del intérprete.

El tiempo le daría la razón. Leopoldo es un lujo que merece estar en la galería de los más grandes bandoneones del tango junto a Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Ciriaco Ortiz y Troilo. Su sensibilidad interpretativa y su obra como compositor lo distingue entre los músicos de su generación. Fue, sin duda, en los finales del siglo XX el más grande y talentoso, con la humildad propia de los virtuosos tanto en la música como en la vida.

Porque Federico no solo sobresalió como bandoneonistas, directores, arreglador o autor, sino que dedicó mucha parte de su vida a trabajar por sus colegas, presidiendo la Asociación Argentina de Intérpretes (A.A.D.I.).

Sus inicios musicales sería en una orquesta de barrio, además de aprender armonía con Félix Lipesker y Carlos Marcucci, y perfeccionándose con Francisco Requen, además de integrar la orquesta de Juan Carlos Cobián en 1944, grabando con el maestro. Como sucedía en esos tiempos de mucho trabajo, integraría distintos conjuntos como los de Alfredo Gobbi y Víctor D'Amario y en 1946 lo haría con la orquesta de Osmar Maderna como primer bandoneón

En el año 1947, cuando Alberto Marino forma su orquesta con la dirección del violinista Emilio Balcarce, lo invita a integrarse a la fila de bandoneones. En esos años con un único trabajo no alcanzaba y esto obliga a Leopoldo alternar con otras orquestas, Mariano Mores, Héctor Stamponi y alguna más. Además de la enorme experiencia con Carlos Di Sarli, que lo marcó para toda la vida. De su peregrinaje por las formaciones de Osvaldo Manzi, Lucio Demare y Horacio Salgán hasta llegar a su primera experiencia como titular junto a su amigo el pianista Atilio Stampone



En esos finales de la década, en 1952, cuando aún el Tibidabo y Radio Belgrano se llenaban de su música, el rubro que conformó con Stampone contaba con los arreglos de Argentino Galván y las voces del legendario Antonio Rodríguez Lesende y Carlos Fabri. Llegarían al disco ese mismo año para el sello TK con dos registros "Tierrita" y "Criolla linda"

TODO LO DESARROLLADO Y MUCHO MÁS SE PUEDE SEÑALAR CON RELACIÓN A ESTA “LARGA DÉCADA DEL 40”, QUE FINALIZANDO LA “MISHADURA” DE LA QUE NOS HABLARA DISCEPOLÍN, COMENZABA UNA NUEVA ETAPA EN EL PAÍS A TRAVÉS DEL PAPEL QUE OCUPARÍAN LOS SECTORES POPULARES, DONDE, PESE A LA SEÑALIZACIÓN DE DÉFICIT EN LAS LIBERTADES PÚBLICAS, DONDE LOS TIEMPOS POR VENIR, A PARTIR DE 1955, POTENCIARÍAN LAS MISMAS. SIN EMBARGO, EL PERÍODO HABRÍA DE SEÑALAR LOS DERECHOS QUE ADQUIRIRÍAN AQUELLOS QUE NOS LO TENÍAN Y EN ESE MARCO, LOS ARTISTAS POPULARES Y CADA UNA DE SUS ARTES PODRÍAN DESARROLLARSE AL AMPARO DE UN ESTADO QUE LOS APOYABA. EN ESE ESCENARIO, LA MÚSICA POPULAR URBANA ALCANZARÍA SU MÁXIMA EXPRESIÓN, TANTO EN CANTIDAD COMO EN CALIDAD, EL CUAL, SEGURAMENTE, NO SE VOLVERÍA A REPETIR, Y VOLVIENDO AL PRINCIPIO DE ESTA HISTORIA, SE PODRÍA SEÑALAR “BUENOS AIRES DEL 40 SI TE DEJARAN VOLVER”.



## FUENTES

### VIDA COTIDIANA

- BIALET MASSÉ, Juan: Informe sobre el estado de la clase obrera. Hyspamérica.
- BOSSIO, Jorge A.: Los cafés de Buenos Aires. Ed. Plus Ultra 1995.
- CASTAGNINO, Raúl H.: El circo criollo. Ed. Plus Ultra 1969
- CARRETERO, Andrés M. Vida Cotidiana en Buenos Aires tomos 2 y 3. Ed. Planeta 2001  
Chicos de la calle. Ed. Corregidor 1996 - Prostitución en Buenos Aires. Ed. Corregidor 1996
- ELGUERA A. y BOAGLIO, C.: La vida porteña en los años 20. Ed. Nuevohacer.
- GONZÁLEZ, Gustavo G.: Crónicas del hampa porteña. Ed. Prensa Austral 1971.
- GONZÁLEZ PODESTÁ, Aquilino: Los tranvías de Buenos Aires. Asociación Amigos del Tranvía. 1986.
- GUIBOURD, Edmundo: Calle Corrientes.- Ed.Plus Ultra 1978.
- JUJNOVSKY, Osvaldo: Políticos y viviendas en la ciudad de Buenos Aires (1880-1914) Ed. Desarrollo Económico 1976.
- MOLINARI, Ricardo: Buenos Aires 4 siglos. Ed.Tea 1985.
- NOUGUÉS, Germinal: Buenos Aires, ciudad secreta.- Ed. Ruíz Díaz-Sudamericana.
- ORTÍZ, Francisco: La arquitectura del liberalismo en la Argentina. Sudamericana

-PRÍGNANO, Ángel O.: Crónica de la basura porteña. Junta Estudios Históricos San José de Flores. 1998.

-REQUENI, Antonio: Cronicón de las peñas en Buenos Aires. Ed. Corregidor 1986.

-ULANOSVKY, Carlos (y otros) Días de radio. Ed. Espasa Calpe 1986.

### **ESCENARIO DEPORTIVO**

-BARRERA Ulises, MERLO, Miguel Ángel y Thierry, Carlos. LOS DEPORTES. Todo es Historia No.120 mayo 1997.

- BAUSO, Matías LUÍS ANGEL FIRPO. Todo es Historia No. 434 Septiembre 2003.

-CASTILLO, Ricardo.LOS CLUBES AMATEURS DE FÚTBOL. Todo es Historia No. 448

-DE FÚTBOL en Buenos Aires 1900-1920. Boletín No. 14 Instituto Histórico de Ciudad de Buenos Aires.

-DEPORTES. Enciclopedia Labor To. VIII. Ed. Labor Barcelo 1955.-

- FONTANARROSA, Roberto EL FÚTBOL ES SAGRADO (cuentos) Ed. De la Flor.-

- FRYDENBERG, Julio EL ESPACIO URBANO Y EL INICIO DE LA PRÁCTICA MASIVA.

- LABAT, Juan LA PELOTA VASCA EN LA ARGENTINA y PALETA ARGENTINA O PALETA CON PELOTA DE GOMA. Boletín Año 1 No.3 y Año No. 5 en Los Vascos Euskaldunak. –

- LLADO FIGUERAS, José M. PELOTA ESPAÑOLA.JUEGOS DE PELOTA

V.19.10.- LLANES, Ricardo M. CANCHAS DE PELOTAS Y REÑIDEROS DE ANTAÑO. Cuadernos de Buenos Aires No.58 Ed. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

- LORENZO, Ricardo (Borocotó) HISTORIA DEL FÚTBOL ARGENTINO. Ed. Eiffel.Buenos Aires 1955.-

-PANSERI, Dante FÚTBOL. Dinámica de lo impensado. Ed. Paidós 1967.-

-RAMÍREZ, Pablo A.UN SIGLO DE FÚTBOL ARGENTINO (1901-2000) 16 Fascículos. Ed. Perfil 2005; ALZAS Y BAJAS EN EL FERVOR POR EL FÚTBOL. Todo es Historia No. 272 feb.1990 y MODAS, COSTUMBRES Y CÁBALAS EN EL FÚTBOL. Todo es Historia No.279 set.1990.- LA RAÍZ FAMILIAR DEL DEPORTE. Todo es Historia No. 331 Febrero 1995.-

-SEBRELI, Juan José. LA ERA DEL FÚTBOL.. Ed. Sudamericana 1998.

### **LAS ARTES POPULARES**

-AVELLANEDA, Andrés El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea. Ed. Sudamericana Buenos Aires 1983.

-BACZKO, Bronislaw Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Ed. Nueva Visión Buenos Aires 2005.

- BALLENT, Anahí "Perón en la Ciudad sin esperanza. La política y las políticas urbanas en Buenos Aires" Ed. Rougier 2004.
- BERROTARÁN, Patricia La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949). Imago mundi 2004.
- CABRERA, G. Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine. Ediciones d la Cultura Argentina Buenos Aires 1989.
- CARRETERO, Andrés: "Vida cotidiana en Buenos Aires" Planeta Tomo 3
- CIRIA, A. Política y Cultura Popular. La argentina peronista (1946-1955) Ed. De la Flor 1990
- COUSELO, J. Historia del Cine Argentino. Edit. CEAL Buenos Aires. 1984.
- DI NUBILA, D. Historia del cine argentino. 2 tomos Edit. Cruz de Malta 1959.
- FARIÑA, M. Imágenes de la Sociedad y el Estado en el cine argentino. Ed. Eudeba 1959.
- FERREIRA, J. Luz, cámara, memoria: una Historia social del cine argentino.Ed.Corregidor 1995
- FORD. A, RIVERA J. y ROMANO E. Medios de comunicación y cultura popular. Ed. Legasa Buenos Aires 1985.
- GENÉ, Marcela Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo Ed.FCE
- HERNÁNDEZ, José: Martín Fierro.
- LEONARDI, Yanina Andres: "Teatro y propaganda en el primer gobierno peronista. La difusión de los imaginarios sociales" Conicet-UBA-
- LÓPEZ OSORNIO, Manuel "La gauchesca"
- LUNA, Félix Historia integral de la Argentina.
- MANETTI, R. y VALDEZ M. De(s) velando imágenes. Ed. Eudeba 1959.
- MANZANO, Valeria: "Período 1945-1955 Construcción de una estructura de sentimientos"
- MARANGHELLO, C. Hugo del Carril. Ed. CEAL Buenos Aires 1993.
- MARTÍNEZ, Roberto, MOLINARI, Alejandro, ETCHEGARAY, Natalio De la vigüela al fueye. Corregidor.- "ARGENTINA: Desde los pueblos originarios hasta la consolidación de la democracia" Editorial de la Cultura Urbana
- MATAMORO, Blas. La Ciudad del Tango Galerna 1969.
- PELLETTIERI, Osvaldo Teatro, memoria y ficción. Ed. Galerna 2005.
- REIM, Román y PANELLA, Claudio: "Cultura para todos" Suplemento Cultural de La Prensa Cegetista. 1951-1955".-
- RODRÍGUEZ VILLAR, Todas las historias del tango.

-VIDART, Daniel El tango y su mundo. Ediciones Tauro Montevideo 1967.

-VERÓN E. y SIGAL S. Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista. Ed. Legasa Buenos Aires 1985.

-TARRUELA, R. Manuel Romero: Entierro y quema en el día de la Primavera.

### **ESCENARIO DE LA MÚSICA POPULAR**

-ARIZAGA, Rodolfo: Enciclopedia de la música argentina. Fondo Nacional de las Artes. 1971. ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA ARGENTINA.

-ASSUNÇÃO, Fernando O.: El tango y sus circunstancias. Ed. Ateneo 1998.

-AUTORES VARIOS: Los cafés. Sencilla historia No 1 Librería Turística 1999

-BAUSO, Matías y PALERMO, Emilio: Apuntes para una anatomía del nocturno bandoneón. Discografía de Aníbal Troilo. Todo es Historia No 442 Mayo 2004.

-CENTRO CULTURAL OSVALDO PUGLIESE: Osvaldo Pugliese Bs.As.2005

-CARLOS GARDEL: el más perdurable de los mitos porteños. Todo es Historia No 407 Junio 2006.-

-CIANCIABELLA, Teresa: El Museo del Tango. Todo es Historia No396 Julio 2000

-de PAULA, Tabaré: El tango: una aventura política y social. Todo es Historia No 11 Marzo 1968.

-DI PAOLA, Néstor: El tango lejos del puerto. Historia de la música popular Rioplatense en pueblos y ciudades. Ed. Universidad Nacional del Centro 2011.

-ETCHEGARAY, Natalio, MARTÍNEZ, Roberto y MOLINARI, Alejandro: Don Osvaldo. Tango para piano y sociedad. Ed. Foro de Cultura Urbana 2005. - Seminario Tango y Sociedad. La larga década del 40.

-FERRER, Horacio: El libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires. Ed. A. Tersol 1980 - La epopeya del tango cantado Tomos 1 y 2 Ed. Secretaría de Cultura de la Nación - El siglo de oro del tango. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación 1996.

-FRANCO LAO, Meri: Tiempos tango. La historia, el ambiente, los textos, pasado y destino. Ed. América Noridis Editores SAICFIYA 1977.-

-GALASSO, Andrés: Atahualpa Yupanki. El cantor de la patria profunda. Ed. Pensamiento Nacional. Colihue 2005.

-GARCÍA JÍMENEZ, Francisco: El Tango. Historia de Medio Siglo 1880-1930 Eudeba 1964. - Así nacieron los tangos. Losada 1965.

-GILIO, María Esther: Aníbal Troilo Pichuco: Conversaciones. Ed. Perfil 1998

-GOBELLO, José: Conversando tango. Ed. Peña Lillo 1976 - Selección letras de tango 1897-1981 Ed. Centro Editor - Breve historia crítica del tango. Ed. Corregidor 1999. - Mujeres y hombres que hicieron el tango. Ed. Libertador 2008



- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique: Tangos Ed. Librería Histórica 2003.
- JUDKOSKI, José El Tango. Una historia con judíos. Fundación IWO 1998.
- KURI, Carlos: Piazzolla: la música límite. Ed. Corregidor 1992.
- LANZIERI, Silvano: La evolución de la orquesta típica. Seminario Academia Correspondiente del Tango Lomas de Zamora 2004.
- LOZZA, Arturo Marcos: Al Colón. Ed. Cartago 1985
- MARECHAL, Leopoldo: Historia de la calle Corrientes. Ed. Arrabal 1995.
- MASCIA, Alfredo: Política y tango Ed. Paidós 1970.-
- MATAMORO, Blas: La Ciudad del Tango. Tango histórico y sociedad. Ed. Galerna 1969.
- NOU-KLAPWIJK: Tango: un baile bien porteño. Ed. Corregidor año 2000.
- PUCCIA, Enrique: El Buenos Aires de Ángel Villoldo. Ed. Corregidor 1998. Historia del Carnaval Porteño. Ed. Academia Porteña del Lunfardo. Bs.As. 2000.
- ORGAMBIDE, Pedro. Aquellos años 40. Ed. Sudamericana 2004
- POR SIEMPRE GARDEL. Nuevas miradas sobre el ídolo. Edición especial Todo es Historia 431 Junio 2003.-
- PELLETTIERI, Osvaldo: Tango (II) Todo es Historia 1976.-
- PUYOL, Sergio: La canción del inmigrante. Ed. Almagesto Bs.As.1989. De la milonga a la disco. Ed. Emecé Bs.As. 1999 - Jazz en Buenos Aires. Todo es Historia No. 224 diciembre 1985. - Jazz al sur 1992 - La vida privada en la danza Todo es Historia No.302 Septiembre 1992. - Muerte y transfiguración del tango. Todo es Historia No 396 Julio 2000 - Cien años de música argentina. Ed. Biblos 2013 - Discépolo. Una biografía argentina. Ed. Emecé 2006
- REVISTA CLARÍN 12-7-2004: Che, bandoneón. Aníbal Pichuco Troilo.
- REVISTA LA MAGA: De Colección: No10 año 1995 Homenaje a Troilo - De Colección: No.22 año 1996 Homenaje a Pugliese -No. 181 Julio de 1995 Tango y Bolero: La Pasión - No. 184 Julio de1996 ¿No ves la pena que me ha herido? (Pugliese)
- RIVERA, Jorge B., MATAMORO, Blas y GOBELLO, José: La Historia del tango. Ed. Corregidor 1976.-
- SALAS, Horacio: El Tango Ed. Planeta 1995 - Homero Manzi y su tiempo Ed. Vergara 2001
- SCENNA, Miguel A. Los cafés, una institución e Historia del tranvía. Crónicas de Buenos Aires Tomo I Todo es Historia.
- SIERRA, Luís, ROUCHETTO, Nélica, BARCIA, José, GOBELLO, José, YUNQUE, Alvaro, BAGALÁ, Francisco, LAGOS, Eduardo, BARLETTA, Leónidas y CASSINELLI, Roberto: Osvaldo Pugliese. La Historia del tango. Ed. Corregidor 1979.

-SIERRA, Luís: Historia de la Orquesta Típica. Ed. Peña Lillo S.A. 1976

-SOLER CAÑAS, Luís: Academias Porteñas. Baile y algo más. Crónicas Buenos Aires. Tomo I Todo es Historia. - Antología del Lunfardo Cuadernos de Crisis No. 28 1976.-

-STRADA, Jorge: Historia orientativa del tango. Ed. Fundación Papelnonos 1995

-VACAREZZA, Virginia La inmigración y el conventillo

-VEGA, Carlos: Las danzas populares argentinas. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. 1986.-

-YUPANKI, Atahualpa: El payador perseguido Ed. Siglo XX 1978.-

# **CAPÍTULO XIII**

## **DEL SILENCIO POPULAR A LOS VIENTOS “DEL OCHENTA”**

### **(1955-1983)**

### **DE LA TRISTEZA A LA ESPERANZA**



**“ESE ES EL GRAN PROBLEMA ARGENTINO : ES EL  
DE LA INTELIGENCIA QUE NO QUIERE ENTENDER  
QUE SON LAS CONDICIONES LOCALES LAS QUE  
DEBEN DETERMINAR EL PENSAMIENTO POLITICO  
Y ECONÓMICO . EL ARTE DE NUESTROS ENEMIGOS  
ES DESMORALIZAR, ENTRISTECER A LOS PUEBLOS  
LOS PUEBLOS DEPRIMIDOS NO VENCEN. POR ESO  
VENIMOS A COMBATIR POR EL PAÍS ALEGREMENTE  
NADA GRANDE SE PUEDE HACER CON LA TRISTEZA**

**ARTURO JAURETCHE**



Solo habían transcurrido poco más de diez años para que los sectores populares se empoderaran con la incorporación de los derechos económicos y sociales que le habían permitido tener acceso al diario consumo, a la educación, salud o vivienda, y especialmente poder hacerlo a los medios culturales. Pero, como bien señala Jauretche, esos sectores volvían a una etapa anterior, aunque los derechos obtenidos no podían ser olvidados. Sin embargo, pese a la lucha de muchos, otros se encerrarían en un ocaso de tristeza, con lo cual, los sectores hegemónicos habían conseguido su principal victoria.

Comenzaba, una vez más la revancha de los menos con las mayorías populares, se tratarán de los sectores obrero o medios bajos de la población. En otro trabajo ya hemos señalado que si el período abordado entre 1900 y 1955 sobre nuestra realidad nacional y su música popular urbana tenía el enorme peso de las parcialidades y los dogmas, en este período que se

iniciaba era aún mayor la exposición de las objetividades, especialmente al haber sido partícipes, donde nos alcanzan muchas subjetividades. Pese a ello corremos una vez más el riesgo de ser apuntados por propios y extraños, donde las parcialidades han atravesado y atraviesan nuestra realidad nacional

Cabe la pregunta del porqué asumimos tales riesgos y allí nos contestamos que el hacerlo, como ya lo han expresado otros autores, conlleva un compromiso con aquellos que han de sucedernos, nuestros hijos y nuestros nietos, a quienes les debemos el legado de nuestras experiencias, incluidas aspiraciones, concreciones y también frustraciones. Gran parte del período 1955-2020 lo hemos transitado a través de revanchas y ajustes de cuentas, y en parte del mismo, con períodos oscuros y represivos, pero también el reverdecer de nuevas oportunidades como Nación que, como suele ocurrir, en muchas ocasiones no hemos podido concretarla, o como graficaba un Presidente: no supimos, no pudimos o no quisimos, sintetizando un sentir nacional.

Sin duda los años transcurridos no han sido suficientes para un análisis desapasionado del escenario cultural, pero de todas maneras debemos hacer prevalecer los datos objetivos que nos marque el período y para los más cercanos acudirémos a una enumeración de esos acontecimientos. Dicho camino, en esas experiencias vividas, nos han brindado períodos de tristezas pero también de alegrías, lo cual nos ha enseñado que el sistema democrático, con todas sus falencias, es el mejor que se adapta a nuestras diarias realidades, y especialmente señalar a todos aquellos que resaltan tales falencias, que el mismo se puede mejorar pero que para ello hay que ensuciarse los zapatos o las zapatillas en el barro de la participación ciudadana.

La segunda parte de la mitad del siglo XX ha graficado retrocesos en las conquistas sociales y consecuente con ello de sus expresiones culturales, entre ellas la de su música popular urbana que sufrió la invasión de distintos géneros venidos allende los mares pero también por propias falencias que producen comenzar a desandar esa masividad de la larga década del "40" que había tocado a su fin.

Pero no solo serán pérdidas de beneficios económicos o sociales, sino que la población se ha visto compelida a convivir desgraciados períodos represivos y de enfrentamientos que se han de colocar entre los más oscuros de nuestra historia nacional. En política internacional la finalización de la bipolaridad ha dado paso a la existencia de un solo actor, aún, cuando hoy otros pugnan hacerlo, además de la disociación de muchos Estados y con ello la reaparición de los nacionalismos, pero detrás de bambalinas, como suele ocurrir, siguen ejerciendo el poder real aquellos que lo han tenido a lo largo de la historia y que en la modernidad se ha potenciado a través de la industria de guerra y la creación de distintos conflictos, y principalmente el endeudamiento de numerosos países a través de un sistema financiero mundial que ha socavado las economías nacionales como formas de dominación modernas.

En dicha dirección o dando virtualidad a todo ello, los grandes carteles de la droga, como socios o partícipes de esos sectores dominantes, todo lo cual crea un coctel de consecuencias imprevisibles, a los que se les ha adosado, como poder económico global, la industria de las comunicaciones masivas, que han venido a producir una etapa superior del desarrollo capitalista.

La modernidad exhibe, y Argentina no podía ser una excepción a la regla, una forma de vida hedonista, de vivir el hoy sin pensar el mañana, donde muchos sectores sociales ejercen a

diario el “gatoflorismo” en el cual siempre la culpa la tiene el otro, fuera quien fuere, donde no se asumen las propias responsabilidades, en sociedades de derechos sin el contrapeso de las obligaciones.

Sin embargo todo lo negativo no puede tapar las utopías y las diarias luchas de otros sectores que a diario se levantan para producir y con ello crear condiciones político-sociales que permitan construcciones esperanzadoras que posibiliten condiciones para una vida que merezca ser vivida, como esperanzadamente señalaban los versos de Juanca Tavera en “Vientos del 80”:

Vientos del ochenta  
 Tiempo de no hacer la cuenta  
 Para no llorar.  
 Ya no quedaba en la ilusión  
 Ni el mínimo rincón  
 Para un fracaso más.

Ansias de encontrar el modo  
 De salir del lodo  
 Y empezar a andar.  
 Poder cortar la raíz  
 A este presente gris  
 País... país...

Aquí el último rincón del sur,  
 Viejo granero de la paz y del trabajo,  
 ¿Qué pasó con la sonrisa de esta tierra?  
 ¿Cómo hicimos para hundirnos tan abajo?  
 Aquí aquel lugar feliz  
 Que Dios me regaló la suerte de vivir,  
 Ya en el último parcial parece que soñara  
 Con poder partir.

Pero toda historia  
 Tiene muchas hojas nuevas  
 Para comenzar.  
 Todo ese tiempo de aquí en más  
 Y a quién le va a importar que entonces  
 Yo esté viejo... y viejo...

¿Cuánta culpa pagará la juventud?  
 ¿Qué tristeza hay en el rostro de Jesús?  
 ¿Qué le espera en la quimera de crecer  
 al que antes de nacer lo cargan con la cruz?  
 ¡Cómo duele la pregunta más tenaz  
 cuando un hombre no la puede contestar!  
 ¿Qué hago con mis sueños, mi derecho de vivir  
 y estas ganas de quedarme aquí?

Vamos, siempre hay un mañana  
 Con una ventana para ver el sol,  
 Quiero un país para soñar  
 Con el milagro elemental  
 De una esperanza cada día,  
 Y habrá otro vino y otro pan  
 Con otra historia que contar



Para volver a comenzar.

Letra : Juanca Tavera (Juan Carlos Moscón)

Música : Rubén Juárez (Jorge Rubén Juárez)

Transitará en los últimos años del siglo XX, para no desmentir a Discépolo, regímenes económicos-sociales vigentes en el mundo globalizado y allí tendrá los mayores embates de la insolidaridad que nos llevaría a deslizarnos al borde de la disgregación social. Pero como dice el tango “en la vida, donde nada es duradero, ni la dicha ni el pesar” se lograría acceder a otros escenarios más benévolos.

Así, si bien al principio cundía la desazón, emprendería como sociedad nuevos caminos para afrontar el siglo XXI con nuevas esperanzas renovadas, donde esas realidades es muy difícil poder analizarlas objetivamente. Ello demandará, como todo período histórico, un necesario paso del tiempo.

Sin embargo podemos afirmar que se esté a favor o en contra de lo ocurrido en el comienzo del nuevo siglo, ello se ha dado dentro de la conflictividad democrática, dentro de las verdades relativas donde cada actor político, personal o agrupacional, ha podido explicitar su mensaje, sus tradiciones, sus realizaciones y así ha recibido el premio o el castigo a través del voto de la ciudadanía que en definitiva, guste o no, es la que determina a quienes conducen un país.

Así, al menos lo entendemos aquellos que abrazamos un espíritu democrático, a través del disenso y de una construcción común pese a la disimilitudes. Ello no es patrimonio de hombres, mujeres o agrupaciones políticas sino que trata de la construcción del conjunto social, con avances y retrocesos, en la búsqueda de un futuro mejor dentro de un mundo conflictivo e injusto donde los más fuertes imponen condiciones a los más débiles, pero que también estos han aprendido la necesidad de uniones regionales que les permita mejores condiciones para competir con el mundo desarrollado.

El siglo XXI ha de ser de enorme desafíos y está en cada pueblo asumir sus propias realidades y sus responsabilidades para esa construcción común de cada uno de sus sectores sociales, en esto de convencernos que se puede, haciéndolo alegremente, como lo señalara don Arturo Jauretche “nada bueno se puede hacer con la tristeza”, y allí:

## Convencernos

### Eladia Blázquez

Convencernos que somos capaces,  
que tenemos pasta y nos sobra la clase.  
Decidirnos en nuestro terreno  
y tirarnos a más, nunca a menos.

Convencernos, no ser descreídos  
que vence y convence el que esta convencido.  
No sentir por lo propio un falso pudor,  
aprender de lo nuestro el sabor.

Y ser, al menos una vez, nosotros,  
 sin ese tinte de un color de otros.  
 Recuperar la identidad,  
 plantarnos en los pies  
 crecer hasta lograr la madurez.  
 Y ser, al menos una vez, nosotros,  
 tan nosotros, bien nosotros, como debe ser...

Convencernos un día de veras,  
 que todo lo bueno no viene de afuera.  
 Que tenemos estilo y un modo,  
 que hace falta jugarlo con todo.

Convercernos, con fuerza y coraje  
 que es tiempo y es hora de usar nuestro traje.  
 Ser nosotros por siempre, y a fuerza de ser  
 convencernos y así convencer.

Y ser, al menos una vez, nosotros,  
 sin ese tinte de un color de otros.  
 Recuperar la identidad,  
 plantarnos en los pies  
 crecer hasta lograr la madurez.  
 Y ser, al menos una vez, nosotros,  
 tan nosotros, bien nosotros, como debe ser...

Queremos ser, alguna vez,  
 en el después nosotros.  
 Y vos también, y vos también,  
 y vos también venite con nosotros.  
 La realidad es, en verdad,  
 tratar de ser nosotros.  
 Y vos también, y vos también,  
 y vos también quedate con nosotros.  
 ¡No con otros, con nosotros, como debe ser!

Entrando de lleno al período en tratamiento podemos exhibir, como señalamiento al mismo que toda expresión cultural posee un necesario e imprescindible correlato con su entorno económico-político-social, y nuestras distintas artes, entre ellas, nuestra música popular urbana no podía ser una excepción a la regla.

Finalizada esa larga década del 40, entrando a la segunda parte de los años 50, se podrán visualizar escenarios supranacionales que han de incidir notablemente sobre nuestro desarrollo nacional, y todo ello ha de repercutir notablemente sobre nuestra cultura popular. Estaba comenzando un período de enorme crisis, especialmente para los sectores populares.

El arte, especialmente el popular, tiene un especial andamiaje en las condiciones objetivas que tiene para su desarrollo y su período de gloria se había visto favorecido por el pleno empleo en nuestro suelo. Producida la caída del gobierno constitucional del General Perón no solo comenzaría una etapa de profunda restricción económica para los sectores populares sino que

toda expresión de ese tipo comenzaba a recibir acciones prohibitivas y aún represivas ante cualquier reunión en la que hubiera más de una persona, completado con el Estado de Sitio en forma continuada.

Desaparecieron todo tipo de reuniones bailables, que era la forma de expresión más masiva del tango en ese entonces. Pero como hemos señalado, el panorama mundial comenzaba a tener una profunda incidencia ante la entrada indiscriminada de hechos culturales que nos llegaban desde los centros económicos mundiales a través de las principales grabadoras en el país.

Debemos recordar, como ya señaláramos, que el período será significado como el de la “guerra fría” donde sin existir una conflagración general existían distintos focos de enfrentamientos locales que incidía notoriamente sobre la industria de guerra, principalmente en los Estados Unidos. Ello obligaba a esos centros de poder económico mundial a buscar nuevas formas de inversión en países periféricos como el nuestro.

Por su parte, los sectores conservadores del país, asociados a los sectores transnacionales, comenzaban, a través de los medios de comunicación, a llevar mensajes a la población para terminar con el “mito peronista” de encerrarse dentro de sus fronteras y propiciar la entrada irrestricta de todo tipo de productos elaborados, entre ellos los culturales.

Todo ello producía la llegada de sonidos y modas importadas que venían a desplazar a las “viejas” tradiciones nacionales, especialmente su música popular urbana, el tango, que hasta ese entonces era sinónimo de identidad nacional, como lo señalan Natalio Etchegaray, Roberto Martínez y Alejandro Molinari, en la obra que ya hemos citado.

Ese nuevo tiempo del país, a la par del cambio de la estructura productiva, con la vertiginosa caída de los sectores industriales a favor del agro-exportador, también se traducía con la llegada de nuevos ritmos que portaban los vencedores de la última contienda mundial, que venían a desplazar a aquellos “lánguidos, tristes y melancólicos” representantes de países periféricos como el nuestro, en definitiva venían a reemplazar a “cosas del pasado”.

Como en el siglo XXI, los medios de difusión masiva serían una eficaz herramienta para la venta de determinados productos, se trate de una crema o la de un candidato, en aquellos tiempos, el cine y la música, serían los vehículos ideales para la difusión de distintos productos culturales, más allá de los déficit propios. Como suele ocurrir, una fenomenal máquina comunicativa era la avanzada de la invasión cultural.

Un tango inerme, sería en nuestro país su blanco preferido. Las grabadoras, a través de ediciones masivas, aún, cuando fueran efímeras, comandaban el mercado musical, desplazando a los músicos nacionales, especialmente del tango. La invasión cultural se estaba produciendo

Todo ello se daba dentro de un contexto económico-político-social a través de la llegada de una enorme masa de hombres y mujeres que habían emigrado de nuestro interior profundo o de países limítrofes, los cuales portaban sus propias músicas, y que su gran mayoría habrían de asentarse en zonas marginales de las grandes ciudades que daría lugar a las denominadas “villas miserias” donde el trabajo de “changas”, especialmente en la construcción, sería una de las tantas causas que habría de impedir que estos sectores pobres de la población pudieran incorporarse a la vida urbana.

En tanto, parte los sectores medios de la población, como empleados administrativos, técnicos o profesionales, a través especialmente de la educación, comenzarían a tener una mayor consideración social mediante empleos más jerárquicos. Ello, como suele suceder, habría de dar un fuerte impulso al consumo que a través de esas enormes campañas publicitarias daba lugar a su incorporación a demandas aún no explicitadas tales como el consumo cultural, como serían los diarios, revistas, como Primera Plana y Confirmado, o la televisión, además de su llegada a la universidad y sus carreras profesionales.

Agregan los autores citados, que sin embargo todo el período estaría cruzado por un retroceso de las instituciones democráticas y el predominio de los actos de fuerza, todo lo cual le restaría valor al hecho democrático y ello se trasladaría a la sociedad en su conjunto que veía pasar las distintas alternativas institucionales como algo que tenía que suceder, y que con el tiempo se convertiría en el famoso, triste y fatídico “por algo será”.

Ya en esos tiempos comenzaban a tener una preponderancia fundamental los medios masivos de comunicación que moldearían el pensamiento ciudadano, se tratase del consumismo a través de enormes campañas o de la justificación de golpes de Estado, detrás de los cuales llegaban los dueños reales del poder. Pese a la reacción de algunos sectores sociales, especialmente juveniles, que aportaban su ímpetu a la lucha política-socio-cultural, la identidad de los argentinos sufría un serio retroceso.

Sin embargo algunos autores, como el caso de María Sáenz Quesada, señalan que el período, especialmente entre 1960 y 1970, era de un cambio cultural profundo, como a nivel mundial lo ha señalado Erich Hobsbawm en su obra “Historia del siglo XX” donde se daban “los años dorados, la transformación mayor, más intensa, rápida y universal de la humanidad”, el cual también llegaría al país.

A nivel mundial será una etapa de líderes políticos–religiosos como Kennedy, Martín Luther King, el Papa Juan XXIII, De Gaulle, y aquellos nacidos en los países del Tercer Mundo como Nasser, Sukarno, Tito, Mao Tse Tung o el “Ché” además de filósofos como Marcuse o Sartre. Dentro de ese escenario aparecerían rebeldías como la “Primavera de Praga”, la protesta de los estudiantes mexicanos del Tlatelelco, o descolonizaciones que comenzaban a alumbrarse en África.

Todo esto tendría su implicancia en la sociedad civil. La familia tradicional comenzaba a tener un vuelco en su estructuración, donde los jóvenes, especialmente de los sectores medios, tendrían patrones de identidad diferentes a las de sus padres, desde lo cotidiano como la vestimenta o la llegada del sector femenino a las tareas laborales en oficinas, la formación de nuevas parejas que a su vez daban lugar a la proliferación de jardines de infantes a raíz de la tarea de las madres fuera del hogar, en tanto que en otro polo, comenzaba a alargarse la vida de los sectores de la tercera edad y en 1971 se creaba el Instituto Nacional de Jubilados (PAMI).

Argentina comenzaba a tener el ejemplo que venía de países allende los mares. La brecha entre los sectores tradicionales de la década del “30” y la de aquellos que comprendía a los obreros sindicalizados del peronismo, tendrían su aparición, en este período, los sectores medios que en otras circunstancias habían marcado su período de oro durante el yrigoyenismo que, reinterpretado volvían a ocupar su espacio en esa sociedad de los “60”.

Ese sector, con ingresos medios, comenzaba a ser tenido en cuenta por el mercado donde aparecían los pequeños automóviles como el “fitito” 600 de Fiat o el CV 12 de Citroen, el departamento en cuotas y el veraneo en Mar del Plata o Villa Gessell, además el comienzo del ocaso de los negocios de barrio a través de la aparición de los primeros supermercados.

Todo ello, estaría acompañado además por la oferta del ocio como libros, películas o discos que, preferentemente traen música folklorica, a la que, sin tratarse de música urbana, por la envergadura que tomaría en estas décadas en las grandes ciudades, trataremos en extenso más adelante. Por su parte la televisión, que estaba por cumplir 10 años de vida en nuestro país, exhibía programas musicales y de entretenimientos en horarios nocturnos, en tanto las novelas ocupaban los espacios de la tarde. Habrían de proliferar revistas de humor, de chimentos, policiales y de opinión.

El libro, también tendría su espacio con autores como Sebrelli, José Luis de Imaz, Arturo Jauretche, Manuel Puig, Beatriz Guido, Silvina Bullrich, Martha Lynch, Julio Cortazar, Ernesto Sábato o Jorge Luis Borges, entre los autores nacionales, y Mario Vargas Llosa, Jorge Amado, Alejandro Carpentier, o Gabriel García Márquez entre los latinoamericanos. También habría literatura política a través de hombres como Félix Luna, Tulio Halperín Donghi, Juan José Hernández Arregui, José María Rosa o Jorge Abelardo Ramos.

Dentro del espacio cultural, será un icono el famoso centro de artes visuales del Instituto Di Tella, fundación de la famosa familia pionera de la pequeña industria en el país, ubicado en la calle Florida. Allí habrían de exponer famosos artistas de ese momento, como por ejemplo el arte pop con Martha Minujín. Pero también en otros espacios estaría la visión social con obras como las de Antonio Berni a través de otra mirada sobre la industrialización y el consumo. Otros artistas exhibirán en distintas galerías, aún en espacios sindicales, por caso un Homenaje a Vietnam o “Tucumán arde” presentado en la CGT de los Argentinos en Rosario. Ello, con el tiempo también habría de mostrar la radicalización de muchos artistas que optarían por la acción armada.

Todo ello, además, se daba dentro de un marco latinoamericano y nacional, como la Revolución de Alvarado en Perú, el triunfo electoral de la Unidad Popular en Chile o el General Torres en Bolivia y tendría su repercusión en nuestro país donde los sectores medios, aún de los partidos tradicionales, comenzaban a radicalizarse apoyado en obras como “Las venas abiertas de América Latina” de Eduardo Galeano, “Pedagogía del oprimido” de Paulo Freire, u obras de autores nacionales, algunos ya citados u otros como Silvio Frondizi a través de su obra “La realidad Argentina”.

También influirán notoriamente medios independientes como el diario “La Opinión” dirigida por Jacobo Timerman, que se habría de convertir en escuela de periodistas, o la revista “Crisis” dirigida por Eduardo Galeano, que también exhibiría una pléyade de escritores nacionales y latinoamericanos. El cine nacional por su parte, brindaría obras de gran repercusión como “La Hora de los hornos” de 1968 de Osvaldo Getino y Fernando Solanas, o “La Patagonia rebelde” que con libro de Osvaldo Bayer dirigiera Héctor Olivera en el año 1973.

En lo relacionado con el culto católico, especialmente a través del Concilio Vaticano Segundo realizado en el país, comienzan una serie de modificaciones litúrgicas como dar la misa en castellano o los bautismos comunitarios. A través de la vertiente postconciliar y en ejemplo de otros países como la Reunión de Obispos de Medellín de 1967, emergerá el sector de los sacerdotes en la opción por los pobres a través de su trabajo en villas y barrios humildes,



encabezando el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo que comienza a chocar con la jerarquía encabezada por el Cardenal Caggiano, donde el catolicismo comenzaba a ganar adeptos en los sectores populares y perderlos en los sectores conservadores.

Sin pretender un análisis pormenorizado, trataremos de hacer un breve racconto por todo lo que sucedía en materia de cine, teatro, literatura y desarrollaremos más extensamente lo musical. CINE Se habrá de producir en este período la llegada de una enorme masa de películas extranjeras, principalmente norteamericanas, europeas, nórdicas y soviéticas donde entre 1955 y 1973 se habrían de estrenar 2120 filmes.

En el cine norteamericano los años cincuenta exhiben una renovación del género en los temas, lugares y ambientes incrementándose la importancia de la danza. Se rodaron grandes títulos como *Un americano en París* (1951), *Bodas reales* (1951), *Cantando bajo la lluvia* (1952), la cumbre del musical, *Melodías de Broadway* (1953), *Brigadoon* (1954), *Siete novias para siete hermanos* (1954). Destacan como bailarines y directores Stanley Donen y Gene Kelly. Rouben Mamoulian rodó *La bella de Moscú* (1957) con música de Cole Porter, y protagonizada por Fred Astaire y Cyd Charisse. A finales de la década el género musical decae estrepitosamente; acaba la época dorada del musical. Los sesenta inician una etapa nueva. La cultura pop llega a este género. Richard Lester rodará *¡Qué noche la de aquel día!* (1964), con los Beatles. George Cukor rueda la gran producción *My fair lady* (1964) con Audrey Hepburn. Robert Wise dirige *Sonrisas y lágrimas* (1965); Robert Stevenson, *Mary Poppins* (1964), ambas protagonizadas por Julie Andrews. El musical más famoso de la década será *West side story* (1961), de Robert Wise, con la coreografía de Jerome Robbins y la música de Leonard Bernstein. Otro título importante de la década es *Oliver* (1968), de Carol Reed.

En los setenta el musical se nutre de obras estrenadas con éxito en Broadway. Bob Fosse es la gran figura y *Cabaret* (1972) su gran obra, con Liza Minelli de protagonista. Otros títulos de éxito fueron *El violinista en el tejado* (1971) de Norman Jewison, *Fiebre del sábado noche* (1977) y *Grease* (1978). Nuevos cineastas comenzaran a apreciar como Francis Ford Coppola, Steven Spielberg y George Lucas donde desde la mitad de la década, esa joven generación varió el rumbo de la industria.

Las grandes compañías estadounidenses veían tambalear su imperio debido al gran déficit acumulado. Fue el momento oportuno para el cambio. Habrán de presentarse obras como *El golpe* (1973), de George Roy Hill, con Paul Newman, Robert Redford y Robert Shaw. Coppola abordó el encargo de la Paramount de dirigir *El Padrino* (1972), una sorprendente saga en torno a la mafia, escrita por Mario Puzo. El estilo documental a la hora de mostrar la violencia reaparecía en *La matanza de Texas* (1974), de Tobe Hooper.

A finales de los sesenta, coincidiendo con la explosión demográfica, comenzaron a aparecer producciones en las que los niños eran el agente que trae el horror, comúnmente asociado con las fuerzas diabólicas. Tres títulos ejemplifican este contenido: *La semilla del diablo* (1968), de Roman Polanski; *El exorcista* (1973), de William Friedkin; y *La profecía* (1976), de Richard Donner.

Por su parte el cine europeo pasa por una situación de necesario proteccionismo por parte de los gobiernos de cada país que le permitan desenvolverse en el propio mercado ante la presencia del cine estadounidense. Es una década de transición en la que directores muy jóvenes, en su mayoría surgidos del campo de la crítica cinematográfica, desean hacer frente

al cine convencional y clásico, dando lugar a la aparición de la "nouvelle vague" (Francia), el "free cinema" (Reino Unido) y el "Nuevo cine alemán".

En Francia, junto con una producción en la que intervienen los directores como Jean Renoir (*La carroza de oro*, 1952), René Clair (*La belleza del diablo*, 1950) se encuentran excepciones como la de René Clément, con su singular *Juegos prohibidos* (1952), HenryGeorge Clouzot con la sorprendente *El salario del miedo* (1956), la originalidad y trascendencia del trabajo de Jacques Tati, maestro del humor inteligente y crítico como lo demostró en *La vacaciones de Monsieur Hulot* (1951) y *Mi tío* (1958), y el singular trabajo de Robert Bresson que busca una ruptura en las formas a través de *Diario de un cura rural* (1950) y *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956). La "nouvelle vague" marcará los nuevos itinerarios para el cine posterior.

El cine italiano se sostiene a partir de las películas que firman directores como Luchino Visconti que luego de *Bellísima* (1951) y *Senso* (1954), abordará un cine espectáculo combinado con la reflexión social e histórica (*Rocco y sus hermanos*, 1960; *El gatopardo*, 1963; *La caída de los dioses*, 1969; *Muerte en Venecia*, 1971). A Roberto Rosellini le interesan los problemas humanos que aborda con diverso interés en *Europa 51* (1951) y, especialmente, *Te querré siempre* (1953). Michelangelo Antonioni profundiza en la incomunicación a través de su trilogía *La aventura* (1959) *La noche* (1960) y *El eclipse* (1962). Sorprende por la proyección de su obra Federico Fellini, que también vive su momento más intenso y representativo de su carrera con filmes tan completos como *La strada* (1954), *Las noches de Cabiria* (1956), *La dolce vita* (1958), *Ocho y medio* (1962) y *Amarcord* (1973), recibiendo varios Oscar de la Academia. En los sesenta también Pier Paolo Pasolini propone alternativas, para muchos radicales, como las de *El evangelio según San Mateo* (1964) o *Teorema* (1968).

El cine británico mantiene vivas las líneas creativas de los cuarenta, y contará con la ayuda del gobierno. La comedia de los Estudios Ealing y las adaptaciones shakesperianas de Laurence Olivier convivieron con 52 producciones bélicas y numerosas adaptaciones teatrales que habían sido éxito en el West End londinense. En estos años las películas de David Lean evolucionaban entre la sencillez de *El déspota* (1953) y la superproducción (*El puente sobre el río Kwai*, 1957; *Lawrence de Arabia*, 1962). La productora Hammer vivirá su mejor momento industrial y artístico al abordar películas de ciencia-ficción como *El experimento del doctor Quatermass* (1955), de Val Guest, y, especialmente, historia de terror, en las que rescata los personajes clásicos que hiciera famosos la Universal, sólo con la diferencia que estas producciones ya eran en color. Así surgieron *La maldición de Frankenstein* (1957) y *Drácula* (1958), dirigidas por Terence Fisher e interpretadas por Peter Cushing y Christopher Lee, producciones que alcanzaron un notable éxito internacional.

Por su parte el cine nórdico, hará época, ofreciendo excelentes trabajos, como el de Carl Theodor Dreyer que dirigió *La palabra* (1955), una obra completa en su fondo y forma. No obstante, a partir de esta década el nombre que recordará la existencia del cine en estos países será el de Ingmar Bergman, director sueco que sorprende al mundo con películas cargadas de emoción, sentimiento, tragedia y humanidad. A partir de *El séptimo sello* (1956) es descubierto en muchos países en los que comienzan a revisar su obra anterior al tiempo que continúan su trayectoria con otros filmes tan sorprendentes como *Fresas salvajes* (1956) y *el Manantial de la doncella* (1959).

El cine soviético, luego del fallecimiento de Stalin en 1953, comienza a tener una disminución de la censura lo cual permitió la aparición de numerosos directores que comenzarían a enfocar

sus obras en productos más artísticos que propagandísticos de la época de la guerra. Así, filmes como “Cuando Pasan las Cigüeñas”, dirigida en 1957 por Mijaíl Kalatozov lograron distribución en otros países europeos, y ésta película en particular ganó en el Festival de Cannes. De esa forma, la etapa comprendida entre 1950 y 1970 fue caracterizada por películas sobre heroicas hazañas de la Guerra Mundial con cintas como La balada del soldado, dirigida en 1959 por Grigori Chujrái o El Destino de un Hombre, del mismo año y dirigida por Serguéi Bondarchuk. Por la misma época las comedias también comenzaron a hacerse un camino en el cine de Rusia, y películas como Kin-dza-dza!, una historia de ficción dirigida por Gueorgui Danelia lograron asombroso éxito. En particular Kin-dza-dza! se convirtió en una película de culto alrededor del mundo.

En tanto el cine nacional continuaría con obras de su tradición filmográfica pero estaría signado muy especialmente por el cine publicitario, tanto de viejos productores como el caso de Kurt Lowe, de hombres de las generación del “60” como Manuel Antín o Ricardo Becher, y la de los nuevos realizadores por caso Luis Puenzo, Osvaldo Gettino, Fernando Solanas, Juan José Jusid y otros tantos, algunos socios y otros empleados de empresas que tenían una importante cartera de clientes publicitarios, lo cual facilitaba el dinero necesario para la producción de nuevos títulos, además de aquellos que las habían costeadado con sus propios peculios o la ayuda de un sector social, por caso Osvaldo Gettino y Fernando Solanas que en el año 1968 habían obtenido una distinción internacional en el Festival del Cine de Locarno con la que sería su famosa obra “La hora de los hornos” que había sido filmada en secreto. También en dicho año se filmaría “Tute cabrero” de Jusid y “Palo y hueso” de Sarquis.

El cine publicitario le había permitido a muchos de ellos hacer el aprendizaje en materia de producción, dirección, iluminación y fotografía, lo cual en un futuro le habría proveído de las herramientas necesarias para incursionar en el cine y aún cuando la obra de estos nuevos cineastas se veía como una nueva apertura para el cine nacional a la vez debía sufrir distintos vetos y prohibiciones de las autoridades militares o civiles que ejercían una dura censura sobre obras que pretendían mostrar las nuevas realidades sociales del país a través del Ente de Calificación Cinematográfico por lo cual muchas de esas obras debían exhibirse en lugares no tradicionales, principalmente cineclubes.

Ello no solo alcanzaría a la producción nacional, ya que muchas películas extranjeras estarían expuestas también a la tijera de la censura. La mayoría de los realizadores nacionales formarían parte de una corriente que revalorizaban el hecho político y los cambios sociales. Sin embargo la situación económica condicionaba la producción local, que en razón de la paridad con la moneda norteamericana, la convertía en una actividad que no era rentable para el aporte de capitales pese a algunas ventajas como el cobro del 50 por ciento del valor de la entrada dos días por semana, pero que no solucionaba el problema de fondo.

Pese a ello, otros consideraban que no era mal negocio financiar películas nacionales donde, por ejemplo en 1971 de las 18 películas más taquilleras, 3 eran nacionales. En cuanto a la distribución, las películas primero eran estrenadas en los cines del centro de la ciudad de Buenos Aires y una vez agotada su presentación pasaban a los principales cines de barrios, además del conurbano bonaerense y de las principales ciudades del interior del país.

Además, debe recordarse que la televisión, que había comenzado a ser un integrante más de las familias medias del país, empezaba a pasar filmes y en algunos casos programas especiales como era en Canal 7 el ciclo de cineclub de Salvador Sanmaritano. En esos años la

productora Aries daría a conocer “El Jefe” y “Paula Cautiva” dirigidas por Ayala, además de películas con las participaciones de Luis Sandrini, y de Porcel y Olmedo.

En 1972 Ayala y Olivera darían a conocer “Argentinísima” y “Argentinísima II” dedicada a la música folklórica y a su icono festival de Cosquín, además de “Rock hasta que se ponga el sol” como registro del Festival de Buenos Aires. Otras obras serían “La venganza de Pedro Sánchez”, “La Patagonia rebelde” en 1974 con libro de Bayer, “Juan Moreira” de Fabio de 1973, “Los gauchos judíos” de Jusid de 1974 y “Quebracho” de Wullicer también de 1974. Entre 1956 y 1973 se estrenarían 648 filmes nacionales. Así, entre ellos podremos citar: 1956: 38: “Los tallos amargos” (Ayala) “Después del silencio” y “El último perro” (Lucas Demare) “Oro bajo” (Soffici) “El protegido” (Torres Nilsson). 1957: “La bestia humana” (Tynaire), “La casa del ángel” (Torres Nilsson), “La muerte en las calles” (Leo Fleider) 1958: 24: “Detrás de un largo muro” (Lucas Demare), “El jefe” (Ayala), “La morocha” (R.Papier), “Los dioses ajenos” (Vidal Barreto). 1959: “La caída” (Torres Nilsson), “El candidato” (Ayala), “En la ardiente oscuridad” (Tynaire), “Sabalero” (A. Bó), “Las tierras blancas” (Hugo Del Carril). 1960: “Fin de fiesta” (Torres Nilsson), “Los de la mesa diez” (Feldman), “La Patota” (Tynaire), “Shunko” L. Murúa), “Zafo” (L. Demare). 1961: “Alias Gardelito” (L.Murúa), “Amorina” (Hugo Del Carril), “Hijo de hombre” (L.Demare), “La mano en la trampa” (T. Nilsson), “El rufián” (Tynaire). 1962: “La cifra impar” (M. Antín), “Hombre de la esquina rosada” (R. Mujica), “Los inundados” (Fernando Birri) “Los jóvenes viejos” (Rodolfo Kuhn). 1963: “La familia Falcón” (R. Barreto), “La murga” (R: Mujica), “Paula cautiva” (Ayala), “La terraza” (T.Nilsson). 1964: “Circe” (Antín), “La boda” (L. Demare), “La leona” (A. Bó), “La sentencia” (Hugo Del Carril). 1965: “Crónica de un niño solo” (Fabio), “Los guerrilleros” (L. Demare), “Intimidad de los parques” (Antín), “Pajarito Gómez” (Kuhn), “El reñidero” (R: Mujica). 1966: “Castigo al traidor” ((Antín). “Pampa salvaje” (Fregonese), “La tentación desnuda” (A.Bó). 1967: “La chica del lunes” ((T.Nilsson), “El romance del Aniceto y la Francisca” (Fabio), “La pirañas” (Berlanga). 1968: “Carne” (A. Bó), “Chumbele” (Orgambide), “Martín Fierro” (T. Nilson), “Palo y hueso” (Sarquis), “Tute cabrero” (Jusid). 1969: “Breve cielo” (Kohan), “El dependiente” (Fabio), “Don Segundo Sombra” (Antín), “La fiaca” (Ayala). 1970: “Amalio Reyes” (Carreras), “La fidelidad” (Jusid), “La guita” (Ayala), “El santo de la espada” (T.Nilsson). 1971: “El ayudante” (Mario David), “Fuego” (A:Bó), “Perón, la revolución justicialista” (Gettino-Solanas), “Un guapo del 990” (Murúa). 1972: “Argentinísima” (Ayala), “Fiebre” (A.Bó), “Juan Manuel de Rosas” (Antín), “La mafia” (T.Nilson). 1973: “La hora de los hornos” (Gettino-Solanas), “Juan Moreira” (Fabio), “Luces de mis zapatos” (Puenzo), “La mala vida” (Fregonese), “Operación Masacre” (Jorge Cedrón), “Paño verde” (David), “La revolución” (Raúl de la Torre).

**TEATRO** En materia teatral, acompañando a las obras y artistas devenidos de su tradición. A través de obras extranjeras y nacionales, como de espectáculos populares o musicales, harían su irrupción nuevos actores, actrices, directores y autores que agregarían su propia impronta.

Debe recordarse, como ya lo hemos hecho en trabajos anteriores que, en 1930 al fundarse el “Teatro del Pueblo” el mismo daría lugar al nacimiento del teatro independiente que brindaría notables nombres como los de Ferreti, Gorostiza, Dragún, Lizarraga, Cuzzani, Cossa, Halac, Pawlosky, Gambaro, Talesnik, Mauricio, Somagliana y tanto otros.

Por su parte el Grupo Fray Mocho que trata del “Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático Teatro Popular Independiente Fray Mocho” realiza un importantísimo aporte teórico y práctico a través de nombres como los de Oscar Ferrigno, Esther Becher, Estela Obarrio, Agustín Cuzzani, Mirko Alvarez, o Elena Berni entre otros, presentándose en La

Máscara y otros lugares de Buenos Aires y el interior, alcanzando su mayor resonancia en el galpón alquilado de la calle Cangallo 1522 donde han de presentar obras como “La gota de miel” de León Chancerel o “El descubrimiento del Nuevo Mundo” de Lope de Vega según versión de Lebesque, además de obras de autores nacionales como “Moneda falsa” de Florencio Sánchez, “Los disfrazados” de Pacheco o trabajos de Osvaldo Dragún como “Historia de mi esquina” o “Tupac Amaru”, además de “El carro de la eternidad” de Juan Lizarraga.

Esas obras estarán representadas por distintas actrices y actores como Norma Aleandro, Idelma Nudel, Adriana Aizenberg, Néstor Raimondi, Alberto Panelo, Rodolfo Brindisi, o Leonar Goloboff, entre otros. Además los conjuntos del Fray Mocho realizarán numerosas giras por el interior y el exterior además de editar publicaciones con trabajos de importantísimos teóricos del teatro. Junto y simultáneo a ello estarán Nuevo Teatro con Alejandra Boero y Pedro Asquini, Los Independientes con Onofre Lovero, el Instituto de Arte Moderno, el Instituto Di Tella, el Café Concert con Bergara Leuman, La Recova, entre otros tantos lugares y nombres que vinieron a renovar la escena nacional.

También, sin agotar el número y año de las distintas obras presentadas se puede citar a Andrés Lizarraga con “Tres jueces para un largo silencio” o “Alto Perú”, Agustín Cuzzani “Una libra de carne” y el “Centrofoward murió al amanecer”, Aurelio Ferreti “La multitud” y “Fidela”, Carlos Gorostiza “El pan de la locura”, “Los prójimos”, “El acompañamiento” o “El puente”, Juan Carlos Gené “El herrero” y “El diablo”, Osvaldo Dragún “La peste viene de Melos” e “Historias para ser Contadas”, Eduardo Pawlovsky “Espera trágica” y “El señor Galíndez”, Griselda Gambaro “El desatino” y “El campo”, Ricardo Halac “Soledad para cuatro”, Roberto Cossa “Nuestro fin de semana” y “La nona”, Ricardo Talesnik “La fiaca”, Julio Mauricio “La valija”, Oscar Viale “El grito pelado” y “Encantada”, Carlos Somigliana “El avión negro” y “El ex alumno”, u obras de títeres como las de Javier Villafañe, Mane Bernardo, Ariel Bufano o Sarah Bianchi.

**PLÁSTICA** En plástica, la misma se remontaba a 1946 cuando había comenzado un cambio en las Escuelas de Bellas Artes en el país, donde se producían apartamientos de muchos pintores nacionales en dichos establecimientos y en 1948 se constituiría el Taller de Pintura del Instituto Superior de Artes de las Universidad Nacional de Tucumán bajo la conducción de Lino Enés Spilimbergo y dirección de Guido Parpagnoli donde se habría de formar la Escuela de Muralistas Tucumanos con Lorenzo Dominguez, Víctor Rebuffo y Audivert Pompeyo en grabado, Pedro Zurro de la Fuente en matalistería, Ramón Gomez Cornet, Lajos Szalay, Aurelio Salas, Carlos Alonso, Juan Carlos de la Motta, Eduardo Audivert, Leonor Vassena, Mercedes Romero y Nieto Palacios entre otros.

También, deberá recordarse que en el siglo XX se había dado un gran desarrollo plástico en la provincia de Córdoba a través del realismo o el expresionismo con Bien ales que trascendieron el territorio nacional y nombres como los de Lino Eneas Spilimbergo, José Américo Malanca, Mariana Accoero, Roger Mantegani, Angela Alonso, Carlos Alonso, Sergio Fonseca, Fernando Fader, Liliana Di Negro, Diego Cuquejo, Clara Ferrer Serrano, Arando Sica y José Aguilera entre tantos otros.

En tanto los denominados “Pintores Modernos” trataría de un grupo difícil de encasillar a través de un estilo constructivista figurativo pero sin llegar a ser abstracto, que presentaría a



nombres como los de Julio Barragán, Luis Seoane, Carlos Torralardona, Luis Aquino, Atilio Malinverno o Alfredo Gramajo Gutiérrez.

El arte abstracto tendría como precursor a Emilio Pettoruti, que había vuelto de Europa en 1924 y que junto a Juan Del Prete habrían de producir un gran revuelo en el ambiente porteño. También formaría parte de la corriente Tomás Maldonado. El movimiento Madí, derivado del absabstracto, se autodenominaba como único grupo que irradiaba su influencia desde Buenos Aires hacia el mundo y allí militarían nombres como los de Gyula Kosice, Arden Quin, Rhod Rothfuss, Martín Blaszko, Waldo Longo o Diyi Laañ.

En 1965 aparecería Martha Minujín con su “arte efímero” donde se convierte el obelisco en helado para el consumo de la gente. En esas experiencias será de importancia fundacional el Instituto Di Tella bajo la dirección de Romero Brest. Con el tiempo aparecerían otras tendencias pictóricas como la Nueva Figuración, el Pop Art, el Nuevo Surrealismo que a partir de los años 50 uniría la pintura, la poesía y la metafísica con nombres como los de Osvaldo Borda, Guillermo Roux y Roberto Aizemberg, el Arte de Sistemas, la Nueva Abstracción del Grupo Boa en la búsqueda de nuevas figuras con Martha Peluffo, Víctor Chab o Josefina Robirosa, el Cinetismo o el Arte Efímero.

Por su parte el realismo mágico tendría en Enrique Sobich como representante. El Movimiento o Grupo Espatarco tendría una enorme repercusión hacia finales de 1950 con nombres como los Esperilio Bute, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessana o el de Ricardo Carpani donde se tomaba un total compromiso social y la lucha sindical, desarrollando las mejores tradiciones latinoamericanas.

La “Nueva Figuración” reunió en la década de 1960 nombres importantísimo de nuestra plástica que reivindicaban la nueva figura humana a través de Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Antonio Seguí, Miguel Ángel Davila, Juan Carlos Distéfano o Alberto Cicchetti.

Todo este escenario estaba preparando la llegada de un vanguardismo que traería movimientos como el del Arte Optico y Cinético con Julio Le Parc, Hugo Demarco y Luis Tomasselo, el Informalismo con Kenneth Kemble, Fernando Maza y Mario Pucciarelli, el Arte Destructivo de Barilari Kemble, Jorge López Anaya y Antonio Seguí o 56 el Happening de Marta Minujín, Rodolfo Azaro y León Ferrari, que tendrían su principalmente epicente en Di Tella a través de uso de materiales no convencionales abandonando el formalismo y con una total libertad formal. Simultáneo a ello se daría el conceptualismo a través de lo irónico y caótico sobre la que trabajaron Alberto Greco, Edgardo Antonio Vigo, Nicolás García Urriburu y Carlos Ginsburg.

El cierre del Di Tella, a través de la presión del gobierno militar, produciría la aparición de grupos y lugares para suplantarlos como el Grupo de los 13 con Jaques Bedel, Jorge Glusberg, Víctor Grippo y Clorindo Testa que proponían arte conceptual, estético, pobre, de proposiciones y cibernético. En tanto otros artistas seguían manteniendo su postura y así lo expresaban en sus telas sobre las injusticias sociales a través de nombres como los de Carlos Alonso, Antonio Seguí, Carlos Gorriarena, Alberto Heredia o Jorge Demirjian, con experiencias políticas como las de Juan Pablo Renzi, Oscar Bony, Pablo Suárez y Diana Dowewk en Tucumán donde se fusiona la pintura con el arte militante, lo cual produciría la vuelta al arte concreto a través de la percepción visual y la reivindicación de géneros tradicionales, con plásticos como Rogelio Polesello, Eduardo Mac Entyre, Ary Brizzi, Miguel Ángel Vidal; además

del expresionismo latinoamericano con técnicas y motivos propios del arte precolombino que presentaban Marcelo Bonevardi, Alejandro Puente y Pérez Celis, lo cual se habría de denominar el constructivismo rioplatense. A partir de 1970 comenzará una tendencia del arte cibernético con Fernando Benedit, Nicolas Dermisache y Lea Lublin.

**LITERATURA PERIODISMO** En el campo de las letras, se trate de la literatura o el periodismo, ya hemos adelantado un pantallazo del escenario en que se desarrollaba y de distintos nombres. Todo ello se daría dentro de un especial clima político-social lo cual habría de conformar corrientes que tendrían enorme trascendencia nacional e internacional.

Debe recordarse que durante el gobierno constitucional del General Perón la prensa era casi en su totalidad oficialista, salvo algunas publicaciones políticas o aquellas relacionadas con el cine, el teatro y la televisión. Producido el golpe de septiembre de 1955, sectores como el diario "La Prensa", que había sido expropiado, volverían a tener un papel preponderante a tal punto que durante la gestión del General Aramburu, su director Alberto Gainza Paz sería un enviado oficial del gobierno militar para gestionar apoyo financiero en los Estados Unidos.

Como contrapartida, la totalidad de la prensa peronista sería clausurada, acorde al decreto 4161, situación que habría de suceder más tarde con publicaciones de los sectores de izquierda como "Propósitos" con la dirección de Leónidas Barletta, y otros combativos en el país. Sin embargo habían logrado sobrevivir dos publicaciones peronistas como "El líder" vocero de la CGT y "De frente" con la dirección de Cooke, los cuales vendían cerca de 500 mil ejemplares con largas colas para adquirirlos y que se agotaban. Al poco tiempo serían clausuradas.

Sin embargo el peronismo y especialmente los sectores de la resistencia daban batalla en este sector y publicaban numerosas revistas las cuales tenían generalmente vida efímera. Dichas publicaciones exhibían aquellas que adherían a una línea dura (Palabra Argentina y Línea Dura dirigida por María Granata) y otras que trataban de convivir con el régimen militar. La mayoría de las publicaciones terminaban allanadas y quemada su producción y aún sus instalaciones.

También se daría una dura batalla entre aquellas publicaciones peronistas que apoyaban el pacto Perón-Frondizi de aquellas otras que se oponían y apoyaban el voto en blanco. Deberá recordarse que la revista "Qué" había sido fundada en el año 1946 por Rogelio Frigerio y Baltasar Jaramillo, donde Frigerio le había conocido junto a Marcos Merchensky, Narciso Machinandiarena y Eduardo Aragón Aguirre militando en el Partido Comunista. La publicación sería clausurada al poco tiempo y recién reaparecería en el año 1955 y pasaría a ser al poco tiempo vocero del desarrollismo.

La misma contó con columnas escritas por Oscar Andino, Eduardo Aragón, Vicente Fatone, Delia de Jaramillo, José Marcel, Elena Moles, Ricardo Ortiz, Ernesto Sabato, Arturo Jauretche y Raúl Scalabrini Ortiz, cartas de lectores de Rodolfo Walsh, además de las historietas de Garaycochea, y se habría de convertir en el órgano de difusión del movimiento que llevaría a Arturo Frondizi a la presidencia de la Nación, quien se había conocido con Frigerio trabajando en la revista Qué! en el año 1956, donde congeniaron en sus ideas desarrollistas.

Para su momento, Qué! contó con una circulación bastante exitosa, y sirvió como exponente de los ideales desarrollistas, siendo destacable la actuación de esta publicación para la victoria de Frondizi en 1958. Por su parte el sector del radicalismo que terminará siendo la UCRP tenía

distintas publicaciones, entre ellas “Voz de Mayo” dirigida por Ernesto Sammartino donde se fustigaba el pacto entre Frondizi y al “tirano profugo”.

Hacia los finales de los 60 han de aparecer distintas publicaciones peronistas que militaran en distintas líneas de la izquierda y derecha del movimiento, donde se ha destacar “Compañero” dirigido por Mario Valotta y del cual también participaban Gustavo Rearte y Cooke. Por su parte el diario “De pie” dirigido por José Alonso representara a la ortodoxia peronista que terminaría apoyando el golpe de Onganía.

Ya en los 70 aparecerán en esos dos campos: “El Descamisado” y “El Caudillo”. Además de las revistas políticas, especialmente a partir de 1960, se producirá un fenómeno con la aparición y circulación de las revistas culturales. Quizá, de todas ellas, las más famosas serían “El grillo de papel” y “El escarabajo de oro” dirigidas por Abelardo Castillo donde se revalorizaba el contexto latinoamericano y el peronismo, y tenían desarrollo el cine, la poesía, la literatura, el teatro y la política a través de enormes plumas nacionales y extranjeras. También “Contorno” sería una de las precursoras.

Sin embargo, el impacto de una publicación semanal fundamental sería la de “Primera Plana” dirigida por Jacobo Timerman y un notable plantel de escritores, la cual tenía la tirada más grande en latinoamérica, y cada argentino, especialmente en los centros poblados, esperaba semana a semana su llegada a los kioscos. Su posición había sido en un principio con mirada crítica al peronismo, y que ya en tiempo del gobierno de Arturo Illía será un ariete para la caída del mismo y la llegada del onganato.

En 1962, con un formato innovador inspirado en los magazines estadounidenses, fundó la revista Primera Plana y, en 1965, Confirmado. Vendió Primera Plana y se alejó de su dirección, que quedó a cargo de Ramiro de Casasbellas y Tomás Eloy Martínez. En 1969, Timerman fue el mentor periodístico de El Diario de Mendoza, para lo cual reunió a una gran cantidad de periodistas locales y corresponsales. Entre los locales figuraban Aldo César Montes de Oca, Raúl Lalo Fain Binda, Rodolfo Braceli, Carlos Quiroz y entre los corresponsales estaban Horacio Verbitsky, Pepe Eliashev, Paco Urondo.

En 1971, creó el diario La Opinión, al cual se ha señalado como escuela de periodistas, que en 1977 fue expropiado y editado por la dictadura cívico-militar con el mismo nombre, pero una línea totalmente distinta, durante cuatro años (hasta 1981).

Las revistas editadas por Timerman tendrían un papel muy crítico contra el gobierno democrático de Arturo Illia y promovieron su imagen como la de un “inútil” (fue famosa la representación del presidente con la imagen de una tortuga). Tanto la revista de Casasbellas y Martínez como la de Timerman defendían el papel político de las Fuerzas Armadas y promovían la figura del General Juan Carlos Onganía, quien en 1966 derrocaría a Illía para instalar lo que pretendió ser la primera dictadura de tipo permanente (1966-1970) de la historia argentina.

Uno de los periodistas de Primera Plana, Hugo Gambini, la definió como “el buque de guerra que más bombardeaba al gobierno”. El nuevo dictador Juan Carlos Onganía mandó clausurar Primera Plana. También existirán revistas que han de militar en el campo de la derecha liberal como “El príncipe” o “El Burgués” que ironizaban las posiciones de izquierda y principalmente al peronismo, además la revista “Cruzado” de la derecha nacionalista que apoyaría a Onganía,

y que, como suele ocurrir, aparecerán desilusionados cuando emergen los verdaderos artífices del golpe, por caso Kriegger Vasena manifestando “Nos onganieron”.

Para finalizar esta breve recorrida por el periodismo y sus periodistas acudiremos a un caso paradigmático no solo de esos tiempos, que habría de dejar una marca y un camino hacia el futuro como fue el diario “La Opinión” que más allá de sus avatares y de su mentor Jacobo Timerman fue una verdadera escuela de periodismo donde la mayoría de sus hombres eran hombres de letras.

El mismo comenzó a publicarse el 4 de mayo de 1971 y en sus materiales iniciales participaron Jacobo Timerman (director), Julio Algañaraz, (subdirector), Horacio Verbitsky y Juan Carlos Algañaraz (secretarios de redacción). Sin ocultar jamás la inspiración en el célebre diario francés Le Monde, Timerman fijó las pautas editoriales: “a la derecha en economía, centristas en política, y a la izquierda en cultura”.

Diario que, como el francés en que se inspiraba, prescindía en absoluto de la fotografía, tuvo como únicas ilustraciones, y en distintas épocas, los dibujos de Hermenegildo Sábat, Daniel Melgarejo, Dante Bertini y Patricio Bisso. Como excepción a esta regla, luego del alejamiento de Hermenegildo Sábat, el suplemento cultural fue ilustrado en 1972 con fotografías de Miguel Ángel Otero.

Se comenta que Perón llegó a recomendarle a Rolando Lagomarsino, su ex ministro de Industria, que leyera La Opinión, el diario más leído y mejor informado, según el general, en ese momento, en Buenos Aires. El matutino debió transitar difíciles momentos en su corta vida. En junio de 1972, estallaron dos bombas: una en la redacción y la otra en la puerta de la casa de Timerman. Se mantuvo por 6 años, ya que en 1977 fue clausurado y expropiado durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional que encabezaron jefes militares tras quebrar el orden legal y constitucional del país. En ese mismo 1977, Timerman fue secuestrado por un grupo paramilitar dependiente del coronel Ramón Camps y estuvo preso dos años y medio. Tras el secuestro de Timerman y posterior expropiación, la dictadura publicó el diario hasta 1981, con el mismo nombre pero una línea editorial totalmente distinta.

El diario, en sus tiempos de plenitud, con un altísimo nivel de periodistas experimentados y de opinión en las noticias, convirtió al diario en un éxito de ventas. Con el diseño a cargo del mismo Timerman, el armado de la Redacción estuvo a cargo Horacio Verbitsky, donde pasaron las figuras distinguidas del ámbito cultural argentino de la época se tratara de escritores, poetas, dibujantes y periodistas de la talla de Juan Gelman, Miguel Bonasso, Carlos Ulanovsky, Tomás Eloy Martínez, Ernesto Sabato, Pompeyo Camps, Felisa Pinto, Tununa Mercado, Aída Bortnik, Osvaldo Soriano, Rodolfo Terragno, Ricardo Halac, Enrique Raab, Hermenegildo Sábat, Roberto Cossa, Victoria Walsh, María Esther Gilio, Raúl Vera Ocampo, Gerardo Fernández, José Agustín Mahieu, Hugo Gambini, Miguel Briante, Moira Soto, Luis Aubele, Bernardo Verbitsky, Alicia Dujovne Ortiz entre otros.

El escritor y dramaturgo Mario Diament fue jefe de Redacción tras desempeñarse en la sección internacional, poniendo el acento en brindar al lector información contextualizada y jerarquizada con un alto nivel de interpretación, por eso Timerman buscó a quienes consideraba los mejores periodistas e intérpretes de su época.

El jefe de Política era Horacio Verbitsky y el jefe de Cultura era Juan Gelman, cuyo segundo era Paco Urondo, el jefe de Economía era Jorge Riaboi. El diario publicó una lista de detenidos

a disposición del Poder Ejecutivo Nacional y publicaba denuncias de violaciones a los derechos humanos por parte del Estado. Sus periodistas ganaban más que los que trabajaban en otros diarios, tenían amplia libertad para escribir y firmaban las notas con sus nombres, lo que los convertía en seres especiales y envidiados por sus colegas de otros diarios.

**RADIO** En la década del '60, con la difusión masiva de la televisión, la radio se redefinió en sus funciones, horarios y públicos, orientándose más a la información y la música y menos a los espectáculos dramáticos. La radio se establece sólidamente en el horario de la mañana, franja a la que recurre una audiencia ávida de obtener noticias recientes de primera mano.

Aparecen nuevos programas como el Fontana show de Cacho Fontana y Rapidísimo de Héctor Larrea, este último en 1967, que marcarían el estándar del programa matutino de radio para las siguientes décadas. Entre los musicales se destacó La cabalgata musical Gillette, la primera en emitir un tema de Los Beatles, denominados entonces "Los Escarabajos". Otras propuestas para la juventud eran Música en el aire o Escalera a la fama; mientras que el folklore encontró en Argentinísima de Julio Márbiz o El mundo de la guitarra de Antonio Carrizo, vehículos notables para su propia difusión. En lo deportivo, nacen los programas de automovilismo Carburando de Andrés Rouco y Lisandro González Longhi, Campeones del camino de Carlos Legnani y Emoción en las rutas de Gañete Blasco - Pérez Trigas. En el fútbol hace su aparición como relator José María Muñoz.

Durante la dictadura autodenominada Revolución Argentina, de 1966 a 1973, con la generalización de la censura, se hizo habitual en el público argentino informarse a través de Radio Colonia, ubicada en la ciudad homónima de Uruguay pero con importante llegada a Argentina, volviéndose famoso su locutor Ariel Delgado y su eslogan acostumbrado: "Hay más informaciones para este boletín". En 1969 Radio Porteña fue reemplazada en el dial por Continental, y al año siguiente Radio Libertad pasó a ser Del Plata. En la década del '70 aparecen las primeras emisoras en frecuencia modulada (FM), produciendo una división en el espectro radiofónico, donde las AM están dedicadas a la información y las FM a la música, dicotomía que iría desapareciendo con el paso del tiempo.

La locución experimenta un sensible cambio de estilo, con tonos bajos y sugerentes que cautivan la escucha nocturna que la FM recupera para la radio, frente a la televisión. Surgen voces femeninas como Nora Perlé, Betty Elizalde, Nucha Amengual y Graciela Mancuso, sumadas al estilo pausado de Omar Cerasuolo, dedicado al folklore latinoamericano, y Juan Alberto Badía, orientado al rock. La noche gana con programas como Modart en la noche, Las 7 lunas de Crandall o La noche con amigos con Lionel Godoy. Desde la perspectiva informativa general se destacan Víctor Sueiro, Julio Lagos y Mario Mactas, siendo el más innovador de esta década Hugo Guerrero Marthineitz, conocido como "el Peruano Parlanlchín", con su original creación El show del minuto.





## LA MÚSICA - LA MÚSICA POPULAR

### EL FOLKLORE

Como hemos señalado, aún, cuando nuestro folklore nacional trata de una música que refleja principalmente al paisaje y temáticas rurales, la importancia que tomó en estas décadas lo convierten en una insoslayable lectura para el conocimiento de nuestra realidad nacional. El género había logrado ubicarse mejor que otros géneros en base a distintas razones, por caso el enorme caudal de temas e intérpretes, pero quizá la razón fundamental provenía de la llegada a las grandes ciudades de enormes masas de migrantes de nuestro interior profundo y a la inmigración de esos años desde países limítrofes.

Esa masividad, produciría a la vez de un gran número de intérpretes, además de tener los espacios necesarios para presentarlos, se tratare de los primeros festivales como el de Cosquín, o las peñas que los fines de semanas desbordaban de hombres y mujeres que necesitaban sentir el regreso a sus pagos a través de sus temas y canciones.

Debemos recordar que su evolución estética provenía de cuatro regiones: la cordobesa y del norte, la cuyana, la litoraleña y la surera pampeana-patagónica. Todo ello se remonta a quienes poblaron primitivamente estos territorios y a instrumentos como la flauta primitiva. Ello también ha de señalarnos cuatro áreas de culturas indígenas como:

1.- La centro-andina, con idioma principalmente quechua e instrumentos de vientos como el siku, la quena, el pincullo, el erque, de escala pentatónica y papel de la caja en el canto bagüalero, lo cual daría lugar a estilos como la baguala , el yaraví como antecedente de la vidala, y el huayo, el carnavalito y la chaya.

2.- El área litoraleña, como cultura agro-cerámico guaraní, presenta mucho de los actuales instrumentos, en tanto otros han desaparecido como el caso del congoera, el tururú o el gustapú, entre otros. Esta cultura se desarrollará fundamentalmente durante las misiones jesuitas donde se creará una música autónoma que ha de influir notablemente en nuestro folklore nacional.

3.- En el área pampeana-patagónica que no había sido domesticado por el español, lo sería durante las distintas campañas del desierto de finales del siglo XIX donde se hallaban tehuelches, mapuches, ranqueles o pehuenches, entre otros. La música mapuche tendrá un hondo contenido sacro con cantos a capella e instrumentos propios como el cultrún, la trutruca o el tarampe y entre sus estilos se destacará el loncomeo.

4.- En el área chaqueña se encontrarán culturas como la guaycurú, los qon y la ará guaraní, con instrumentos como el movike, el tambor de agua, los niños, calabazas y flautillas chaqueñas. Su música simulará el canto del pájaro. Además de dichas áreas el folklore nacional ha recibido otras influencias como las raíces africanas, caso del candombe u otros ritmos como la zenbra, además de otros ritmos propios de nuestro folklore como la chacarera, la payada, la milonga campera o el malambo. También ha recibido raíces coloniales como la payada, además de criterios estéticos, técnicos o instrumentales. Entre los temas que recibió estarán la vidala y la vidalita e instrumentos como el arpa, órganos, violines, trompas, cornetas, fagotes o flautas.

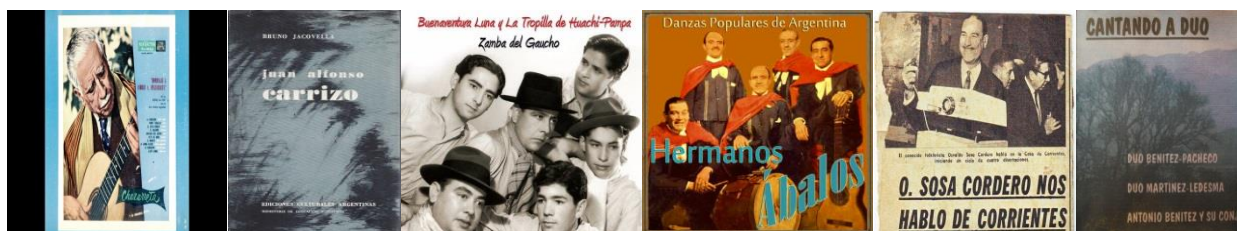
La parte sur de nuestro territorio se desarrollará a través del gaucho con un estilo individual con canto y guitarra. La Guerra de la Independencia aportará el pericón, el cielito, vidalitas y el gato. Finalmente la inmigración de finales del siglo XIX y principios del XX aportará instrumentos y músicos que ha de configurar nuestra música identitaria urbana a través del tango o de lo rural con el folklore, donde el primero de ellos supo ser prioridad sobre el segundo hasta que llegara 1955.

Por su parte el folklore, había tenido algunos pilares fundamentales hasta ese entonces, como la zamba que era un estilo nacional diferenciado de la zamacueca que había ingresado a través de Bolivia entre 1825 y 1830. Por su parte en Cuyo quedaría instalada la cueca cuyana, y en La Rioja la cueca riojana, en tanto que en la parte norteña hace base en Jujuy, Salta y Tucumán. señalándose a la “Zamba de Vargas” como la más antigua. A su vez en el Nordeste hace su aparición el Chamamé que tomaría tal denominación hacia 1930 como música fusionada por alemanes, polacos, ucranianos y judíos, especialmente a través de la polka y el shottis.

El esfuerzo de hombres como Andrés Chazarreta, Ernesto Padilla o Juan Alfonso Carrizo hacía que el folklore comenzara a resurgir, lo cual se fue dando en etapas que al principio tendría su epicentro en el interior del país para luego trasladarse a la Ciudad de Buenos Aires y otras importantes del resto del país, donde habrían de establecerse centros tradicionalistas.

Ello, unido a la recopilación que realiza Chazarreta le dará el impulso necesario para llegar a las radios y nuevas formas de reproducción donde numerosos intérpretes, entre ellos el duo Gardel-Razzano (“El sol del 25”, “El Moro” o “El Pangaré”) comenzaría a presentar los temas del repertorio folclórico nacional. Ello habría de coronarse con la presentación del propio Chazarreta en el Teatro Politeama un 27 de agosto de 1920.

A diez años de ello comienza la lenta llegada a nuestras grandes ciudades, principalmente Buenos Aires, de importantes sectores migrados desde el interior de nuestro país, especialmente ante la enorme crisis económica nacional y mundial, donde habrían de aparecer nombres como los de don Atahualpa Yupanqui el cual en el año 1936 graba “Caminito del indio”, al que seguirán Buenaventura Luna y La Tropilla de Huachi Pampa del que formaban parte Antonio Tormo y Diego Canales que debutando en Radio El Mundo adquirirá una importante difusión para el género, lo cual trae como consecuencia que la emisora pusiera en el eter un programa especializado denominado “El Fogón de los arrieros” que adquiriría en poco tiempo enorme popularidad.



En ese tiempo aparece el conjunto de los Hermanos Abalos con temas como “Nostalgias santiagueñas”, “De mis pago” o “Chacarera del rancho”; donde autores clásicos como Guastavino y Ginastera y otros duos como los de BenitezPacheco, Vera-Molina o Velárdez-Vergara. En la música litoraleña aparecerán nombres como los Emilio Chamorro y Osvaldo Sosa Cordero con su éxito “Anahí”, Ernesto Montiel con el Cuarteto Santa Ana, y en los años

40 aparecerían notables éxitos como “Merceditas”, donde en 1948 Antonio Tormo vendería un millón de placas con su tema “Amémosnos”.

Comenzaba a asomar con lo que en poco tiempo se convertiría en el boom musical del país, donde don Buenaventura Luna expresaba que ello se daba a través de un marco socio-cultural donde muchos argentinos venidos del interior u otros hombres y mujeres llegados de países vecinos, necesitaban afirmar su nacionalidad a través de sus cantos y coplas, y ello era precisamente lo que ocurría en Buenos Aires y otras grandes ciudades del país, donde todos ellos necesitaban cantar y a la vez escuchar los temas de sus terruños y al finalizar señalaba “Hemos llegado al verdadero nacionalismo, sin vínculos ni divisas, que se soñaba desde la época de la organización”.

Ello estaría acompañado de trabajos doctrinarios como los elaborados especialmente por Carlos Vega, que, con el tiempo, daría lugar a la creación del Instituto de Museología, con obras como “Danzas y canciones argentines”, “Bailes tradicionales argentinos”, “La música popular argentina” o “Los instrumentos musicales aborígenes”, entre otros tantos.

Este escenario estaba alfombrando la llegada de ese famoso boom del folklore nacional. Sería el “Rancho e’ la Cambicha”, un rasguido doble de autoría de Mario Millán Medina, con el cual Antonio Tormo vendería 5 millones de placas en el año 1950, que, como piedra basal, al cual se lo recordaría como “el cantor de los cabecitas negras” y que a partir de 1955 sería uno de los tantos artistas prohibidos por su reconocido o al menos simpatía peronista, situación por la cual deben transitar los artistas de uno u otro signo.

Se debe recordar que el gobierno peronista había dictado el decreto 3371 sobre “Protección de la Música Nacional” mediante el cual en todo lugar de actuación pública el 50 por ciento debía ser música nativa, lo cual se reforzaría en 1953 a través de la ley 14.226 de creación del número vivo en todas las funciones cinematográficas.



Simultáneo con Tormo, Polo Giménez estrenaría su zamba “Paisaje de Catamarca” y don Atahualpa Yupanki, reconocido hombre del Partido Comunista argentino que había debido emigrar a Francia, debutaba en París junto a Edith Piaf un 7 de junio de 1950, a través de sus obras como “El arriero”, “Luna Tucumana”, “Criollita Santiagueña”, “Duerme negrito” y el famoso ícono “Los ejes de mi carreta”. Luego, también en París, grabaría otros temas como “Baguala de los mineros” que luego tomaría el nombre de “Soy minero”.

En el año 1956 aparecerán conjuntos paradigmáticos que marcarán la época, como el caso de Los Chalcharelos con su volumen I, Los Fronterizos y Los Quilla Huasi. Los tres conjuntos marcarán toda una época en radio, televisión y actuaciones en vivo, se tratara de teatros, confiterías, peñas o en espectáculos al aire libre, y que se convertían en un gran suceso en lugares urbanos como Buenos Aires.



Los Chalchaleros provenientes de Salta tendrían una larga vida que recién terminaría hace unos pocos años, y en esos inicios darían a conocer temas como “Lloraré” o “Zamba del grillo”, en tanto que Los Fronterizos serían conocidos a través de “La López Pereyra” o “La Felipe Varela”. Por su parte Los Quilla Huasi harían temas como “Zamba de la toldería”.



En tanto otros conjuntos como Los Andariegos darían a conocer “El condor vuelve”, Los Cantores del Alba “Tonada del viejo amor”, Los de Salta “La compañera”, Los Tucu Tucu “Zamba de amor y mar”, Los Nocheros de Anta “Zamba para no morir”. La mayoría de ellos comenzarían a grabar con notable suceso de venta.



Junto a ellos estarían otros nombres como los de Abel Fleuri con “Estilo pampeano”, Eduardo Falú con “Zamba de la Candelaria” o “La nochera”, Margarita Palacios “Recuerdo de mis valles”, el Payo Solá “La marrupeña”, Sixto Palavecino “La ña upa ñaupá”, además de los temas y presentaciones del maestro Ariel Ramírez. A partir de mediados de los “60” aparecerían La voces del Huayra junto a Jorge Cafrune, Waldo de los Ríos, Transito Cocomarola con “Puente Pexoa” y “Kilometro 11”, Tarragó Ros “La guampada” y “A Cruzú”, Ramona Galarza “Merceditas” o “Pescador y guitarrero”, todos ellos dentro de la música litoraleña.

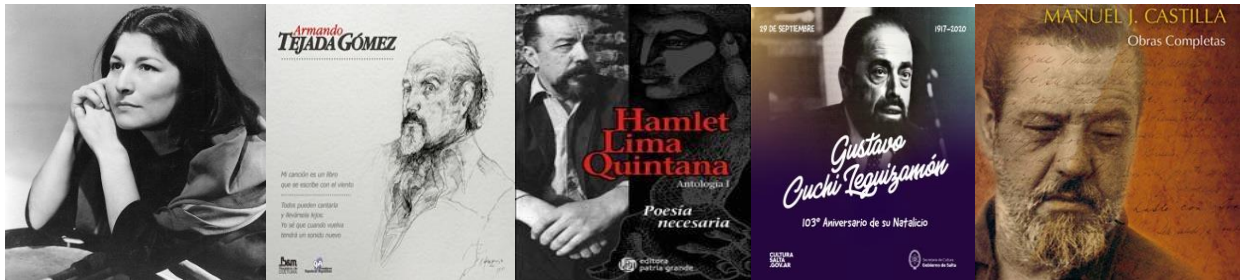
También será una época en la cual aparecerá el denominado “Nuevo Cancionero” que dará nombres como los “Huanca Húa” con el Chango Farías Gómez, Coco del Franco y Marián Farías Gómez, que había reemplazado a Hernán Figueroa Reyes. Todo ello se daría principalmente dentro de grandes festivales, con su ícono el de Cosquín de 1961 pero también el de Jesús María en 1966.



En 1968 tendremos nombres como los de Cuarteto Vocal Zupay, Los Trovadores, Buenos Aires 8, Cantoral o Anacrusa, junto a otros y otras fundamentales como el dúo de Leda y María

(Leda Valladares y María Elena Walsh) con sus éxitos “Manuelita”, “La vaca estudiosa” o “El reino del revés”.

Un grupo fundamental sería el de cantores y autores con nombres estelares que dejarían su impronta como los de Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y Oscar Mateus que lanzarían el “Movimiento del Nuevo Cancionero” que tendría proyecciones latinoamericanas. Formarían parte del mismo nombres como los de César Isella y “Su canción con todos”, Hamlet Lima Quintana y su “Zamba para no morir”, Ramón Ayala “El mensú”, Quinteto Tiempo “Quien te amaba ya se va”, el Cuchi Leguizamón y Manuel J. Castilla con “Balderrama” y “La Pomeña”, Daniel Toro “Zamba para olvidarte”.



Horacio Guarani “Si se calla el cantor”, Eduardo Lagos “La onceña”, Hugo Díaz, Jaime Torres, Uña Ramos, Domingo Cura, Carlos Di Fulvio “Guitarrero”, Chango Nieto “Zamba a Monteros”, Los Arroyeños “Que se vengan los chicos”, Los Indios Tacunú, Cardozo Ocampo, Coco Díaz o el Dúo Salteño. En tanto que en la música surera estarán José Larralde con su “Memoria para un hijo gaucho”, Argentino Luna “Mire que lindo mi país paisano”, Alberto Merlo “La vuelta de Obligado”, Roberto Rimoldi Fraga “Argentino hasta la muerte”, u Omar Moreno Palacios “Sencillito y de alpargatas”.



En los años 1972 y 1973 aparecerán películas como “Argentinísima” y “Argentinísima II” de Fernando Ayala y Héctor Olivera. Algunos de los álbumes del periodo serán “Concierto de las 14 provincias” de Waldo de los Ríos, “El folklores en nueva dimension” de Ariel Ramírez, Jaime Torres y Domingo Cura, “El chacho, vida y muerte de un caudillo” por Jorge Cafrune con letra de León Benarós y música de Eduardo Falú, “Romance a la muerte de Juan 62 Lavalle” de Eduardo Falú y Ernesto Sábato, “El mimoso” de Coco Díaz, “Mujeres Argentinas” de Ariel Ramírez y Félix Luna con la voz de Mercedes Sosa, al igual que “Homenaje a Violeta Parra”, o “El arte de la quena” de Uña Ramos.

Todo ello encerraba un periodo que habría de continuar en los años siguientes, donde la cantidad y calidad de los temas e intérpretes marcarían toda una época difícil de repetir, donde no solo se sentían representados aquellos que habían migrado de nuestras distintas provincias, sino que los sectores medios de las grandes ciudades las harían propias y sería, en muchos casos, canto de participación ciudadana.



## EL DENOMINADO “ROCK NACIONAL”

Esta música urbana que surgiría en este periodo, como lo han señalado distintos estudios sobre el mismo, señalan que aún, cuando en sus comienzos tendría la influencia de otras músicas importadas, con el tiempo y especialmente con nuestros propios artistas y realidades adquiriría sello propio e identitario, representativo de enormes generaciones de jóvenes, donde sus artistas, aún desde otra perspectiva, también expresarán las nuevas realidades de las grandes urbes en una suerte de continuidad de sus antecesores del tango, con otros ritmos pero reflejando nuestras diarias realidades y que tendrían en ese desarrollo el fiel acompañamiento de los sectores jóvenes de nuestra sociedad.



Sus orígenes pueden ubicárselo alrededor de 1956, donde había tenido su origen en los Estados Unidos pocos años antes, y en ese camino habría de consolidarse con características propias llegando a los finales de la década del “60”. Desde sus comienzos tendría artistas que habría de representarlo como Eddie Pequenino, Los Cinco Latinos, Billy Cafaro o Sandro y Los de Fuego, entre otros.

Pero su gran masividad y sello propio habría de alcanzarlo con bandas fundadoras como Los Gatos, Almendra, Manal, Vox Dei, Arco de Iris, Los abuelo de la Nada, La joven guardia, Alma y Vida o Sui Generis. Debe recordarse que ya la Argentina había adquirido una gran población urbana que creaba condiciones diferentes a las conocidas hasta ese entonces y que recibía las influencias que llegaba desde el exterior.



A ello habría que señalar, como ya se ha considerado, que la Argentina, además de la caída del gobierno constitucional del General Perón y con ello el pleno empleo, también sufriría un cambio cultural donde muchos hijos comenzaban a gustar de músicas distintas a la de sus padres, entre ellas el rock. Los artistas nacionales tendrían una enorme influencia a través del músico americano Bill Haley y sus Cometas, donde en 1957 se estrenaría la película “Al compás del reloj”, film que había sido prohibido en distintos países ante la pérdida del control por parte de los jóvenes y Buenos Aires no sería una excepción al furor que alcanzaría donde gran cantidad de ellos iban a bailar al Obelisco, o en lugares como Mendoza chicas y chicos se trepaban a las rejas de los negocios mientras otros bailaban llenando el centro de la ciudad.

En el mismo año aparecía una segunda película “Cielos y revuelos al ritmo del rock”. Tales influencias daría lugar a la aparición de los primeros conjuntos, especialmente el dirigido por

Eddie Pequenino, que había tocado con Lalo Schifrin, en trombón acompañado por Arturo Schneider en saxo tenor, Franco Corvini en trompeta, Buby Lavecchia en piano, Rea en guitarra y Jorge Padín en batería, grabando obras de Haley como “Mambo Rock”, “Rancho Rock”. La versión de “Celos y revuelos al ritmo del rock” vendió más placas que Haley.

En 1957 se estrenaba la película “Venga a bailar el rock” con el mismo Pequenino, Alfredo Barbieri, Amelita Vargas y Pedrito Rico y la banda musical era de Schifrin. Al año siguiente Bill Haley haría su presentación en Buenos Aires, donde muchos músicos argentinos comprendieron que debían tomar un camino propio que lo identificaran del resto del rock que venía desde el exterior. También en 1957 aparecerá el conjunto Los 5 Latinos, grupo coral-instrumental que sería uno de los primeros en obtener fama internacional. Estaba integrado por Estela Raval en canto, junto a su esposo el trompetista Ricardo Romero, Héctor Buonsanti, Mariano Crisigliones y Jorge Francisco Pataro, grabando de inmediato con enormes éxitos como “Recordándote”, “Amor joven” o “Abran las ventanas” y principalmente “Solamente tú” llegando a actuar en el Show de Ed Sullivan junto a Los Plateros.

Sería, asimismo, el inicio de programas de rock en radio como “Melodías de rock’n’roll” por Radio Mitre con la conducción en César Lazaga, en tanto Radio Excelsior pondría al aire “Rock and Belfast” con la conducción de Jorge Beillard y el auspicio de la famosa sastrería.

También se presentaban algunos problemas a los artistas nacionales en la interpretación en inglés donde muchos lo hacían en forma fonética. Luego se traducirían las letras para interpretarlo en castellano. Dicha confusión también se daría en los títulos de los temas como el caso de “Pity Pity” cantado por Billy Cafaro, lo cual también pasaría en muchos de los temas de Haley. El tema interpretado por Cafaro vendería 300.000 placas número sumamente importante para el mercado local.

En esa época harían su presentación temas de Elvis Presley el cual que no lograrían desplazar a Haley del mercado local pero le agregaba nuevos condimentos al rock como su pose rebelde y una gran sensualidad, lo cual comenzó a mimetizarse en los jóvenes argentinos, a través de jeans, cuidado del pelo, el chicle y la camisa abierta con el cuello levantado. Muchos artistas nacionales como Luis Aguilé, Billy Cafaro, Sandro, Palito Ortega o Johnny Tedesco seguirían su modelo.



Iniciado los 60 aparecerían otros conjuntos como Los Paters con Danny Santos nombre artístico luego cambiado por Lalo Fransen que tendría importantes éxitos como “Saco de sport blanco” o “Me olvidé de olvidarla”. Los Modern Rochers tendrían a Luis Aguilé como cantante y Billy Cafaro de enorme repercusión popular congestionaba el centro de la ciudad cuando actuaba. Sin embargo su éxito sería efímero y emigraría a España.



Las directivas emanadas desde las centrales grabadoras llegaron a la RCA Víctor de Argentina dirigida por el publicista ecuatoriano Ricardo Mejía quien habría de fabricar un éxito notable con la creación de La Nueva Ola que luego cambiaría por el Club del Clan, experiencias que se repetían en toda América Latina. Esta nueva agrupación tendría un enorme soporte publicitario actuando en shows, radios y especialmente en Televisión. Integrarían su elenco distintos jóvenes devenidos de distintos ritmos: Rocky Pontoni, Marty Cosens, Mariquita Gallegos, a los que luego se agregarían Jolly Land, Violeta Rivas, Chico Novarro, Lalo Franzen, Edith Scandro, Raúl Lavié, Raúl “Tanguito” Cobián, Johnny Tedesco, Nicky Jones y Palito Ortega. Ben Molar adaptaría musicalmente famosos temas extranjeros, a través de éxitos como “Eso, eso, eso” de autoría de los hermanos Espósito, “La novia” de Antonio Prieto o “Llorando me dormí” de Bobby Capó.

En 1960 incorporarían a Johnny Tedesco, el cual tendría un enorme éxito con un tema suyo “Rock del Tom Tom” vendiendo medio millón de copias. Finalmente en 1962 harían su presentación en Canal 13 donde se presentaban los distintos estilos de sus integrantes con una enorme repercusión popular que llegaba a tener un rating de 55,3 puntos y en tres años lanzarían tres LP. Sin embargo, como suele ocurrir, muchos de estos relampagueantes “éxitos” no duran mucho tiempo y así ocurrió con el Club del Clan.

Un caso muy especial que se mantuvo a lo largo del tiempo y aún hoy desaparecido sigue vigente por sus calidades artísticas ha sido el de Sandro que sin embargo durante muchos años fuera rechazado por el mundo del rock nacional quizá por su estilo “popular” y que luego fuera justicieramente revalorizado.

Roberto Sánchez (Sandro) había mamado el barrio en su Alsina natal donde el Puente Alsina lo unía a un barrio de tango como Pompeya (el de Homero...y más allá la inundación...aunque suele afirmarse que las inundaciones realmente se producían en Alsina) y donde en ese sur “labrador” de conurbano bonaerense creaba un conjunto llamado “Los Caniches de Oklaoma” que al año cambiarían por “Los de Fuego” donde además de Sánchez estaban Héctor Centurión en bajo, Armando Quiroga en batería, Miguel Vázquez en guitarra rítmica y Carlos Ojeda en piano y percusión. “Los de fuego” sería el primer conjunto con características propias del rock and roll donde la mayoría de sus temas eran covers extranjeros interpretados en español pero donde también tenían sus propios temas como “Comiendo rosquitas caliente en el Puente Alsina”, “Los brazos en cruz”, “El trovador”, “Solo y sin ti”, “Queda poco tiempo” y “Ave de paso”.





En 1964 grabarían su primer álbum con temas como “Te conseguiré”, “Anochecer de un día agitado” de los Beatles como también “El dinero no puede comprarme amor”. Hacia los finales de los “60” resignificaría su trayectoria hacia la balada romántica norteamericana siendo reconocido en todo el mundo y convirtiéndose en el primer latino en cantar en el Madison Square Garden en el año 1970.

Además de todas sus actuaciones y el producido de las misma realizó sus propias producciones como el local musical “La cueva” un reducto rockero que habría de contratar a Los Gatos, además de formar un estudio de grabación en su propia casa, posibilitando con ello su acceso a los jóvenes valores del género, aún cuando fuera negado por muchos de ellos. Los temas sobre canciones de rock a partir de 1960 serían “La balanza” de Aguilé en 1960, “Eso, eso, eso” de 1960, “Comiendo rosquitas calientes en el Puente Alsina” de Sandro en 1960, “Juntitos, juntitos” de Los cinco latinos también de 1960, “Rock del Tom Tom” de Johnny Tedesco de 1961, “Mi pancha de Tanguito” de Los Dukes de 1963 o “Polka rock” por Sandro y Los de Fuego de 1964.

Como había ocurrido con distintos conjuntos nacionales de efímero éxito ello también se daría por nombres como Haley que en 1964 reciben el impacto de la llegada de “Los Beatles” con su álbum y película que habría de consolidarse al año siguiente con temas como “Help”, “Ticket to Ride” y especialmente “Yesterday”. Sin embargo ello iba más allá de un nuevo estilo musical, sino que expresaba ritos colectivos a través de distintas manifestaciones a través de la vestimenta como el jean o la minifalda, el pelo largo, la libertad de relaciones sexuales todo lo cual creaba un espíritu del “poder joven”.

La banda inglesa tendría también otras agrupaciones que seguirían su camino como Los Rolling Stones, o conjuntos locales de esta parte de America Latina como Los Jets, Los Shakers (con los hermanos Fattoruso, Capobianco y Vila) con un estilo particular con temas como “Rompan todo” o Los Mockerts. En Argentina se habrían de convertir, en sus primeros tiempos y principalmente a partir de 1966, en un movimiento cultural, integrado por jóvenes provenientes de los sectores medios urbanos, en tanto que los sectores más populares, principalmente de los sectores medios bajo y de la clase obrera se volcaban a la música folklórica o formas pop más relacionada con nombres como los de Sandro, Leonardo Favio, Palito Ortega y el Club del Clan, o el cuarteto cordobés.



Hacia mediados de los "60" los distintos conjuntos de rock o de pop invadían Buenos Aires en lugares paradigmáticos como Plaza Francia y bares de jazz como "La Cueva" y "La Perla del Once" con artistas como Moris, Pajarito Zaguri, Javier Martínez, Miguel Abuelo y Tanguito, donde, además de las canciones, los unía una forma de comprender la vida. Los Gatos Salvajes grabarían en 1965 diez temas propios en español y en 1966 Los Beatniks con Moris y Martínez comenzarían también a llevar el rock nacional a formas más creativas grabando el doble "Rebelde" y "No finjas más". Por su parte en 1967, Los Gatos integrado por Ciro Fogliatta en órgano, Alfredo Toth en bajo, Oscar Moro en batería, Litto Nebbia en voz, armónica y pandereta y Kay Galiffi en guitarra, crearían su propio estilo dando a conocer dicho material que lanzaría el simple "La balsa" compuesta por Tanguito y Lito Nebbia y en el lado "B" "Ayer no más" convirtiéndose en un suceso musical con la venta de 250.000 copias, lo cual sin embargo no producía interés por el rock nacional por parte de las discográficas, lo cual era entendible en tanto las mismas representaban intereses extranjeros y por lo tanto difundir esas músicas y artistas.

Todo ese movimiento comenzaba a reflejarse asimismo en distintas publicaciones siendo "Pinap" la primera de ellas a lo cual le siguió también el primero de los sellos discográficos: "Mandioca", obra del famoso editor Jorge Álvarez, además de organizar distintos festivales que comenzaban a tener notables repercusiones. Todo este movimiento además deberá enfrentar a las represiones policiales producto de un gobierno militar que perseguía a "todo lo raro".



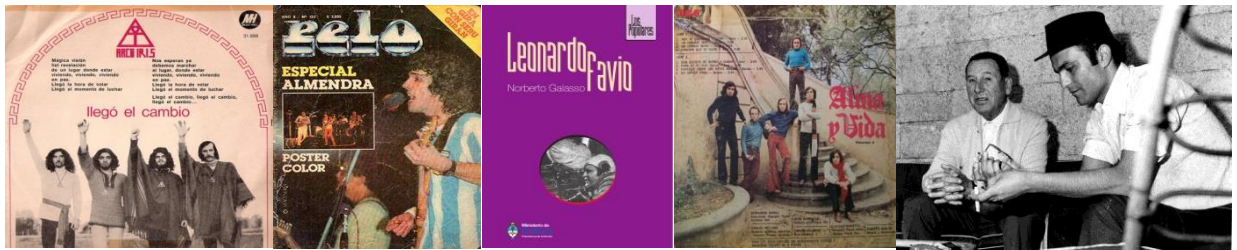
En 1969 aparecen los festivales de la denominada "música beat" con distintos conciertos por caso "June Sunday", "Festival Nacional de Música Beat", "Festival Pinap" o "Festival de la Música Joven" y simultáneo a ello se formaron distintos conjuntos como "Almendra" con Luis Alberto Spineta, y "Manal", los cuales junto a "Los Gatos" se los consideran fundacionales para el rock nacional.

Como suele ocurrir en los conjuntos musicales la mayoría de ellos se forman y al poco tiempo se desvinculan algunos de sus músicos para formar otros grupos. Ello ocurrió con "Almendra" donde Spineta se separa para formar "Pescado Rabioso" y los otros miembros harán lo mismo a través de "Color Humano" y "Aquelarre". También aparecerá "Vox Dei" mezcla de hard rock y melodía sutiles. presentando su album "La Biblia".

A comienzo de los años "70" se produciría un recambio generacional que habría de traer nuevos vientos a este rock nacional que cada día presentaba más características propias que lo diferenciaba de las bandas estadounidenses o inglesas. Comienza una nueva década, donde aparecerán nuevos nombres como los de Gustavo Santaolalla en 1970 y su banda "The Crows", hasta que dio con Ricardo Kleiman, quien le aconseja cantar en castellano. Así, cambio de nombre de por medio ("Arco Iris") acompañado de sus músicos Ara Tokatlián: vientos Guillermo Bordarampé: bajo Gustavo Santaolalla: guitarra y voz Horacio Gianello: batería y percusión, se presentarán ganando el Festival Beat de la Canción Internacional que se realizó en Mar del Plata con el tema "Blues de Dana" dedicada a su guía espiritual Danais



Wynnycka. Con el nombre de esa canción, la RCA saca un disco recopilación de los simples editados hasta ese momento, casi simultáneamente con la aparición del primer LP de la banda ("Arco Iris" 1970).



Durante febrero saldrá a la calle la revista "Pelo", dedicada al rock tanto nacional como internacional. Esta emblemática revista ha transitado y documentado casi toda la historia del rock argentino. Por su parte Moris logra sacar ese año su disco "Treinta Minutos de Vida", que fuera grabado por partes, como la que se llevó a cabo durante la grabación del disco de "Los Gatos", donde Moris se cuele durante la grabación de "Madre Escúchame", y con permiso de Litto, comienza a cantar "De Nada Sirve".

Paralelamente hay otras bandas como "Alma y Vida", pionero del jazz-rock, grupo que había nacido como acompañamiento del cantante Leonardo Favio, de quien se separaron en 1970. Ésta fue una agrupación fundada por músicos enamorados del jazz que se habían volcado paulatinamente al rock y a la llamada música beat de principios de los '70 sin olvidar sus raíces. Los primeros pasos de la agrupación estuvieron directamente emparentados con el estilo de bandas extranjeras como "Blood", Sweet & Tears" y "Chicago", formaciones que también contaban con una raíz jazzística pero que se movían cerca del rock. "Alma y vida" debuta a mediados del año durante un ciclo efectuado los domingos por la mañana en el teatro Opera junto a bandas como "Vox Dei", "Arco Iris" y "Manal" con los músicos Alberto Hualde: batería Bernardo Baraj: saxo Carlos Mellino: teclados y voz Carlos Villalba: bajo y Juan Barrueco: guitarra

El gran evento de ese año, el primer festival B.A.ROCK, que se realiza durante los 4 sábados de noviembre, por el que pasaron algo más de 29.000 personas: "Sam y su Grupo", "Provos", "Triestre", "La Union", "Moris" y "Alma y Vida", "Los Mentales", "La Cofradía de la Flor Solar", "Contraluz", Diplodocum", "Jarabe de Menta" y "Diego & Aramis", "Arco Iris", "Almendra", Alma de Lluvia", "Engranaje", "Pappo's Blues", "Miguel Abuelo", "Bang" y "La Banda del Oeste", "Vox Dei", "Victoria", "La gota de Grasa", "Zandunga" Y "Gamba Trío", "Pajarito Zaguri", "Sanata y Clarificación", "Los Gatos", "Hielo", "La Barra de Chocolate", "Natural", "Pot Zenda", Cuarto Poder"y"Sol".

En diciembre, comienza la grabación de la primera placa de "Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll", banda por la que pasarían la mayoría de los músicos conocidos de la época. "La Pesada" fue una banda informal con distintos integrantes, cuyo único objetivo era acompañar a Bond. Por sus filas pasaron Pappo, Pomo, Vítico, Black Amaya, David Lebón, Javier Martínez, Luis Gambolini y hasta Spinetta que en 1970 había finalizado con Billy Bond la grabación de su primera placa junto a los exponentes más renombrados de nuestro rock.



En 1971 tres de las bandas más importantes del Rock Argentino ya no estaban presentes: "Almendra", "Manal" y "Los Gatos". "Almendra" se separa por un lado debido a la idea de Spinetta sobre la búsqueda de la armonía y su proyecto de una ópera. A su vez "Manal", culmina luego de tres años de trabajos ininterrumpidos. "Los Gatos" a su vez seguirían juntos solo hasta cumplir con los contratos que tenían pautados con anterioridad, pero ya Litto Nebbia tenía proyectos solistas que apuntaban en otra dirección.

A partir de allí la posta la debían tomar otros grupos entre ellos estarían "Vox Dei", que venía tocando desde el verano de 1968, pero aún no conseguía volverse popular, lo que llegaría con su disco más importante: "La Biblia", que sería grabada durante este año por insistencia de Jorge Alvarez, pero que finalmente saldría por el sello Disc-Jockey a raíz de la quiebra de Mandioca. En marzo Spinetta decide viajar a Francia, no sin antes pasar unas diez horas, grabando temas en los estudios de RCA, acompañado solo por su guitarra.

La RCA se aprovecharía de esto para sacar varias versiones de esta grabación llamada sucesivamente "Almendra", "Luis Alberto Spinetta", y "La Búsqueda De La Estrella", en tanto Spinetta quería que se lo llamara "Spinettalandia y Sus Amigos". También en esos días se produce el debut de "Aquelarre" en el teatro Lorange, la banda de los ex - Almendra, Rodolfo García y Emilio del Guercio, con el guitarrista Hector Starc y el tecladista Hugo González Neira, donde Rodolfo García y Emilio del Guercio aportaron una base rítmica muy sólida, complementada con un sonido vertiginoso e impactante de la guitarra de Héctor Starc y el teclado blusero de Hugo González Neira, que hicieron de "Aquelarre" una de las bandas más destacadas de la década de los 70, no sólo por su popularidad y originalidad, sino por abrir nuevos mercados europeos para la música nacional.

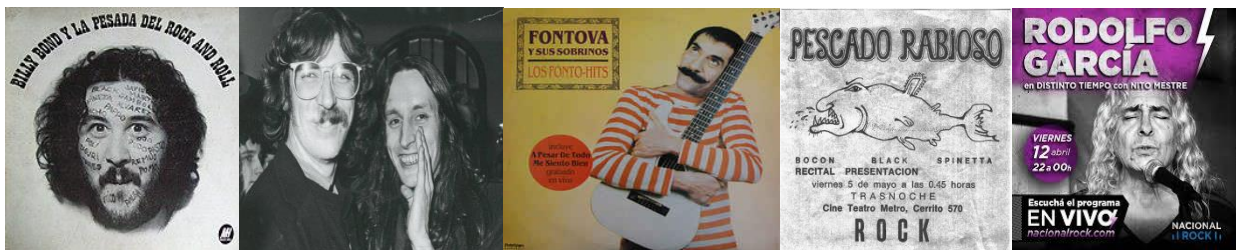
En ese año se sucederían varias bandas con músicos que van quedando de lado de los grandes proyectos, como Ciro Fogliatta y Alfredo Thot que formarían "Sacramento", en la línea del folk-rock; también el "Trío Pistola" con Claudio Gabys, Pappo y Edelmiro Molinari, de corta vida. Otro trío fue "Tórax", con Spinetta y Pomo. Luego vendría el "Trío Viento" con Vitico y Luis Gambolini, que tras la separación formarían "Color Humano", con Rinaldo Raffanelli y David Lebón en la batería, siendo luego reemplazado Lebón por Oscar Moro.

Durante el mismo lapso se darán a conocer algunos solistas acústicos como Raúl Porchetto y León Gieco, el primero de Mercedes, provincia de Buenos Aires, el otro de Santa Fe, además de "Pedro y Pablo". Jorge Durietz: guitarra-voz y Miguel Cantilo: guitarra y voz tienen problemas para que los dejen grabar, ya que habían presentado en la CBS material para su segundo disco, pero la empresa les censura temas como "En Este Mismo Instante" y "Catalina Bahía". Simultáneamente "La Pesada" termina de grabar su segundo Long Play y Billy Bond les cede a "La Cofradía de la Flor Solar" para que graben lo que sería su disco debut.



En noviembre durante cuatro sábados funcionaría el B.A.ROCK II, donde los asistentes al concierto superan al primer B.A.ROCK, esta vez asistían unas 50.000 personas. Durante el mes de diciembre se lleva a cabo en el cine teatro Metro, un recital de bienvenida a "Pappo's Blues". Por primera vez aparecen en Buenos Aires una gran cantidad de Camperas Negras o Firestone. Otra banda que también tenía fama de pesada, era justamente "La Pesada Del Rock N' Roll", que hace un recital en el mismo teatro Metro, junto a una banda de 40 músicos, donde tocarían la famosa "Marcha de San Lorenzo" en tiempo de rock, lo que les valdría ser los número uno de las listas negras de la radiodifusión.

También en diciembre "Arco Iris" presenta su "Suit Nro 1", en el teatro Coliseo con un lleno absoluto y "Aquelarre" da un concierto en el teatro Pueyrredón de Flores, el día 18. Durante el verano de 1972 "Pedro y Pablo" junto a la "Cofradía de la Flor Solar" se juntan para tocar en el "Teatro de la Comedia" de Mar del Plata. Aquí es donde "Sui Generis" hasta ese momento una banda, pasará a ser un dúo. Mientras cursaba la escuela secundaria, Charly García conoció a Nito Mestre y junto a él y a Carlos Piegari, Beto Rodríguez, Juan Belia y Alejandro Correa formaron "Sui Generis".



Al quedar solamente Nito Mestre en flauta y Charly García en piano optan por seguir como dúo logrando así mayor repercusión, lo que los llevaría en un año a la cima de su carrera. Simultáneamente mientras hacen de banda soporte, en el mismo teatro de la Comedia, se presentaba gente como Fontova, con su "Expreso Zambomba", bautizado así por Spinetta. El 19 Mayo se produce la muerte de Tanguito, ése que pedía sus "100 pesos", que deambulaba por Corrientes, aquél que había grabado para la RCA un simple con "La Princesa Dorada" del lado "A" y "El Hombre Restante" del lado B, firmados con uno de sus seudónimos "Ramses VII".

Ese personaje al que el Productor Jorge Alvarez lo llevaría a los estudios TNT, durante 1970 cuando todavía le quedaba algo de lucidez. Junto con Javier Martínez le prepusieron hacer tomas para un álbum, que nunca llegó a grabarse. Luego de su muerte se editaría un álbum, tomando todo lo que había quedado grabado en aquellas tomas.

Hacia mediados de 1972 se produciría el primer recital acústico de la Historia del Rock Argentino, llamado ACUSTICAZO, en el que se hizo presente León Gieco, Raúl Porchetto, Litto Nebbia, David Lebón entre otros y ese mismo año llegaría al Rock Argentino, una ola de violencia sin razón en algunos recitales, como el muy comentado y publicitado del "Luna Park"

en el mes de octubre. Tiempo después saldría el LP "Tontos", el tercero y último de "La Pesada". Tras la disolución de "Almendra" y la edición de un álbum solista, Spinetta había encarado su nueva banda: "Pescado Rabioso", que fue presentada ante la prensa en octubre de 1971, aún antes de bautizarla, integrada por Black Amaya: batería Carlos Cutaia: teclados, David Lebón bajo, Luis Alberto Spinetta: guitarra y voz y Osvaldo "Bocón" Frascino: bajo Para la grabación del primer disco, "Desatormentándonos" (1972), Carlos Cutaia se había incorporado como tecladista y David Lebón había reemplazado a Bocón.

En Noviembre, como todos los años, se llevaría a cabo el B.A.ROCK III pero ya no en el conocido Velódromo, si no en un terreno baldío perteneciente al club Argentinos Juniors, en el barrio de la Chacarita. Fue justamente durante esta nueva edición que se llevaría adelante la película "Hasta Que Se Ponga el Sol" hecha por Aníbal Uset. Finalizando el año "Arco Iris" termina de componer su ópera "Sudamérica", que presenta en la cancha de River para luego salir de gira por el interior de Argentina y Uruguay.

Ya en febrero de 1973 se estrena "Hasta que se ponga el sol" en el cine "Sarmiento", transformándose en la primera película sobre el Rock en Argentina. En el mes de mayo "Sui Generis" actúa sin ninguna banda soporte en el cine teatro "Opera" a sala colmada dejando claro la llegada que tenía la banda en la juventud y marcando con esto el comienzo de una popularidad que los llevaría a ser la de mayor convocatoria del país en poco tiempo.

A raíz de la represión desatada desde el gobierno contra la juventud, se gesta desde radio Municipal la idea de que los jóvenes se reúnan en Parque Centenario junto a músicos. Algunos que se animan y aceptan el desafío serán: Spinetta, Del Guercio, Rodolfo García, y con pequeñas participaciones de Porchetto y León Gieco, además estaban Miguel Grinberg o Hidalgo Boragno entre otros. Eran momentos difíciles para realizar este tipo de actos masivos y al aire libre siendo que en el país reinaba el Estado de Sitio, pero ello no puso freno al deseo de al menos 400 jóvenes que se dieron cita por primera vez en Parque Centenario.

De aquí nacerían muchos proyectos comunitarios, para la realización de pintura, poesía, música, teatro y una revista hecha por todos los asistentes a la cita cada domingo, los cuales debían traer su poesía, su dibujo o lo que sea mimeografiado en una hoja, junto a su resma de papel para armar las copias necesarias. Éstas luego se repartían, una vez armada la revista, entre los asistentes a la reunión siguiente. Llegaron a salir 9 ediciones aproximadamente. Este fue el generador para que salieran muchísimas publicaciones "underground", como se las llamó en la década del ochenta

Aunque, a diferencia de éstas, las revistas del Parque Centenario estaban orientadas hacia la poesía. Charly García por su parte ya había hechos varias colaboraciones históricas como la grabación de "Cristo Rock" de Raúl Porchetto. De igual forma se lo pudo ver tocando el piano con "La Pesada" durante la celebración Justicialista, en la cancha de "Argentinos Juniors". Este "Recital" se convirtió en la primera vinculación directa entre la vida política del país y el rock. Durante este año también "Aquelarre" editara "Brumas" por el sello "Talent" A su vez editan sus discos solistas León Gieco, y David Lebón. También habrá tiempo para separaciones como la de "Pescado Rabioso".

Ese año Moris editará "Ahora Mismo" un libro con las canciones ya grabadas y otras inéditas. Además de esto editará su segundo LP llamado "Ciudad de Guitarras Callejeras". 67 En ese año 1973 se presenta el segundo álbum de "Sui Generis": "Confesiones de Invierno". Esto le generó a la banda giras por el interior, algo que se volvería habitual. El año terminaría con

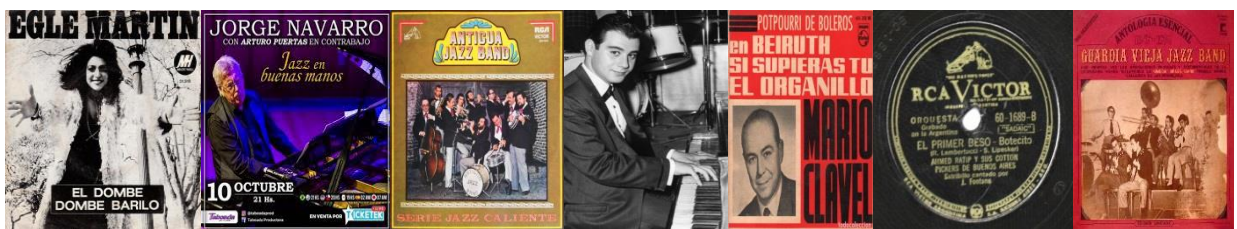


presentaciones de "Arco Iris" de su álbum 'Inti-Raymi'. También "Invisible" hará su presentación a sala llena, mientras que "Color Humano", realiza lo propio en el teatro Astral con un show adornado de efectos. Tras la disolución de "Pescado Rabioso" y de grabar "Artaud" como solista, Spinetta había fundado "Invisible", con la base rítmica de "Pappo's Blues".

La primera presentación fue en el teatro Astral, en noviembre de 1973. Pocos meses después editan el primer simple y su primer álbum. Por su parte "Color Humano" fundado por Edelmiro Molinari tras la disolución de "Almendra", estará integrado en su formación inicial con David Lebón: batería y coros Edelmiro Molinari: guitarra y voz Rinaldo Rafanelli: bajo y voz.

Todo ello ha sido una síntesis de los inicios del rock en el país, donde hemos acudido a distintas publicaciones especialmente al trabajo de Sergio Puyol, dentro de la problemática mayor que padecía el país, todo lo cual trascendería a través de la llegada de un rico material en obras y músicos que habrían de crear una nueva dimensión, seguida principalmente por los sectores jóvenes que también y en forma simultánea se incorporaban a la política nacional.

**EL JAZZ**, en esa época, por su parte, se nutriría de actuaciones en el centro de la ciudad, como la Richmond de Esmeralda, y clubes nocturnos. Eran sus artistas Cosentino, la negra Egle Martín, que actuaría en algunos espectáculos con Astor, el pianista Jorge Navarro, la percusión de Néstor Astarita, cuyo padre dirigía pupilos boxísticos en veladas nocturnas de los Viernes en el Club Los Andes de Lomas de Zamora, Mario Clavel, Lalo Schifrin, que aún vivía en el país, y la cantante Lona Warren. También eran épocas de conjuntos de jazz tradicional como la Delta Jazz Band, los Cotton Picker, y la Antigua Jazz Band.



## EL TANGO. CRISIS NACIONAL. CÓMO SOBREVIVIR

La historia que sigue es la del país y su gente. Los golpes cívico-militares ejercidos contra gobiernos elegidos a través del voto popular, producen de inmediato acciones represivas al ejecutar sus ajustes económicos, y el de 1955 no podía ser una excepción donde no solo serán perseguidos y encarcelados, o asesinados los sectores políticos o sindicales, sino que también el hombre y la mujer común, entre ellos sus artistas populares.



Al igual que con el gobierno del Presidente Yrigoyen, con la caída del gobierno peronista muchos de sus intelectuales, entre ellos sus artistas, y como proceso inverso al producido en



el periodo 1946-1955 con hombres y mujeres como Petrone, Pugliese, Yupanqui o Lamarque, esta vez serían los destinatarios de la persecución y de las listas negras nombres como los de Hugo Del Carril, Nelly Omar, Charlo, Luís César Amadori, Elina Colomer, Ana María Lynch, Tita Merello, María Concepción César, Nora Lagos, Cecilio Madanes, Lola Membrives, Atilio Mentasti, Mariano Mores, Fanny Navarro, Sabina Olmos, Alberto Castillo, Luís Elías Sojit, Antonio Tormo, Chola Luna, Héctor Mauré, Paco Jamandreu, o Aurora Venturini, entre otros tantos, y un caso muy especial como el de Cátulo Castillo.

Señalamos que había sido algo especial, en tanto Cátulo, hombre de la cultura, había sido durante el último tramo del gobierno peronista Presidente de la Comisión Nacional de Cultura. Ello le valió ser tildado por el gobierno militar, apoyado por los sectores culturosos, principalmente porteños, como alguien que no estaba a la altura de nombres como los de Hernández, Sarmiento, Guido Spano o Lugones, entre otros hombres famosos de nuestra historia oficial.

Cátulo había cometido el pecado, para ese sector de cocardas culturosas, de ser un “simple letrista de tango” como algo denigrante y había cometido el delito de crear la cátedra de bandoneón en el Conservatorio Nacional de Música, el cual tendría a su frente a Pedro Maffia o de ponerle el nombre de “Enrique Santos Discépolo” al entonces teatro Alvear. Tremenda osadía y ultraje a la “cultura oficial” de los suplementos dominicales sería sancionada con la persecución y el ocaso cultural, tal ya le había ocurrido a Discepolín.

Dicho proceder no era más que repetir todo lo que ocurre en dichos períodos de persecución de la “cultura populachera” aún, cuando se encuentre representada por notables artistas. Esa música identitaria del sentir nacional de esos tiempos había transitado su época de oro y se preparaba para el destierro a través de la falta de trabajo y la disminución instrumental de sus conjuntos, donde la orquesta pasaría a ´cuartero, trio o dúo. Pese a ello unos pocos resistían manteniendo sus conjuntos orquestales sabiendo que ello no tenía futuro, principalmente a través de su gran difusor, el baile, donde las órdenes militares impedían reuniones masivas y especialmente nocturnas. Lo que quedaba se redujo a pequeños ámbitos al igual que aquellos que concurrían a escuchar música de tango.

El tango y el folklore, como músicas populares identitarias, sufrirían los embates de la denominada “Revolución Libertadora”, como años más tarde lo haría el también llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, los cuales establecerán políticas sistemáticas de opresión, manipulación, apropiación y aniquilación de las expresiones populares, como muy bien lo señalan Daniel Duarte Loza y Magalí Francia, en su esclarecedor trabajo “Entre la manipulación y la resistencia. Tango y Folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar” editado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, sobre el cual volveremos al tratar el último de los períodos señalados.

En tanto, este que tuvo su inicio en septiembre de 1955, como también lo harían todos los gobiernos cívicos militares que le seguirían hasta 1983, formaba comisiones investigadoras, las cuales tenían un alto grado de discrecionalidad, y que sin embargo nunca llegaron a probar delitos. Sin embargo, mientras tanto, tomaban represalias contra todo aquello que tuviera olor a popular, como por caso en el deporte, con la Selección Argentina de Básquetbol, campeona del mundial de 1950, u otros deportistas como Roque Juárez, campeón sudamericano de bochas, el maratonista Delfor Cabrera, la tenista Mary Terán de Weiss, o los atletas Walter Lemos y Osvaldo Suárez que no pudieron competir en la Maratón de Melbourne de 1956.

Además, se instigaba a la población a través de la radio o la televisión o listados en colegios y universidades a denunciar a sus vecinos, colegas o empleados que adherían al peronismo, sin perjuicio de perseguir también a muchos medios de prensa opositores.

A todo ello, los sectores populares no se rendían y pese a la desaparición de la mayoría de las orquestas, contragolpeaban a través de dúos, tríos o cuartetos y, especialmente con la avanzada de la renovación del género, Ello no era novedad, en tanto y cuanto, era un signo más de su permanente evolución, como adecuación a los tiempos que le tocaba vivir.

Sin profundizar en su análisis, no estará de más recordar algunos antecedentes a dicha situación donde condiciones socio-económico-político del país, del mundo y propias del género y de sus interpretes, produce su decaimiento y la desaparición de esa masividad, producto de una época que como bien apuntara Félix Luna, “Argentina era una fiesta”.

Buenos Aires de los fines del 40 y principios de los 50 aparecía pujante y reluciente ediliciamente y sobresalía entre las principales ciudades del mundo, junto a Nueva York, Londres o París. Sus luminarias, taxis, trenes, subtes y nuevos edificios aparecían emparentados con las ciudades hermanas. El país había contado con amplias disponibilidades de caja que le había permitido tal despegue, aún, cuando luego, con el cambio de las condiciones económicas-financieras del mundo de las posguerra, comenzaría a entrar en una zona de turbulencias ante la falta de estrategias geopolíticas y económicas, especialmente ante la falta de desarrollo de sus industrias de base, lo cual se habría de prolongar hasta nuestros días, sin perjuicio del permanente hostigamiento de distintos sectores hegemónicos.



Llegado los años 1952/1953 el país comienza a sentir la crisis, donde ya no puede fijar sus condiciones en el comercio exterior, principalmente en la comercialización de sus productos primarios. A su vez se produce el renacer de las potencias involucradas en la contienda mundial, especialmente con la aplicación del Plan Marshall y la asunción de Estados Unidos del liderazgo del nuevo poder mundial.

Con ello aparecen nuevas tecnologías hasta ese momento no desarrolladas como el vinilo, comenzando a desaparecer los viejos 78 de pasta para dar paso, primero a los “45” y luego irrumpir con los “33 revoluciones por minuto”, denominado popularmente “longplaine”, el cual reinaría por varias décadas hasta la aparición de los modernos CD y toda la nueva tecnología. Ello modifica revolucionariamente la grabación, ya que de los 6 minutos del 78 que permitía un disco mensual con dos temas, se pasa a 40 o 45 minutos, favoreciendo especialmente a la denominada música clásica para el caso de sinfonías u operas que de otra forma debían ser grabadas en forma fragmentada.

Por su parte, los músicos de tango, encorsetados en el 78 y a su producción mensual de un disco, no logran adaptarse al cambio. Carecían de la cantidad de obras necesarias para cumplir con las nuevas exigencias, y pasarán a ser sustituidos por los artistas del folklore que

comienzan a tener un significativo despegue, aún entre los habitantes de las grandes ciudades, especialmente por la migración interna, los cuales logran posesionarse mucho mejor y adaptarse a las nuevas condiciones, dando lugar a la aparición de conjuntos que habrían de cubrir toda una etapa.

El fenomenal cambio hace perder calidad musical al tango, que hasta ese entonces elegía con suma pulcritud su disco mensual con temas estudiados y ensayados hasta el hartazgo, para pasar a completar el 33 con 12 temas, a razón de tres discos anuales. Ello creaba la necesidad de “rellenar” con temas intrascendentes, faltos de calidad, y agravado por la carencia de nuevos temas, se trataba de lo musical pero principalmente en la poesía.

Antes de que nuestra música urbana lograra reponerse del impacto sufrido, adaptándose a los cambios, le viene el golpe más significativo con la importación de música extranjera, que acompañada de técnicas de última generación y de su impresionante propaganda y difusión, lo introduce en una gran crisis. Como se diría hoy, el tango había perdido el mercado de la música masiva, además de desaparecer normativas proteccionistas sobre la obligatoriedad de la difusión del 50% y 50% de música nacional y extranjera, y comienza el boom del baile suelto, 69 especialmente con la aparición de Bill Haley que vende 15.000.000 de LP, Elvis Presley, Nicola Paone, Los Plateros, Perez Prado y Antonio Prieto.



Algo estaba pasando. No solo se daba en la música sino principalmente en el baile. Al desaparecer las condiciones que permitían su masividad, el baile de tango se recluye, a veces por razones económicas y otras por impedimentos políticos de libre reuniones masivas, en pequeños reductos a los que solo concurren los hábitos de la noche, desapareciendo la familia que había sido fundamental en su etapa de oro. Ello habrá de extenderse por un largo período y solo a fines del siglo XX comienzan a darse condiciones, como suele ocurrir, llegadas desde el exterior, para valorizar una danza a la cual los argentinos habían abandonado, pero manteniendo siempre reductos especializados.

Los grandes bailes populares, especialmente en los clubes de barrio, no habrían de volver. Serán momentos de premoniciones, como las del Papa “Juan El Bueno” que en 1959 predecía los tiempos negros por venir que habrían de sufrir muchos de nuestros pueblos dependientes. No solo retrocederíamos en lo económico y democrático, sino que comenzaría la noche negra de la cultura, con la famosa “noche de los bastones largos” y la pérdida de la autonomía universitaria, con la migración de nuestros mejores científicos y hombres de la cultura, muchos de los cuales no volverían nunca al país. Horacio Ferrer señalaba que eran tiempos “...en que las maneras del dolor humano pueden ser infinitas...”.

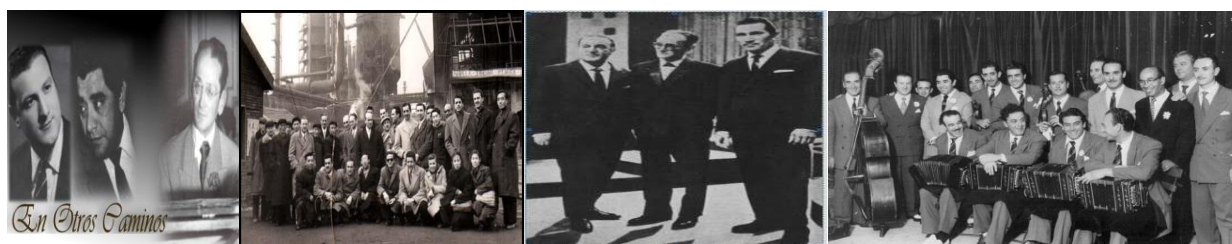
Continuando con el desarrollo de la crisis, no podemos dejar de lado la aparición de la televisión y los espacios que la misma comienza a ocupar en la vida de los argentinos, produciendo enormes mermas en casi todos los espectáculos masivos, se trataba de la música o el deporte. Serán pocas las orquestas que continuarán actuando, donde sus costos y las pocas demandas de trabajo no le permitirán subsistir. Entre ellas podemos citar a D’Arienzo, Di Sarli, Troilo, que con el tiempo formará trío y cuartetos o actuará en obras de teatro, y Pugliese caso único que enfrentó todas las problemáticas laborales pero que, gracia a su tenacidad,

ideología y conformación de una real cooperativa en sus conjuntos, mantuvo su orquesta hasta que lo sorprendiera la muerte.



También encontraremos a José “Pepe” Basso, Salgán o Francini y Pontier conjuntos de raigambre decareana, u otros netamente tradicionales como Mancione, De Angelis o Tanturi, entre esos pocos que podían sobrevivir.

Cabe recordar que **PUGLIESE** había incorporado en el año 1954 a Jorge Maciel y Miguel Montero como sus dos nuevos vocalistas y que poco tiempo después sería contratado para actuar en más de 100 ciudades de Rusia y China donde, poco antes de ello, Montero se desvinculaba, incorporando a Carlos Guido y en lugar del bandoneonista Mario Demarco ingresaba Julián Plaza. Ya hacia 1960 grabaría para el sello Stentor donde presentaría a Alfredo Belussi con temas como “Amigazo” o “La vieja vale más”, además de hacerlo Maciel en “Melenita de Oro” y los instrumentales “Arrabal” y “Nonino”.



También intervendría en la inauguración del local “La Cigala”. Ya en 1965 parte en gira para Japón por tres meses y a su vuelta participará con su orquesta en distintos espectáculos teatrales: “Desde el 80” de Andrés Lizarraga y Osvaldo Dragún, “El conventillo de la paloma” de Vaccarezza en el Teatro Nacional, “Cielo de barrilete” de Cátulo Castillo y Héctor Stamponi en el Marconi. En 1967 se darían los primeros pasos para la constitución de la “Casa del Tango”. Llegado 1968 se producirá la famosa escisión en la orquesta con la partida de la mayoría de sus músicos que han de formar el “Sexteto Tango”, quedando solo Arturo Penón, Raúl Dominguez (violínista) y la voz de Abel Córdoba que se había incorporado en los últimos tiempos.

Se pensaba que ello era el final de la orquesta de don Osvaldo, a tal punto que en algún momento pensó en formar un dúo de guitarra y piano, pero ese no podía ser el destino de un luchador y junto a Penón comenzaron a reclutar nuevos soldados, generalmente hombres jóvenes y de una gran calidad artística formando la línea de bandoneones con el propio Penón como primero y los jóvenes Daniel Binelli, Juan José Mosalini y más tarde llegaría Rodolfo Mederos, el violin solista de Mauricio Marcelli, junto a Santiago Kuschevatzky, en viola Bautista Huerta, en contrabajo Fernando Romano, Enrique Lanoó en cello y Omar Murtagh, más tarde en contrabajo, además del maestro en piano y la voz de Abel Córdoba.





Con ello, el maestro refundaba su orquesta la cual, si bien, perdía quizá la fuerza que le imprimía el bandoneón cadenero de Ruggiero, adquiría una notable musicalidad a través del aporte del bandoneón y arreglos de Penón. Así como fueron momentos difíciles tanto por las circunstancias generales como sobre las particulares, también llegarán los homenajes como el recibido en “Caño 14” a través de una carpeta con los mejores hombres de la plástica nacional tales los casos de Berni, Soldi, Policastro o Presas y textos del doctor Sierra, Del Priore, Negro, González Tuñón o César Tiempo, en tanto que el 26 de diciembre en el Luna Park se festejarán sus 45 años con el tango.

Ya en la década del “70”, reafirmando que su orquesta había sido escuela de instrumentistas y arregladores, dará paso a muchos de las nuevas incorporaciones para dicha tarea, donde lo harán junto al maestro, reivindicando la esencia popular del tango a través de la jerarquía de los máximos evolucionistas del género. Pero además siempre apoyó a sus músicos a realizar sus propias experiencias, tal el caso de Enrique Lanoó y su “Cuarteto Musical Buenos Aires” o “El Quinteto Guardia Nueva” de Binelli y Mosalini o las experiencias de Mederos, además de intervenir junto a Penón y las voces de Córdoba y Eduardo Espinosa en reuniones musicales con debate donde se podía escuchar a sus artistas a precios populares.

Por su parte **TROILO** seguiría grabando con su orquesta pero en sus actuaciones en público lo haría generalmente con el cuarteto junto a Grela. En 1955 grabaría solo 8 temas en el sello TK (“El Irresistible”, “Recordándote” y “El cantor de Buenos Aires” ambos con Carlos Olmedo) “Intermezzo”, “Ivette” con Casal y “A fuego lento”; en tanto que con el cuarteto grabarían los simples “La cumparsita” y “Nunca tuvo novia”, “Mi refugio” y “A la Guardia Nueva”, “El abrojo” y “Taconeando”.



Hacia mediados de 1956 se incorporarán dos nuevos vocalistas que con tiempo harán historia, Ángel Cardenas y Roberto Goyeneche que venía de cantar con Salgán; además de grabar una placa con la voz de Rivero, temas como “Silbando” y “Sur”, con Cardenas “Chuzas” y con el Polaco “Bandoneón arrabalero”. Ese mismo año Troilo en su calidad de interprete y autor junto con Cátulo Castillo grabará con la voz de Rivero “La última curda”.

Terminaba ese año su relación con TK, además de distintos cambios en los nombres de sus instrumentistas, lo cual presentará en la línea de bandoneones al director junto a Alberto García, Domingo Mattio, Eduardo Marino y Fernando Tell, en tanto que en los violines estarán David Díaz, Juan Alzina, Nicolás Alberto y Carmelo Cavallero; la viola de Cayetano Gianni, el violoncello de Andrés Fanelli, Osvaldo Manzi en piano y “Kicho” en contrabajo.

En esa última grabación Cárdenas hará “Callejón”, “Quién”, “Vamos, vamos, zaino viejo” y “Que risa”, en tanto Goyeneche dejaba “Calla”, “Milonga que peina canas” y “Cantor de mi barrio”; los instrumentales serían “Color de rosa”, “Corralera”, “Pablo” y “Fraternal”, todos con arreglos de Argentino Galván e Ismael Spitalnik. En 1957 pasaría a Odeón donde harían “La



flor de la canela” a dúo por Cardenas y Goyeneche, donde en la orquesta se había incorporado el pianista Osvaldo Berlingieri, quien al decir del doctor Sierra le imprimiría al conjunto una nueva dinámica donde dejaría de lado su estilo tradicional.

En 1958 dejaba grabado La bordona/La calesita/Danzarín/Yo tengo un pecado nuevo/Un boliche/La muerte del montonero/El metejón/Quejas de bandoneón/Que me importa tu pasado/Malón de ausencia/Barrio pobre/Aquel tapado de armiño/Ni más ni menos y Aguantate Casimiro. En tanto que el abril de 1959 se incorpora Roberto Rufino en lugar de Cárdenas, y en 1961 llegaba Elba Berón que estará hasta 1963.

En 1961 grabará en la RCA “Melancólico”, “Nocturna”, “La bordona”, La “Trampera”, “Silbando” o “La Maleva” y “Tierrita” entre otros, con las voz de Goyeneche hará “A Homero”, “El motivo”, “Mi luna” ; y en 1962 el Polaco dejará “Garúa”, y a dúo con Elba Berón “Coplas”, en tanto está última hará “Y a mi qué” y “Desencuentro”. En 1963 con la voz de Rufino “Frente al mar”, “Ninguna”, “María” o “Porque la quise tanto” y Goyeneche “A mi no me hablen de tango”, “La última curda”, “Tamar”, “El metejón”, “San Pedro y San Pablo” y “Pa que bailen los muchachos”, y los instrumentales “Responso”, “A mis viejos”, “B:B”, o “Danzarín” entre otros.

Además, en esos años, actuaba en “El caño 14” con orquesta, con Grela o junto al Polaco. En 1964 también para RCA grabará instrumentalmente “Mi viejo reloj”, con Rufino “Amores de estudiante”, “Que falta que me hacés”, “Mensaje” y “Siga el corso”, con Nelly Vázquez que se había incorporado en 1963 y que grabaría 17 temas, en lugar de Elba Berón, “Madreselva” y ya en 1965 “Patio mio” o “Quedémonos aquí”, y Tito Reyes que se había incorporado recientemente haría “Mi vieja viola”, “Las carretas” y “Yo soy del 30” en 1964, y “Dicha pasada” y “Los cosos de al lado”, “Ventanita de arrabal”, “Te llaman malevo”, “Mi viejo el remendón” o “Che bandoneón” entre otros en 1965. Con Nelly Vázquez “Canción de Ave María” o “Alma de bohemio”, con los instrumentales “Morena”, “Milonguero triste” y “Orlando Goñi”.

También en dicho año había participado del Primer Festival del Tango de La Falda con las voces de Rufino y Nelly Vázquez. En 1966 luego de muchos años de convivencia se ha de casar con Zita (Ida Kalaci) donde los padrinos habían sido Chela Di Santo y su amigo del alma “Barquina”. Entre 1966 y 1967 también ha de grabar para la RCA con Tito Reyes “El ultimo guapo”, “Dale tango” y “Bailarán Compadrito”, con Nelly Vázquez “Sombras nada más”, y “Y no merezco este castigo”, hacienda numerosos instrumentales, entre alguno de ellos “Payadora”, “Buenos Aires Tokio”, “Adios Nonino”, “Selección de tango de Julio De Caro”, además de “Recuerdo”, Tema otoñal” o “Verano Porteño”.



Al año siguiente, en 1968, hará un tema con Tito Reyes “Milonga de la Parda” y luego, especialmente temas de Armando Pontier con el poeta uruguayo Federico Silva y la voz de Goyeneche: “Apenas Marielena”, “Palermo en octubre”, “Nuestro Buenos Aires”, “Cielo de cometas”, “Señorita María”, “Tanguihistoria”, “Romance de la ciudad”, “Otra vez Esthercita”, “La esquina cualquiera”, “Para volver” y “Amanece”, donde el Polaco había comenzado a trabajar en Caño 14 y Troilo sobre el mismo escenario hará “Nocturno a mi barrio”. Grabará para la RCA durante 1969 y 1970, además de actuar en el espectáculo “Che bandoneón con Libro de Cátulo en el San Martín, y entre los temás llevados al disco aparecerán con Tito Reyes “El ultimo farol” y “La milonga y yo”, y el resto serán instrumentales, entre otros “La

trilla”, “Che Buenos Aires”, “Entre sueños” “El motivo” en duo de bandoneones con Astor, “Fechoría”, “La Racha”, “Bandola triste”, “Tinta Verde” o “Pa’ que bailen los muchachos”.

En los años siguientes viajará a Estado Unidos para actuar junto a Pontier y Figueroa Reyes, a España para estar en el Festival Argentino-Español, además de grabar nuevamente con el Polaco, actuar en la Botica de Bergara en “Zita con Troilo” y en agosto de 1972 será homenajeado en el Colón donde actuarán, entre otros, Salgán, el Polaco, el Sexteto Tango”, el “Sexteto Mayor, Conjunto 9 y Rivero. Por su parte en 1973 se presentará por Canal 7 donde ya para ese entonces José Colangelo era su pianista.

En tanto **D’ARIENZO** continuaba presentándose en bailes, radio y television con su orquesta integrada por los bandoneones de Enrique Alessio, Alberto San Miguel, Carlos Lazzari y Felipe Ricciardi, los violines de Cayetano Puglisi, Blas Pensato, Jaime Ferrer y Clemente Arnaiz, el piano de Fluvio Salamanda, el contrabajo de Victorio Virgilio, y las voces sucesivas de Roberto Lemos, Alberto Echagüe, Armando Laborde, Mario Bustos, Jorge Valdez y Horacio Palma.



En 1971 los bandoneones serán Ernesto Franco, Luis Maggiolo, Carlos Lazzari, Felipe Ricciardi y Carlos Niessi, los violines Bernardo Webe, Mauricio Mise, Milo Dojman, Domingo Mancuso Blas Pensato, además de agregar en sus grabaciones a Aquiles Roggero, Osvaldo Rodriguez, Fernando Suárez Paz y Eduardo Fernández, Juan Polito en piano y Enrique Guerra en contrabajo.

Además, deberá recordarse que por la orquesta pasaron innumerables músicos por caso Joaquín Do Reyes, Eladio Blaco, Aldo Junnisi, Aquiles Aguilar, René Cospito, César Zagnoli, Normando Lazara, Juancito Díaz o Jorge Dragone, con la anécdota que para actuar en el Chantecler y suplantar por un mes a Luis Visca estuvo en el piano Carlos Di Sarli. También otros vocalistas estuvieron con el maestro durante su larga trayectoria, como Carlos Dante, Francisco Fiorentino, Walter Cabral, Alberto Reynal, Carlos Casares, Héctor Mauré, Juan Carlos Lamas, Osvaldo Ramos y para grabaciones especiales Libertad Lamarque o Antonio Prieto.

Ya en 1972 comenzaba a mermar la actividad de D’Arienzo que daría permiso a miembros de su orquesta como Carlos Lazzari, Milo Dojman, Normando Lazara, Enrique Guerra, Alberto Echagüe y Osvaldo Ramos para integrar “Los solistas de D’Arienzo” con el estilo del maestro. Fallecería pocos años más tarde, en 1978, y le seguirían otros conjuntos con su ritmo como “Los grandes del compás” o “Los reyes del compás”.

Por su parte el maestro **CARLOS DI SARLI** en junio de 1954 retorna a la RCA donde grabará hasta 1958. Los vocalistas de ese período serán Mario Pomar, Oscar Serpa, Argentino Ledesma, Rodolfo Galé, Roberto Florio y ha de regresar Jorge Durán. Y en el año 1958 ingresará en Philips para dejar plasmado 14 títulos entre solistas y cantados con las voces de Horacio Casares y Jorge Durán.



Continuará en dicho período con su elegancia tradicional, a través de matices sutiles y una instrumentación orquestal sencilla pero profunda, todo lo cual transcurrió en un momento de crisis del género y propia de la orquesta donde en forma permanente se presentaban problemáticas entre el director y sus integrantes, además de organizar y deshacer muchas de sus integraciones hasta llegar a su término en forma definitiva.

Otras de las orquesta tradicionales que seguiría actuando en el periodo será la del maestro **OSVALDO FRESEDO**, también en la última parte de su trayectoria. En la década del "50" tendría en la fila de bandoneones a Roberto Pérez Prechi, Pedro Viadurre y José Appedino, los violines de Manolo Blaya Gómez, Claudio Varela Conte, el piano de José Márquez, la viola de Jorge Eduardo González en la que han de continuarlo Flavio Russo, José Bragato, el chelo de Rufino Arriola, Fortunato Pugliano en percusión, con las voces de Héctor Pacheco y Carlos Barrios.



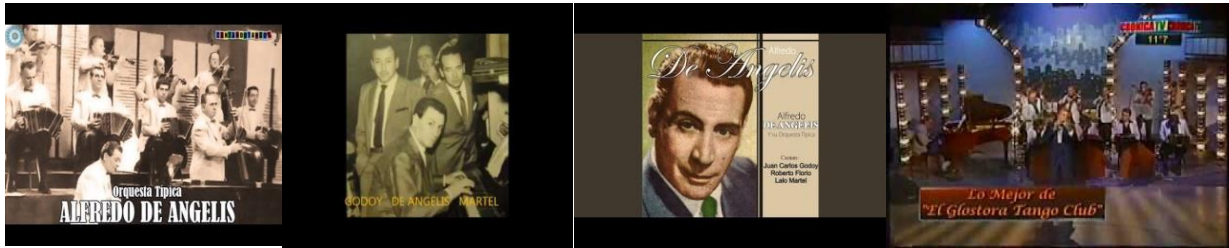
Entre 1958 y 1961 al retirarse Pacheco entra Héctor De Rosas, y en 1959 sus cantores serán Hugo Marcel y Blanca Mooney, aún cuando para distintas grabaciones estarían Carlos Barrios, Ricardo Ruíz, Roberto Bayot y Roberto Yanés. Seguirán los mismos bandoneones aunque luego Vidaurre pasa a interpretar el chelo y poco después emigra a la orquesta de Pugliese. En violines aparecerán Elvino Vardaro, Juan Scaffino, Pedro Lopérfido, Jose Nieso y Enrique Mario Francini, pero los dos últimos solo para grabaciones. En el piano además de Márquez estará Roberto Cicaré, Enrique Bourguet en chelo, Domingo Donnaruma en contrabajo y José Pugliano en percusión. Para 1966 se integra como cantor Osvaldo Arana y su última actuación fue en 1969 en la Sociedad Rural prácticamente con los mismos instrumentistas ya citados.

En 1970 a raíz de un problema de salud deja la actuación a la cual volverá en 1979 pero para una grabación con una integración especial, en la cual aparecerán nombres como los de Baffa, Madrigal, Aquiles Aguilar, Mauricio Marcelli, o Roberto Pansera en arreglos. Poco tiempo después sin la presencia del maestro y con la dirección de Pansera aparecerá otro discos con las voces de Argentino Ledesma y Hugo García.

**ALFREDO DE ANGELIS** por su parte seguirá con su trayectoria y entre 1956 y 1961 integrarán su conjunto Juan Miguel "Toto" Rodríguez, Carlos Cubría, Américo Pinelli, Guillermo Villar y Alfredo Dafuncio en bandoneones, los violines de Víctor Braña, Wemceslao Cinosi, Hipólito "Cholo" Carón y Ángel Vilar, con el contrabajo de Hugo Besnatti, y las voces de Dante y Oscar Larroca al principio, luego Larroca y Juan Carlos Godoy, este y Roberto Florio y en 1959 Godoy y Lalo Martel. Entre 1962 y 1967 integrarán la fila de bandoneones Luis Stazo, Carlos Cubría, Américo Pinelli y Guillermo Vilar, junto a los cuales estarán los violines de Cinosi, Carón, Vilar, Germán Ojeda y Hamlet Cicero, el mismo contrabajista y en canto los citados



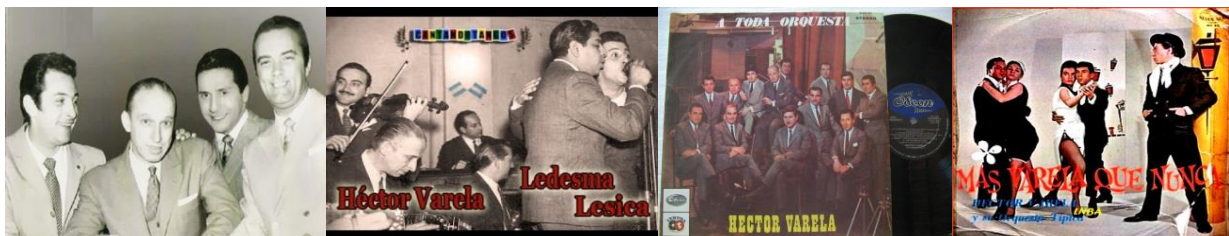
Godoy y Martel, a los cuales sucederá junto a Godoy, Roberto Mancini y Llegado los mediados de 1964 estarán Carlos Aguirre y Alberto Cuello.



En 1968 sus bandoneonistas serán Osvaldo Rizzo (Pichuquito), Dafuncio, Cubría y Pinelli, en violines se retira el "Cholo" Carón luego de más de 20 años con el maestro, y estarán Cinosi, Broitman, Vilar y Ojeda, con su mismo contrabajista y en 1969 se incorporará al cantable Julián Aguirre junto a Aguirre, en tanto que algunos años más tarde, en 1976 el cantor será Ruben Améndola, hombre de Lomas de Zamora, como también lo eran el maestro y el Cholo Carón.

Un caso muy particular de orquestas tradicionales será la de **HÉCTOR VARELA** que con un estilo adaptado a las exigencias de las difusoras, presenta un tango más simple y letras de menor exigencia poética, con ritmo de acuerdo a la realidad de ese momento y principalmente con cantores que marcaron la década como Argentino Ledesma y su "Cuartito Azul", "Fueron tres años", "Fumando Espero", "Historia de un amor". El doctor Sierra en su trabajo de la Orquesta Típica lo ha señalado como uno de los representantes de ese tango tradicional, en la línea de D'Arienzo, a través de exactitud de una difícil realización técnica, en medio de la presurosa marcación rítmica, orquesta de indudable corteailable, hombre que había nacido en Avellaneda, donde vivió toda su niñez y su juventud, habiéndose recibido de Contador Público pero no ejerciendo.

Pasaría por los conjuntos de Salvador Grupillo, Alberto Gambino, además de acompañar a Tita Merello, para integrarse a las grabaciones de D'Arienzo para el sello Electra; luego estará con Enrique Santos Discépolo, y en 1939 arma su primera orquesta y al año siguiente se integra a la orquesta del maestro D'Arienzo con quien estará por diez años como primer bandoneón y arreglador. En 1950 formaría de nuevo su propia agrupación, y aunque se esperaba un estilo similar al de D'Arienzo aparecería un Varela con un ajustado conjunto de ritmo y sonido absolutamente personal, obteniendo un éxito fenomenal desde su presentación, actuando en radio, clubes, confiterías y en "El Chantecler", con una orquesta conformada entre otros, por César Zagnoli (piano), Antonio Marchese y Alberto San Miguel (bandoneones), Hugo Baralis y Mario Abramovich (violinistas) con las voces de Armando Laborde y Rodolfo Lesica.



Sus primeras grabaciones fueron para el sello Pampa, en el año 1950, los tangos: "Tal para cual", con Armando Laborde, "El flete", "Un bailongo", con Laborde y Lesica, "El rápido", "Farolito viejo", con Laborde, y "La trilla". Luego cuando Laborde se desvincula llega Argentino Ledesma y se inicia la época de mayor venta de sus placas, con su dúo de cantores, siendo contratado para actuar en Río de Janeiro y otras ciudades de Brasil de donde trajo temas que haría famoso con ritmo de tango como "Mi corazón es un violín", "Historia de un amor", "Risque". Además estrenó un tango que bautizó con el nombre "Noches de Brasil".

También actuaría en el mítico Marabú, y en el famoso programa radial El Glostora Tango Club. Fue éste, sin duda, su momento de triunfo y popularidad. Aunque hacia mediados y finales de la década del “60” acorde a lo que acontecía con el tango, su éxito ya no sería tan importante. Igualmente actuaría en programas de televisión como Grandes Valores del Tango conducido en sus principios por Juan Carlos Thorry y luego por Silvio Soldán. Su estilo que sirvió para competir con los músicos y temas, como el caso de “Azúcar pimienta y sal”, de la música juvenil, sin embargo tendría su oposición en muchos de los sectores del tango, lo cual sin embargo no pudieron negar su enorme éxito comercial.

**MARIANO MORES** ha sido otro de los músicos clásicos del género que había transcurrido las décadas del “30” y la del “40” con gran éxito y que, como él lo manifestaba, admiraba a los grandes de nuestro tango pero, agregaba, lo suyo era otro tipo de música, más emparentada con el “music hall” americano de grandes bandas, a través de orquestas con un gran número de ejecutantes y diversos instrumentos, con características sinfónicas, pero siempre dentro del concepto popular del género.

En esos conciertos actuó en el Teatro Colón y en 1952 estrenaría en el mismo su famosa obra “Taquito militar”, donde exhibía ese vínculo entre música popular y música “culto”. Fue durante el gobierno peronista que llevó adelante su proyecto, y distintos investigadores como José Pablo Feinmann y Ricardo Horvath destacan el papel jugado por Mariano Mores en la política de apertura del Teatro Colón al tango. Ello le habría de granjear antipatías en el seno de los culturosos porteños que no admitían que el género pudiera expresar dicha música, a lo cual se agregaba que su orquesta participaba de los conciertos de música popular organizados por el presidente Juan D. Perón, junto a otros músicos como Hugo del Carril, Alberto Castillo, Nelly Omar y Antonio Tormo.

Debe recordarse que el diario La Nación denominaba a esa política cultural como “sarampión populista”. “Taquito militar” fue el tema que simbolizó aquel proyecto de vinculación de «lo culto» con lo popular. Ricardo Horvath lo incluyó como uno de los “tangos malditos»” en su libro “Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia”, dedicado a tangos de “raigambre peronista”, que por esa causa fueron discriminados, censurados o silenciados.

Mores contaba que durante el peronismo incluso se llegó a pensar en crear otra Orquesta Sinfónica Nacional para interpretar música popular, cuyo director iba a ser el propio Mores, pero que el derrocamiento de Perón frustró aquellos planes de promoción de la música popular. El gobierno militar que derrocó a Perón frustraría el proyecto de crear un puente entre la música popular y la música “culto”, pero Mores mantendría su impronta en la materia. Ya en 1948 había formado su orquesta con características completamente novedosas para el tango, a veces más cercana a una orquesta de cámara (su primer nombre fue Orquesta de Cámara del Tango) y a veces más grande y con coro, que llamó Orquesta Lírica Popular, combinando en esa denominación los dos grandes sectores de la música, la “clásica” y la “popular”, que en la visión de Mores se fusionaban.

Entendía su conjunto con cuerdas y algunos instrumentinos, además del piano y cantante. A ello le sumaría otros como batería y percusión, coros, arpa, clarinetes, y en 1952 tendría el aporte del maestro Martín Darré, en órgano y arreglos orquestales, lo cual le daría ese estilo diferenciado. Pero además de esa importante cantidad de instrumentos tendría integrantes de primera línea como Leopoldo Federico, Ubaldo de Lío, la batería de Pepe Corriale, y como cantantes su hermano Enrique Lucero y Tania.

Pese a que a partir de 1955, comenzarían a desaparecer las grandes orquestas permanentes, Mores organizará grandes conjuntos en cada oportunidad que las posibilidades del espectáculo lo permitiera, como por ejemplo en las películas o las giras internacionales, para las que armaba grandes orquestas de treinta y más músicos. Y en momentos difíciles para poder armar esos conjuntos tocaba con su sexteto y para que el mismo pudiera sonar como él



quería le había agregado desde sintetizadores a cuerdas y vientos, lo cual también levantaba tempestades.

Muchos críticos señalaban que los conjuntos de Mores eran orquestas para el espectáculo, especialmente el teatro y la televisión, precisamente él persona de un hondo histrionismo que había actuado en muchas películas y en esos otros medios: Pese a estar en la lista “negra” del gobierno militar y la denostación de mucho periodista afín con gobiernos de fuerza que lo atacaban por haber adherido al peronismo, junto con otros artistas populares, como suele ocurrir en nuestro país, prosiguió con la senda que se había fijado donde grabará diversos temas como «Tanguera» y «Taquito militar», «Balada» y «La calesita» y en 1957, su segundo LP de diez pulgadas (Mariano Mores Volumen No. 2), con su Orquesta Lírica Popular. En esa época orientó su carrera hacia la producción de espectáculos de tango.



En 1958 lanza su primer LP de doce pulgadas, Mariano Mores Volumen No. 3 (Odeon LDN 864), donde aparece su célebre tema instrumental «Tanguera», considerado como la máxima expresión de sus composiciones sinfónicas, en la misma línea de la versión orquestada de «Gricel» incluida en ese mismo álbum, «La voz de mi ciudad» (1952), «Tango rapsodia» (1957) y «Poema en tango» (1960). A partir de ese momento y hasta 1972, grabará diez álbumes de estudio. Simultáneamente realiza varias giras al exterior y grandes espectáculos, pero como contrapartida reduce la cantidad de nuevas composiciones.

En 1960 realizó una exitosa gira por México donde se lo llamó el Miguel Ángel del Tango y en la que creó temas y arreglos musicales de fusión del tango con ritmos tropicales y boleros, como el tango bolero «Tan solo un loco amor» (Mores-Darré) que fue el éxito de la gira. Al año siguiente lanzaría el álbum Mariano Mores en México Volumen nº 7. En 1961 compuso con Taboada el desgarrador tango “Porque la quise tanto”. En 1963 decidió modernizar su orquesta incluyendo guitarra eléctrica, órgano, batería y percusión. Lo denominó Sexteto Rítmico Moderno y su formación inicial fue Mariano Mores (piano), Leopoldo Federico (bandoneón), Ubaldo de Lío (guitarra), Martín Darré (órgano), Aldo Nicolini (contrabajo) y José Corriale (percusión hasta 1972).

Cerca del final de ese mismo año de 1963, asociado con Hugo del Carril, produjo un extraordinario espectáculo musical llamado “Buenas noches Buenos Aires”, que se mantuvo dos años en cartel y que impondría un formato original de revista tanguera, combinando música, canto, baile y humorismo, que dos décadas después retomaría Claudio Segovia en Tango Argentino para transformarlo en un éxito universal. “Buenas noches Buenos Aires” fue estrenado el 18 de octubre de 1963 en el Teatro Astral, integrado por 18 cuadros.



El primer cuadro presentaba el espectáculo y en el segundo actuaba el humorista Verdaguer. Luego venía el Sexteto Rítmico Moderno de Mores. En el cuarto cuadro aparecía Beba Bidart bailando «Taquito militar» en una interpretación por la que ya era famosa, secundada por el Ballet de Víctor Ajos. Luego llegaba el turno de presentar a Virginia Luque cantando el tango «Adiós». Seguía Hugo del Carril cantando «Viejo Buenos Aires». El séptimo cuadro se llamaba «Paso a la juventud» y presentaba al grupo beat Los Jets y su éxito «La pecosita», entonces de 75 moda, mostrando una apertura hacia el rock and roll, completamente inusual en el mundo del tango de ese momento.

El octavo cuadro estaba dedicado a las nuevas figuras jóvenes del tango, Susy Leiva, Néstor Fabián y Mercedes Ferrero, cantando «Viejo Madrid». En el noveno cuadro Hugo del Carril cantaba «El firulete» y Beba Bidart bailaba con apoyo del Ballet. Después Virginia Luque cantaba «La dama es una cualquiera» con el Ballet. «Llueve», cantado por Néstor Fabián era el cuadro 11º. El cuadro 12º presentaba el tema instrumental «Candombe» realizado por el ballet. El éxito de ese año, «Frente al mar» cantado por Susy Leiva, era el cuadro 13º. El cuadro 14º estaba dedicado a «El patio de la morocha» interpretado por Hugo del Carril, Virginia Luque, Beba Bidart y el ballet. En el cuadro 15º volvía a aparecer el cómico Verdaguer haciendo un sketch titulado «Me juego con escalera». Los dos últimos cuadros antes del cierre estaban dedicados exclusivamente a la Gran Orquesta de Mores y al Ballet de Víctor Ajos haciendo «Malambo». El show cerraba con toda la compañía en escena haciendo «Buenas noches, Buenos Aires».

En agosto de 1966, siguiendo el formato de Buenas noches Buenos Aires, produjo el primer megashow realizado en Argentina, denominado «Buenos Aires canta al mundo», estrenada en el Teatro Presidente Alvear. La obra estaba escrita por él, junto a Cacho Carcavallo y Martín Darré, con guiones humorísticos realizados por los hermanos Gerardo y Hugo Sofovich, y diez cuadros musicales, recreando distintas partes del mundo y los estilos musicales de estas, como París, el lejano oeste norteamericano, Chicago, Japón, etc.



El elenco musical estaba dirigido por el propio Mores e integrado por su hijo Nito Mores en una de sus primeras presentaciones, Eddie Pequenino, Lorenzo Alessandría, Los Arribeños, Daniel Cicaré, Oscar Ferro, Dayna Fridman, Osvaldo Guerrero, Alberto Irizar, Mario Jordán, Noemí Kazán, Los Macke Mac's, Ubaldo Martínez, Javier Portales, Violeta Rivas, Alba Solís, los bailarines Mayoral y María Elena.

En 1968 Canal 9 le ofreció a Mariano Mores realizar un programa musical llamado La Familia Mores, en el que estuvieron presente todo el grupo de artistas de la familia: él mismo, su esposa Myrna Mores, sus hijos Nito y Silvia, su nuera Claudia y su hermano Enrique Lucero. La serie fue dirigida por David Stivel y tuvo libretos de Abel Santa Cruz.



Junto a esa innata inclinación hacia la formación de esos tipos de conjuntos, Mores ha sido uno de los más importantes autores musicales, aún, cuando esa prolífica producción de sus primeros tiempos fuera luego disminuyendo y casi sin dar nuevos títulos con el tiempo. Solo basta recordar, entre otros tantos, “Cuartito Azul”, “Uno”, “Por qué la quise tanto”, “Una lágrima tuya”, “Cafetín de Buenos Aires”, “Adios pampa mía”, “Taquito Militar”, “A quien le puede importar”, “Sin palabras”, “El firulete”, “Cada vez que me recuerdas”, “Cristal”, “Tu piel de Jazmín”, “Gricel” o “En esta tarde gris”, entre otros.

Otra orquesta, de honda raíz decareana, sería la de **JOSÉ “PEPE” BASSO**, donde desde ese piano de mucha polenta marcaba el ritmo de su orquesta que trabajó casi por medio siglo aún en los peores momentos del tango. Basso se había iniciado musicalmente a los 17 años pasando por distintos conjuntos hasta llegar al conjunto de Alberto Soifer, maestro que dirigía la orquesta de Radio El Mundo actuando en distintos escenarios, incluido el del teatro Casino donde también lo hacían distintos conjuntos, con una enorme concurrencia de asistentes.

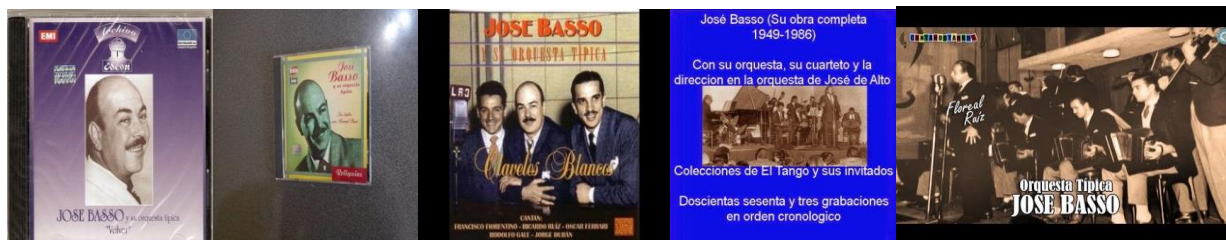
Troilo, que solía recorrer distintos lugares donde actuaban otros músicos, salía de donde estaba actuando y se corría un rato hasta dicho teatro y allí descubrió a Basso que sería el reemplazo ideal de Goñi. Así se incorporó en 1943 grabando “Farol” de los hermanos Espósito un 30 de septiembre, con quien permanecería hasta 1947, llevando al disco con el maestro 88 títulos, el último de ellos “Flor de lino” con la voz de Floreal y “El Milagro” con Rivero.

Cuando decide formar su propio conjunto, Basso había asimilado las enseñanzas del Gordo y así se rodearía de los mejores ejecutantes: la fila de bandoneones con Julio Ahumada, Eduardo Rovira, Adolfo Francia y Andrés Natale; los violines eran Mauricio Mise, Francisco Oréface, Rodolfo Fernández y Domingo Serra; el violoncello a cargo de Leopoldo Marafiotti y el contrabajo de Rafael Del Bagno; más tarde también estarán Hugo Baralis, el bandoneonista Juan Carlos Bera y el contrabajista Omar Murtagh.

Debutará con gran éxito actuando en Radio Belgrano, el café Marzotto de la calle Corrientes y el Ocean Dancing, cabaret ubicado en la avenida Leandro N. Alem. Sus primeros cantores serán Ortega Del Cerro y Ricardo Ruiz. No solo representará un conjunto de honda raíz decareana sino será de los pocos que en esos tiempos se animaba a tener en su repertorio temas de Astor como “Para lucirse”, “Prepárense”, “Triunfal”, “Contratiempo” y “Nonino”.

Será una de las orquestas que tendrá un enorme éxito de público y además, en momentos difíciles para el tango, ha de grabar en forma permanente. Ya con la presencia de Ricardo Ruiz y Fiorentino harán “Claveles blancos” y “El bulín de la calle Ayacucho”. Más tarde se incorporarán Jorge Durán y Oscar Ferrari, y a lo largo de su extensa carrera lo harán Rodolfo Galé, Floreal Ruiz, Alfredo Belusi, Roberto Florio, Alfredo Del Río, Héctor De Rosas, Carlos Rossi, Luis Correa, Juan Carlos Godoy, Alberto Hidalgo, Aníbal Jaulé, Quique Ojeda o Eduardo Borda.





En 1959 actuará en el Viejo Canal 7 en el programa “Hid Parade” de los días domingos compitiendo con la música extranjera que era mayoría ya en ese entonces, y junto con D’Arienzo y Troilo eran las orquesta más solicitadas por los productores, y actuaría en otros programas televisivos como Grandes valores del tango, El club de las caras felices, Armenonville, Amistangos, La botica del tango o Sábados circulares, además de hacerlo en Caño 14, Relieve, El Viejo Almacén o El Rincón de los Artistas.

También partirá en gira hacia el exterior como la de Japón en 1967, contratado por un mes y tuvo tanto éxito, que tuvo que quedarse ocho meses más y en 1970, hace una nueva gira con la orquesta integrada por piano, arreglos y dirección, José Basso; bandoneones, Roberto Pansera, Juan Carlos Bera, Eduardo Corti y Lisandro Adrover; en los violines, Osvaldo Rodríguez, Armando Husso, José Singla, José Fernández y el agregado de violinistas japoneses; con el contrabajo de Francisco De Lorenzo.

De su obra se pueden citar los tangos instrumentales: “Once y uno”, “Pacachi”, “Brazo de oro”, “De diez siete” y “El pulga”; los vales: “Celeste lluvia”, “Nuestro vals” y la milonga “La camalela”. Entre los temas con letra: “Me están sobrando las penas” en colaboración con Argentino Galván y letra de Carlos Bahr, “Amor y tango”, con Bahr; “Rosicler” y “Anteayer”, con Francisco García Jiménez; “Pena copa y tango” con Manuel Nuñez; “Atrévete” con Luis Botini; “Un tango para La Falda” con Juan Carlos Mareco; “Donde estás japonesita” con Norberto Aroldi; “Siempre en mi amor” con Eugenio Majul; “Yo te canto novia mía” con Héctor Stamponi; “Porque sí” y “Cuerpo y alma”, con Juan Pueblito; “María la del portón” con Andrés Vitale y Abel Aznar; “Mundana” con Manuel Barros y Floreal Ruiz; “Tu beso y nada más” con Ángel Cabral y Floreal Ruiz; “Una historia más” con Riel y Raúl Hormaza. También compuso las milongas: “Payada criolla” con Enrique Maroni; “Milonga de Albornoz” y “Milonga para los orientales” con Jorge Luis Borges; “Milonga cheta” con Jorge Palacio (Faruk), “Viejo café” con Julio Porter; “Pobre negro” con Francisco García Jiménez y “Milonga del siglo quince” con Dante La Rocca. Quizá podamos decir que su cantor fetiche haya sido el “Tata” Floreal Ruíz como que también haya sido la mejor época de Floreal.

Otro fenómeno de ese entonces, que también sirvió para competir con la música nacional y extranjera escuchada por los jóvenes, fue el caso del cantor nacido en “La Piedras” Uruguay, **JULIO SOSA**, quien al decir de Roberto Selles fue el último cantor de tango que convocó multitudes.

Se inició profesionalmente en la ciudad de La Paz (Uruguay), como vocalista de la orquesta de Carlos Gilardoni y luego en Montevideo actuaría con las de Hugo Di Carlo, Epifanio Chaín, Edelmiro “Toto” D’Amaro y Luis Caruso, con quien grabó cinco temas en el sello Sonda en 1948, pero ya a mitad de ese año llegaba a Buenos Aires cantando en cafés, hasta que llega a Enrique Francini y Armando Pontier, armando duo con Alberto Podestá, donde estaría hasta 1953 para ingresar a la de Francisco Rotundo, grabando temas para Odeón como “Justo el treinta y uno”, “Bien bohemio” y “Mala suerte”.

En junio de 1955, ingresó en la de Armando Pontier y registró sus grabaciones en Victor y Columbia. “La gayola”, “Quién hubiera dicho”, “Padrino pelao”, “Martingala”, “Abuelito”, “Camouflage”, “Enfundá la mandolina”, “Tengo miedo”, “Cambalache”, “Brindis de sangre” o “No te apures Carablanca” fueron algunos de sus clásicos en esa etapa en que el éxito estaba ya completamente de su parte.



En 1960 presentó su libro “Dos horas antes del alba”, hasta que en 1960, se desvincula de Pontier y convoca a Leopoldo Federico para que organizara su orquesta acompañante, con la cual grabaría en Columbia, donde se le promocionaría como el “El Varón del Tango” al igual que el título de su primer larga duración. Sería una topadora fenomenal del tango para competir con la denominada Nueva Ola, logrando alcanzar un éxito impresionante en la venta de discos y actuaciones en lugares nocturnos, televisión, radio y cine donde en 1964 filmaba “Buenas noches, Buenos Aires” donde cantaba y bailaba con Beba Bidart “El firulete”, ante unos jóvenes de la nueva ola que terminaban siguiéndolo. Lamentablemente ello tendría poco recorrido hasta la fatídica noche del 25 de noviembre de 1964 en la avenida Figueroa Alcorta y Mariscal Castilla. Como se ha señalado, el 24 había cantado por radio su último tango, “La gayola”, “pa’ que no me falten flores cuando esté dentro ‘el cajón”.

Además de las restantes orquesta que venían de la “larga década del 40”, estaría don **HORACIO SALGÁN** que si bien, tenía una extensa trayectoria, como siempre ocurría con el maestro, se hallaba en la búsqueda de nuevas expresiones y así nacería el famoso “Quinteto Real”. Sonia Ursino recuerda que el maestro estaba trabajando en el restaurante del Automóvil Club, “...allí también se presentó otro dúo, el de Francini con el contrabajista Rafael Ferro. Un amigo común, el escribano Santiago Landajo, les propone unirse, se prueban de sorpresa y el público los anima a seguir, pero faltaba un instrumento más, el bandoneón. Ya decididos a formar un quinteto van a la búsqueda de un instrumentista. En la confitería Richmond era habitual la presencia de Pedro Laurenz, que iba a escucharlos. No tenía orquesta y hacía tiempo no se lo escuchaba. Lo invitaron a tomar un café y allí le propusieron unirse a ellos. Por primera y única vez observaron quebrarse la habitual seriedad de Laurenz”.



Así nació el Quinteto Real, que debutó a comienzos de 1960 en Radio El Mundo con el padrinazgo de Aníbal Troilo y presentados por Antonio Carrizo. Al año siguiente Kicho Díaz reemplaza a Rafael Ferro. Giras permanentes, varios viajes a Japón y Europa y el ansiado éxito que duró diez años. En forma paralela, siguió presentándose con De Lío, acompañados al piano por Carlos García e incluso con el agregado del folklorista Adolfo Ábalos.

En 1969, se unió a ensayar y practicar con su colega Dante Amicarelli. Por puro placer hacen música durante cuatro años. Dante provenía del jazz, fue pianista de Eduardo Armani y era arreglador y músico estable de Radio Belgrano. Se abocaron a la enseñanza y fundaron un Instituto de Estudios Musicales, también tuvieron tiempo de grabar dos discos para el sello Philips: Dos virtuosos del piano y El bosque mágico. Ambos contenían diversos ritmos con temas muy elaborados.

Años más tarde, a pedido de un sello japonés armó nuevamente el quinteto con el rótulo de Nuevo Quinteto Real. Estaba compuesto por Salgán, De Lío, Leopoldo Federico (luego



reemplazado por Néstor Marconi), Antonio Agri y Omar Murtagh, recordando sus temas más importantes: “Del 1 al 5 (Días de pago)” (1944), “Don Agustín Bardi” (1947), “Entre tango y tango” (1953), “Grillito”, “La llamó silbando”, “Cortada de San Ignacio” (milonga), “A fuego lento”, su título de mayor repercusión popular; los vals: “A una mujer” y “En tu corazón”, “Motivo de vals”, que nació de una contramelodía que realizó durante un arreglo a “Llorarás, llorarás”, de Hugo Gutiérrez. Cuando lo escuchó Carlos Bahr, dijo: “Ahí hay un motivo de vals.”, finalmente le puso letra.

La falta de trabajo había dado lugar a la formación de pequeños conjuntos, como los ya recordados o **“LOS ASTROS DEL TANGO”**, dirigido por Argentino Galván solo para grabar. También darán lugar a la polémica tríos con guitarra, clarinete y bajo que interpretan temas de la guardia vieja, como “Los muchachos de 78 antes” de Panchito Cao. Actuarán también el trío de Ciriaco Ortiz, la Víctor con Vardaro, Lobo y Oscar Alemán, el Cuarteto Palais de Glace, Los Portañitos, Pa’ que bailen los muchachos. Canaro forma un quinteto y Roberto Firpo un cuarteto. Será entre 1958 y 1960. Pese a ello y con la profunda crisis de fines de los 50 y principios de los 60 (años en que desaparecen Di Sarli y Argentino Galván), comienzan a cerrarse cafés y las radios desplazan a las orquestas típicas de los horarios centrales reemplazándolas por otros ritmos, con lo cual tienen también que empezar a compartir locales con el jazz y el folklore en lugares como el Palacio de las Flores, Les Embassadeurs y otros famosos de la época.



¿Pero qué ocurría con nuestra música popular urbana? Era su final o como ocurre con toda música popular, donde sus raíces, aunque cambiantes, le proveen de la savia nueva para resucitarla? Y ese camino, aunque difícil, ratificaría la historia. Se ha producido el derrumbe de un atalaya que supo relucir. La muerte del tango es anunciada, como otras tantas veces. ¿Es así? No tanto. Este declive está alumbrando una nueva etapa, que con el tiempo ha de producir lo que se denominará “la vanguardia” y no ha de ser otra cosa que el camino permanente de la evolución, más allá de destacados y brillantes músicos que en cada época supieron encarnar los tiempos por venir.

Desde y en los sótanos tangueros, como en las universidades y pequeños locales se irá pergeñando una nueva generación tanguera que agregarán nuevos conocimientos musicales adquiridos en años de estudio, y muchos de ellos de trabajo en los conjuntos tradicionales, como el caso de Astor con Troilo, Rovira con Gobbi, Leopoldo Federico con Di Sarli, Atilio Stampone con Piazzolla y en algunas ocasiones con Troilo, al igual que Osvaldo Manzi. En el caso de los arregladores continuarán sus brillantes trayectorias Héctor Artola y Argentino Galván.

Otros músicos jóvenes irán apareciendo con luz propia, muchos de los cuales ya habían actuado en distintos conjuntos. Serán semilla de una nueva forma de interpretar y armonizar este género musical, como Julián Plaza, Simón Bajour, Raúl Garelo, Osvaldo Tarantino, Osvaldo Requena, Dino Zaluzzi, Osvaldo Piro, Arturo Penón, Antonio Agri, José Libertella, Luis Stazo, Fernando Suárez Paz, Ernesto Baffa, Osvaldo Berlingieri, Ubaldo De Lío, Armando Cupo, Mauricio Marcelli, entre otros.

Entre los poetas serán pocos, pero de gran calidad tal los casos de Juan Carlos Lamadrid, Héctor Negro, Eladia Blázquez y Horacio Ferrer, entre otros. El período también brindará obras

como "Wisky" de Marcó, "A Homero" de Troilo y Castillo, "Discepolín" de Homero, "Fangal" y "Afiches" de los hermanos Expósito y Stampone, en el último, "La última curda" de Castillo con música de Troilo, o "La calle sin nombre" de Cobián y Lucio De Mare.

Las pérdidas irreparables serán las de Manzi y Discépolo. También en este período habrá de constituirse un sexteto que reinaría por más de 30 años en el país, pero principalmente en el exterior. Reunidos circunstancialmente en diciembre del 72 y enero del 73, aún sin denominación, y con la presencia en bandoneones de Libertella y Stazo, los violines de Suárez Paz y Nichele, luego suplantados por Abramovich y Mise, el piano de Cupo y el contrabajo de Murthag, y luego Kicho Díaz.



A partir del 29 de abril de 1973 se constituye definitivamente el SEXTETO MAYOR.

En lo **BAILABLE** son pocos los escenarios para la gente del tango y solo unos pocos reductos servirán para que se mantengan distintas parejas como Gloria y Eduardo, Nélica y Nelson, los Dinzel, Copes y Nieves, y el gordo Virulazo con Elvira, "Pepito Avellaneda" o Mayoral y Elsa María serán los representantes en la danza de los escenarios, pero en las academias y los clubes de barrio dan cátedras otros maestros de la milonga, como Petróleo, Todaro, o el negro Tajaira, o Ramón "Fino" Ribera que murió bailando en el Club Akarense.



Copes inventa, emulando a su ídolo Gene Kelly, el tango escénico con la presentación de más de una pareja. Allí comienza otra historia. Sin embargo estos períodos de crisis rescatarán a hombres que enlazaban la tradición evolucionista con los nuevos tiempos y también para ellos será el recuerdo de sus largas luchas, donde, noche a noche, estaban, cada uno, en su puesto de lucha en la defensa de esa música popular urbana.

Por ello es necesario rescatarlos del olvido masivo y traerlos para revivir sus figuras descollantes, que desde lo instrumental hemos admirado con su contrabajo, su violín o su el piano, y allí nos encontraremos con **KICHO DIAZ, ANTONIO AGRI Y OSVALDO TARANTINO**. Kicho no es solo un tema de Astor, sino que lo realizó reflejando a uno de los mejores exponentes del bajo. Nacido en cuna musical, tocando al principio la guitarra y el bandoneón, forma parte de la orquesta familiar "Los niños Díaz". Seguidor de Troilo, desde los 40 le da duro al arco y al pizzicato, con arrastres y pasajes sincopados, formando parte del famoso quinteto de Piazzolla, interpreta como ninguno el tango Contrabajenado de Astor y el Gordo. Finaliza su carrera en otro gran conjunto como el Sexteto Mayor.



Antonio fue un vecino ilustre de Adrogué, luego de abandonar su natal Rosario, donde desde chico añoraba llegar a tocar como Yazca Heisfetz, sin saber que una noche del 70, tocando con Astor, recibiría de un espectador una esquela en la cual le hacía conocer su admiración, firmada nada menos que por Isaac Stern. Más que un músico de academia, Antonio era un neto intuitivo que en los 60 y pico lo prueba Astor para ocupar el espacio que antes supieron hacerlo Vardaro, Bajour y Baralis. Y vaya si lo aprobó.

Fue quizá, el que más confluyó con Piazzolla, aún, cuando alguna vez en una conversación me confesó que tenía un total admiración por Rovira, el otro grande de la “vanguardia”, que quizá por su propio carácter y su prematura desaparición no pudo alcanzar el lugar que le correspondía. Baralis siempre ponderó el vibrato de Antonio y agregaba que tenía “cachet”. Tuvo también su orquesta de cuerdas, con grandes intérpretes, y tocaba como lo hacían los maestros que ejecutaba.

**“TARANTIA”** hijo de Alsina, nacido en Loria y Chiclana, de familia tanguera con tías que tocaban el bandoneón, el piano, y su viejo dirigiendo la típica. Hizo con ellos su debut musical, y tocaba de oído el bandoneón y la guitarra. Conoció a Goñi a los 16 años y desde allí seguirá el camino de esa mano izquierda de espléndida sonoridad, hermanado en la noche con otro noctámbulo y bohemio como Alfreddito Gobbi, a los que los unía la música, el tango y las copas.

Con esa sincopa tan tanguera y personal dio obras como “Del bajo fondo” y “Ciudad Triste”. En sus último años se había unido al poeta Juanca Tavera, dejando obras que renovarían la temática de la música popular urbana, entre otras “Vamos, todavía”, “La última esquina”, “Quinto año nacional”, “Qué me querés vender” “Los pájaros de La Paternal”, “La locura y la Paz”, entre otras, y que comenzaran a cantarlas cantantes jóvenes como el Pichi Fabián, el Negro Juárez, Guillermo Galvé, y uno no tan joven en edad pero si en espíritu y polenta como el Polaco, uno de los pocos intérpretes tradicionales que hacía los temas de los nuevos poetas.

También, junto a la belleza estética de los poemas de la Walsh, la tradición cantora de **VIRGINA LUQUE**, o la voz grave y profunda de **ALBA SOLÍS**, nos encontramos con dos de las principales representantes de la década, que pese al tiempo transcurrido, y aún, habiendo desaparecido físicamente, siguen tan vigentes como entonces.

**ELADIA** que también partió de gira no hace tanto tiempo y que desde niña ejerciera la aventura del canto, primero desde lo español, en honor a sus antepasados, y a la cual se la había apodado “la pequeña Imperio Argentina” en homenaje a la gran intérprete española, llega al tango con antecedentes familiares, como los de su abuela que cantaba habaneras y de una madre devota de De Caro, Delfino y Cobián, en esa Avellaneda natal de “Mirando al Sur”. Luego alcanzaría un caudal arrollador con obras que reflejan a la Buenos Aires actual, pero que también simboliza los valores y la ética sobre los falsos mensajes de una sociedad adocenada por la agresión de la masividad que vende espejitos de colores, a la cual Eladia no compró.





Podemos recordar de su autoría “Si Buenos Aires no fuera así”, “Sueño de Barrilete”, “Contame una historia”, “Mi ciudad y mi gente”, “Sin piel”, “El precio de vencer”. “El miedo de vivir”, “A un semejante”; y dos temas paradigmáticos como “Somos como somos” donde refleja el ser nacional, al cual quiere madurar con su “Convencernos”. Ya en los 90, no cayendo en la falsa historieta de país potencia nos dejará “Argentina primer mundo”.

La **TANA RINALDI**, que un 20 de junio de 1977 recibió diez ovaciones que sacudieron el Olimpia de París, tras presenciar la actuación de una mujer alta y de brazos y manos articuladas que más que moverse producían sonidos musicales, venía de largas experiencias. Precisamente ella, que se iniciaría en lo actoral, se convierte en una intérprete que actúa y emociona. Son esas sensaciones que solo se producen con los grandes.

En esa etapa fundacional de su canto, con sus vigorosos 30 años, fascinaba al público parisino, que no regala nada, como antes los había conseguido en su país para un grupo de jóvenes desde la Botica del Ángel, del Gordo Bergara Leuman, y luego para todas las edades desde el 676, Nuestro Tiempo, La Fusa y La Cebolla. Pese al tiempo transcurrido, su señorío y fineza interpretativa permanecen intactos.

En el canto irán apareciendo nombres que con el tiempo serán fundamentales como el **“NEGRO” LAVIÉ** que venía de Varela y luego, paradójicamente en el “Club del Clan”, **HUGO MARCEL, NELLY VÁZQUEZ, NÉSTOR FABIÁN**, y hacia el final de la década comenzaba a despegar, luego de pasar por Kaplún, Salgán y Troilo, alguien que en el futuro se constituiría en la figura mayor de la interpretación de la música de Buenos Aires: el **“POLACO” ROBERTO GOYENECHÉ**.

Decíamos con relación al Polaco que debíamos abrir un capítulo aparte y ello es tan así porque en esta década es cuando aparece el Goyeneche que deja de ser cantor de orquesta, quizá con mayor caudal de voz, para dar lugar al INTÉRPRETE de todos los poetas del tango, desde los tradicionales hasta los modernos.

Recordamos que para un mayor desarrollo de la vida y trayectoria de el “Polaco” lo hemos hecho en la obra “El Polaco Fantasma de luna”, de abril de 2019 que puede verse en PDF gratuito en nuestro sitio <[www.laidentidad.com.ar](http://www.laidentidad.com.ar)>.

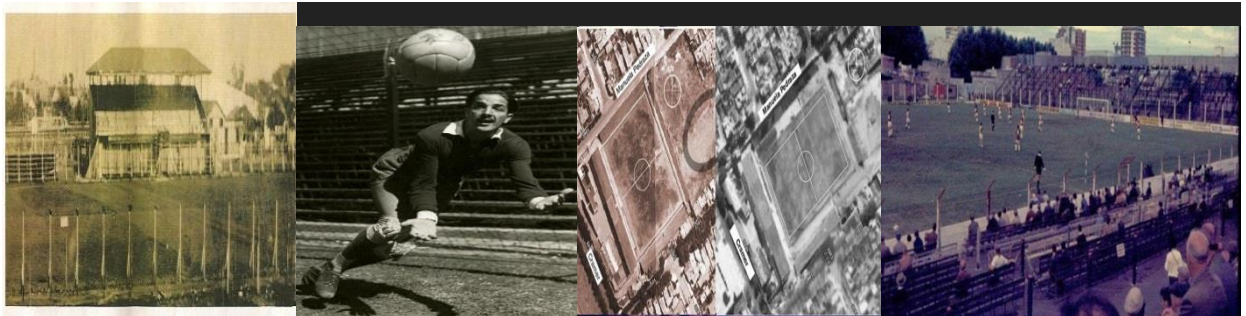
Rara avis para compeler tanta magia, la cual subirá con él al escenario, pero habrá uno que será su santuario laico, donde, noche tras noche brindarán con el gordo Pichuco una misa rea, cuando ambos, acompañados de fanáticos tangueros, pero también artistas de otros países, a los cuales podemos citar como propios, al Nano Serrat o Charles Aznavour, asomaban en ese clima de omnipresencia espiritual al “Caño 14”, primero en la calle Uruguay, pero principalmente en el sótano de Talcahuano. Lugar paradigmático si los hubo y esa aventura musical-empresarial de Atilio Stampone y aquel famoso 10 del San Lorenzo del 46, el “negro” Martino, lugar sobre el cual volveremos.

Pero no sería el prólogo necesario en la vida del Polaco si no comenzáramos por sus afectos en su barrio natal y luego esa incipiente carrera, aún, cuando volvamos muchos años atrás al período que tratamos y nos ponemos sí, ya en la bandera de largada que sería “toda su vida”. Es historia conocida pero no por ello menos referente que la base fundacional de Roberto

Goyeneche estaría referenciado con "Saavedra" su barrio identitario y desde su nacimiento, en la casa de su abuela materna doña Francisca Berenguer, llegaría un 29 de enero de 1926 a Tejar 3050 el hijo de Emilio y María Elena pero que, cuando tan solo tenía 5 años de edad su padre partía y la suerte económica de la familia, que hasta ese momento había sido holgada, se estrechó y siendo aún muy pequeño debió colaborar llevando los atados de ropa que lavaba y planchaba su madre, en el tranvía "35".



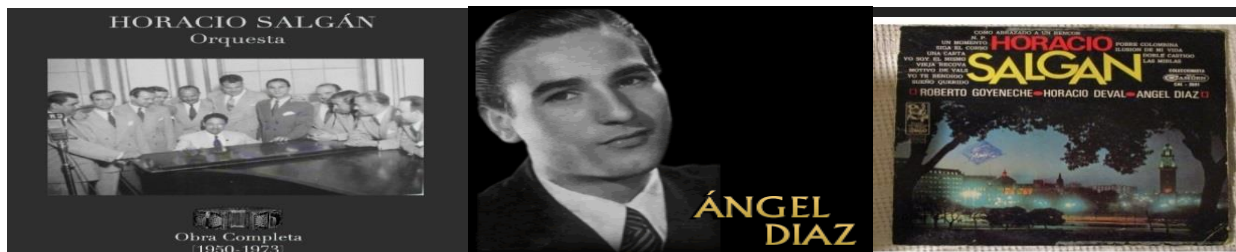
Más tarde volverían a Saavedra y cursaría la primaria en la escuela "Alberdi" de Cramer y Juramento, llevando la vida normal de los chicos de ese entonces, donde ya se destacaba en gramática, que sería una de sus armas fundamentales en el canto. En ese barrio comenzaba desde chico a moldear sus amores, uno "ser calamar" de alma y otro, en el kiosco de su íntimo amigo Juan Carlos, hojear "El alma que canta" y entonar las canciones más famosas de la época, además de otros entrañables amigos como "Quico Fernández" y el "Turco" Jorge en esas largas tenidas del boliche barrial "La Sirena".





Ya entrada la adolescencia, en el "43", tendría el "metejón" y el primer abrazo en la pista del club "El Tabano" con Luisa, historia que solo terminaría cuando partiera de gira, también trabajaría como chofer de colectivos en la "Corporación", y principalmente sufriría la pérdida de su madre. Y si hablamos de metejones y afectos, en forma simultánea, le llegaban las experiencias en el canto, primero en la orquesta barrial de Oscar Mouto y luego en el famoso concurso del "Club Social y Deportivo Federal Argentino" organizado por Raúl Outeda y Esteban Casinelli, donde muchos hombres de tango, además de los organizadores, como el cómico Alfredo Barbieri y Oscar Lamadrid al escuchar sus interpretaciones de "Alma de loca", "Pompas", obra de su tío Roberto con Cadícamo, o "Milonga que peina canas" de Alberto Gómez, le auguraban un seguro éxito, lo cual comenzaría acercándolo al violinista Raúl Kaplún quien lo incorporó a su conjunto, debutando en Radio Belgrano.

Sin embargo ello no duró mucho tiempo y sus obligaciones familiares le obligaron a dedicarse a ganarse el mango diario en el "bondi" pero la vida te trae sorpresas. Una madrugada, manejando un "219" iba taradeando "Mano a mano" y con ello despertó a uno de sus escasos pasajeros, que también era del barrio, pero además periodista y autor, y en ese tiempo Juan José Otero representante de Salgán, que ya había descubierto a Marino y a Deval. Allí mismo le pidió su teléfono y al poco tiempo lo llama el maestro que debía cubrir el puesto de Deval, que había emigrado, para formar dupla con Angelito "El Paya" Díaz. A los pocos compases de "Alma de loca" le dieron unos pesos para comprarse un traje y esa misma noche debutaba con el maestro, donde se encontraría con notables músicos como Marcos Madrigal, Ismael Spitalnik, Toto Damario, Leopoldo Federico y un joven de su misma edad, Ernesto Baffa.



Allí, con otro gran fraseador, como "El Paya", iniciaría ese rubio su carrera, al cual su compañero de rubro lo bautizó como "El Polaco". Con ese tono de barítono que reflejaba un timbre justo y cambiante habría de grabar con el maestro temas memorables como "Alma de loca", "Yo soy el mismo", "Siga el corso", "Un momento", "Alma corazón y vida", "Margarita

Gauthier", "Pan", "Sus ojos se cerraron" o "La luz de un fosforo". Pese a ello seguía manejando el colectivo que era la entrada diaria familiar, tarea que quedaría como único sustento al abandonar temporarily el canto. Pero había alguien que siempre hacía de las suyas, e iba a escuchar a nuevos valores.

Ese gordo Troilo guardó el recuerdo de una oportunidad en que lo escuchó con Salgán y cuando una noche conversaba con Horacio Ferrer el cual le refería a un pibe que era un fenómeno, el maestro recordó aquel momento y lo llamó para que integrara esa escuela de cantores, por el cual ya habían pasado, entre otros, Fiorentino, Marino, Floreal, Rivero, Calderón, Casal, Berón, incorporándose al maestro junto a Ángelito Cárdenas.

Los primeros tiempos no serían de los mejores, pues el Polaco, a diferencia de Cárdenas, seguía las directivas del maestro, y no lograba cautivar a sus seguidores. Pero el "Dogor" de eso sabía mucho y el tiempo le daría la razón, pese a que en algún momento pensó en abandonar el canto. Pero luego de haber pasado sin pena ni gloria por temas como "Arrabalero", "Calla", "Cantor de mi barrio" o "Milonga que peina canas", llegarían las triunfales noches del "Marabú", o la presentación de Carrizo en Radio Belgrano ("Troilo se escribe con T de tango"), los bailes en los clubes y las giras, además de grabaciones donde deja temas como "La flor de la canela" y "La calesita" a dúo con Cardenas, "Barrio pobre", "El metejón", "Lo que vos te merecés", "Un boliche", "Para lo que te va a durar", "Aguantate Casimiro" o "San Pedro y San Pablo", todos para EMI. En el 61 y 62 llegarían los éxitos para RCA "A Homero", "El motivo", "Mi luna", "Garúa", "A mí no me hablen de tango", y el 63 "Como se pianta la vida", su creación de "La última curda", "Tamar", "El metejón", "Pa que bailen los muchachos" o "Coplas" a dúo con Elba Berón.



Pese a una intensa actividad en el "Marabú", Radio Belgrano, "La Richmond" de la calle Suipacha o actuaciones en el nuevo Canal 7, llegaría la época de crisis en el tango, tanto las generales del país como las internas del género, y allí habría de comenar a gestarse una nueva etapa. El maestro le permite, ante la merma laboral, a realizar grabaciones en forma independiente. Así con Pansera lo hará para la RCA y alguna actuación en Radio del Pueblo cuyo director era Antonito Maida un dilecto amigo de Troilo. Actuará acompañado por "Los Modernos" con otros músicos de Troilo como Berlingieri, Pajarito García y Alcides Rossi, además de grabar en el sello Sandor de Montevideo, dos temas de Berlingieri "Tamar" y "Torbellino". Con el tiempo grabará para el sello Caravelle "Yo te perdono", "Lejana tierra mía", "Contramarca" y "Plegaria". Ya para ese entonces Troilo, al mermar su trabajo, se achica instrumentalmente y hace un cuarteto con Grela en guitarra, Pró en contrabajo y Báez en guitarrón, con la voz del Polaco y Casal como cantor invitado.

Pero una vez más, aparece la magia del Gordo cuando un día lo llama y le dice "Polaco vamos a tener que terminar"- El mundo se le vino encima, pese a que el maestro le explicaba que su camino era otro y que debía emprenderlo. Pese a ello el Polaco se resistía a irse hasta que un día le dijo "te vas o te echo". Aún con un momento duro, especialmente en sus inicios, el futuro

del Polaco comenzaba a vislumbrarse. Ya en el 64, además de algunas actuaciones cercanas, graba, acompañado por Stazo, Cupo y Monteleone "Frente al mar", "Ya vuelvo", "Carrusel", "Tengo". Viejo Buenos Aires", "Que falta que me hacés" o "No nos veremos más". Precisamente en ese año se produce la trágica muerte de Julio Sosa y el Polaco queda como referente de los cantantes en esa época de crisis. También hará dos acetatos con Pansera ("El Puente", "Hoy creo en Dios" y "Nadie", y otro con Stazo "Amor de verano", "Viejo Buenos Aires" y "Desencuentro") los cuales no encuentran quien los edite. Pero un hecho fundamental se había dado con la llegada del "Flaco" Giacometti a la dirección de la RCA, y es donde le propone al Polaco grabar con Pontier, un especialista en acompañamiento, y con él hará 6 temas "Mi 83 canción de ausencia", "Madame Ivón", "La última curda", "Miedo", "La novia ausente" y el vals "Carrousel", en tanto los restantes 6 temas serán instrumentales.



A ello le seguirá otro 33 acompañado por "Tres para el tango" (Berlingieri, Baffa y Garello que se había incorporado a la orquesta de Pichuco), haciendo muchos temas "de primera" como "Alma de loca", forma que utilizaban grandes cantantes como Sinatra, a ese tema se agregaran "Callejera", "Dice una guitarra", "Pompas" y "Ese muchacho Troilo". Ya en esos temas comenzaba a aparecer el gran fraseador, quien se reconocía en Floreal, en el Paya Díaz y principalmente, como él señalaba, en Tony Bennet. Luego grabaría otro 33 que tuvo enorme repercusión "Melodía de Arrabal".



Pero otro hecho fundamental en la vida musical del Polaco sería el mítico "Caño 14" sobre el que hemos de desarrollar una temática especial. En ese paradigmático reducto porteño pernoctó por más de 20 años desde ese iniciático 3 de mayo de 1965, donde alternaría con fantástico representantes de nuestro canto como Rivero, Rufino, Marino, junto a otros jóvenes que comenzaban a asomar como Juárez o Ruth Durante, pero el gran encuentro de final de espectáculo era siempre con su padre musical: el Gordo quien a su vez lo reconocía como el hijo que no había tenido. Ese reducto también era visitado por los grandes artistas mundiales como Olga Guillot, Serrat o Aznavour que contaba que cada vez que iba al Caño cuando estaba en el país, se ponía de espaldas para que le llegaran especialmente los fraseos del Polaco.





Giacometti vuelve a juntar nuevamente a Berlingieri, Baffa y Garello para acompañarlo, esta vez como "Típica Porteña" con la cual grabará "Mimí Pinsón", "El motivo", "Cafetín de Buenos Aires", "Ya estamos igual", o "Mi tango triste", que se continuaría con otro 33 con "María", "Desencuentro", o "Nuestro Balance" de Chico Novarro, con lo cual el Polaco comenzaba a integrar a su repertorio a nuevos poetas, lo que sería una norma durante toda su vida. Nuevamente acompañado por Pontier hará totalmente temas de este con el poeta uruguayo Federico Silva de una enorme calidad, como "Palermo en octubre", "Apenas Marielena", "Nuestro Buenos Aires", "Tango del colectivo", "Para poder volver", y "Amanecer" entre otros.

En el año 1969 no había lugar donde no actuara el Polaco, tanto en teatro, radio o televisión, y producto de ello, en junio recibiría el Martín Fierro al mejor show en televisión, donde había competido con Sandro y Rafael. Como señalábamos, el Polaco siempre fue de aquellos cantantes respetado especialmente por músicos y poetas y así, Astor, que también venía en remontada, lo llama para grabar un 33 con temas como "Uno", "Barrio de tango", "Olvido" y un bello tema poco difundido "Zurdo", Luego de ello el maestro, junto a Agri, Francini, Kicho Díaz y el "Negro Zaluzzi en timbales, le darán el marco musical para grabar un simple con la "Balada para un loco" y "Chiquilín de Bachín" que en tres días agotaron la edición que debió reeditarse varias veces y que en pocos días había vendido 75 mil placas.





En esa línea, con el Gordo grabará temas de los años 1962 y 1964 en “¿El Polaco y yo?” y en 1971 lo reeditarán con “¿Te acordás Polaco?”. Ya en ese entonces se acercaba la brillante etapa junto a Atilio Stampone. Ya Atilio lo acompañaba en su primera entrada en el Caño, pero esta vez sería en un escenario internacional, al cual el Polaco no estaba acostumbrado, el Carnegie Hall de Nueva York y allí pudo probar su valía interpretando temas como “Melodía de arrabal”, “Garúa”, “El motivo” o “El día que me quieras” y ante la ovación del público debió realizar tres bises con “La balada para un loco”, “Caminito” y “La última curda”.

Luego vuelve a su rutina a Buenos Aires donde graba con la “Orquesta Porteña” “Cuando caigan las hojas”, “Almita herida”, “La mesa de un café” o “Rosicler”; y en el 71 también lo hace con Stazo, Baffa y Monteleone. Pero siempre aparecía la inquietud de Giacometti quien esta vez lo reclama para que graba con Atilio y allí surgirán quizá los mejores registros del Polaco. Stampone pone a disposición del Polaco arreglos no conocidos hasta ese entonces y en los cuales él creía que solo Goyeneche podía interpretarlos. Así para el tema “Gricel” tiene un tono totalmente distinto al del Polaco, 84 más elevado y sin embargo lo sortea con facilidad. A ello le agregarán temas como “Camouflaje”, “Cuando tú no estás”, “Gime el viento”, “Filosofía barata” y “De puro guapo”. Toda una joya musical.



Ese mismo año, junto a otros grandes conjuntos y cantantes, actúa en el Colón acompañado por Salgán donde hace “Alma de loca” y “Sueño querido”. Como hemos señalado nuestros grandes músicos y poetas tenían un gran respeto por el Polaco a tal punto que Homero Espósito decía que era el verdadero artista que respetaba al poeta y de tal manera era uno de sus elegidos, y por su parte el Polaco siempre tuvo un gran respeto por el texto gramatical de cada obra que interpretaba.

Ya en los finales de este período, en 1973, en otro 33 con Atilio hace dos temas de los hermanos Espósito: “Afiche” y “Pedacito de cielo”, y tres de Discépolo: “Yira yira”, “Canción desesperada” y “Soy un Arlequín” con un hermoso tratamiento musical por parte de Stampone. En este devenir continúa la trayectoria del “Polaco” pero ello ya pertenece a otro tratamiento al cual hemos de regresar.

### AQUELLOS DOS ADELANTADOS

Pero quizá, el periodo, con el debido respeto a todos los demás artistas a los cuales también encontraremos, estará signado por dos nombres que dejarán su impronta en el camino para que otros comiencen a transitar ese sendero de calidad: Eduardo Rovira y Astor “Pantaleón”



Piazzolla. Alguna vez lo hemos recordado a Rovira como aquél que quizá no alcanzó todo el reconocimiento que se merecía por parte del gran del público, y al que señalábamos que debíamos rescatar del olvido, todo ello a través de un cálido recuerdo juvenil.

En este mundo competitivo, la fuerza y la garra para defender los cambios, acompañados lógicamente de calidad, en este caso en la música popular urbana, sirve para llevar adelante un proyecto. Este ha sido el caso de Astor Piazzolla y de Eduardo Rovira. Ambos transitaron conjuntos orquestales en la década del 40 y del 50, pero quizá Rovira lo haya hecho con mayor asiduidad, pasando por las filas de bandoneones de las orquestas de Vicente Fiorentino, Enrique Alessio, Miguel Caló, Orlando Goñi, Juan E. Martínez, Antonio Rodio, Osmar Maderna, José Basso, Alfredo Gobbi y Osvaldo Manzi. Trayectoria tanguera no le faltó. Por su parte Astor lo hizo con el Gordo y luego optó por caminos propios. Pero ambos dentro de conjuntos enmarcados en la escuela “evolucionista”. Sus distintas personalidades también lo portaron en lo musical.

Así Horacio Ferrer señala al referirse a Rovira “Diríase que su obra es tan nutrida y sostenida como artísticamente valerosa –resulta una versión razonada de la obra esencialmente pasional de Astor Piazzolla tanto en lo que hace a las ideas musicales como en lo que atañe a la expresión de los mismos...” Esa forma de encarar la música y en definitiva la vida los llevó por distintos caminos. En tanto Astor, tano calentón que se forjó en las peleas juveniles de esos arrabales de Nueva York, las peleó todas, y más allá de su genio musical, le sirvió para ser hoy lo que es su marca. Por el contrario la personalidad de Rovira lo llevó a aceptar trabajos que no condecían con sus valores artísticos, terminando sus días tocando el fagot en el Colón o en la banda de la policía de la provincia de Buenos Aires en La Plata. El destino, la mayoría de las veces, lo forja cada uno. En ello radicó la diferencia entre ambos y no en sus calidades y cualidades musicales.

Si aún la obra de Piazzolla no ha tenido legatarios que crearan una etapa distinta a la del maestro, Rovira pudo haber sido otra senda de esa forma particular de crear esa música popular urbana de mediados del siglo XX. Lamentablemente la muerte le alcanzó aún joven. Además de las orquesta que integró, en 1960 formó su Agrupación de Tango Moderno, grabando en Records y Microfón, auspiciado por el Círculo de Amigos del Buen Tango con Rovira en bandoneón, Reynaldo Nichele, Héctor Ojeda y Ernesto Citón en violines, Mario Lalli en viola, Enrique Lannoó en violoncello, Fernando Romano en el contrabajo y al piano Osvaldo Manzi.



En esa época con mi entrañable amigo Fernando Petrelli, miembro de la Academia Correspondiente del Tango de Lomas de Zamora, lo seguimos en sus actuaciones por las distintas facultades de Buenos Aires. Rovira también fue el arreglador del Octeto La Plata, y como bandoneón solista integró la orquesta de Héctor Artola y el cuarteto de Reynaldo Michelle.

En 1966 formó un trío con Fernando Romano en bajo y Rodolfo Alchourrón en guitarra; en tanto que en 1968 lo haría con Salvador Drucker y Néstor Mendy, grabando para Global Records “Que lo paren” con temas como “Que lo paren”, “Majo Maju”, “Tango para Charrúa”, “Tango para Ernesto” (Sábado), y “A don Pedro Santillán”, y “Sonico” con temas como el mismo “Sonico”, “Azul y yo”, “Bobe”, “A fuego lento”, “Ritual”, “Preludio de la guitarra abandonada” para el sello Shows Records que contó con la presentación de Oscar del Priore y de Ernesto

Sábato. Otros temas de su extensa producción fueron “Tristeoscuro”, “Monotematico”, “Contrapunteando”, “A Roberto Arlt”, “A Evaristo Carriego”, “Para piano y orquesta”, “Febril”, “El engobbiado”, “Tango en tres”, “Invitado”, “Solo en la multitud”, entre tantos otros que llevó a una producción de unos 200 tangos y 100 obras de cámara.

Había nacido en Lanús un 30 de abril de 1925 y falleció de un infarto, en plena calle, un 29 de julio de 1980. Tan solo 55 años. Alguien a quien debemos rescatar del olvido como alguna vez me lo expresó Antonio Agri.

Qué era de aquel bandoneonista que en su niñez merodeaba por los suburbios de la Gran Manzana en Nueva York, en ambientes de pandilleros y bandas juveniles a las cuales había logrado sobrevivir gracias a algo innato en él, como lo sería a lo largo de toda su vida de “tano calentón” que se peleaba a la menor insinuación, ya fuera con sus puños o con su instrumento, y que solía repetir “Era un barrio violento, porque existía hambre y bronca. Crecí viendo todo eso. Pandillas que peleaban entre sí, robos y muertes todos los días. De todas maneras, la calle Ocho, Nueva York, Elia Kazan, Al Jolson, Gershwin, Sophie Tucker cantando en el Orpheum, un bar que estaba en la esquina de casa... Todo eso, más la violencia, más esa cosa emocionante que tiene Nueva York, está en mi música, están en mi vida, en mi conducta, en mis relaciones”.

Ese mismo que, siendo aún pequeño se “había comprado” a Gardel que lo llevaría a tener el papel de canillita en la película “El día que me quieras”. Ese adolescente que su padre enviara a Buenos Aires, desde su Mar del Plata natal, para tentar suerte con su bandoneón y que recalara en esa fría pieza de pensión junto a Libero, otro bandoneonista amigo de Nonino. Ese joven de 16 años que de noche tocaba en la boite Novelty y por las tardes escuchaba tocar al Gordo y que a pura audacia y talento logró que Huguito Baralis se lo presentara y pasara a formar parte de su fila de bandoneones.

En definitiva, ese gran perfeccionista que no se conformó con tocar con una de las grandes orquestas y comenzaba a estudiar con Ginastera y ¡Horror! abandonar la orquesta a los que todos querían llegar y optar por su propio camino, componiendo música de la denominada “clásica”. Pero junto a todo ello había integrado su propia orquesta, la del “46”, al principio con Fiorentino y luego solo, donde han de comenzar a aparecer nuevos timbres, ritmos y armonías para el género que sin duda marcará una nueva etapa, donde una vez más se dará la discusión entre “tradicionalistas” y “vanguardistas”.

Sin embargo, aunque será un profundo cambio de esa estructura musical, volvería a repetirse los enfrentamientos de las distintas “guardias” como venía ocurriendo desde la aparición del género. Y estaba bien que ello siguiera ocurriendo porque esa mirada estética-musical diferente, con el tiempo iría enriqueciendo a nuestra música popular urbana. Comenzaba a darse una nueva situación en el país y también en el género como lo expresaba el “Negro” Lamadrid, citado por Ferrer, ante la necesidad de escribir “...Una historia crítica exhaustiva, ha de imponer el retorno al fondo de las cosas, para demostrar que el Tango es algo que también está “detrás” del Tango y que su fisonomía esencial, la de destino popular, está en todo lo que nos rodea”.

A todo ello Astor traerá las nuevas realidades de la gran ciudad que aún en la discordancia, marcaría otra faceta fundamental en los cambios que vendrían, y en eso Astor sería uno de sus abanderados, que en 1948 alumbraría “Se armó” y “El desbande”, además de la “Rapsodia Porteña”, pero comenzaba en él una lucha interior en la búsqueda de nuevos caminos que lo llevan al año siguiente a dejar el instrumento y su orquesta, para seguir estudiando con Ginastera y Herman Scherchen, en tanto se gana la vida haciendo música para películas o arreglos para Troilo, Basso o Fresedo.



En 1950 comprondrá “Para Lucirse”, sin que nadie se lo grabara pero Máximo Perroti, que fuera Académico de Honor en el Círculo de Amigos del Tango de Lomas de Zamora Luis Rafael Rodríguez Baena, se lo ha de publicar en la famosa editorial de su familia pues veía en ese tema algo que lo conmovía. En esa línea al año siguiente dará a conocer “Prepárense” y luego “Lo que vendrá” toda una premonición, y en 1951 aparecerá “Contrabajando” y “Fugitiva” con versos de Lamadrid.



Pero su idea de lo clásico seguía en pie y así pergeña su primera obra de larga duración con “Tres movimientos sinfónicos de Buenos Aires” con la cual obtendría el premio Fabián Sevitzski que ha de presentar en la Facultad de Derechos de Buenos Aires en 1953 dirigido por el maestro de Minneapolis donde estaría acompañado por otros dos fueyes de primera línea como los de Roberto Di Filippo y Leopoldo Federico. A su vez el maestro Washington Castro le estrenaría “Tango No. 1” (Coral) y “Tango No 2” (Cayengue) y recibiría el premio del Círculo de la Crítica por el cual se le concedía una beca para el Conservatorio de París.

El pibe de los suburbios neyorkinos había aparecido para dar pelea y en ese mar de muchas frustraciones aparecerán algunas buenas noticias a través de la beca que le otorga el gobierno francés para estudiar en París embarcándose con Dedé, que a su vez iba a estudiar pintura con André Lothe, y con su bandoneón para el caso de tener que “parar la olla”. Al llegar a la ciudad luz tendrá noticias de la famosa y reconocida maestra de tantos artistas consagrados: Nadia Boulanger que había sido condiscípula de Ravel y profesora de Igor Markevich, Aaron Copland y Leonard Bernstein, y fiel a su espíritu de aventura y avance sin pausa, renunció a utilizar la beca ganada y decidió costearse de su propio peculio clases ante tal maestra y se presenta ante ella, pero escondiendo su pasado tanguero, tocando en esa presentación su Sinfonietta y allí queda admitido para iniciar ese camino en la música “clásica”.

Sin embargo no le va a ser fácil sacarse la mochila tanguera. Buenos Aires, las noticias familiares y las orquestas francesas que interpretan “Prepárense” se lo recuerdan a diario. Pero principalmente será la propia Nadia quien ha de signar el definitivo camino de Astor para la música ciudadana. Y en ese diario contacto con su maestra, la cual le aconsejaba trabajar sobre composición, Astor junto a otros alumnos se iba perfeccionando a través de una rigurosa tarea diaria donde también esa gran maestra le inculcaba que lo más importante en todo ello era la sinceridad y así llegarían a las últimas clases donde Astor decide desnudar su trayectoria y le interpreta “Prepárense” y allí estará la clave pues ella le dirá que esa era su música con mayúscula sin necesidad de intentar la búsqueda en el género “serio” pues lo suyo tenía todos los ingredientes de la buena música.

Así Astor entendió que su destino estaba en el tango, aunque lo practicara de manera distinta al de otros integrantes del género. Y allí, en la mismísima París, comenzaría a constatar la

importancia de su música, donde se podía escuchar “Trenzas” de Pontier y Espósito, “En esta tarde gris”, “Don Agustín Bardi” u otro tema suyo, por caso “Triunfal” por conjuntos de tangos parisinos que sabían y practicaban un tango de avanzada. Todo ello le daría la fuerza necesaria para continuar la lucha, aún sin poder actuar por razones gremiales pero sí poder grabar con una formación integrada por músicos argentinos y franceses a través de un larga duración en “45” que contenía temas como ese que ya era éxito en la ciudad luz: “Prepárense”, pero además “Marrón y azul”, “Imperial” o “S.V.P.”.

En la ciudad luz también estará el doctor Luis Sierra con quien escuchará música de jazz como el octeto de Gerry Mulligan e intercambiando ideas nacerá el germen de la creación del octeto que habrá de llegar en no mucho tiempo. La base del sexteto de tango (dos bandoneones, dos violines, piano y bajo) serviría para que, agregándole dos instrumentos, podría conformarse ese nuevo conjunto (violoncello y guitarra eléctrica). Sierra manifestaba que “Sobre la piedra angular del clásico sexteto de tango...aumentaban las dimensiones numéricas y expresivas con el aporte del cello y la llamativa incorporación de la guitarra eléctrica. Pero no se trataba de estructurar fríamente un conjunto instrumental de ocho ejecutantes, para luego barajar los nombres de sus componentes. No creo, por ejemplo, que Piazzolla pensara en la guitarra eléctrica sin tener presente el nombre Malvicino; lo mismo con Francini, Bragato, Baralis, Stampone. Hay un sentido orgánico y funcional en esta constructiva iniciativa...Se trata de todo un itinerario en la revalorización estética”. Astor estaba regresando en julio del 55 y ya escribe el primer arreglo con el tema de José Pascual “Arrabal”.



Cuando llega forma una orquesta de cuerdas con la voz de Jorge Sobral, escribiendo para dicha formación la obra “Tres minutos con la realidad” que trataba de una obra síntesis entre el tango y la música de Stravinsky y Bartók. Y en esta nueva etapa arrancará, como no podía ser de otra manera, con una gran polvoreda en el mundo tanguero, generalmente reacio a los cambios, con ensayos donde, junto a Astor, estarán Pansera, los violines de Francini y Baralis, el piano de Atilio, Malvacino en guitarra eléctrica y el “Nene” Nicolini en contrabajo. Pero la formación definitiva han de integrarla Astor y el “Gordo” Leopoldo Federico en bandoneones, Enrique Mario Francini y “Huguito” Baralis en violines, Atilio Stampone en piano, Vasallo en contrabajo, José Bragato en violoncello y Horario Malvicino en guitarra eléctrica, a través de arreglos virtuosos pero siempre con el “barro del tango” que hará vibrar a los montevideanos adictos y contradecir a los tradicionalistas esa noche de la presentación en el Verdi.

Ello estaba señalando un nuevo punto de partida de esta música popular urbana, como paso necesario de su evolucionismo permanente, que asimismo se daba dentro de un especial escenario político-social-económico-cultural, y ello sería un marco referencial para el inicio de esta nueva etapa. Ese escenario no era cualquier escenario. El país comenzaba a transitar un camino traumático de enfrentamientos a los cuales tampoco estaría ajeno su entonces música más popular que comenzaría también a sufrir su gran crisis. Socialmente se producía el declive de los sectores populares especialmente a través de su clase obrera, donde musicalmente abrazarían la música folklórica, y su sustitución por los sectores medios que a su vez se habían volcado a otros géneros musicales, especialmente extranjeros como el caso del rock.

En ese especial ámbito Astor intentaría una vez más una quijotada cual tratar de rescatar a los sectores masivos para el tango, pero no ya desde lo bailable sino desde la interpretación musical. Allí nacería la denominada “música popular urbana” que trataba de interpretar las



nuevas realidades ciudadanas del mundo que también estaban llegando al país. Astor regresa en Julio del "55" en plena crisis política-institucional, donde ya en junio se había intentado derrocar a Perón lo cual se concretaría en Septiembre, momento en el cual Astor ya estaba ensayando con el Octeto, experiencia que llegaría hasta febrero de 1958 cuando parte nuevamente, esta vez hacia Nueva York.

Aún, cuando la experiencia no tuviera la repercusión esperada, serviría para plantar la semilla que, con el tiempo habría de producir nuevas experiencias para el género. Ello, más allá de esa ruptura con los cánones tradicionales del tango sería un caso más de la evolución permanente del género, en este caso con músicos que llegaban a través de nuevas experiencias y que pretendían revitalizar una música que se había estancado en su largo éxito de los años "40". Sin embargo la nueva experiencia no sería masiva sino que tendría su campo fértil en sectores medios, especialmente universitarios.

Los integrantes del campo popular seguían siendo fieles a Perón y al tango tradicional y en ello residía su identidad con el género. Desde lo estrictamente musical ese nuevo conjunto se había estructurado, como hemos señalado, a través de las experiencias principalmente de Mulligan y de Kenton, donde se ponía fuerte acento en los arreglos, en detrimento de la improvisación con acompañamiento rítmico. Se solía hablar de "jazz progresivo". También, como se ha dicho, Astor se habría de rodear de los mejores músicos del género, acudiendo principalmente a muchos de los cuales ya se habían forjado en la larga década del "40", por caso Leopoldo Federico para el segundo bandoneón, los violines de Francini y "Huguito" Baralis, el violoncello de Bragato, el piano de Atilio Stampone y en el contrabajo, sucesivamente, Aldo Nicolini, Hamlet Greco y Luis Vasallo. A ello se agregaría esa guitarra eléctrica a la que Astor consideraba fundamental en la estructura del conjunto, reservándola para un músico de reconocida trayectoria en el jazz como era el caso de Horacio Malvicino.

Luego de largos ensayos, que demandarán casi seis meses y a través de un repertorio de 19 temas, el conjunto estuvo en condiciones de realizar su presentación. Astor se había fijado metas para su actuación, a través de conciertos, audiciones radiales y en televisión, además de grabaciones. En las presentaciones en público cada obra tendría una explicación que serviría al auditorio para un mejor entendimiento de la obra facilitando su comprensión. Como se puede apreciar, se incorporaba un nuevo elemento que era el entendimiento musical abandonando el sentir del género hasta ese momento.

Esa presentación del 26 de noviembre de 1956 con una Sala Verdi de Montevideo totalmente colmada sería el punto de partida a la polémica que arrastraría al género entre aquellos que amaban y los otros que odiaban a Astor. A esa actuación le seguirían otras en Radio El Mundo, en Rosario, La Plata, Córdoba, Radio Splendid y Radio Provincia, además del Canal 7 y los famosos conciertos en la Facultad de Derecho de Buenos Aires. Se editarían dos largas duración entre 1956 y 1957 a través de 16 temas entre tangos tradicionales y otros de Astor o de sus músicos. Entre ellos estarían "Arrabal" de José Pascual, "Taconeando" de Maffia y Stafolani, "El Marne" de Arolas, "Mi refugio" de Cobián o "Boedo" de De Caro, a través de melodías distintas a las conocidas, evitando siempre el "marcato" reemplazado por un bajo "caminante". También hará temas propios como "Lo que vendrá" con distintas intervenciones de violines, violoncello y guitarra eléctrica, a través de 5 minutos de duración.

En la mayor parte de los temas tendrá una importante participación la guitarra eléctrica que habrá de realizar acordes con el piano o con los bandoneones o los violines. Otros temas serán "Marrón y Azul" o "Neotango" (Cabulero) de Leopoldo Federico. Entre los músicos no tendría el acompañamiento de los "tradicionalistas", salvo el caso de Pugliese.

Siguiendo el ejemplo del Octeto, en 1957 se formaría el "Octeto La Plata" con algunos temas arreglados por Rovira, o el "Octeto de Montevideo" los cuales sin embargo no llegaron a grabar. Como muchas veces suele ocurrir, quizá el tiempo o el lugar no fueran los más propicios. Sin embargo el paso del tiempo habría de demostrar la valía de esta nueva



experiencia, aún, cuando ello en sus principios solo fuera abarcativa de sectores minoritarios o como señalara el doctor Sierra dirigida a "aquellos sectores del público sensibles a las manifestaciones evocativas de la música", asimilando la experiencia a lo que había ocurrido en su tiempo con Julio De Caro.

La inflexión de Astor de crear un conjunto comercial sin realizar concesiones chocó con la realidad social del país y la retirada del tango como su música identitaria, donde géneros diversos, extranjeros o locales, por caso la "nueva ola" o el mismísimo folklore nacional, habían ocupado su lugar en el gusto de los sectores medios, en un caso, o de los populares de nuestro interior profundo en el otro. La realidad del país, bajo un signo económico liberal y de libre mercado es fatalmente ajeno a la defensa de los artistas nacionales y sus fuentes laborales, expresando, en este caso de las industrias culturales, esa manifiesta libertad de mercado, signada por las grandes grabadoras internacionales, que solo han de beneficiar sus propios intereses.

Pese que la experiencia del Octeto en ese momento no tuvieran la trascendencia a la que aspiraba Astor, reiteramos, se estaban pergeñando las bases de una nueva etapa del evolucionismo del tango y allí habrían de abreviar esos significativos músicos que lo integraban y que, además de Astor serán necesario conocer para el debido reconocimiento ya fuere por sus conocimientos musicales o su forma de sentir esa musicalidad.

**LEOPOLDO FEDERICO**, al cual ya hemos señalado hacia los finales de la época del "40", ha sido uno de los músicos fundamentales del tango. Se ha dicho que el fueye del "Gordo" Federico tenía un sonido muy particular, con una asmática respiración pero que al que se podía gozar en sus variaciones. De joven, metedor de notas, pero que simplifica su lenguaje cuando en los "50" integra la línea de bandoneones del maestro Carlos Di Sarli, del cual expresaba "que era una orquesta de dos notas ¡pero qué expresión!".

Como los grandes músicos del género había hecho las inferiores en las mejores orquestas del medio realizando sus primeras armas en la de Adamo-Flores en el Teatro Tabarís a los 17 años, para pasar sucesivamente más tarde por Cobián en distintas grabaciones, Maderna que lo incorpora como su primer bandoneón, Gobbi, Mores, Di Sarli, Salgán, donde también sería el primer bandoneón, o Astor, con la Orquesta del 46 donde reemplazará nada menos que a Roberto Di Filippo, donde abrevó, en cada una de ellas, las enseñanzas que le brindaban esos maestros que le servirían para aquilatar la experiencia necesaria para que, en 1958 armara su propio conjunto, al principio junto a Atilio Stampone, o luego donde ya ocuparía todo los puestos, se tratara de director, arreglador, compositor e intérprete, especialmente a partir de la orquesta que acompañó a Sosa y que luego continuara su propio sendero. Decía que solo le había faltado tocar con Troilo y Pugliese.

Desde ese momento, mantuvo, con gran esfuerzo, su formación a lo largo de tantos años en muchos de los cuales el tango transitaba una larga crisis, pero ese ejemplo, junto a la de otros grandes maestros, fue campo fértil para que las jóvenes generaciones abrevaran en ellas para emprender sus propios caminos. Muchos han señalado que en su bandoneón aparecían los fantasmas de Maffia, de Pichuco o de Astor, con quien siempre tuvo una gran empatía. Era permanente su recuerdo para con Astor con quien tocara en la orquesta del 46 y en el Octeto.

Siempre rememoraba que Pantaleón le recalca que no dejara esa especial marcación que Federico tenía ya desde joven, que llevaba de atropellada a toda la orquesta, donde reconocía que "Soy eso que llaman un bandoneón cadenero que con un gesto o una mirada termina uniendo a todos los instrumentos y me los llevo conmigo en el bandoneón.", donde al analizar ese instrumento se preguntaba y a la vez se respondía "Cómo puede ser que ese mismo bandoneón que es totalmente mecánico, cuando lo agarran dos bandoneonistas y hacen el mismo tema, ninguno suena igual. Es un misterio que no lo puedo develar. Hay algo dentro de uno que lo hace sonar. Yo sólo me dejo llevar por lo que siento."



Pero también, como gran maestro que era, se sentía un enfermo del sonido, al cual buscaba cada vez con mayor fidelidad que también se los inculcó a los nuevos realizadores a los cuales alentaba y ayudaba permanentemente porque así lo sentía, lo entendía y lo ponía en práctica cuando afirmaba: "Yo pensaba que después de nosotros el tango se moría, pero por suerte me equivoqué. Hoy hay una cantidad enorme de chicos talentosos que le van a dar continuidad al género."

También fue uno de los primeros en apoyar el proyecto Orquesta Escuela de Tango, donde varios maestros traspasaron los secretos de las típicas a las nuevas generaciones. Con sus colegas, también fue generoso y dedicó veinte años de su vida a trabajar en AADI (Asociación Argentina de Intérpretes) defendiendo los derechos de los intérpretes. Incluso fue uno de los impulsores de una gran reunión en esas mismas oficinas para acabar con la grieta tanguera que dividía a los músicos de tango con Astor Piazzolla. Así de generosa fue su vida.

No fue un autor prolífico, pero sus composiciones fueron de gran belleza y calidad artística que marcaron a la generación del 55, como "Cabulero", que el propio Piazzolla rebautizó "Neotango", y "Sentimental y canyengue", que grabaron Salgán y Pugliese, cumpliendo uno de los sueños del bandoneonista. Pero junto a ello estuvo el gran arreglador en temas recordados como los solos a dos bandoneones en "El marne", en la grabación del Octeto Buenos Aires para el sello Discjockey (1954), o la versión de "La última cita", de Bardi, con el trío que conformó junto al pianista Osvaldo Berlingieri para el disco "Siempre Buenos Aires" (1970).

Pero su actividad no estuvo circunscripta a su orquesta sino, siguiendo el ejemplo del Trio Contemporáneo, comando por el "Mingo" Moles, como él lo reconocía, conformó el "Cuarteto San Telmo" donde buscaba recrear la agrupación de bandoneón, guitarra, guitarrón y contrabajo que había tenido Troilo en la década del cincuenta. En reemplazo de Pichuco estaba Federico. El resto de los integrantes eran los originales: Roberto Grella, Ernesto Báez y Rafael del Bagno. El bandoneón de Federico brilla en ese conjunto en las versiones de "Amurado", "A la guardia nueva", "El pollo Ricardo" y "El africano". Algún autor ha dicho que si Troilo fue el bandoneón mayor de Buenos Aires, ello debe extenderse a la figura del "Gordo" Federico.

En ese Octeto Buenos Aires también brillaba la magia de **ENRIQUE MARIO FRANCINI** y ese sonido brillante de su violín que signó toda una época del tango. Enrique también era un eximio pianista y quizá poco conocido cantor, además de exhibir facetas de fotógrafo, pero principalmente gran animador de reuniones entre amigos donde se exaltaba a la buena comida y a la buena bebida, en definitiva un buen vivant de la noche porteña que se nos fue de gira durante esa actuación en el "Caño" cuando solo tenía 62 años.

Aunque naciera en el conurbano bonaerense, en el partido de San Fernando, su patria chica estaría en Campana, donde su padre era el jefe de la estación del ferrocarril, donde asimismo haría su maestría musical y amigable con Héctor "Chupita" Stampone, para comenzar sus estudios de violín y con su amigo, sus primeras armas musicales, en la botica de la Farmacia Vandoli donde tenían instalado un piano. Más tarde con otros hermanos de la vida de Zárate, como los bandoneonistas Armando Pontier y Cristóbal Herrero o el gran Homero Espósito, partirían en su gran aventura a Buenos Aires, luego de pasar por la orquesta local del alemán Juan Elhert para instalarse en la Pensión La Alegría de Salta 32.

Comenzaría a jugar en primera, en la orquesta de Miguel Caló reemplazando a Raúl Kaplún como primer violín, integrando esa orquesta denominada “de las estrellas”. Luego de ese paso fundamental llegaría la consagración cuando formaron dupla en la orquesta Francini-Pontier, todo un camino de éxitos que llegarían a 1955 donde los alcanzaría la crisis del tango y con ello a la orquesta. Más tarde Enrique formaría su propio conjunto con Juan José Paz en piano, el bandoneón de Julio Ahumada y la voz de Alberto Podestá, pero la época no era propicia para el tango y la orquesta se disolvió al poco tiempo, algo similar le pasaría en su vida personal donde luego de contraer matrimonio y tener una hija, al poco tiempo dejaría el seno familiar para volver a su verdadero amor que era la noche y su bohemia.



Su derrotero proseguiría cuando en 1955 se integra al Octeto Buenos Aires que había conformado Astor, además de actuar con Los Astros del Tango de Argentino Galván, con Los Violines de Oro y con el Quinteto Real junto a Salgan y otros maestros, además de actuar en grabaciones de la orquesta de Fresedo. Seguían los tiempos de bohemia pero también de trabajo donde en esas mañanas, luego de actuar, y desayunar un bife de chorizo, llegaba su madre para recordarle que a las 10 tenía que estar en el Colón para ensayar con la Filarmónica que integró desde 1958 hasta 1976. En 1970, había formado un sexteto con Néstor Marconi en el bandoneón y arreglos para actuar en el Caño, en televisión y grabaciones, hasta que en 1973 rehacen la orquesta con Pontier para realizar una gira por el Japón llevando a Alba Solís como solista y en 1977 realizará un espectáculo con más de 20 músicos, organizando luego el espectáculo “Tangos por el mundo”.

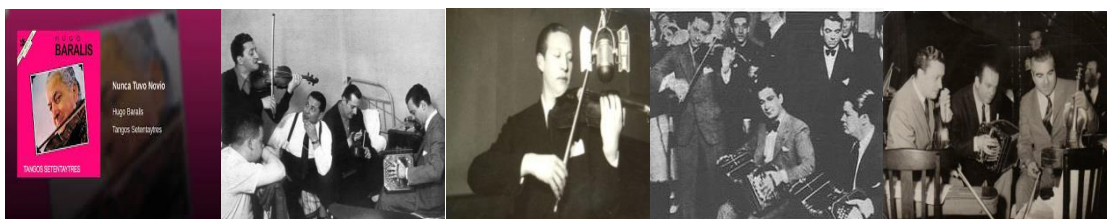
Como compositor se destacan su milonga “Azabache”, los tangos “Mañana iré temprano”, “La vi llegar”, “Junto a tu corazón”, “Inquietud”, “Ese muchacho Troilo”, su reconocido “Tema otoñal”, “Óyeme”, “La 92 canción Inolvidable”, “Triste flor de fango”, “Princesa del fango”, “Me lo dice el corazón”, “Camuflaje” y los vales “Bajo un cielo de estrellas” y “Pedacito de cielo”.

Horacio Ferrer lo recordaría como aquel que “...fue parte del movimiento renovador que encabezaron Galván, Piazzolla, Troilo y Salgán y en el que alternó lucidamente como ejecutante, como director y como compositor. número uno, juntamente con Simón Bajour, entre los cultores del virtuosismo violinístico en el tango, surgió al plano profesional entre los valores más auténticos de la Generación del Cuarenta (...) Violín de llamativa seguridad, vibrato medio, depurado e inconfundible sonido y prodigiosa mano izquierda, se ha caracterizado, además, por una personal manera de dividir la frase musical”.

Seguiría con su música y su bohemia hasta esa noche del 27 de agosto de 1978 cuando interpretaba “Nostalgias” en el Caño, y ese corazón fatigado dijo basta, y sus últimas palabras, fueron como no podía ser de otra manera, “Mi violín, ¿dónde está mi violín?”.

“**HUGUITO**” **BARALIS**” había nacido un 2 de abril de 1914, hijo del eximio contrabajista Hugo Ricardo Baralis, siguió la escuela de don Elvino Vardaro y siendo aún un niño de 14 años debutó en Radio Cultura en la orquesta de Minotto Di Cicco, exhibiendo ya un maduro sonido y un particular fraseo. Con el tiempo proseguiría con Rafael Rossi, donde estaba Elvino, y en 1933 lo hace en el famoso sexteto de este junto a los bandoneones de Troilo y Jorge Argentino Fernández, con el piano de José Pascual y Pedro Caraciolo en contrabajo.

En 1935, la mayoría de sus integrantes se pasaron a la formación de Ángel D'Agostino, donde el cantor era un muchachito: Alberto Echagüe. Dos años después, luego de un breve paso por la orquesta del bandoneonista César Ginzo, Baralis regresa con Vardaro. Al año siguiente, su amigo Troilo, quien ya había formado su propia orquesta, lo convocó a integrarla y allí no solo estaría la misma sensibilidad musical, sino también los códigos de vida y la bohemia. La participación se extendería hasta el mes de agosto de 1943. El alejamiento fue producto de un enojo de Troilo con Orlando Goñi, motivado por la indisciplina laboral del pianista. Lamentablemente, la noche de la determinación del desahucio, también Baralis había faltado, por lo tanto, el director les mandó los telegramas de despido a los dos. No obstante esto, la amistad perduró hasta la muerte de Troilo.



Luego sería convocado por Juan Carlos Cobián a sumarse a su orquesta, en la que estaría poco tiempo, hasta que su amigo Francisco Fiorentino, quien también se había desvinculado de Troilo, le ofreció la conducción de su orquesta, pero Hugo decide pasarle la batuta a Astor Piazzolla, quedando él como primer violín. Luego, esa agrupación se transformó en la primera orquesta de Astor, cuando "Fiore" decidió tomar otros caminos y se alejó de la misma. Baralis continuó allí, hasta 1951, salvo un breve paso con Francisco Rotundo.

En ese año, se puso al frente de la dirección de la orquesta de Alberto Marino, debutando en discos Odeón, el 21 de mayo, con la grabación de los tangos: "Margot" y en el reverso "Domani" de Cátulo Castillo y Carlos Viván. La relación Baralis - Marino duró un año, pero antes de disolverse, dejaron grabados cuatro temas más, entre ellos, el éxito más popular de Marino como solista, "Venganza", una canción brasileña del notable escritor Augusto Roa Bastos y música de Lupicínio Rodríguez. Los otros tres: "Mi vieja viola", "Noche de luna" y "Viejo cochero".

En 1953, debutó en Radio Belgrano dirigiendo su propia orquesta. Al año siguiente, fue invitado por Juan Canaro a participar de su gira a Japón, junto a otros músicos de gran jerarquía, entre ellos: Arturo Penón, Emilio González, Alfredo Marcucci, Osvaldo Tarantino y los cantantes María De La Fuente y Héctor Insúa. Al regreso de ese viaje, compone el tango "Anoné", que en japonés significa: "Escuchen".

Sería en 1955 cuando Astor lo convoca para el "Octeto Buenos Aires" junto a Enrique Mario Francini, Atilio Stampone, Leopoldo Federico, Horacio Malvicino, José Bragato y Juan Vasallo. Finalizada la experiencia del Octeto, sería el primer violín de la orquesta de José Basso y entre 1960 y 1961 participó del cuarteto "Estrellas de Buenos Aires", junto a Armando Cupo, Jorge Caldara y Quicho Díaz, Julio De Caro, Carlos García, con quien también viajó a Japón, prosiguiendo más tarde con el Sexteto Mayor, con Raúl Garelo y su último trabajo, durante muchos años, en la "Orquesta del Tango de Buenos Aires".

Pero la impronta de su vida personal y musical tuvo su punto más alto con Astor y la relación de este con el Gordo Pichuco, cediendo al "Gato" la batuta en la dirección de la orquesta de Fiorentino; él que integró y colaboró, en todo sentido, en sus primeras formaciones, en el "Noneto", en el "Octeto Buenos Aires", en la "Operita María de Buenos Aires". Es decir, en toda la idea musicalmente novedosa del maestro. Pero sobre todo en la admiración y el afecto que sentía por el creador de "Adiós Nonino".

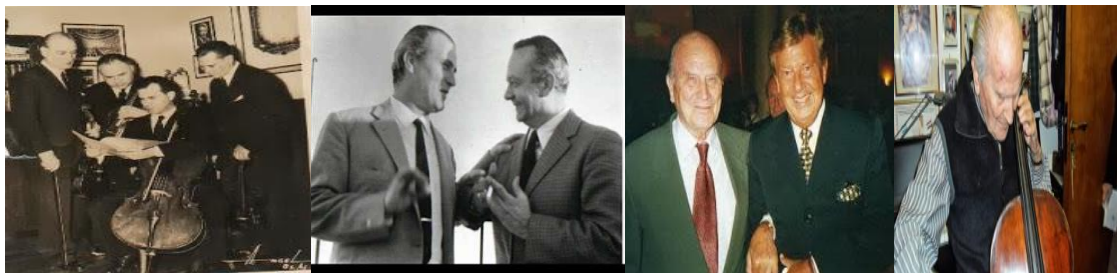
Don **JOSÉ BRAGATO** nació en Udine, Italia, un 12 de octubre de 1915, en una familia de ebanistas y músicos. La música era un hobby de los tres hermanos varones, encabezados por



el padre, Enrico, que tocaba la flauta en agrupaciones udineses, incluso en la todavía famosa Confitería Il Contarena. Además era ebanista y restaurador del museo del Castillo de Udine, un monumento histórico de la zona del Friuli o Venezia Giulia. Todos ellos fueron solistas del teatro Colón (Bruno Bragato, flautista; José Bragato, violoncellista, y Enrique Bragato, fagotista) pero quien se dedicó a la composición fue José.

Al venir a la Argentina, en 1928, los Bragato se instalaron en el barrio de Saavedra. Allí José reinició sus estudios musicales de piano, iniciados en Italia junto con sus hermanos. Luego de la famosa inundación de 1930 y deambular en busca de su actividad, en 1937 comienza con su carrera profesional actuando junto a músicos populares, especialmente los músicos paraguayos como José Asunción Flores que ya entonces grababa sus primeros discos, contando con la participación del joven José Bragato en el cello.

También conoció a muchos folkloristas argentinos, a quienes siguió con su talento, iniciando su carrera de gran difusor de las músicas regionales paraguaya y argentina respectivamente. No por eso abandonaba la música clásica, que lo tenía ya como uno de sus jóvenes intérpretes. Desde 1943 comenzó a incursionar en diferentes agrupaciones clásicas, a través de pequeños trabajos en el teatro Colón junto a su hermano mayor y su padre, y actuaciones en conjuntos de cámara. En el género de la música popular urbana integró numerosos conjuntos como los de Francini-Pontier, Aníbal Troilo, Atilio Stampone u Osvaldo Fresedo.



El sonido especial de su violoncello, unido a su virtuosismo, le permitió jerarquizar el instrumento por lo que las orquestas típicas de entonces dieron entidad a este instrumento como solista a la par del violín, a partir del surgimiento de José Bragato como notable violoncellista. En 1955 se sumó a la "patriada" de Astor con el Octeto Buenos Aires, donde Bragato recuerda que "A Astor lo conocía de vista, solía ir al Teatro Colón con Alberto Ginastera, pero nunca había tocado con él. Luego desapareció, coincidiendo con su viaje a Francia y nos reencontramos en esa reunión de la cual surgió el Octeto". Desde ese momento, fue un fervoroso admirador de Piazzolla cerrando la parábola de vida del compositor de Adios Nonino en 1989, cuando pasó a formar parte de la última agrupación de Piazzolla.

En este caso, habría que trazar otra parábola de Astor y José los cuales vivieron una de las más bellas amistades musicales que uno tenga idea dentro de este medio. Discutieron muchísimas veces, tal vez por un puntillo mal puesto o por una corchea o un silencio que no les gustaba, según quién lo mirara. Pero fueron leales el uno con el otro, como hermanos. Astor, de acuerdo a lo narrado en su momento por Daniel Piazzolla, sabía que estaba cerca de su final y es cuando, coincidentemente, le dice a Bragato que transporte todas las composiciones del quinteto porque iba a armar un SexTet y lo quería a él en el lugar del violín. Bragato se negó varios meses a esta idea, conocedor como es del sonido de "cámara". Pero su amigo pudo más. Hay un memorable programa, grabado en la BBC de Londres, donde Astor Piazzolla une el sonido de su bandoneón con el violoncello de José Bragato en una de las distintas interpretaciones de las hondas melodías de "Adios Nonino".

Nunca dejó de escribir, de participar de todos los eventos culturales musicales de Buenos Aires y de recorrer el mundo, llegando hasta la Unión Soviética, con el tango. Entre esas actividades está la de haber sido cofundador de la orquesta estable de canal 13, además de formar parte del Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker, cuyo único larga



duración jamás fue reeditado. En el Brasil también inició un archivo de música, transformándose en el solista de mayor envergadura que tuvo la orquesta sinfónica de la ciudad de Porto Alegre, pasando a integrar los conjuntos de cámara de la Universidad de Natal.

Desde 1983 estuvo al frente del Archivo Musical de Música de Cámara Popular y Culta de SADAIC, logrando una activa participación de las orquestas y universidades de todo el mundo a los fines de difundir la obra de los compositores argentinos dando las partituras en forma gratuita (o solo con el costo del papel) a las entidades que así lo solicitaban. Hay más de 3000 obras recopiladas por el maestro José Bragato, en este del archivo, que ofrece un servicio social a la comunidad argentina y al mundo.

Cabe destacar que sus últimas actuaciones como violoncellista fueron a los 81 años, como solista de la Orquesta de Tango Juan de Dios Filiberto, y su último solo internacional lo realizó en el Radio City de Nueva York, a los 80 años, integrando la agrupación de Atilio Stampone con el ballet de Julio Bocca. En su larga trayectoria ha trabado amistad con grandes músicos, por caso el de Yo Yo Ma y al que lo une su gran admiración por de Astor, además de Christine Walevska, que vivió en la Argentina durante 10 años, residiendo actualmente en Nueva York, el cual se relacionó con Bragato, quien le dedicó el tema "Milontan".

Continuaría con una tremenda actividad como compositor y arreglador, siendo considerado uno de los grandes de la música ciudadana en Europa y en los Estados Unidos, donde se graban sus tangos clásicos y sus arreglos para conjuntos de cámara de la música de Astor.

**ATILIO STAMPONE** ha descollado siempre como pianista, arreglador, director y compositor desde su temprana edad, al comienzo como músico del género "clásico", pero principalmente hombre de tango y porteño de ley donde naciera en 1926. Su hermano José, bandoneonista en un conjunto del barrio habría de brindarle la oportunidad de tener un piano y poder iniciar allí su carrera que iniciara en ese mismo conjunto que era conocido como el "Tano tanguero".

Ya como profesional, ingresa en la orquesta de Roberto Dimas, en el Café Marzotto de la calle Corrientes, donde al verlo Pedro Maffia le ofreció tocar en su orquesta en la que ingresaría en 1942, y tres años más tarde pasa a la de Alberto Cámara que acompañaba a Rufino. Pero ese mismo año 1945 conoce a Astor y comienza allí una nueva etapa en su vida.

Es al año siguiente, en el momento que Astor deja de acompañar a Florentino y larga con la famosa Orquesta de 46, donde Atilio se integra al conjunto, en el cual estará tres años hasta que en 1948 el conjunto se disuelve, y como ocurrirá a lo largo de toda su carrera, hará un permanente perfeccionamiento, en este caso con el maestro Scaramuzza, además de tocar en distintas agrupaciones como la de Mores para dos comedias musicales e integrar el conjunto de Juan Carlos Cobian.

En 1950, el gobierno del General Perón le otorga una beca para estudiar con el maestro Carlos Zecchi en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma, además de emprender junto a Julián Plaza y Alfredo Marcucci una gira por el mundo que se ha de prolongar durante dos años. En los finales del año 1952 al regresar al país forma dupla orquestal con Leopoldo Federico y graban un disco para TK con los temas "Criolla linda" y "Tierrita". Ya, solo como director vuelve a grabar "El Marne" de Arolas y "Afiches" de su amigo Homero Espósito con música suya que cantara Héctor Petray, y al año siguiente, ya estaba nuevamente ensayando con Astor para el Octeto.



En 1955 Astor lo convoca para integrar el Octeto y estará hasta 1958 en que finaliza el mismo, grabando dos largas duración, y esa experiencia, como ya hemos señalado, aunque auspiciosa no era el mejor momento para su debida valoración. Luego continuaría con sus estudios de armonía, composición, contrapunto, fuga, dirección orquestal y dodecafonismo con los maestro Julián Bautista y Teodoro Fuchs, además de hacer obras de la música clásica y admirador de músicos de jazz como Oscar Peterson o Hill Evans.

Luego, en 1958 graba en Nueva York con su propia orquesta temas como “El once”, “La rayuela”, “Cabulero” y “Sensiblero” de Julián Plaza, y al año siguiente lo hace para Microfón, ofreciendo presentaciones en 1960 en la Facultad de Derecho de Buenos Aires y hacia 1964 vuelve a grabar un LP además de abrir el famoso Caño 14. A principios de 1970 edita su segundo disco, “Concepto”, que revolucionó su carrera, donde aparecen sus trazos en lo rítmico, armónico y melódico del tango pero con las técnicas del conservatorio clásico. En 1973 aparece “Imágenes”.

En su carácter de compositor incursionó también en el cine, realizando la banda musical de “Un guapo del 900” y “ La mano en la trampa”, de Leopoldo Torre Nilsson, haciéndose acreedor por esta última al Premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

Además de Nicolini y Grecco, **JUAN VASALLO** ocupó el lugar del contrabajo en el Octeto. Había nacido en Chivilicoy y ya en su patria chica comenzó a vislumbrar al género a través de Argentino Galván, otro chiviliconsense, y distintas circunstancias llevaron a su familia a instalarse en Ezeiza, donde ya formaba parte de un quinteto juvenil. En ese entonces se preocupaba por estudiar y se volcaría al violín en el Conservatorio Williams, pero el contrabajo sería su gran pasión, adquiriéndolo en la Casa Soprano, donde el dueño le recomendó un profesor español llamado José Rovira, pero el que habría de alumbrarle el camino musical sería el “Negro” Alberto Caracciolo, hombre que ya adhería a la música de Astor.



En tal circunstancia formó un trío en el que incorporó a Vasallo que luego continuaría con Alberto Mancione con el que estuvo hasta 1954 y en 1955 se incorpora al Octeto, pasando luego por distintas agrupaciones como las de Domingo Federico, Alfredo Calabró, Francini, Gobbi.

En 1958 gana por concurso una plaza en la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón. También en 1958 junto a Rovira realizaron una gira por Europa que duró dos años, además de tocar con Stampone con quien cerraría su carrera en el género.

**HORACIO MALVICINO** ha sido esencialmente hombre de jazz pero también ha incursionado en el género de la música popular urbana, donde su padre, desde chico, intentaba inculcarle el tango haciéndole escuchar a los músicos y cantores más reconocidos de la época, especialmente Maderna, pero también le daría el gusto a su viejo interpretando tangos, aún, cuando alguna vez lo hiciera como Alain Debray.

Había llegado a París de la mano del productor Rodríguez Luque, adoptando tal nombre para ser aceptado en dicho mercado, donde su conjunto reemplazó al bandoneón por un acordeón además de bronces con violines al unísono. Tendría enorme éxito en ese París llegando hasta nuestras costas. También integraría el conjunto “Los Muchachos de antes” con temas de la guardia vieja, junto a Nicolini y Panchito Cao.

Como arreglador y director escribió para obras musicales en televisión, fabricó jingles, musicalizó películas y acompañó infinidad de conjuntos de ritmos diversos y de tango. Pero lo suyo fue el jazz hasta que lo atrapó Astor que en 1955 le ofreció integrar el Octeto.

En ese conjunto su instrumento tendría una especial importancia en rigor de los arreglos que Astor había introducido para el mismo en los distintos temas que hacían. Recuerda Malvicino que la presentación del Octeto fue en el Palacio Hume de la Avenida Alvear y Rodríguez Peña, donde provocaría una verdadera revolución en el género pero con las vicisitudes ya señaladas, entre ellas la falta de grabaciones hasta que llegó el sello independiente Disc Jockey con la ayuda de Rodríguez Luque.

Luego de que dejara de actuar el Octeto vendría el Quinteto de Astor con su auténtico sonido donde también estaría la guitarra eléctrica de Horacio con los arreglos especiales de Astor para el instrumento y la gran amistad que habían trabado al punto que cuando se retira Bajour del conjunto lo acompaña a Rosario a buscar a Agri. Ya en esa época habían grabado y entre los temas estaría Adios Nonino que con el tiempo sería un tango tradicional. Más tarde Astor emigraría a Italina y Malvicino comenzaría su etapa de arreglador en varias agrupaciones especialmente de la denominada “Nueva Ola”.

En los años 60 volvería a estar con Astor en Radio EL Mundo junto a Gosis y Vardaro con los distintos arreglos de su famoso Adios Nonino, entre ellos recuerda el solo de piano de minuto y medio de Dante Amicarelli. Y también lo haría con el sexteto, donde en lugar de violín incorporó al violonchelo de José Bragato, el piano de Gerardo Gandini, y el bajo de Héctor Console, junto a Julio Pane como segundo bandoneón. Sería la última experiencia de Astor en este período y Malvicino seguiría su carrera en el jazz otro de los géneros que lo apasionaba.

Volviendo a Ástor deberemos recordar que había seguido su propia senda, llegando a Buenos Aires y abandonándola en búsqueda de su propio estilo, con las experiencias con Nadia Boulanger o el Octeto Buenos Aires, pero una vez más su espíritu andariego en lo territorial pero principalmente en lo musical lo ha de llevar nuevamente a esa Nueva York de su adolescencia, en la búsqueda de nuevas experiencias musicales pero siempre, aunque lo negara, añorando Buenos Aires donde volvía permanente para recargar las pilas o reconociendo su nostalgia estando en el exterior “como querría estar escuchando a Pugliese”.

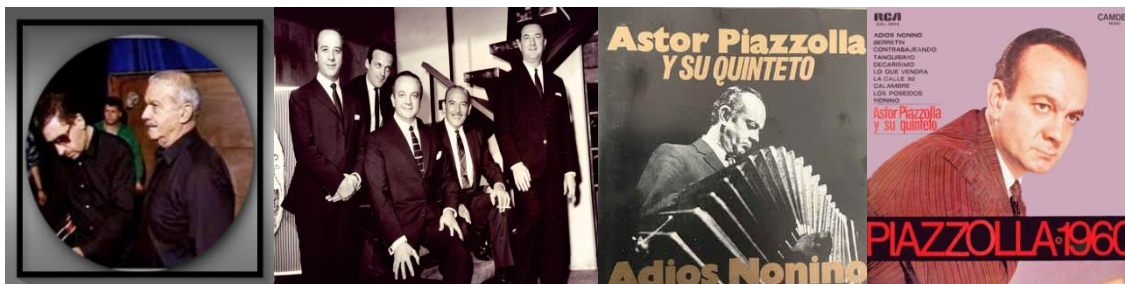
Astor pensó que debía regresar a Nueva York, de donde había migrado cuando aún era un adolescente, para abreviar en su música y en sus ejecutantes. Estando en Buenos Aires había alternado con el productor de la Metro George Greely, que concurría a verlo con el Octeto, el cual lo había tentado para que fuese a escribir música para películas, pero ello lamentablemente no podrían concretarse pues había fallecido ni bien llega a Nueva York por lo cual debió hacer pequeños trabajos para poder sobrevivir además de la problemáticas con la Unión de Músicos.

En esos trabajos acompaña a un cantante que interpreta temas de tango en inglés y a otros intérpretes además de organizar un quinteto con el cual grabó dos LP, musicalizar un ballet

para Ama Itelman, escribir una cantata basada en la obra de Borges "El hombre de la esquina rosada" y componer obras para un musical de Juan Carlos Copes y María Nieves, todo lo cual le servía para sobrevivir pero no para realizar la actividad que lo había llevado a Nueva York. Sin embargo en ese ambiente, y a raíz de la triste pérdida de su padre, daría nacimiento a la obra que le daría fama en todo el mundo "Adios Nonino".

En tanto intentaba crear un ritmo al que denominaría "jazz-tango" que traduce a través de dos grabaciones en 1959 con orquesta y coro, pero ello no era precisamente a lo que aspiraba, lo cual sin embargo serviría para ir sembrando ese nuevo camino. Esa denominación era solo eso pues poco tenía de jazz, salvo su instrumentación y tampoco mucho de tango, salvo la cadencia. Hará temas como "Nieblas del Riachuelo" y "Adios muchachos", pero también temas propios como "Contratiempo", "Boricua" o "Plus ultra" además de temas melódicos conocidos como "Laura". Pero todo ello estaba destinado a no tener trascendencia, pese a haber incluido a músicos de categoría como Al Caiola o Chef Ámsterdam, además de Eddie Costa.

Luego de la fallida experiencia regresa nuevamente a Buenos Aires. Pero la frustración de esta experiencia habría de brindarle a Astor la oportunidad de crear el conjunto que habría de representarlo genuinamente: EL QUINTETO. En su primera versión estaría integrado, además de Astor en bandoneón, Jaime Gosis en piano, el violín de Simón Bajour, el contrabajo de Kicho Díaz y nuevamente Horacio Malvicino de guitarra eléctrica, con el cual además de sus presentaciones en público comenzaría a grabar aquellos temas que perdurarían en el recuerdo de sus seguidores y de la música popular urbana con temas como Las Estaciones (Verano Porteño, Otoño Porteño, Invierno Porteño y Primavera Porteña), La Serie del Ángel (Introducción al ángel, Milonga del ángel, Muerte del ángel y Resurrección del ángel), La Serie del Diablo (Tango diablo, Vayamos al diablo y Romance del diablo), Revirado, Fracanapa, Calambre, Buenos Aires Hora Cero, Decarísimo, Michelangelo y Fugata



En este desarrollo del Quinteto, donde ya hemos hablado de sus integrantes, no sería justo no hacerlo con dos de ellos, fundamentales en esa estructura creado por Astor: Jaime GOSIS y Simón BAJOUR, aún, cuando ellos luego fueron sustituidos por otros nuevos integrantes.

**JAIME GOSIS** que era hijo de rumanos emigrados en 1908 y con un hermano, Abraham, que había tocado con Firpo, De la Cruz, Lucio Demare, Domingo Federico, Juan Carlos Cobián o Juan Canaro, comenzaría su actividad en 1928 junto a la orquesta de Ernesto de la Cruz en el Café San Bernardo de la cortada Carabelas, además de acompañar a Libertad Lamarque en el Cine Florida completando un cuarteto con De la Cruz, Vicente Tagliacozzo (violín) y Alfredo Corleto (contrabajo). Integró otro con Hamlet Greco (contrabajo), Norberto Bernasconi (violín) y Víctor Pontino (violonchelo). Luego continuará con Scorticati y Manuel Buzón, donde alternará con Goñi, estando junto a Troilo, Gobbi y Attadía.

Más tarde pasará por las orquestas de Maffia, de Antonio Rodio, Arturo De Bassi, Balcarcel, cuando este acompañaba a Castillo, con Ciriaco Ortiz o Héctor Artola y Argentino Galván y, en 1957, integrando más tarde Los Astros del Tango, septeto que completaban Vardaro, Enrique Francini (violines), Mario Lalli (viola), José Bragato (cello), Rafael del Bagno (contrabajo), Gosis (piano) y Julio Ahumada. Como otros músicos de avanzada en 1955 se vincula a Astor, además de integrar el Cuarteto Mensaje con Leopoldo Federico, Simón Bajour y San Pedro para actuar en Canal 7.



Pero sería entre 1960 y 1961 que formaría parte del Quinteto Nuevo Tango de Astor, del que se fue y regresó. En 1964, participa nuevamente con el el Octeto, especialmente para actuar en la obra de Astor y Ferrer "María de Buenos Aires". Astor le tenía gran admiración, a tal punto que siendo una persona que no regalaba elogios se expresaba de Gosis diciendo "No tengo dudas, fue el mejor pianista que tuve en mi historia. Tocaba el piano con un sonido que realmente no le escuché a nadie".

Su formación musical había partido con el maestro Scaramuzza y con tal escuela era un experto pianista clásico y de jazz. Otro hombre de grandes conocimientos en el tango como el doctor Sierra ha expresado su admiración por Gosis, al igual que por Horacio Salgán, Carlos García y Atilio Stampone. Cuentan que una vez, a punto de comenzar una actuación, se encontró con una tecla a la que le faltaba el marfil, estaba muy afligido y comentó: «No sé cómo voy hacer para tocar». Y que Leopoldo Federico le contestó: "Vos podés tocar sin marfil y sin tecla... ¡si sos un fenómeno!". Algunos le criticaban que no tenía quizá la fuerza de una mano izquierda pero su calidad musical era indiscutible, y así lo exhibía en cada presentación.



**SZYMSIA BAJOUR** nacía en Varsovia y ya desde pequeño comenzó con sus estudios de violín, y en el café de su padre, escuchando radio, se fascinó con un violín gitano y su padre le regaló uno de juguete, pero él esperaba uno de verdad, cosa que pudo comenzar a practicar poco después y ya a los 9 años de edad tocó como solista el concierto de Mendelson en la orquesta del Conservatorio, además de tomar clase con el maestro William Kryshtal.

Poco tiempo más tarde sus padres, antes de la guerra, emigrarían a la Argentina, y ya como no podía ser de otra manera el joven Samuel sería atraído por el tango, aún, cuando no gustaba de sus colegas violinistas, salvo con Elvino Vardaro, y más tarde en 1939, cuando escuchara la orquesta de Miguel Caló con su primer violín Raúl Kaplún. Ya en 1942 comienza sus primeras armas en los bailes de carnaval en Villa Ballester donde por no conocer el género le habían escrito la parte que debía tocar, pero a partir de esa primera experiencia comenzaría su camino en el tango donde haría varios cambios en el Tibidabo, ya con Maffia, ya con Troilo.

Más tarde pasaría por experiencias con Tito Marín o haciendo música internacional en el Tabarís. Pero el "Rusito" Simón quería progresar en el género y mientras que en los descansos algunos compañeros se dedicaban a jugar al truco él lo aprovechaba para estudiar, lo cual llamaba la atención de muchos maestros como el Gordo. Era un músico respetado y admirado en el ambiente, pero no alcanzaba aún a llegar al género de la música "clásica", con el estigma de tanguero.

Tocaría en distintos conjuntos como los de Dimas, Sassone, Donato y allí conoció a Emilio Balcarcel quien le ofreció ocupar el primer violín en su orquesta que en ese momento acompañaba a Alberto Marino, para actuar en el Marzotto, el Océan o Radio Splendid. También estaría con Roberto Caló, y en 1950 se incorporaba a Di Sarli, realizando el famoso solo de "A la gran muñera" o los pajaritos de "El amanecer", donde estaría hasta 1955, cuando, estando de gira de música de cámara, sus compañeros desertaron de la orquesta del maestro para formar "Los señores del tango".



Di Sarli, entonces necesitaba rehacer su orquesta y para ello le propuso a Simón hacer una gira, junto a otros violinistas del Colón como Carlos Sampedro, Saúl Michelson y Elías Slon, luego suplantados por Bernardo Stalman y Luis Vidal. Además esas cuerdas del maestro contaban con los violines de Vardaro, Arnaiz, Rossi y Scaffino.

Finalmente, en 1949 entra a la Sinfónica Nacional, con 21 años, superando a otros presentantes, a la cual renunciaría en 1955 para estar con Di Sarli, además de hacerlo con otras orquestas para actuar en radio, como Joaquín Do Reyes, Mancione o Miguel Caló, e integrar Los Astros del Tango esa creación de Argentino Galván, haciendo dúo con Vardaro o con Francini; también había sido el primer violín en la orquesta de Stampone-Federico.

En 1959 se incorporaría a Pugliese para realizar la famosa gira del maestro por la Unión Soviética y China. Pero también en esas noches del Tibidabo había trabado una fina amistad con Astor quien lo convoca como violinista del conjunto inicial del Quinteto Nuevo Tango donde grabarían el primer LP en 1961 y dejaría escrita la parte de violín para el film “Quinto año Nacional”. Pero, allí precisamente, partiría para La Habana donde lo convocaban como concertino en la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, tierra desde la cual partiría de gira definitiva.

El “**QUINTETO**” fue la nave insignia de Astor. A través de él logró sus mayores éxitos, se tratare de lo musical o de sus seguidores que veían en dicho conjunto la representación total del maestro. En su permanente inquietud, pese al triunfo del Quinteto decide en el año 1963 formar un nuevo Octeto que tendrá un paso fugaz y que no volvió a repetir la calidad del primero de ellos. Al mismo le había incorporado flauta, percusión y voz. En 1963, forma el Nuevo Octeto, para el cual compuso Introducción a «Héroes y tumbas», con letra de Ernesto Sabato. En ese año también gana el Premio Hirsch por su «Serie de tangos sinfónicos», estrenados bajo la dirección de Paul Klecky.

En 1965 ofrece un concierto con el Quinteto en el famoso “Philharmonic Hall of New York” donde da a conocer la “Serie del diablo” y completa la “Serie del Ángel”, además de “La Mufa”. En tanto en Buenos Aires graba ese recordado trabajo con excepcionales obras musicales de su autoría con la pluma de Jorge Luis Borges (en su mitología de cuchillero del arrabal) la voz de Edmundo Rivero y la actuación del actor Luis Medina Castro. Además en ese año dará a conocer otra de sus obras que se convertirá en uno de sus clásicos: “Verano Porteño” que será el primero de “Las Cuatro Estaciones”.

También para esa época comenzará su dilatada colaboración con el poeta uruguayo Horacio Ferrer donde lanzarán al comienzo esa obra que hará época por su trascendencia popular “Balada para un loco” y que continuará con esa tierna y profunda composición “Chiquilín de Bachín”, temas que ha de grabar en las voces de Amelita Baltar y luego con el “Polaco” Roberto Goyeneche. En 1970 retornó a París donde nuevamente junto a Ferrer, creó el oratorio “El pueblo joven”, estrenado poco después en 1971 en Saarbrücken, Alemania. Al año siguiente fue invitado por primera vez a presentarse en el Teatro Colón en Buenos Aires, junto con otras importantes orquestas de tango.

Ya en 1971 ha de grabar el famoso LP “Concierto para quinteto” y al año siguiente ha de formar el Conjunto 9 con el que hará “Música contemporánea de la ciudad de Buenos Aires”. En 1972 compone, para su Conjunto 9 el “Concierto de Nácar, para nueve tanguistas y orquesta filarmónica”, primer antecedente de sus obras sinfónicas para bandoneón. Además han de grabar “Tristeza de un Doble A”, “Vardarito” y “Onda Nueve”. Luego partirá una vez más de Buenos Aires esta vez hacia Italia donde hará conocer “Balada para mi muerte” con la voz de Milva y la obra instrumental “Libertango” y la “Suite Troileana”, escrita en 1975 a raíz de la muerte del Gordo Troilo.



En 1973 sufre un infarto que le obliga a reducir su actividad, por lo que se instala en Italia, en donde permaneció grabando durante cinco años. Durante ese período formó el Conjunto Electrónico, un octeto integrado por bandoneón, piano eléctrico o acústico, órgano, guitarra, bajo eléctrico, batería, sintetizador y violín (el cual posteriormente fue reemplazado por una flauta travesa o saxo). La formación fue integrada por reconocidos músicos italianos como Giuseppe Prestipino (Pino Presti), bajo eléctrico, Tullio De Piscopo, batería.

En Italia, como hemos señalado, hará conocer “Balada para mi muerte” con la voz de Milva y la obra instrumental “Libertango” y la “Suite Troileana”, escrita en 1975 a raíz de la muerte del Gordo Troilo. Tiempo más tarde, Astor incorporaría al octeto al cantante Miguel Angel Trelles. Aquí terminaría la actividad de Astor para el período en tratamiento, que seguramente en lo que hacía al tango había sido la más importante. Luego, propio de su innata búsqueda ha de buscar caminos en la música clásica con sonidos de Buenos Aires, pero esa es otra historia.

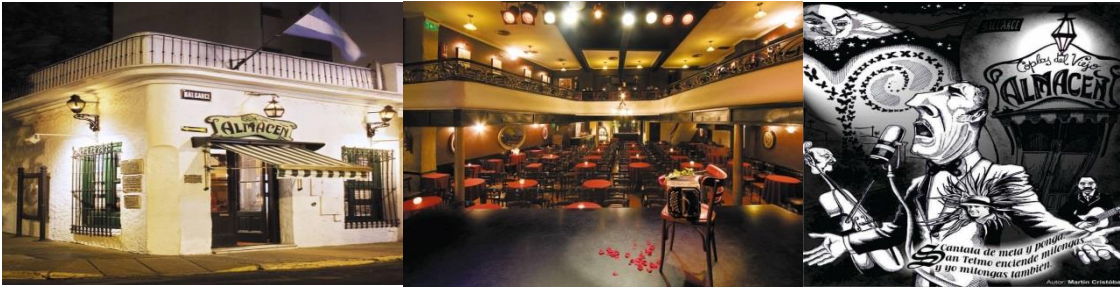
**REDUCTOS TANGUEROS** Nuestra música popular urbana, especialmente aquella que aparecería luego de la larga década del 40, se escuchó como ritual en lugares que se convirtieron en una suerte de templos laicos donde los feligreses concurrían en la búsqueda de encontrar su iluminación musical.

En esos ámbitos se los veía noche a noche peregrinar por cada uno de ellos y allí se encontraban los pares, muchas veces sin decirse nada pero comprendiendo que cada uno de ellos resumía su ser, un ser de la porteñidad, la cual cada vez era más difícil rescatar. Sin embargo, cuando partían cada madrugada, comprendían que el género aún no había fenecido y que jóvenes valores vendrían a rescatarlo del olvido.

Muchos fueron esos lugares, algunos famosos y otros no tanto, hasta aquellos ignotos, pero todos cumplían con el ritual que surgía de sus entrañas culturales, las cuales pretendían mantener, a través de sus diarios rituales en manos de esos sacerdotes musicales que esperaban cada noche a su feligreses mediante el canto, el piano, el fueye, el violín, el contrabajo o las guitarras. Era una esperanza dentro de la desesperanza.

Uno de esos grandes templos laicos del tango moderno ha sido el “Viejo Almacén” de la avenida Independencia y la calle Balcarce, en San Telmo, con Edmundo Rivero como “sacerdote mayor”. Su nombre provenía del mismo tango y una de sus letras; “En un viejo almacén del Paseo Colón, donde van los que tienen perdida la fe...”, donde homenajeaba a “Sentimiento gaucho” y a su autor Francisco Canaro. El local había sido, como solía ocurrir en muchos de nuestros históricos boliches, una vieja pulpería de troperos y carreteros en la segunda mitad del siglo XVIII, donde hacia mediados de 1800 funcionaría el Hospital Británico que luego se trasladaría a la avenida Caseros. Luego fue aduana hasta que hacia principios del siglo XX Paula Kravnik lo transformó en boliche y cafetín con el nombre de “Volga” donde marineros, contrabandistas, compadritos y amigos de lo ajeno encontraron su refugio ideal.

Si bien, el local tenía sus antecedentes, la noche de su estreno, ya como “Viejo Almacén”, comparecieron como testigos privilegiados Ciriaco Ortiz, la orquesta de Carlos García, Horacio Salgán y, por supuesto, Edmundo Rivero con la animación de Horacio Ferrer, que haría suyo el lugar a través de sus versos rantes: “Coplas del viejo almacén, cantata de meta y ponga, San Telmo enciende milonga y yo milongas también”.



Por el mismo ha desfilado los más granado del tango pero también distintas personalidades que visitaban el país, por caso el rey Juan Carlos y la reina Sofía; él pidió “Sur”, ella, “Cambalache” y alguna vez el triste intendente militar Osvaldo Cacciatore intentó la demolición del edificio para el paso de la avenida Independencia.

Por suerte, como suele ocurrir, una gran movilización popular encabezada por distintos hombres de la cultura como don Ernesto Sábato se lo impidió, debiéndose alcanzar un acuerdo donde la piqueta derribó lo mínimo y el salón quedó en pie. De ello tendríamos como testimonio los versos del poeta Juan Carlos Taveró: “Se marchó la piqueta, no entendió tu presencia; no perdona el progreso con su espada y su cruz. Pero donde a Balcarce la cruza Independencia, brotan duendes de tango con los brazos en cruz”.

El Viejo Almacén de Edmundo Rivero duró hasta entrado los años noventa, después sería historia, y del mismo nos quedaría aquella puerta chica sobre Balcarce a la que Rivero decía que era para “para plantar de grilo”. Lugar paradigmático si los hay, el mismo Taveró dejó en su homenaje esos versos que dicen: “Allí estás con las alas lastimadas del tiempo; tu destino de tango, tu final de gorrión; soportando la dura realidad del cemento; que no llora, no ríe, que no pide perdón. Vámonos de este tiempo que llegó la gran vía, con su traje de día y el apuro en la piel”.

En marzo de 1962, sobre la calle Uruguay, se abren por primera vez las puertas del mítico **“CAÑO 14”**, conocido como “El Caño” por sus habitués, dentro de un local no muy espacioso que tenía capacidad para unas 100 personas y que desde ese entonces comenzaría a desbordar de hombres y mujeres que acudían a esa misa laica donde muchos “sacerdotes” animarían sus noches, que se repetirían de lunes a sábado a lo largo de 25 años de vida. En los mentideros tangueros se comenta que el “Gordo” Troilo había embalado a Atilio Stampone, Vicente Fiasche y al ex crack de San Lorenzo y del seleccionado argentino Rinaldo “Mamucho” Martino conocido por su “gambeta” y también recordado por formar parte del terceto de oro o trío de oro, (una de las mejores delanteras del fútbol argentino que integró parte de la formación de San Lorenzo que ganó el campeonato argentino de 1946) para que abrieran un local tanguero, agregando como anécdota, creíble o no, que para rematar la propuesta en la que entraba su propia actuación habría dicho “le ponemos “caño” por las dudas si nos va mal.....vamos a parar a los caños!, a lo cual parece que algunos le agregaron el 14, el número de los borrachos, como complemento que se merecía el lugar. En su primera apertura estarían el cuarteto de Aníbal Troilo con Roberto Grella, Enrique Francini con Héctor Stamponi y Horacio Salgán con Ubaldo De Lío, y ya desde ese momento el local comenzaba a quedar chico.



En atención a tal éxito, poco tiempo después sus propietarios decidieron mudar el local al mítico sótano de Talcahuano 975 que tenía capacidad para 400 personas donde en sus

inolvidables noches estarían, como suele decirse, los mayores integrantes del seleccionado nacional del tango, especialmente de ese entonces, tales como el Cuarteto de Grela, el Sexteto Tango, el Sexteto Mayor, Juan Carlos Copes con María Nieves, Enrique Mario Francini, al que se recordará por siempre falleciendo un día 27 de agosto de 1978 tocando con Chupita Stampones el tema "Nostalgia" comentándose que al auxiliarlo pudieron escuchar sus últimas palabras "Mi violín, ¿ dónde está mi violín ?".

También estarían en ese escenario Mariano Mores y los grandes cantores como el "Polaco" Roberto Goyeneche, el "Gordo" Alberto Podestá, el "Negro" Raúl Lavié, más adelante el otro "Negro", Rubén Juárez, con Lucía Marcó, esposa de Stampone, como presentadora del espectáculo el que se iniciaba a las 23 en punto y concluían a la madrugada.

Goyeneche, que dio su presente en casi todas las noches, recordaba que en los "descansos", los muchachos nos trasladábamos al Cuartito, la pizzería que funcionaba al lado, y ya de madrugada, rebotaban en un viejo cafetín de avenida Caseros en pleno barrio Saavedra donde despedían la jornada con los amigos del barrio. La despedida también era a todo tango. En sus años de esplendor, el Polaco no le decía "no" a nadie ni a nada. "Si hasta boleros lo oí cantar en ese boliche que quedaba a cuatro cuadras de su casa".

El Polaco, en noches memorables, cerraba el espectáculo junto a Troilo, Raúl Lavié, la orquesta de Atilio Stampone compartiendo el escenario con Osvaldo Pugliese y posteriormente Rubén Juárez para quien presentarse en el Caño 14 le dio la posibilidad de ser conocido por el público del tango que ansiaba la llegada de un nuevo valor que el tiempo sería testigo de su calidad y espíritu renovador. "Siempre había algo para esperar de Troilo con el Polaco. Estábamos expectantes, gozosos. Cuando Francini se enchufaba con el violín y viajaba, nos llevaba a todos en el viaje. El whisky era el mejor carburante", contaba un parroquiano de los años gloriosos del templo tanguero.

Políticos, periodistas, empresarios, deportistas y artistas de todas las disciplinas no querían perderse lo que sucedía en el lugar. En cada una de sus veladas, el Caño se colmaba y muchos hasta se volvían a sus casas sin poder entrar. "Se dio el caso de que uno de los que se quedó afuera, una noche, fue nada menos que Carlos Perette, vicepresidente de la Nación cuando Arturo Illia era presidente", contó Atilio Stampone en un texto titulado "Un sueño realizado". Como dice el tango "...Pero como todo llega a su término en la vida, donde nada es duradero ni la dicha ni el pesar...", un día de 1986, propio de nuestros vaivenes como sociedad, luego de 25 años "El Caño" cerró sus puertas pasando unos años hasta que reabrió en un nuevo local en Recoleta donde actuarían Raúl Lavié, Alba Solís, y Alberto Podestá, Carlos Bueno, Atilio Stampone (quien ya estaba desvinculado comercialmente del lugar) y los bailarines Gloria y Rodolfo Dinzel fueron los directores artísticos y quienes intentaron resurgir este tradicional reducto tanguero, pero lamentablemente tampoco las condiciones económicas eran las necesarias para que el mismo continuará funcionando y así se cerraba definitivamente el ciclo de "El Caño".

En la calle Cerrito al 600 Eduardo Bergara Leumann inauguraba su primer local en un ambiente familiar como si fuera la casa de cada uno de aquellos que lo visitaban en esos finales de la década del "60" en un momento de ebullición cultural especialmente de vanguardias. Sin embargo el local había sido ideado en sus principios como lugar de modas donde su dueño al poco tiempo lo modificaría por una muestra permanente de un arte que respiraba total libertad donde no existían libretos ni rutinas, donde Bergara además de reunir su reconocida trayectoria de vestuarista, escenógrafo y actor le agregaba una forma de presentar a un tango desestructurado donde ese anfitrión irreverente habría de recibir a los mejores artistas del género como Luía Vehil, Mecha Ortíz, Jorge Luís Borges, Ernesto Sabato, Haydée Padilla, y harían sus primeras armas Nacha Guevara, Susana Rinaldi, Valeria Lynch, Opus 4, Leonardo Favio y Víctor Heredia, entre otros tantos.





Cuando el local de la calle Cerrito debió cerrar sus puertas por la ampliación de la Avenida 9 de Julio, la Botica del Ángel se había transformado ya en un concepto en sí mismo: a partir de entonces a veces sería sala teatral, a veces programa de televisión, a veces casa, a veces museo.

En 1968 Bergara Leumann consiguió una nueva propiedad, un antiguo templo que transformó en su segunda Botica; músicos, actores, pintores e intelectuales desfilaron por allí hasta su cierre en 1973. Luego de ello sería un trotamundo que además actuaría junto a las grandes figuras del cine y teatro, siendo dirigido por Fellini, y trabajando con Belmondo, Mónica Vitti, además de pintar y exponer.

Ya en las décadas del “80” idearía su programa de televisión “La Botica del Tango” que se convertiría en un clásico y en los “90” volvería al viejo templo del barrio de Congreso en la calle Luis Sáenz Peña 541 al cual legó la recuperación del espacio hoy convertido en museo. Como alguien lo ha expresado, se trataba de una extraña mezcla entre el Di Tella y el Glostora Tango Club.

“MALENA AL SUR”, del Pasaje Giufra, en San Telmo, será otro de aquellos boliches queribles de finales de los “60” y los “70”. Allí el gran Lucio Demare había anclado su barco, que sería el último, cuando levantaba la tapa de su piano de media cola Steinway para brindar la misa laica de cada noche en ese pequeño local decorado por Saulo Benavente, como lo recuerda Felipe Yofre aún con su elegante smoking el cual solía decir que en lugar de calle tuvo piano y que sus comienzos será música de jazz deambulando por el teatro Real de la calle Esmeralda para que luego Adolfo Carabelli lo introdujera en el Tabarís ya en el dos por cuatro. Pero el lugar albergará recuerdo de dos queribles y queridos amigos, uno que ya partió de gira, Antonito Villanueva, habitué cada noche al lugar y proveedor del famoso piano de Lucio, y el otro permanentemente vigencia, Natalio Etchegaray, que se refieren a ese local que dejó tantos afectos en una grabación que navega por youtube y tantas añoranzas, entre ellas la de ese gran músico pero principalmente gran tipo que fue el “Mingo Moles”.

Allí “Mingo”, un ser muy especial, fue también junto a Lucio sacerdote de esas misas reas como diría Horacio, que ya había actuado en la Bótica cuando solo tenía 20 años y en el Viejo Almacén, además de ser llamado por los grandes, para dar el marco exacto, al Polaco o a Daniel Río Lobos, a Carlitos Varela, Gabrielito Reynal, Guillermo Galvè o Guillermito Fernández.

Su fueye, no era solo un instrumento sino que estaba amalgamado a su persona, y a su innata inspiración musical, pero principalmente a esa modestia que no le permitía aceptar elogios como los de Leopoldo Federico que en alguna ocasión manifestó que el “Trio Contemporáneo” fue algo que lo motivó para organizar luego su propio trio. Su clara digitación le permitía tener sonidos sensibles al oído del conocedor y del profano y esa calidad alguna vez le fue reconocida al suplantar a Astor para una grabación.

A ello unía su creación de autor en obras con la poesía de Héctor Negro (“Tango con vos”), Roberto Díaz (“Como esa brisa”), Eugenio Majul o María Eugenia Darré (“Simplemente mi barrio” “Un cierto azul”), o instrumentales como “Cronopios 2001). “Mingo” no solo mostró sus virtudes en suelo propio sino que países como Canadá, Japón, Alemania o Francia lo recibieron en su calidad de embajador de esa nueva música popular urbana porteña y en muchos de aquellos países supo editar trabajos con el “Trío Contemporáneo”.



Siempre se lo recuerda como ese gran tipo que era y que supimos transitar como aquel fallido intento cuando Natalio Etchegaray pensó que era la persona ideal para organizar la Orquesta del Tango del Municipio de Lomas de Zamora, a través de distintas integraciones, además de la enseñanza de los distintos instrumentos, y que como suele ocurrir algún funcionario inepto desperdició.



Sus amigos, entre ellos nuestro querido Carlitos Varela lograron editar un CD con temas y actuaciones de muchos amigos que “Mingo” supo cosechar a lo largo de su corta vida y que participaron de la empresa como Aníbal Jaule, Héctor Negro, Carlos Cabrera, Ruth Durante, Carlos Barral, Gabrielito Reynal que también se nos fuera de gira al igual que el “alemancito” Reynaldo Martín, Adriana Varela, Leopoldo Federico, Roberto Díaz, Raúl Luzzi, Silvana Gregori, María Eugenia Garré y el propio Carlitos, además de la colaboración de sus amigos de siempre como Natalio Etchegaray, Antonio Villanueva, Martín Waisburd, María Eugenia Darré y finalmente Pablo y Laura Moles.

Otros tantos boliches, que ya no son, supieron estar en la noche de Buenos Aires, quizá la mayoría de poca duración, por caso “El Circulo Amigos del Bueno Tango”, las facultades, y en la calle Soriano 1684 de Montevideo “El club de la guardia nueva”, además de la breve pero intensa vida del “676” de la calle Tucumán que abriera Astor, donde también pernoctara en sus noches nuestro querido amigo Antonio Villanueva, donde en esos principios de los “60” lo hacía con su famoso quinteto, pero que además también había jazz con López Ruíz o Joao Gilberto, o la jazz session con el Modern Jazz Quartet.

**TEMAS Y NOMBRES DEL PERÍODO 1956-1973.** Como nos ha ocurrido en distintas oportunidades, acudirá en nuestra ayuda el trabajo minucioso e inmejorable del maestro **HORACIO FERRER**, volcado en sus distintas obras y en virtud de ellos hemos de señalar los principales temas a que dio lugar este período que, si bien, constituyó una crisis en nuestra música popular urbana no por ello dejó de brindarnos obras hoy reconocidas, además la aparición de nuevos músicos y letristas que habrían de señalar esa continuidad de la evolución del género.

1955: “A mis manos” de Gobbi y Camiloni, “Afiches” de Stampone y Expósito, “Amigos que yo quiero” de Gutierrez, “Antiguo reloj de cobre” de Maruezzi, “Cain y Abel” de Lamadrid y Julio De Caro, “Desconocida” de Lamadrid y Pansera, “Eras como la flor” de Arrieta y Rufino, “La lluvia” de C. Castillo y De Fazio, “Muñequita de París” de Rótulo y Ranieri, “Por una muñeca” de Barros y Balcarce, “Por unos ojos negros” de Sanguinetti y Dames, “Predestinada” de Camiloni y Blanco, “Pucherito de Gallina” de Medina, “Un tango para Chaplín” de Gobbi y Salas, y “Y no puedo olvidarte” de Cupo y Aznar.

1956: “Alguién” de Majul y Stamponi, “Bailemos” de Gisso y Mamone, “Calla” de Rufino y Barros, “Con las manos vacías” de Majul y Alvarado, “Desorientado” de Caló, Martínez Vila y Rubens, “Dónde estás” de Sucher y Bahr, “Es mejor olvidar” de Parula y Stamponi, “Fueron tres años” de Marín, “La última curda” de C.Castillo y Troilo, “Muriéndome de amor” de Sucher y Bahr, “Qué risa” de Robles, “Quién” de Lira y O. Manzi, “Soñemos” de Gisso, Rufino y Caló, “Te estaba esperando” de Giménez, “Un tango para el recuerdo” de Del Bagno y Cantó, “Viejo baldío” de Lamanna y Grela, “Y todavía te quiero” de Aznar y Leocata, y “Zapatitos de raso” de Caprio y Dragone.

1957: "Adios corazón" de Sapelli y Etchegoncelay, "Andate por Dios" de Hormaza y Stamponi, "Baldosa floja" de Bucazzi, Sassone y Gilardoni, "Cuanta angustia" de Barros y Plaza, "De puro curda" de Aznar y Olmedo, "Destino de flor" de Romay y Rufino, "En el cielo" de Lary y Alessio, "Fangal" de Discépolo (póstumo), "La calle sin sueño" de Cadícamo y L. Demare, "La fulana" de Mastra y Caruso, "La última" de Camilioni y Blanco, "Mientras viva" de Majul y L. Demare, "No me hablen de ella" de Moreira, "Siempre París" de los hermanos Expósito, "Te llaman malevo" de Troilo y H. Expósito, y "Whisky" de Marcó.

1958: "Bueno, derecho y varón" de Gatti y Polito, "Dame tiempo" de Yoni y Podestá, "El clavelito" de Yiso y Cabral, "El firulete" de Mores, "Hasta siempre amor" de Silva y Racciatti, "Maquillaje" de los hermanos Expósito, "No la maldigas por Dios" de Moreira y Rossi, "Por quererla así" de Hernández y Olmedo, "Polo" también de los Expósitos, "Qué me importa tu pasado" de Retama y Giménez, "Quién tiene tu amor" de Díaz Vélez, "Soy un pálido fantasma" de Gatti y Tarantino, y "Yo tengo un pecado nuevo" de Mores y Taboada.

1959: "Amor de resero" de Gallucci y "Yaraví", "Andrajos" de Martínez y Discépolo (póstumo), "Corrientes bajo cero" de Quirolo y Chanel, "Dame mi libertad" de Sucher y Bahr, "Entre tu amor y mi amor" de Díaz Vélez y Pomati, "Escuela de tango" de Gutiérrez Martín y Riel, "Estrella" de Casinelli y Hernández, "Felicidad" de Rótulo y De Angelis, "Llamarada pasional" de Merello y Stamponi, "Marinera" de Marín y Laurenz, "Nocturno a mi barrio" de Troilo, "Orgullo tanguero" de Cadícamo y Stazo, "Que lejos mi Buenos Aires" de Cárpena y Pansera, "San Pedro y San Pablo" de Huasi y Spitalnik, "Única" de Majul y Pérez Prechi, y "Y te parece todavía" de Aznar y Howard.

1960: "Adios Chantecler" de Cadícamo, "Club de barrio" de Díaz Vélez, "Cuatro pasos en la nube" de Gisso y Do Reyes, "Desencuentro" de C. Castillo y Troilo, "Esclavo de tu piel" de Martínez y L. Demare, "Guitarra de ausencia" de Gallucci y "Yaraví", "Mi luna" de Bayardo y Olmedo, "Tamar" de Núñez y Berlingieri, "Tengo" de Majul y Pérez Prechi, "Tu olvido y yo" de Lambertucci y Sucher, "Un solo minuto de amor" de "Mapera" y Minotti, y "A mi qué" de C. Castillo y Troilo.

1961: "A Homero" de C. Castillo y Troilo, "A mi no me hablen de tango" de J.M.Contursi y Paz, "Color esperanza" de Silva, Pontier y Caló, "El flaco Abel" de Parula y Pansera, "Enamorado estoy" de Fresedo y Márquez, "En la madrugada" de Silva y Cabano, "La calle del pecado" de Lambertucci y Rufino, "Locura, locura" de Sucher y Bahr, "Manos vacías" de J.M.Contursi y J.De Caro, "Y porqué la quise tanto" de Mores y Taboada.

1962: "Bar de Rosendo" de Cadícamo y D'Agostino, "Bronca" de Batistella y Rivero, "Coplas" de Martínez y Troilo, "Madrugada" de Rolón, "Magoya de Walsh y Stamponi, "Plazo" de Urondo y Cedrón, "Rosa río" de Lamadrid y Piazzolla, "Se tiran conmigo" de Díaz, "Sueño de Barrilete" de Blazquez, "Vos y yo corazón" de Silva y Stazo, "Yo no merezco este castigo" de Casinelli, Gilardoni y Hernández, "Yo soy el tango señores" de Gramajo y Pérez Prechi.

1963: "Amor de verano" de Silva y Stazo, "Amor en remolino" de C. Castillo y Stamponi, "Cuando era mía mi vieja" de Tiggi y Mamone, "Decíme Dios, dónde estás" Merello y Sucher, "El mundo de los dos" de Gómez y Piazzolla, "El último café" de C. Castillo y Stamponi, "En la calle" de Koy y D.Federico, "Extrañura" de Gelman y Cedrón, "Frente al mar" de Mores y Taboada, "La última grela" de Ferrer y Galotti (Bachicha póstumo), "Mi mala cara y yo" de Silva y Stazo, "Mocosa" de Lizarraga y Stampone, "No nos veremos más" de Silva y Stazo, "Qué falta que me hacés" de Silva, Pontier y Caló, "Racconto" de Durán y García, "Yo te canto Buenos Aires" de Waiss y Varela. 104

1964: "Abrazo fraternal" de Demarco y Penón, "Cómo aprender a quererte" de Lucero y Mazzea, "Cuando caigan las hojas" de Curio y Balcarce, "El firulete" de Taboada y Mores, "La mesa del tango" de Díaz Vélez, "Nuestro balance" de Chico Novarro, "Réquiem para un

malandra” de Diana y Astor Piazzolla, “Ribera Norte” de A. Manzi, “Un sueño y nada más” de Charlo, “Viejo Buenos Aires” de Darré y Mores, y “Yo soy del 30” de Méndez y Troilo.

1965: “A Don Nicanor Paredes”, “Alguien le dice al tango”, “El títere”, “Hombre de la esquina rosada” y “Jacinto Chiclana” de Borges y Piazzolla, “Aquí nomás” y “Canción del Ave María” de C. Castillo y Stamponi, “Desconocidos” de Silva y Stazo, “El conventillo” de de la Torre, Rolón y Baffa, “Empinao” de R. y R. Garello, “Gilito de barrio norte” de M.E. Walsh, “Los tanguitos” de Gelman y Cedrón, “Miedo” de Cortese y Pansera, “Mi viejo el remendón” de Mastra, “Pichuco está tocando” de Camilioni y Blanco, y “Siempre no” de Arona y Marino.

1966: “Alejandra” de Sábato y Troilo, “Bailáte un tango Ricardo” de Petit de Murat y D’Arienzo, “Como nadie” de Mújica Lainez y Demare, “En que esquina te encuentre Buenos Aires” de Escardó y Stamponi, “La mariposa y la muerte” de Marechal y Pontier, “Marisol” de Iturburu y Piana, “Milonga de Alborno” y “Milonga para los orientales” de Borges y Basso, “Nadie puede” de C. Tiempo y Delfino, “Oro y gris” de Benarós y Mores, “Tango para Juan Soldado” de Nalé Roxlo y De Angelis, “Sabor a Buenos Aires” de Mastronardi y Caló, “Setenta balcones y ninguna flor” de Fernández Moreno y Piazzolla (todos ellos de la serie “14 con el tango), “Dale tango” de Dizeo, Terragno y Troilo, “Fatalmente nada” y “Jamás lo vas a saber” de Mastra y Sucher, “Mi canción de ausencia” y “Oración porteña” Suit de Lambertucci y Pansera, “Sainz Tropez” de A. Manzi, “Un mundo nuevo” de Negro y Arena, y “Un silbido en el bolsillo” de Cócara y J. De Caro.

1967: “Bien de abajo” de Negro y Penón, “Brigitte de Olivos” y “Batallón de cirujas” de A. Manzi y Pansera, “Buenos Aires vos y yo” de Negro y Avena, “Compro un corazón” de Dechiche y Piero, “De mi barrio de Flores” de Echenique y Britos, “El 45” de M.E. Walsh, “El último escalón” de Gilardoni, Mazzea y Sassone, “Graciela oscura” de Petit de Murat y Piazzolla, “Las rosas golondrinas” de E. Expósito y Piazzolla, “Milonga del casamiento”, Responso para un hombre gris”, “Soy del sur”, “Tarde sola” y “Un lobo más” de Negro y Avena, “Requiem para Discépolo” de Echenique y Britos y “Tu pollera escocesa” de A. Manzi y Pansera.

1968: “Amanece”, “Apenas Marielena”, “Cielo de cometas”, “La esquina cualquiera”, “Nuestro Buenos Aires”, “Otra vez Esthercita”, “Palermo en Octubre”, “Para poder volver”, “Romance de la ciudad”, “Señorita María”, “Tango del colectivero” y “Tanguihistoria” de Silva y Pontier, “Balada para mi muerte”, “Chiquilín de Bachín”, “Milonga a la funerala” (en María de Buenos Aires), “Juanito Laguna ayuda a su madre” de Ferrer y Piazzolla, “El amor prohibido”, “Fiesta santa”, “Juro por Dios”, “La creación”, “No mataré” y “Una canción con fe” de Lambertucci, Freseo y Pansera, “Fantasmas de Belgrano” de Dolina, “La milonga y yo” de Ribero y Díaz Vélez, “Los carnavales” de Díaz Vélez, “Mientras tú no llegas” de Sucher y Bahr, y “Vigilia” de “Cardozo y Lavallén.

1969: “Aquella calesita” de Cantó y del Priore, “Aquella reina del Plata” de Negro y Avena, “Balada para él”, “Balada para un loco” y “La última grela” de Ferrer y Piazzolla, “Ché Discepolín” de Méndez y Berlingieri, “De mi ciudad” de Lizarraga y Balcarce, “El último farol” de C. Castillo y Troilo, “Hasta el último tren” de Camilioni y Ahumada, “Hoy estás aquí” de R. y R. Garello, “Hoy que no estás” de Durán y Chico Novarro, “Mi bandoneón y yo” (crecimos juntos) de Gutiérrez Martín y R. Juárez, “Mi viejo zaguán” de Cócara y J. De Caro, “Para vos, canilla” de Gutiérrez Martín y Quintana, “Por qué amo a Buenos Aires” de E. Blázquez, “Poema conjetural” de Borges y Zimmermann, “Salón para familias” de Chico Novarro, “Sin mañana” de Díaz y Moles y “Una piba como vos” de Truffa y Gilardoni.

1970: “Amor sin aventura”, “Cerráme las ventanas”, “Domingos de Buenos Aires”, “María de nadie”, “Mi ciudad y mi gente”, “Qué buena fé” y “Sin piel” de E. Blázquez, “Ayer escribí en el viento” de Silva y Stazo, “Buenos Aires...colina chata” de H. Manzi y Piana (póstumo), “Canción de hoy” y “Trasto viejo” de Díaz y Moles, “Contáme una historia” de laquinamdi y Blázquez, “Cuál de los dos” de Cadícamo y Stazo, “Desde un bar” y “Gira el disco” de Rosler, “Desnuda la ciudad” de García y Blázquez, “En el 2000” y “Tengo todo lo que he dado” de C.

Castillo y Stamponi, "Fábula para Gardel", "La bicicleta blanca", y "Te quiero che" de Ferrer y Piazzolla, "Humano" de H. Expósito y Blázquez, "La patraña" de C. Castillo y Troilo, "Llevo tu misterio" de R. y R. Garelo, "Nada más mi amor" de Majul y Nieves Blanco, "Otra vez Buenos Aires de Cardozo y Lavallén, "Poema número cero" de Alposta y Rivero, "Réquiem para una luca" de Gobello y Piana, "Sabor de adiós" de Soldán y Mores, "Se te hace tarde" de Silva y Navarro, y "Un mundo distinto" de Lambertucci y Pansera.

1971: "A bientot" de Garré y Cosentino, "Al aire libre" de Negro y Stazo, "Balada del alba" de Taphanel y Navarro, "Barrilete de Dios" de A. Manzi y Pansera, "Canción de tu presencia" de Centeya y Podestá, "Canción de la venusinas", "El pueblo joven" Oratorio en 2 actos, "Preludio para el año 3001", "Preludio para un canillita" y "Vamos Nina" de Ferrer y Piazzolla, "Cátulo" de Chaponick y Piana, "Color de tiempo" de Bayardo y J. De Caro, "Debut y despedida", "Quién puede juzgarte", "El último round" y "Un sábado más" de Chico Navarro, "Desde el tablón" de Negro y Avena, "El coro" de Blázquez, "Eras tú y eras ella" de R. y R. Garelo, "La pared" de C. Castillo y Pontier, "Las cosas del adiós" de Centeya y Stamponi, "Me voy Buenos Aires" y "Pas de quatre" homenaje a Nicolás Olivari, de Rosler, "Poema No 2" (el jubilado) de Alposta y Rivero, "Romance para una vereda" de laquinandi y Rivero, "Siempre Palermo" de La Roca y Torrado, "Sin gritar" de Casinelli y Hernández, "Tal vez porque la quiero" de Lambertucci y Pontier, "Tenés servido el té" de C. Castillo y Stamponi, y "Volver a Chaplín" de Miquelena, Casas y Quintana.

1972: "A Buenos Aires se le perdió un violín" de Sturla y Castaña, "A la luz de la fogata" de Tuñón y Cedrón, "Amar y callar" de Omar y Canet, "Balada del hombre que se calló la boca" de Gelman y Cedrón, "Café la humedad" de Castañan, "Cordón" y "Nadie mejor que voz" de Chico Navarro, "El gordo triste", "Los paraguas de Buenos Aires", "No quiero otro" y "Porteñesa triste" de Ferrer y Piazzolla, "El trompo azul" de C. Castillo y Stamponi, "El único invitado" de La Roca y Tarantino, "Gato solitario", "Triste carrousel de la mentira" y "Las mises" de Proncet y Tirao, "Jesús en Buenos Aires" Cantata de Díaz y Moles, "La noche tiene ojos negros" "Robby" de M. Montero, "La luz de la pensión" de Negro y Roggero, "Que linda Buenos Aires" de Negro y Avena, "Sobre un mar de azoteas" de C. Castillo, Nijheson y Podestá, y "Tal vez no tenga fin" de Hernando y Salgán.

1973: "A un semejante", "Al de la zurda", "El miedo de vivir", "La cartera de economía", "Te llaman fueye", "Tú rebelión" y "Un caballero" de E. Blázquez, "Aves ciegas" y "Ciudad" de Jubany y D. Federico, "Balada de los recuerdos" de Ferrer y Grela, "Compre señor, compre" y "Es cuestión de creer" de Negro y Avena, "El as de la manga", "El futuro soldado", "El ganador del Prode", "El pibe corazón", "El rey de los plomos", "El tuerca de los domingos", "Los cosos de Buenos Aires" y "El viejito mejillón" de Lambertucci y Salgán, "El hombre del sábado" de Margarido y Rovira, "El montón" de C. Castillo y Avena, "La calle rota" de Navarro, "La loca de la plaza" y "Los pájaros perdidos" de Ferrer y Piazzolla, "Para entendernos" de Silva y Blázquez. Y "Tango del solo" de Tejada Gómez y Francia.

## GOBIENO MILITAR Y CENSURA CULTURAL



**QUISIERON SILENCIARLO ... Y NO PUDIERON**

Como ha ocurrido a lo largo de nuestra historia y ello replica lo global, los períodos oscuros de un país se reflejan principalmente en lo político-económico-social y en sus expresiones culturales, y el período iniciado el 24 de marzo de 1976 sería uno de los más nefasto y negativos. La censura, el marginamiento de numerosos artistas populares a través de las famosas listas negras, que en muchos casos se transformaría en persecuciones y desapariciones, habría de comenzar ya durante el gobierno de Isabel Martínez y algunos de sus funcionarios que representaban tal pensamiento continuarían durante el gobierno militar, como el caso de Miguel Paulino Tato al frente del Ente Calificador Cinematográfico.

María Paula De los Santos Rojas en un trabajo titulado “La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983”, señala que en dicho período la censura (censura o acto de censurar, la “restricción de la libertad de información y/o expresión” (Gubern, 1981); es decir, a la supresión parcial o total de información por parte de un organismo. Por lo tanto, la propia comunicación se vuelve el objetivo principal del acto de censura.....) afectó a la cultura argentina en todos sus géneros, donde reseña el período que se inicia en 1973, especialmente a partir de la muerte de Perón el 1º de julio de 1974 y la asunción por parte de su vicepresidenta Isabel Martínez, luego de los distintos avatares conocidos se sucedía el golpe cívico militar del 24 de marzo de 1976, donde citando al historiador Romero afirma que el mismo tenía por objeto eliminar de raíz todo el populismo, restableciendo el orden y asegurando el monopolio estatal de la fuerza, con lo cual justificaba la erradicación total de aquellas personas que estuvieran en contra del Gobierno: “toda expresión de pensamiento crítico [...] era aniquilada» (Romero, 1994), la cual se habría de concretar a través de una doble acción: la clandestina, encargada de la represión y la de censurar a los distintos medios de comunicación: «se sometió a los medios de comunicación de prensa a una explícita censura» (Romero, 1994). A partir de ese momento quedaba totalmente prohibida cualquier mención al terrorismo estatal y a sus víctimas. La otra sería la pública, a través de la prohibición de toda actividad política o sindical y la imposición de la censura de prensa.

Pero ello, además, implicaría la autocensura donde se dejó de compartir entre vecinos y/o familiares opiniones o pensamientos, pues pensaban que estaban en un peligro constante y que podían llegar a ser secuestrados, torturados e incluso asesinados. Pese a ello distintos sectores nacionales seguirían dando batalla al nuevo régimen; y sobre ellos caería la cacería, represión y desaparición. A pesar de que quedaron prohibidos los partidos políticos y sindicatos, varios de estos fueron manifestándose a partir de 1981 por las calles de Argentina reivindicando una vuelta a la democracia y la lucha continua por los derechos humanos. Estas sucesivas manifestaciones llevaron al régimen militar a la decadencia; incluso la Iglesia y los grandes empresarios empezaron a distanciarse del gobierno militar, pese a las enormes campañas publicitarias desde los medios cómplices, que tendría su culminación con la guerra de Malvinas donde se hizo creer a la población argentina que se estaba ganando la guerra.

En la censura, la propia comunicación se vuelve el objetivo principal del acto de censura. Existen dos tipos de censura: la privada y la estatal. El objetivo principal de la censura estatal es mantener ‘el orden público’: La censura estatal es aquella ejercida por algún organismo o institución emanados del poder legislativo, ejecutivo o judicial del Estado [...]. Es la censura por antonomasia, cuyo objetivo principal es la restricción administrativa a la libertad de información o expresión que se fundamenta en el poder ejecutivo y de él recibe su legitimidad. (Gubern, 1981)

Ya, durante el gobierno de Isabel Perón (1974-1976) se produjeron los primeros casos de censura, aunque estos se consolidaron a partir de 1976, donde el objetivo principal de la Junta Militar fue “construir e imponer un proyecto basado en la afirmación de un modelo de país acorde con sus principios morales e ideológicos conservadores, autoritarios y antidemocráticos” (RAGGIO, s.a.). El acto de censura se dividía en dos partes distintas. La primera etapa consistía en la “expurgación de todo producto cultural o práctica” (RAGGIO, s.a.), los cuales eran denominados subversivos, es decir, que trastornaban la moral y el pensamiento. En otras palabras, se hacía una “limpieza” general del producto en cuestión. Una vez llevada a cabo la limpieza, esta se le comunicaba a los colegios, universidades y medios de comunicación para que el producto no se divulgara públicamente. La segunda etapa era la ‘imposición de la ideología’ sobre los materiales que sí que



se distribuyeron a escuelas, universidades y, por supuesto, medios de comunicación. La central desde la cual se dirigían las distintas operaciones para llevar a cabo la censura era el Ministerio del Interior, y “aunque no todo se prohibía, se controlaba”

Los encargados del acto de censura, eran agentes altamente cualificados y censuraban bajo un estricto plan sistemático, político, de represión y producción cultural. Varios de estos agentes eran abogados, sociólogos, profesores de universidades católicas... y, sobre todo, eran especialistas en el área del conocimiento. Además, aprovechándose de esta situación, varios militares decidieron sacar a la luz sus propias obras, que también eran supervisadas por parte de los censores previamente nombrados. Algunos de los métodos utilizados por los militares para llevar a cabo inspecciones rutinarias de control era: allanamientos a intelectuales, inspecciones en las bibliotecas públicas en busca de algún libro sospechoso, intervenir drásticamente en distintas editoriales argentinas.

Sin embargo, unos de los métodos que más conmovió al ámbito cultural fue conocido como “Proceso Quema Libros”. Uno de los más importantes durante la dictadura tuvo lugar el 29 de abril de 1976, tan solo un mes después del golpe, en la ciudad de Córdoba, en concreto en el Regimiento de Infantería Aerotransportada de la Calera, donde se hizo arder una montaña con miles de libros apilados; entre aquellas obras destacaban varias novelas de Gabriel García Márquez, poemas de Neruda e incluso textos científicos sobre investigaciones llevadas a cabo por Osvaldo Bayer. Hubo un comunicado oficial por parte de la Junta, que dictó así: “Se incinera esta documentación perniciosa que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana, a fin de que no pueda seguir engañando a la juventud sobre nuestro más tradicional acercamiento espiritual: Dios, Patria y Hogar”

El comunicado 199 aludía a la censura en el periodismo, donde dictaba los límites impuestos a los medios de comunicación a la hora de informar a la población argentina, y que se castigaría a todo aquel que atentara contra el Gobierno. Esta censura, ya había sido iniciada durante el gobierno de Isabel Perón mediante actos de censura organizados por el mismo López Rega y su ya mencionada Triple A, aunque estos actos no se institucionalizaron hasta la llegada de la dictadura, señala De los Santos Rojas.

En relación a los medios, estaban los periódicos pertenecientes al bando militar; en estos se hacía nula referencia al estado dictatorial por el cual pasaba el país. Nunca se publicaban artículos y/o notas que pudieran perjudicar a la imagen y figura del gobierno militar. Ejemplos de estos periódicos fueron La Nación, Clarín y La Razón. Por miedo o connivencia, a la represión militar, los periodistas que trabajaban en estos periódicos decidieron mirar hacia otro lado y no comentar nada acerca de la dictadura.

En el otro lado estaban los periódicos y revistas de índole política y cultural que sí decidieron publicar notas y artículos sobre realidad que estaba asolando a miles de personas en nuestro suelo y otros países de América Latina. Como consecuencia de esta desobediencia por parte de los periodistas, hubo constantes represiones, secuestros, torturas e incluso asesinatos de varias personas pertenecientes al gremio periodístico. Ejemplos de este tipo de periódicos y revistas fueron Crónica, La Opinión, Crisis y Humor. Varios de los periodistas y escritores que decidieron contar la verdad sufrieron sus consecuencias, algunos incluso tuvieron que pagar con su propia vida.

Otro periódico a destacar, fue el del habla inglesa “Buenos Aires Herald”, uno de los pioneros en publicar notas y artículos acerca de las desapariciones e historias de muertes. En el comunicado que daba a conocer las medidas represivas se destacaba que: “Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o

imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales”.

A partir del comunicado No 19 cualquier periodista que quisiera publicar algún artículo, nota, investigación, etc., debía, previamente, mandar el artículo en cuestión a la oficina de censura, que tenía su sede en la Casa Rosada. A esta oficina se la denominó “Servicio Gratuito de Lectura Previa”. Una vez que el supuesto artículo o nota llegaba a la oficina de censura, los militares especializados en el tema eran los encargados de dar o no luz verde al trabajo periodístico en cuestión. Pero quizá, como suele suceder muy a menudo, otra de las formas más habituales era la denominada autocensura que comenzó a propagarse entre los propios escritores y periodistas, que decidieron no arriesgar su trabajo, incluso su vida, y optaron por no enviar a la oficina de censura sus trabajos.

Aquellos que habían optado por mantener su libertad de expresión, sufrirían el ocaso, en el mejor de los sentidos, cuando no la posibilidad del exilio o la desaparición o la muerte lisa y llana, como los casos de Paco Urondo, escritor y periodista colaborador en los periódicos La Opinión y Crisis, que fue asesinado por los militares en junio de 1976 ante su esposa Alicia –quien aún sigue desaparecida– y su hija Claudia; Haroldo Conti. Conti que colaboró en la revista Crisis junto a Urondo también fue detenido y torturado por los militares. El paradero de su cuerpo sigue siendo aún un misterio; Rodolfo Walsh, cuya figura y esfuerzo por informar a la población argentina acerca de la realidad que estaban viviendo fue clave para la luchar contra la censura periodística. Justo un año después del golpe militar, en su primer aniversario, el 24 de marzo de 1977, Walsh decidió mandar a publicar a todos los medios de comunicación su ya conocida “Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar”, en la cual Walsh se dedicó a narrar todo su pensamiento acerca de lo acontecido hasta ese primer aniversario; habló de la dictadura, de los opresores, de las desapariciones y muertes de sus amigos y compañeros, de la muerte de su hija por culpa de los militares. Un día después de la publicación de esta carta, el 25 de marzo, Walsh era apresado por varios militares: fue torturado y posteriormente asesinado. Al día de hoy, su cuerpo sigue sin aparecer.

Como consecuencia de la censura, el género periodístico sufrió una baja enorme en el número de tiras publicadas tras la proclamación de la nueva democracia en 1983. Esta caída de ventas se debió a que numerosos lectores dejaron de leer ciertos periódicos por no ser del todo verídicos y por publicar únicamente artículos y/o noticias que favorecían al gobierno militar anterior. Casi un centenar de periodistas siguieron desaparecidos, y otros tantos tuvieron que huir al exilio bajo amenaza de muerte, solo por el hecho de querer contar la verdad de un país que iba poco a poco hacia el borde del abismo. Tristemente, y a consecuencia de las bajas ventas, hubo editoriales y periódicos que desaparecieron para siempre.

Debe señalarse que otros intelectuales, como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Horacio Ratti y el padre Leonardo Castenalli, aceptaron el famoso convite de Videla. Años después de ese encuentro, cuando ya se supo realmente y se hicieron públicas las atrocidades cometidas durante la última dictadura militar, Ernesto Sábato, junto a otras personas –escritores, testigos, periodistas, madres de la Plaza de Mayo, etc., se creó la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas), quienes, con Sábato a la cabeza, entregaron el 15 de diciembre de 1983 al nuevo presidente de la recién estrenada democracia, Raúl Alfonsín, el libro Nunca Más, que recoge varios de los hechos ocurridos durante la dictadura: secuestros, desapariciones, asesinatos, torturas... Fue uno de los primeros documentos oficiales en denunciar la ‘masacre’ que había acontecido en la Argentina durante los últimos siete años.

El mundo de la literatura en Argentina, sufrió también las terribles consecuencias de la censura militar durante el último periodo cívico-militar en el país. Desde la proclamación del nuevo gobierno dictatorial en 1976, los censores procuraron que las obras previamente publicadas pasaran un estricto control de relectura con el fin de censurar y prohibir aquellas que tuvieran un carácter pernicioso en contra del gobierno establecido o aquellas cuyos autores siguiesen una ideología distinta a la impuesta por el gobierno de la época. Y lo mismo ocurrió con las obras que aún estaban por ser publicadas. Al igual que ocurría con los artículos y noticias que los periodistas querían

publicar, los libros aún no publicados también debían pasar primero por la oficina de censura – Servicio Gratuito de Lectura Previa– para que los censores decidieran si finalmente la obra en cuestión se podía publicar o no.

En el caso del género literario de los libros escolares, profesores y alumnos debían seguir unos dogmas y reglas establecidos en el manual “Subversión en el ámbito educativo: conozcamos a nuestro enemigo”. Este manual fue elaborado y publicado por el Ministerio de Cultura y Educación justo un año después del golpe militar, y su fin era enseñar a profesores y escolares cuáles de las obras ya publicadas eran de lectura prohibida debido a su carácter pernicioso en contra del gobierno. El manual en cuestión era de “lectura y comentario obligatorio” (Coscarelli, 2008:) por parte de padres y profesores, quienes debían constantemente elaborar informes acerca de las obras mencionadas en ese manual.

La razón principal para la creación de este manual fue que el gobierno pensaba que la educación de los infantes era uno de los pilares fundamentales para el futuro de la nación argentina, cuyos valores debían basarse principalmente en la familia, la religión y la patria. Varias de las obras mencionadas en el manual eran cuentos infantiles que, al parecer de los censores, tenían un carácter subversivo y dañino para la población infantil argentina, pues no perseguían los ideales y la moral que el Gobierno pretendía imponer al pueblo. Libros como *Un elefante ocupa mucho espacio* (1975) de Elsa Bornemann, *La Torre de Cubos* (1966) de Laura Devetach o *El pueblo que no quería ser Gris* (1976) de Beatriz Doumerc fueron prohibidos por parte del gobierno militar.

Según los criterios establecidos por la oficina de censura, estos cuentos contenían un lenguaje y un argumento peligrosos para los infantes. Es también el caso del libro *Cinco Dedos* (1976), de Berlín Occidental, cuento que narra la historia de una mano verde que persigue a los dedos de una mano roja. Estos, ante el peligro que suponía enfrentarse a la mano verde, deciden unirse y formar una única mano roja que luchará contra la verde. Según los censores, la mano verde representaría a los militares y la mano roja, al marxismo y el comunismo. Debido a esta similitud entre el argumento del cuento y la realidad, como medida final y al igual que pasó con otros cuentos, fue finalmente censurado y prohibido. La censura de los libros infantiles no solo afectó al ‘producto nacional’; varias obras extranjeras fueron también objeto de censura, como, por ejemplo, la obra del escritor y piloto francés Antoine de Saint-Exupéry *El Principito* (1951).

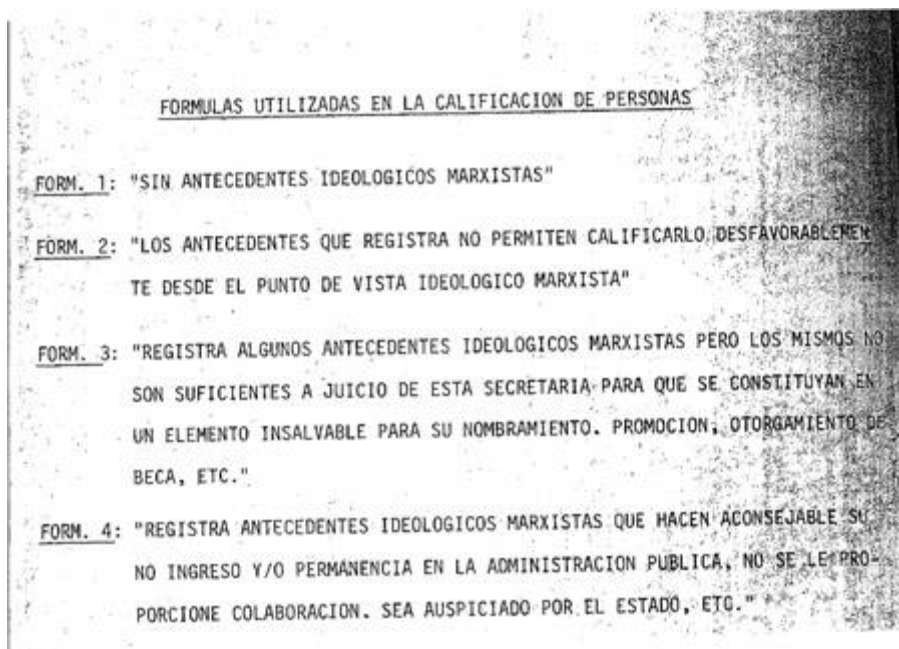
En cuanto a la novela y poesía, grandes autores latinoamericanos también sufrieron las consecuencias de la censura literaria. Casos por ejemplo como la obra del escritor peruano Mario Vargas Llosa llamada *La Tía Julia y el Escribidor* (1977); obras de los uruguayos Eduardo Galeano y Mario Benedetti; *Ganarse la Muerte* (1977), obra dramática de la argentina Griselda Gambaro e incluso varias de las obras de Julio Cortázar, autor de *Rayuela* (1963), fueron censuradas. La misma suerte corrieron varios de los poemas escritos por Juan Gelman, quien además sufrió una incansable persecución y amenazas por parte de la Triple A, que lo forzaron finalmente al exilio. Sin embargo, no eran los censores quienes decidían qué obras religiosas eran prohibidas: era la propia Iglesia quien establecía qué libros religiosos eran permitidos. Un caso de censura fue, por ejemplo, la Biblia Sudamericana de Ediciones Paulinas, por tener supuestamente un “carácter marxista”. En este caso no se llegó a prohibir del todo su lectura; aun así, sus ventas cayeron estrepitosamente.

Fue a partir de este momento cuando los censores y militares que se encargaban de llevar a cabo las tareas de censura cultural, crearon las famosas “Listas Negras”. Estas listas contenían los nombres y oficios de aquellas personas que formaban parte del mundo cultural y cuyas obras eran vetadas y censuradas debido a su carácter subversivo. Pero no sólo existieron las “Listas Negras”: junto a ellas, pero con una importancia menor, aparecieron las llamadas “Listas Grises”, las cuales también contenían el nombre de un autor o autora vetado, pero no por un decreto oficial, sino que era censurado de manera informal. Casos de autores que integraron este tipo de listas fueron José Murillo, autor del libro infantil *Mi Amigo el Pespír* (1973), Manuel Mujica, por su “dudosa masculinidad”, o Alfonsina Storni, debido a que era madre soltera.

En cuanto a la forma de censura que hubo en la literatura, los militares y censores también tuvieron un comportamiento drástico y radical: aquellas obras que los censores declaraban como subversivas eran automáticamente destruidas por los militares. Para ello, este grupo de tareas organizaba distintos allanamientos tanto de sitios públicos como de casas particulares en busca de material subversivo. Persegúan a cualquier persona que tuviera en su poder cualquiera de los libros prohibidos. Una vez que los militares tenían aquellas obras en sus manos, eran quemadas o tiradas en un pozo cualquiera.

Llegado el siglo XXI, sigue apareciendo documentación del proceso vivido. Así en 2015, el Ministerio de Defensa publicó las listas negras que la última dictadura usó para prohibir a actores, escritores, músicos, periodistas, cineastas, psicólogos y en general a todo artista o intelectual que los censores catalogaran como parte del peligro "marxista". Se trata de tres actas en las que figuran los nombres de las personas que la Junta Militar fue señalando para que se les cerrasen todas las puertas. "Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública, no se le proporcione colaboración", era la orden para los que figuraban en los documentos que se daban a conocer y a quienes estar en la nómina les hacía imposible también trabajar en el ámbito privado.

Los militares usaban dos sellos para las listas. Uno decía "Estrictamente Secreto y Confidencial". El otro advertía que después de leídos los papeles debían ser incinerados. Osvaldo Pugliese, Mercedes Sosa, Julio Cortázar, Eduardo Galeano, Osvaldo Bayer, Eva Giberti, Nacha Guevara, Norma Aleandro y Alfredo Alcón son algunos de los que figuran en esos listados, en los que hay un total de 331 nombres. Cada uno aparece con un detalle de su profesión, aunque los censores no lograban hacerlo siempre del todo exacto. Al sociólogo Gino Germani, por ejemplo, lo apellidaron "Germany" y lo creyeron profesor de psicología. A Francisco "Paco" Urondo, el escritor desaparecido y asesinado en junio del '76, lo mantuvieron en las listas negras durante toda la dictadura. En algunos casos, lo que figura no es el nombre de una persona, sino de un grupo como con el conjunto Los Trovadores o todo el circo español "Los Muchachos".



También existía una considerable cantidad de prohibidos desde antes del 24 de marzo del '76. El cantante Horacio Guarany, por poner un caso, venía censurado desde el 3 de agosto del '67, porque la dictadura de Juan Carlos Onganía (que prohibió las representaciones en ballet de obras de Stravinsky y Béla Bartok) ya había hecho sus listas.

En el sistema de censura de la dictadura, artistas e intelectuales podían ser calificados en cuatro categorías o fórmulas. La “Fórmula 1” era el apto: indicaba que se trataba de una persona “sin antecedentes ideológicos marxistas”. La 2 señalaba: “los antecedentes no permiten calificarlo desfavorablemente desde el punto de vista ideológico marxista”. La “Fórmula 3” era una especie de limbo: “registra algunos antecedentes ideológicos marxistas, pero los mismos no son suficientes para que se constituyan en un elemento insalvable para su nombramiento, promoción, otorgamiento de beca, etc”. La 4 era la peor y dejaba a los así calificados fuera de toda posibilidad de trabajo o difusión de sus obras. La primera lista negra encontrada es del 6 de abril de 1979, tiene 12 páginas y 285 nombres, todos con la calificación “Fórmula 4”. Entre ellos están los periodistas Rogelio García Lupo, Tomás Eloy Martínez, Alipio y Mario Paoletti, Jorge Bernetti, Jacobo Timerman, Hugo Gambini, los escritores Daniel Moyano, Roberto Cossa, Abelardo Castillo, Osvaldo Dragún y Juan José Manauta, los músicos Atilio Stampone y Juan Carlos Cedrón, el escritor Noé Jitrik, el director teatral Agustín Alezzo, el cineasta Fernando Solanas, los actores Héctor Alterio, Marta Bianchi, Luis Brandoni, Norman Briski, Leonardo Favio y el pediatra Florencio Escardó.

El segundo listado encontrado está actualizado al 31 de enero de 1980 e incluye a 331 nombres bajo la calificación de “Fórmula 4”. Esta es la lista que lleva la advertencia de que no debía ser copiada y en cambio debía ser incinerada tras su lectura. En esta lista aparecen nuevos nombres con respecto a la del '79, como el de los músicos Víctor Heredia y Miguel Angel Estrella, que a esa altura ya había sido secuestrado y torturado, en el marco del Plan Cóndor, en un chupadero de Montevideo. Otro fue el sociólogo Juan Carlos Portantiero.

Del citado informe surge además el armado de un grupo encargado de definir quiénes estaban prohibidos y mantener los listados actualizados, grupo que fue bautizado Equipo Compatibilizador Interfuerzas (ECI). Estaba integrado por personal de la Secretaría de Información Pública (SIP) y la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), y tenía representantes del Ejército, la Armada y la Aeronáutica. El ECI definía los criterios para calificar a las personas, armaba los listados a partir de las sugerencias de sus miembros, analizaba sus actualizaciones, decidía quién entraba y salía del máximo nivel de prohibición.

Después de la guerra de Malvinas, detalló Defensa, con el cambio del escenario fue necesario un replanteo en el manejo de las listas negras. Una nota de la SIP fechada el 21 de septiembre de 1982 ilustra esta situación, ya que habla de que hubo una directiva del gobierno militar de “marcar una transición hacia la vida institucional plena del país” y muestra que hubo una decisión de “evitar medidas y actitudes oficiales que atenten contra esa imagen en el campo de la comunicación”. Ante la llegada de un gobierno democrático que asumiría a más tardar en marzo de 1984, la SIP recomendó entonces “permitir trabajar en los medios de comunicación social administrados por el Estado” a los incluidos en listados como “Fórmula 4” y diseñó una estrategia con dos variantes para sacar de las listas negras a quienes habían sido prohibidos.

El 14 de octubre de 1982 el tema fue analizado por la Junta Militar, que aceptó la llamada “variante 2”, que consistía en un sistema para “desafectar” de la lista a las personas de “forma gradual”. Así, los militares dividieron a los 199 artistas e intelectuales que aún continuaban prohibidos en cuatro grupos. 41 de ellos pasarían a ser considerados “contratables” a fines de 1982, otras 60 personas dejarían el listado en el primer semestre de 1983 y 52 lo harían en el segundo semestre de ese año. Sin embargo, 46 no podrían pasar a ser “contratables” y, en consecuencia, nunca dejarían de ser parte de las “listas negras”. Entre ellos quedaron Briski, Nacha Guevara, Cortázar, Estrella, los dos Paoletti, el cineasta Octavio Getino, el poeta Armando Tejada Gómez y Jacobo Timerman.

Como hemos mencionado, no solo hubo allanamientos de morada de particulares: también varias bibliotecas de todo el país sufrieron las graves consecuencias de la censura impuesta por los militares. En cualquier momento podían llegar a alguna biblioteca, hacer un control rutinario en busca de obra y/o autores subversivos con el fin de exterminarlos. Pero, sin lugar a dudas, una de las medidas antisubversivas que conmovieron la cultura literaria en Argentina fueron los conocidos “Proceso Quema Libros”.



No solo ardieron pilas y montañas de libros: hubo bibliotecas enteras que corrieron este mismo destino. Ejemplo de esta masacre literaria fue el incendio ocurrido en la Biblioteca del Centro Argentino de Ingenieros el 9 de julio de 1976. Es a partir de esos allanamientos, acciones y amenazas por parte de los militares, cuando los propios bibliotecarios y personas en posesión de alguna de estas obras prohibidas deciden pasarse a la autocensura. Como ejemplos de esta, están los casos de bibliotecarios que decidieron quitar de las estanterías aquellas obras vetadas escondiéndolas. Otro de los métodos que varias personas decidieron seguir para que el grupo de tareas militar no descubrieran los libros fue cambiarles la tapa para que a simple vista pasaran inadvertidos.

Las tareas de “limpieza” no solo tuvieron lugar en bibliotecas públicas y domicilios privados; las propias editoriales también sufrieron las graves consecuencias de esta censura cultural. La sede de Eudeba –Editorial Universitaria de Buenos Aires– fue controlada e intervenida por este grupo de tareas, que llevó a cabo una exhausta vigilancia y control sobre las obras y volúmenes que había en la sede. Más de quince obras –un total de 80 000 volúmenes– fueron requisadas, y su final fue su quema en Palermo. Otra de las editoriales afectadas fue la CEAL –Centro Editor de América Latina–, que fue fundada por Boris Spivacow, quien fue juzgado por un delito de venta y publicación de obras subversivas. Aunque finalmente pudo salvarse junto a sus empleados, las obras editadas por la sede no tuvieron la misma suerte: la mayoría terminaron quemadas y destruidas para siempre.

Pero lo más devastador fue la pérdida de miles de volúmenes y libros en las distintas quemadas de libros que hubo por todo el país. Nunca se volverán a recuperar aquellas obras injustamente incineradas. Con la llegada de la democracia y la total libertad para escribir, varios de los autores que habían sido censurados durante el Proceso publicaron obras en las que narraban su situación personal con la dictadura como contexto. Algunos lo pudieron hacer desde la Argentina, otros tuvieron que narrar su vida a través de los ojos del exiliado. Ejemplos de literatura post-dictadura son *Ni el flaco perdón de Dios* (1997), obra del poeta y escritor Juan Gelman, y, más cercana a los hechos, *Historia Argentina* (1991), de Rodrigo Fresnán.

También hubo autores ingleses que plasmaron en sus obras algunos acontecimientos de la dictadura en Argentina; sirva de ejemplo el cuento creado por Raymond Briggs titulado ‘*The Tin-Pot Foreign General and the Old Iron Woman*’ (1984), que trata sobre la Guerra de las Malvinas a través de un cuento ilustrado (Barahona Ramos, 2002). Por supuesto, hay que destacar la creación de la ya mencionada *Nunca Más* (1984), obra de la CONADEP que recoge los testimonios de personas que vivieron y sufrieron las atrocidades cometidas por los militares durante el Proceso. Hablan testigos, Madres de la Plaza de Mayo, intelectuales...

Todo queda recogido en ese documento oficial, que fue entregado al recién estrenado presidente del gobierno democrático Raúl Alfonsín de la mano del representante de la CONADEP, el escritor Ernesto Sábato, y que sería la base para enjuiciar a las Juntas Militares.

## **MEDIOS DE COMUNICACIÓN**

Por su parte, Mirta Varela ha señalado que los medios de comunicación durante la dictadura se exhibían, entre la banalidad y la censura, sirviendo para la construcción de un discurso oficial que eliminara otras voces a través de la censura a medios o personas, hasta llegar al extremo de la detención, desaparición o exilio forzado de periodistas, intelectuales, artistas y trabajadores del ámbito de la cultura. Sin embargo, como observa Andrés Avellaneda, el discurso de censura cultural en la Argentina se organizó lentamente durante más de un cuarto de siglo hasta alcanzar una etapa de aceleración a partir de 1974, cuando, dentro del aparato represivo, dicho discurso tomó a su cargo lo que en el lenguaje castrense de entonces dio en llamarse “guerra ideológica”: el espacio final donde a juicio de los militares y de sus apoyos civiles se generaba la “subversión”.

Pero todo este panorama ya tenía sus antecedentes. “Tal es el caso, por ejemplo, de la estatización de los canales de televisión llevada a cabo en 1973 por el gobierno constitucional, pero cuyas pautas legales habían sido establecidas por el gobierno del general Lanusse a través de la

caducidad de las licencias a los canales privados. Por otra parte, a partir de ciertas características generales, también es necesario distinguir el modo en que la censura o la intervención directa del poder militar operaron en los diferentes medios de comunicación y ámbitos de la cultura, ya que a diferencia de otros regímenes autoritarios – como la España franquista, por ejemplo – no existió una oficina de censura centralizada, sino que las “disposiciones y decretos-leyes que traducen el control cultural se entrecruzan semánticamente y engendran prácticas prescriptivas que se van organizando por contaminación y por inclusión.

También es necesario distinguir la forma en que estas disposiciones generales fueron aplicadas en los diferentes medios de comunicación. Así, por ejemplo, en la cinematografía o la radiodifusión, el discurso de la censura siempre fue más claro y explícito que en otros espacios. Sin embargo, como suele ocurrir, el ocultamiento informativo también sería perforado por publicaciones que se animaban a enfrentar al gobierno militar, especialmente luego de 1980.

Desde el punto de vista educativo, el régimen militar restringió las posibilidades de acceso de los sectores de más bajos recursos a los niveles de enseñanza secundaria y terciaria, y la crisis económica incrementó, además, la deserción escolar primaria. Correlativamente a este proceso, se produjo una baja en la producción y circulación de diarios y revistas. Como ejemplo comparativo, según el informe 1973-1980 del Instituto Verificador de Circulaciones, hacia 1970 circulaban en todo el país 235,6 millones de ejemplares de revistas. En 1976, la cantidad de ejemplares que circulaban se había reducido a 100,7 millones.

Por otro lado, se produjo una reducción significativa en el consumo de revistas nacionales. De esta manera, en 1973 la cantidad de ejemplares consumidos era de 122,1 millones, mientras que en 1977 se había reducido a 79,6 (fuente: INDEC. Anuario Estadístico 1979-1980). También la cantidad de libros editados se redujo considerablemente. A modo de ejemplo, en 1975 se editaban 5,5 millones de libros de literatura. En 1977, la cantidad de ejemplares había disminuido a 1,3 millón (fuente: Cámara Argentina del libro).

Desde el punto de vista cultural y político, podríamos diferenciar dos momentos del período 1976-1983. Por un lado, una primera etapa que abarca hasta 1980, en la cual se evidencia más crudamente la represión, la censura y las persecuciones. Luego encontramos una segunda etapa, que abarca los inicios de la década hasta 1983 y que incluye la guerra de Malvinas. El primer período es visto como continuidad de una etapa previa, iniciada entre fines de 1974 y comienzos de 1975, donde la derecha peronista dominada por José López Rega toma parte en el gobierno de Isabel Perón. Es a partir de este momento que comienzan la violencia parapolicial y la violación de los derechos humanos.

En esta etapa, se puede analizar la actitud de muchos empresarios periodísticos argentinos, quienes, coherentes con sus propios intereses, apoyaron el golpe y algunos participaron del golpe cívico-militar propiciando así la autocensura y la desinformación, además de participar en la apropiación de sectores relacionados con la actividad, como por caso “Papel Prensa”. Por otro lado, los periodistas vivieron distintas situaciones de persecución, secuestros, asesinatos y presiones emanadas directamente del régimen militar o de los empresarios periodísticos, aliados del gobierno. Durante el campeonato mundial de fútbol de 1978, diversos organismos de derechos humanos denunciaban en el extranjero la desaparición de personas, mientras la gran mayoría de los medios gráficos de circulación masiva mencionó una campaña de desprestigio, defendiendo la imagen del país, aparentemente “atacada desde el extranjero”. El lema reproducido por varios medios era “Los argentinos somos derechos y humanos”. (José María Muñoz dixi).



En este contexto, se destacó la posición adoptada por el Buenos Aires Herald -único diario escrito en inglés-, el cual si bien apoyó la intervención militar, pronto se convirtió en el medio al que acudían los familiares de los desaparecidos para difundir su búsqueda a través de solicitudes y cartas de lectores, que eran publicadas mientras otros medios se negaban a hacerlo. Se trataba de un medio con fuerte presencia entre los diplomáticos, y su clausura habría sido perjudicial para la imagen internacional del gobierno militar. Si bien estaba íntegramente escrito en inglés, los editoriales se publicaban también en castellano y desde ellos, a partir de 1977, el director Robert Cox mantuvo una línea editorial de denuncia y defensa de los derechos humanos.

Durante la guerra de Malvinas, bajo la dirección de James Neilson, el Herald se convirtió en una especie de “enemigo público”. La Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines boicoteó su venta en los kioscos “hasta tanto se aclare su situación de defensa de los intereses británicos”. En ese momento se organizó un operativo de venta del diario en la redacción, y numerosos lectores hicieron cola para acceder al único medio que traía información no oficial sobre el conflicto, pese a que su precio de tapa era un 20% superior al de Clarín y La Opinión. La cúpula del Buenos Aires Herald se vio obligada a exiliarse: el editor, Andrew Graham-Yooll; Robert Cox, director entre 1966 y 1979, y quien lo sucedió, James Neilson.

Por su parte, el diario La Opinión, que fuera creado en 1971 y dirigido por Jacobo Timerman hasta abril de 1977, momento en que fue detenido por los militares. El diario nace como oposición al sector liberal militar conducido por Lanusse (presidente en ese momento). Al morir Perón, el diario evidencia su enfrentamiento con el gobierno de Isabel Martínez, José López Rega y la Triple A. Además de la desaparición de varios de sus periodistas en manos de la Triple A y el gobierno militar, el diario sufrió distintas censuras y clausuras. Se destaca en este medio el suplemento La Opinión cultural, que intentó expresar cierta crítica al autoritarismo imperante en ese momento. A partir de la detención de Timerman, el diario es intervenido por los militares y se inicia un proceso de decadencia y vaciamiento hasta que deja de aparecer en 1980.

El diario de Timerman, sigue siendo considerado hoy como uno de los modelos de la época; y una gran parte de sus articulistas y redactores se convertirían en el tipo de periodista clave de los setenta. Si bien tal vez haya en esta afirmación una intencionalidad que pretenda opacar otros modelos culturales contemporáneos a *La Opinión*, no por eso deja de sentirse la marca que dejó el diario, tanto por su búsqueda de zonas temáticas novedosas como por el modo 'novelado' de su escritura, tanto por la original perspectiva de muchos de sus rescates como por la pátina deliberadamente snob que caracterizaba a algunos de sus colaboradores.

Desde mayo de 1973 y hasta agosto de 1976 se publica *Crisis*, "una revista cultural con mercado" que constituyó una reflexión sobre distintos géneros, aportando una mirada desde América Latina. Su lema fue: "Ideas, letras, artes en la crisis" e innovó en el lenguaje construyendo una nueva forma de hacer política, "dando la voz" a los protagonistas - obreros, marginados. *Crisis* llegó a autofinanciarse y vendió más de treinta mil ejemplares. La idea de la revista consistió en recuperar géneros y visiones diferentes de la cultura popular.

Según el testimonio de Aníbal Ford, uno de los directores de la revista, la impronta del antropólogo Oscar Lewis se cruzó con Rodolfo Walsh, que fue uno de los primeros en usar el grabador y hacer reportajes muy interesantes. La entrevista, la historia de vida, la narración de hechos reales fue una marca de época muy importante, tal es así que el Proceso la prohibió, no permitió registrar la opinión de gente no idónea. Otra marca distintiva que presentó la revista fue la de recurrir a nuevas estrategias comunicacionales como el titulado, los recuadros, la utilización de copetes y elementos visuales originales. Su cierre fue producto de las amenazas y censuras recibidas. En mayo de 1976 desaparece el escritor Haroldo Conti, uno de sus principales colaboradores, y Federico Vogelius, su editor, es secuestrado y torturado.

La revista *Humor*, que también alcanzó difusión masiva, nace en 1978. Subtitulada con el lema "la revista que supera, apenas, la mediocridad general", sus páginas realizaban análisis críticos a la TV, la censura, la burocracia estatal y la situación económica imperante. Su número 1 fue declarado de "exhibición limitada". En este ejemplar, uno de los títulos más destacados de tapa hacía referencia de manera irónica al Mundial y la economía: "Menotti de Hoz dijo: El Mundial se hace cueste lo que cueste". La edición n° 7 no tuvo permiso de circulación durante la visita de los reyes de España a nuestro país, ya que en la misma se satirizaba esa circunstancia. El ejemplar n° 97 tuvo orden de secuestro. En su tapa se ilustraba el símbolo de la justicia con los ojos vendados y el general Cristino Nicolaidis en patineta. A pesar de esto, se logró esconderla en comercios cercanos a los kioscos de revistas, desde donde varios lectores pudieron tener acceso a ella, burlando así los mecanismos oficiales de circulación.

Distintos historiadores y analistas políticos han señalado críticamente la actitud de los principales medios de prensa del país para con la dictadura cívico militar, y a su vez las pocas excepciones a la regla.

Como suele ocurrir normalmente con cada gobierno que llega y aún más especialmente con la dictadura cívico-militar del 76, **CLARÍN** la apoyó en todo momento hasta casi el final de la Guerra de Malvinas, cuando por fin se animó a contar aunque sea parte de lo que en realidad estaba pasando como por ejemplo al hablar de los exilios. Hasta que el gobierno militar no concluyó, no se pudo leer en ninguna de sus páginas alguna nota sobre los desaparecidos o los muertos, aunque vale aclarar que más de una vez los militares irrumpieron en la imprenta donde se hacía el diario amenazando con el cierre del mismo por algún artículo "incorrecto" haciendo que en el número siguiente del diario se le dedicara un espacio a la explicación del artículo del día anterior diciendo que no era "eso" lo que habían querido decir.

Gracias a estos espaciados y leves riesgos que decidió correr de vez en cuando "Clarín", el diario "Medios y Comunicación", que se caracterizó por ser uno de los medios argentinos que más criticaba al gobierno y su política, en uno de sus números publicó un artículo felicitando a "Clarín" por su desempeño y su crecimiento, que claramente quiere decir que lo felicitaba por estas exposiciones que se animó a tener. Una de estas exposiciones fue un artículo donde defiende la

libertad de prensa luego del cierre de “Crónica”, este artículo dice: “Los órganos periodísticos se manejan con prudencia. El gobierno no ejerce presión indebida... La prensa se alinea sin dificultades en el rumbo general del proceso, y si tropieza lo hace en temas que, o bien son de interpretación dificultosa o bien carecen de un completo esclarecimiento por parte de los poderes públicos”.

Pero la mayoría de las veces no se animó a decir absolutamente nada, mirando para otro lado, como si nada estuviera pasando con tal de no arriesgarse. Hay muchos ejemplos de ésta actitud, como cuando la iglesia católica hacía declaraciones en contra del gobierno y de los militares o hablaba de los desaparecidos y muertos en nuestro país. Es cierto que estas declaraciones, si eran muy importantes, aparecían en el diario pero sin hacer comentario alguno sobre las mismas y mucho menos intentaban, por algún medio, que los lectores pudieran llegar a creer que algunas de esas declaraciones del Papa fueran ciertas.

Otro claro ejemplo de esta actitud es la muy famosa visita del Comité Internacional de Derechos Humanos, donde este diario no paró de decir una y otra vez en distintos artículos lo muy innecesaria que era la misma ya que aquí se respetaban todos los derechos. Pretendían que los lectores se convencieran que todo era para darle mala fama a la Argentina. Por esa época, también, publicó, junto con “Crónica”, un listado de firmas de 200 cámaras empresariales y otras organizaciones civiles que se preparaban para dar a conocer la solicitada de despedida de la Comisión. En esta se decían en un tono fuerte tales como que “la guerra (Malvinas) no fue privativa de las Fuerzas Armadas, todos los pedimos a éstas que entraran en guerra”.

Pero quizá su máxima actitud a favor del gobierno, y además de su propio negocio, fue el apoyo irrestricto a la realización del Campeonato Mundial de Fútbol, sabiendo que con ello se tapaba la realidad. A través de sus generosas páginas apoyó fervorosamente este evento antes, durante y después de que sucediera intentando y logrando así que el país entero se concentrara en ese desarrollo.

Por su parte “**LA RAZÓN**” apoyó totalmente al régimen en todos sus aspectos desde el comienzo hasta el final del golpe y justo cuando éste concluyó cambiaron totalmente de opinión y empezaron a decir que los militares mataron, torturaron e hicieron del pueblo lo que quisieron y aunque es cierto que muchos de los diarios hicieron lo mismo, éste fue en el que más se notó el cambio. Otra particularidad de este diario es el tipo de lenguaje que usaba. Siempre complicaba todo lo que escribía cambiando las palabras por otras más difíciles, y siempre que podía agregar algo con palabras relacionadas al ejército lo hacía complicando aún más su entendimiento. Tenía una forma muy solapada de hacer propaganda a favor del nuevo gobierno, no hablando bien del mismo pero en cambio de ello no hablar de nada, absolutamente de nada que tuviera que ver con los supuestos subversivos, y mucho menos publicar un artículo o a alguien conocido hablando mal.

El diario de los “Mitre”, “LA NACIÓN”, nacido en 1872 y difusor de los intereses agropecuarios, era par a ese entonces el más importante del país, superando a “Clarín” y a “La Razón”, y fue por esto, quizás, que fue uno de los que menos se animó a decir, además que muchos sectores del nuevo gobierno, por caso el económico a cargo de Martínez de Hoz, representaba los intereses que ha defendido el matutino a lo largo de su historia.

Era un diario muy prestigioso, mucho más que ahora y era uno de los más lindos a nivel visual ya que tenía algo más de color que sus adversarios y la tipografía era bastante superior a la de los otros, sin contar el lenguaje que, sin llegar a ser casi inentendible como en el caso de “La Razón”. Un titular donde se ve claramente el apoyo que le daba este diario al gobierno militar, es en la portada del primer número publicado bajo el mandato del dictador Videla donde se leía “La edad de la razón”. La nota que se desarrollaba a continuación contenía en casi todas sus frases alguna recriminación a los peronistas, o algún fallo cometido por ellos.

Pero además, no solo callaba lo que ocurría en general sino aún con sus propios periodistas por caso el de Víctor E. Seib que fuera raptado de su casa y desaparecido y a los pocos días su madre



se presentó en el diario pidiendo que publicaran su desaparición. Obviamente los directores del diario dijeron que no, pero esta mujer insistió tanto que finalmente consiguió un “lo vamos a pensar”. Le hicieron escribir todo lo que ella había visto en no más de dos carillas, donde esta señora escribió con la letra más diminuta posible, todo lo visto (ya que el secuestro había sido en su presencia). El primer número publicado después de esto, su nota no salió, entonces le dijeron que saldría el próximo y el próximo, así sucesivamente hasta que le confesaron que su nota jamás sería publicada. ¿Cuál fue su justificación? No la tenían más que el compromiso asumido y compartido con el gobierno militar. Sin embargo la madre de este periodista seguía intentando que se conociera la suerte corrida por su hijo hasta que llegó a “La Prensa” donde le dieron un espacio para contar lo sucedido con su hijo e intentaron hacer una denuncia a “La Nación”, pero lo consideraron demasiado arriesgado. De todas formas, dentro de sus posibilidades, hicieron que esto salga a la luz, dejando así una rivalidad implícita entre estos dos diarios

Aunque menor en cantidad, pero más en valentía, existieron otros medios que se le animaron al gobierno militar, y periodistas que corrieron los peligros de sus propias vidas y las de sus familiares y conocidos. El “Buenos Aires Herald” fue uno de los pocos que se animó a describir lo que estaba ocurriendo, con todos los riesgos que suponía ello para sus directores y periodistas, pese a ser un medio que, producido el golpe del 24 de marzo de 1976 lo apoyó en virtud de lo que consideraba estaba ocurriendo con el gobierno de Estela Martínez. Sin embargo al poco tiempo entendieron que estaba pasando y al año de comenzada la dictadura publicaron una solicitada reclamándole al Estado dijera la verdad al pueblo sobre muchas de las cosas que ocurrían.

En él aparecían las listas de desaparecidos y también se podían leer en sus páginas varios artículos de los derechos humanos y sus violaciones. Por supuesto todo en inglés, y existe una suposición de que fue por esta razón, y no porque los militares no sabían de la existencia del mismo, que no censuraron el diario. Lo que sí hicieron fue meter preso al editor del mismo, como amenaza para que dejaran de publicar los nombres de los desaparecidos (que fue en vano, ya que el diario continuó haciéndolo).

Otros diarios que intentaban decir sus verdades fueron los diarios judíos, como por ejemplo el diario “Nueva Presencia”. Este diario además de dar bastante información sobre los destrozos que estaban haciendo los militares con nuestro país, intentaba mostrar en sus notas cierta idea de libertad que muchos argentinos para ese entonces ya habían perdido. Es cierto que al ser un diario perteneciente a la comunidad judía lo leía menos gente y quizás por esto era menos arriesgado escribir cosas prohibidas allí que en un diario cualquiera, pero no por esto hay que desprestigiar a la gran cantidad de personal, judío o no, que arriesgaban todo para que al menos parte de la población supiera la verdad.

Puede señalarse sin ninguna duda que muchos diarios y sobre todo los más importantes ayudaron al gobierno promoviendo sus ideas. Si bien, hay algunos que enfrentaron la realidad debe señalarse que si no hubiera sido por esa prensa hegemónica y por el poder que tienen sobre las masas, muchas personas hubieran estado en desacuerdo con la ideología y principalmente el accionar militar y de los civiles que apoyaron fervientemente a los dictadores evitando esa noche negra de nuestra historia. Sin duda, muchos de los simpatizantes del gobierno, éste los consiguió gracias a los medios, su poder de manipulación y su falta de veracidad.

## **PARA NO OLVIDAR**

Quizá no se deban copiar los malos ejemplos, en este caso el de aquellos que durante la dictadura fueron fieles al mandato militar o que superaron ello sin que se lo pidieran cuando denunciaban a muchos de sus colegas, hombres y mujeres muchos de los cuales desaparecieron o fueron muertos. Pero las actuales generaciones deben conocer los nombres de aquellos que han pretendido o pretenden hoy ser ejemplo de ética profesional y verdad republicana, habiendo sido nada más y nada menos que cómplices, por acción u omisión, de las atrocidades cometidas entre

1976 y 1983, para los cuales pusieron sus plumas o voces aún con anterioridad al golpe cívico-militar.

Sin duda, no ha de existir una lista “negra” exacta ya que otros menos conocidos también participaron o convocaron al golpe militar, a través de los medios que se habían convertido de hecho en una “cadena nacional”. En honor a la verdad, también se deberá señalar que los menos fueron verdaderos periodistas que dieron su vida por sus ideales. El peor de los resultados es que la mayoría de aquellos que colaboraron con la dictadura siguieron como si nada hubiere pasado cuando llegó la democracia en 1983, usufructuando sus libertades y otros medios como “Papel Prensa” que les permitió tener prácticamente la totalidad de la distribución de papel para diario en el país.

Algunos de ellos lo hicieron en forma más ostensible, en tanto otros, escondiendo el huevo en algún nido ajeno. Entre los primeros, seguramente nadie podrá discutirle el trono a Bernardo Neustadt, que repetiría la hazaña en la década del 90. Deberá recordarse su famoso programa televisivo “Tiempo Nuevo” o desde la revista “Extra” donde justificaba y alentaba el Terrorismo de Estado, intentando presentar al sector militar como “héroes” que habían llegado para salvar al país de la horda “comunista-montonera”.

También, revestido con una pátina intelectual, aparecía Mariano Grondona, que ya tenía sus antecedentes durante el gobierno de Onganía, al ser el redactor del famoso comunicado 150. Luego, llegado el nuevo gobierno dictatorial, desde su mensuario “Carta Política”, mostraba su total apoyo al nuevo gobierno a la vez que lo editorializaba bajo el seudónimo de “Guicciardini” (nombre de un historiador y político italiano que había impulsado la idea de la “Razón de Estado” donde se justificaba la fuerza como instrumento excepcional para garantizar el orden en la sociedad) en editoriales en “El Cronista Comercial”. Como ocurriera con Neustadt del cual durante la década del 90 sería su editorialista en “Tiempo Nuevo” y en definitiva su heredero, llegado el gobierno democrático aún afirmaría sin ponerse colorado que “El 24 de marzo aparece en escena un grupo de hombres atípicos en relación con la tradición reciente, una nueva generación militar...”.

Este “prestigioso” periodista, que luego de los servicios prestados obtenía la recompensa en radios, televisión y diarios, como “La Nación”, señalaba en aquellos tiempos “El Estado, en verdad, puede violar los derechos humanos de dos modos: por abusos o por ausencia de poder. En primer caso es el responsable directo del entuerto. En el segundo es el responsable indirecto porque admite con su pasividad que el subversivo se enseñoree del campo y administre el miedo. Desde los tiempos más antiguos, la doctrina política ha aceptado que hay solamente una situación peor que la tiranía: la anarquía. En la anarquía no hay un tirano sino miles. Por evitarlos, por obrar de otra manera, por creer que el derecho a la seguridad es un derecho humano que el Estado debe proteger, los argentinos recibimos hoy la visita de la CIDH. Esto es lo malo. Que están aquí porque somos derechos y humanos”

La forma más sofisticada y vil de justificar las represiones y muertes. Verdad don Grondona? que fiel a su ideología y principalmente sus intereses económicos siempre estuvo en contra de cualquier gobierno constitucional, se tratase de Isabel, de Alfonsín o de los “K”. Todos ellos destilaban “populismo” y don Mariano era un límpido “liberal”. Ejemplo de lo que no se debe hacer y que muchos copiaron y lo siguen haciendo, quizá con menor jerarquía intelectual.

Por su parte, Don Joaquín Morales Solá, en aquella época “Joaquíncito” merodeaba por su Tucumán por detrás del que fuera judicialmente condenado como “genocida” el general Antonio Domingo Bussi, que desde 1974 estaba a cargo, durante el gobierno isabelino y luego con el cual pertenecía, al denominado Operativo Independencia. Ya rápidamente tendría su recompensa cuando “Clarín” lo premió para que llegara a Buenos Aires para ser prosecretario del matutino, donde durante 12 años fue segundo jefe de redacción y a cargo de la columna política de los días domingos. Luego, como no podía ser de otra manera, llegaría a “La Nación” para ser su columnista estrella, además de conchabarlo “Clarín” con su programa televisivo “Desde el llano”. Muchos

recuerdan las primeras etapas de Morales, donde con otros colegas como Rennée Salas y Marcos Taire, entre otros, compartían asados y abrazos con el general Bussi y le acompañaba en las recorridas cuando se eliminaban a los “subversivos”.

Otros de los prohombres de nuestro periodismo vernáculo, alistado en las filas de aquellos que acompañaron el proceso, estaba en primera fila Ricardo Kirschbaum, que siendo el columnista principal de Clarín y fiel cumplidor de la ordenes de “Don Héctor”, también sería premiado como editor general del mismo y secretario de redacción, además de columnista político de la edición dominical. Luego sería ascendido en la década del 90 y llegaría a subdirector del diario. Además había sido jefe de Parlamentarias y de la sección política de “El Cronista Comercial”. También sería uno de aquellos que presencié y calló todo lo ocurrido con Papel Prensa.

Hoy, reconvertido en hombre que dirige un reconocido programa de información en televisión y radio, durante la dictadura cívico-militar supo ser una de las voces más reconocidas del medio. Mauro Viale sería un reconocido comentarista y relator deportivo en la TV pública, especialmente durante el mundial del 78, junto a su cofrade Marcelo Araujo. Allí don Mauro diría que “Fue el milagro argentino. Nadie discute que el país ganó el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 antes de que se diera el puntapie inicial. Su organización, lograda contra los presagios, sorprendió al mundo (...) Los periodistas argentinos que tuvimos que convivir con nuestros colegas extranjeros durante esos días pudimos comprobar cómo en los más honestos de ellos –afortunadamente la mayoría- se disolvían los prejuicios que traían de sus país merced a la insidiosa propaganda motorizada por las organizaciones subversivas y los ingenuos de siempre (...) Es cierto que los argentinos todos vivieron por primera vez en décadas la oportunidad de salir a la calle bajo una sola bandera.

Después de cuatro o cinco años de sufrir una guerra sucia, la guerra desatada por la subversión surgió la ocasión de expresar entusiasmo”. En la década del 90 un programa conducido por Viale simulaba con actores profesionales “escenas de secuestros, torturas y asesinatos sufridos durante la dictadura. Dijo una vez a cámara, en tiempos de ATC y euforia menemista “No tengo dilemas morales, yo soy periodista”. Como se ve “periodista” para todo servicio.

Otro de esos “periodistas”, más allá de sus capacidades profesionales, ha sido Samuel “Chiche” Gelblung, que al igual que Viale y otros tantos de sus colegas, han vivido reconvirtiéndose según fuera la época, la cual cambiaba, salvo ellos que seguían fieles al patrón de turno. Durante el proceso cívico-militar era jefe de redacción de la revista “Gente” fiel publicación al servicio del gobierno militar, donde en sus páginas aparecían sus distintos personajes en sus vidrieras. Se recordara que la publicación era propiedad de la Editorial Atlántida de la familia Vigil, donde también participaban muchos hombres de uniforme y fue el principal ariete contra las Madres de Plaza de Mayo, además de señalar como antiargentinas todo opinión contra el régimen que se publicaba en el exterior.

Hoy, como señalábamos, siguen trabajando en distintos medios. Sin embargo se le debe reconocer su franqueza. Sobre el particular, en una ocasión, en una de sus audiciones de radio había derivado a un movilero a un accidente sobre la panamericana. Cuando este llegó el tránsito ya se había normalizado y en comunicación con Chiche le relataba la situación. Ante ello Gelblung insistía sobre el caos que se estaba produciendo y cuando el atónito movilero se reiteró en varias ocasiones que todo estaba solucionado, muy suelto de cuerpo le dijo “no ves que vos tenés que decir que el tránsito es un caos y hay kilómetros de atascamiento. A nosotros nos pagan por propagar las malas noticias, las buenas no venden” sentenció francamente.

Un representante eximio de este periodismo ha sido Claudio Escribano, hombre de La Nación que desde muy joven ocupó cargos importantes en el matutino. Debe recordarse que es abogado y ha estado relacionado con instituciones de los Estados Unidos, especialmente de su famosa embajada en la Argentina. Debe señalarse que el matutino citado, en el que ocupó el cargo de subjefe de política y columnista, en una época que aún no se firmaban los artículos, fue quizá el que más

apoyó al gobierno cívico-militar, no solo durante su período, sino que con anterioridad al mismo, y que se lo premiaría junto con Clarín y La Razón con Papel Prensa- Escribano, en 1981, pronunció un discurso en la Asamblea de la SIP, órgano político que utilizan los medios para combatir los intereses populares, donde manifestaba sentirse “como en casa” para descalificar las denuncias que se venían pronunciado contra las torturas a Jacobo Timerman y el despojo de su diario La Opinión.

Pero lo que nadie podrá discutir es la coherencia de estos hombres a tal punto que Escribano al día siguiente de asumir Néstor Kirchner a través de un famoso editorial le recomendaba cambiar el accionar de su discurso ante la Asamblea Legislativa, caso contrario no duraría un año en su mandato. Lamentablemente para Escribano y los sectores que representa el período de duración, además de los cuatro años constitucionales y los ocho siguientes de su esposa, habrían de concluirse en forma normal. Los ciudadanos, cualquiera fuera su ideología, le estaban dando una lección a este golpista de pacotilla.

Ernestina Herrera de Noble, que poco tenía de conocimiento del periodismo, tan solo el haber sido la esposa de Roberto Noble, recibió de este su imperio periodístico y a través de sus empleados, entre ellos Héctor Magneto, logró mantener a flote el mismo luego de la muerte de su marido, en especial a través del fabuloso negocio que fuera Papel Prensa y otros que supieron anidar con los socios militares. Fue una aliada estratégica de los mismos y chocaba a menudo sus copas con los mandos superiores.

Doña “Magdalena” Ruíz Guiñazú, ya, desde su apellido, supo ser fiel a los intereses de los mandamás en la Argentina e integró el lote de 16 periodistas mujeres que se reunieron en agosto de 1980, cuando todas ellas sabían que pasaba en la Argentina, con el Ministro Harguindeguy donde dirigiéndose al mismo le expresó “No queremos que usted crea, señor ministro, que éstas son acusaciones en contra suyo” y cual felpudo agregaba “Son simplemente comentarios que le hacemos para que sepa qué es lo que se dice” (¡a ver si Harguindeguy creía que los comentarios lo pensaban las susodichas!).

Lamentablemente el gobierno de Raúl Alfonsín la designó entre los miembros de la Conadep vaya a saber por consejo de quien (Marcos Aguinis, Ramiro de Casabellas...vaya a saber). Sin embargo lo peor no fue su designación sino que dentro del organismo pretendió elaborar la famosa teoría de los dos demonios, tratando fanáticamente que se equiparara a los militares genocidas con los guerrilleros subversivos, al punto de declarar en el Juicio a las Juntas que supuestamente había sido amenazada por Montoneros a través de un anónimo.

Aquello que sí fue verdad sería cuando Osvaldo Papaleo la acusó de haber sido amiga de Martínez de Hoz a quien cariñosamente en sus programas de Radio Continental, lo trataba de “Joe”. Hoy sigue mostrando su figura momificada en televisión y su reconocida voz en radio donde, como es su costumbre, siempre despotrica contra los sectores populares y se soslaza como culturosa con los sectores dominantes de la cultura a la cual le rinde pleitesía junto a otros colegas de su misma catadura moral.

Otro de aquellos que hicieron fila para rendir pleitesía al gobierno militar, y que como suele ocurrir, transcurrido el momento nadie lo recordará, fue Renée Sallas en la Revista Gente junto a Alfredo Serra y dedicaron sus mayores esfuerzos a ser grandes adulones. Así, el primero dejaba el testimonio sobre Videla “Esta última tarde suya como Presidente de los Argentinos, cuando charlábamos durante una hora y diez en su despacho, tuve de pronto la certeza de que todo lo que había intuido de usted en estos cinco años no eran desacertado. De que no he me equivocado, ni yo ni otros ciudadanos, cuando veíamos en usted a un hombre transparente, sincero, recto, claro, prudente y reservado hasta la exasperación...Me gustó usted. Videla. Me gustó como persona quiero decir, me gustó como compatriota...”

A tal punto llegaba eso “de bajarse los pantalones sin que se lo pidan” que en plena dictadura escribió en su medio una “Carta a un Político” (dirigida a Raúl Alfonsín) donde le preguntaba “¿Porqué tanto apresuramiento? (para poner fin a la dictadura), “Primero construyamos la democracia ¿no? Recién después pensemos en el voto”. Además en su forma de arrastrarse ante el poder de turno, recorría redacciones como las de Paris Match, L’Express, Le Point, Le Monde y Le Figaro “para conocer las razones que los llevaban a publicar notas contra la Argentina y qué argumentos tenían. En toda Europa hay una moda antiargentina. Es la moda de los intelectuales de izquierda. Es mucho más nota un jefe montonero que yo y eso no lo dudes” diría terminado el campeonato de futbol. Como se puede observar servicio completo.

En esta carrera de la obsecuencia, competía, a brazo partido, con Alfredo Serra, de su mismo medio gráfico, donde sería redactor, prosecretario, jefe de redacción, subdirector y director. Todo un carrerón en la revista oficial de la dictadura como era Editorial Atlántida de los Vigil. En algún momento parecía superar a Sallas y escribía “Cuando se habla del nuevo Presidente se habla de un moralista, de un hombre de otro tiempo, de una corrección personal, de una honestidad y de una pureza llevadas al límite del renunciamento”. Todo un ejemplo de principio democrático. Cuando uno lee pensamientos de tal tipo me hace recordar alguna charla con un amigo que ya en aquellos tiempos y luego en la continuidad de los tiempos, solía decir que lo peor de nuestro país son los periodistas. Este amigo no pertenecía a la izquierda ni al progresismo, sino ha sido a lo largo de toda su vida un coherente liberal.

Otros de estos “periodistas” también han sido coherente con un pensamiento pero principalmente un accionar conforme a la circunstancias, algunos de los cuales formaba parte del plantel de diarios considerados progresistas como el caso de Humberto Kahn, en La Opinión, el cual al producirse el 24 de marzo escribiría “Aparece claro que este movimiento militar no se puso en marcha contra ningún sector, no va contra el peronismo, como en 1955, ni contra la clase política como en 1966. Los enemigos son solamente aquellos que ha delinquido, ya sea desde la subversión o desde el poder”. ¿Qué clarividencia la suya? al cual también se habría de sumar Jorge Castro de la revista Convicción y que sería estrella durante los 90, ya como analista internacional, siempre al servicio del Norte.

Alguien que brillaba ya en esos tiempos y que en la actualidad sigue siendo fiel a su oposición a los gobiernos populares, sería Jorge Fontevicchia, hoy director, editor y propietario de la Editorial Perfil, al cual debe soportar su personal. En aquellos tiempos, como “eminente intelectual” escribía en febrero de 1977 desde Madrid en la revista “progresista” “Cambio 16”, además de apoyar al régimen desde su publicación Somos.

Raúl Oscar Abdala, hombre de un reconocido antiperonismo a ultranza, que comenzara su carrera en el conurbano, y gracias a dicha posición llegara a ser una de las plumas del diario “La Prensa” de los Gainza Paz. Allí dejaría pensamientos, sin ponerse colorado, como “La ocasión resultó propicia para que, aunque de refilón miles y miles de extranjeros de toda procedencia hayan comprobado que aquí no se fusila ni se persigue o reprime a los ciudadanos pacíficos, que es posible criticar al gobierno: que impera un orden sin esos excesivos rigores que sistemáticamente echan mano los regímenes de inspiración comunista”.

En un largo listado habrá muchos de estos “periodistas” que fueron fieles al régimen militar, de los cuales también estarán aquellos que en esos tiempos abundaban en las distintas radios, el caso de Julio Lagos quien sería el locutor oficial de la propaganda oficial del gobierno de la provincia de Buenos Aires del gobernador Ibérico Saint Jean y de su jefe de Policía Ramón Camps, donde también se enseñoraba el genocida Echecolatz, especialmente desde radio Del Plata, o el famoso “Gordo” José María Muñoz desde la entonces popular Radio Rivadavia, en especial con el mundial 78 y el lema de “los argentinos somos derechos y humanos”, o los hermanos Vigil y su jefe de redacción en la revista El Gráfico donde luego del mundial 78 reportearon a Videla y manifestaban a cuerpo suelto ser una entrevista “placentera” y “frente a él nos sentimos bien”.



También estarían los conversos de la democracia por caso el de Ramiro de Casasbellas donde desde el diario La Opinión del 31 de octubre de 1976 “buchoneaban” a abogados exiliados como Lucio Garzón Maceda y Gustavo Roca que defendieran entre otros a Agustín Tosco, y que, lamentablemente, durante el gobierno de Raúl Alfonsín ocuparía la dirección del canal 7, o el caso de su amigo Luis Gregorich que al referirse al gobierno militar diría un 24 de agosto de 1976 que el mismo tendía a la “defensa del pluralismo y de la organización democrática de la sociedad”.

Como se podrá apreciar en este período han de sobresalir muchos “periodistas” denominados deportivos, donde además de José María Muñoz, Mauro Viale y su socios Marcelo Araujo, donde también planeaba en esos tiempos don Niembro, nos hemos de encontrar con Aldo Proietto, colaborador del general Etchegoyen desde la dirección de prensa de Chubut, junto con Daniel Garzón, con el cual se harían cargo del aparato de prensa del EAM de 1978 cuando era dirigido por el almirante Lacoste, y que posteriormente le facilitara a Proietto llegar al Gráfico.

En niveles superiores participarían editores como la familia Massot con Vicente como director de La Nueva Provincia, socios del Quinto Ejército en Bahía Blanca. Si tales niveles también pasarían algunos periodistas, historiadores o políticos como los casos de Félix Luna o de Emilio Perina (Moisés Kostantinowsky) que ponía una publicación al servicio de Martínez de Hoz o editaba un pasquín llamado Precisiones donde escribía José Gobello, un peronista de derecha, que además era columnista de los noticieros del canal 11.

La mismísima CONADEP, de la cual formaba parte doña Magdalena, mencionaría en su informe distintos periodistas vinculados a la dictadura como Víctor Lapegna, Luis María Castellano, Guillermo Aronín, Héctor Sayago, Edgardo Arribillaga, Héctor del Mar (estos tres últimos hombres de Massera), Daniel Mendoza, José Gómez Fuentes, Nicolás Kasanzew que serían las caras visibles durante Malvinas.

**TENGAMOS MEMORIA. TAN SOLO ELLO.**

## **RADIO Y TELEVISIÓN**

El 24 de marzo de 1976 a las 3:15 a.m. comenzó el sexto golpe de Estado desde 1930 conducido por la FF.AA. Todos los programas de radio estaban pendientes de cada movimiento que hiciera cualquier oficial y a las 3:21 de la madrugada ya era un hecho, los militares gobernaban otra vez al pueblo argentino. A las pocas horas se estaban desmantelando todas las radios estatales comerciales y las dependientes del Servicio Oficial de Radiodifusión y la LRA y sus filiales. Mientras que las de radiodifusión argentina al exterior eran condenadas al anonimato. En ese mismo día, a las pocas horas de lo sucedido, llegaron distintos comunicados a los medios de todo el país donde estaban los nombres de los “prohibidos” y de los sospechosos. Desde ese día lo único que abundó en los estudios de radio fueron censuras y cuidados en los mensajes, llamados de atención, levantamiento de programas, clausuras de emisoras, prohibiciones, temas y personas de las que por “órdenes superiores” no se podía hablar.

El asesoramiento literario fue ocupado por los propios militares, los cuales aconsejaban a locutores y productores que debía salir al aire, situación que se complicaba cuando los programas tenían invitados, muchos de los cuales, los militares señalaban como peronistas o comunistas. Ello tuvo como respuestas que a partir de un tiempo solo se pasaban títulos y resúmenes de las notas en forma lavada. Por ejemplo Silvio Soldán ha señalado que “En radio Splendid, donde pasaba tango, el interventor manejaba la radio como un cuartel y responsabilizaba a los locutores de turno de cualquier cosa. Una vez echó a dos locutores porque encontró roto un inodoro y creyó que había sido su culpa. Como me pareció injusto fui a interceder, pero me acusó de traidor y me tuve que ir”. Los programas informativos, a falta de información política, se tenían que conformar con los primeros pasos de Diego Maradona y los triunfos de Reutemann y Vilas. Al principio la gente se entusiasmó mucho con estos nuevos ídolos pero luego los programas cayeron en la repetición y el aburrimiento.

La década se ha resignificado también como una época de violencia, atentados, secuestros y crímenes, con desapariciones de personas, donde los medios ocultaban o silenciaba qué pasaba, además de silenciar el nombre de artistas no afines con el régimen con algunos casos como los de radio El Mundo, Mitre y Antártida a las que se les había ordenado que se redujera la información de importantes artistas como Yupanqui, Sosa, Guarany, José Larralde, Sui Generis, Vox Dei, Lito Nebbia, Spinetta, Charly García, Los Beatles, etc.

Algunos periodistas duchos en el oficio lograban sortear este tipo de presiones y colocar su producto como el caso de Antonio Carrizo a través de las 10 entrevistas que le realizó en radio Rivadavia por las que luego el famoso escritor escribió y publicó en 1980 el libro de diálogos "Borges, el memorioso". Cuenta Carrizo que a la hora de las entrevistas todo el personal presente, directores, locutores, personal de limpieza y hasta los mismos militares, se sentaba en silencio a escuchar las charlas de una hora de estos dos personajes. Pero tampoco deberá olvidarse que Borges no era uno de los intelectuales prohibidos.

También será de suma importancia señalar que a mediados de 1975 había llegado la frecuencia FM que vino a revolucionar el ambiente de la radio, pero recién sería a fines de 1979 cuando comenzaría a crecer. Como suele pasar, estas radios se dedicaban principalmente a pasar música por lo cual la información que se transmitía era escasa y dedicada principalmente a la farándula, lo cual no preocupaba al gobierno militar. Sin embargo a partir de 1982, al producirse la guerra de Malvinas, no se les permitió pasar música en idioma inglés y además no toda la música nacional estaba permitida, donde tampoco se podía nombrar a muchos artistas y menos realizarse reportajes, con lo cual no era fácil retener la audiencia.

Por otro lado, estaban las radios llamadas ilegales, clandestinas, "truchas", libres, piratas, de baja potencia, barriales, alternativas o comunitarias, que se "pusieron de moda" a partir del 88, pero que existían desde mucho antes de comenzado el período dictatorial. En esos momentos fueron aprovechadas por gente que quería contar y gente que quería escuchar lo que realmente estaba sucediendo en nuestra nación. Algunas de ellas eran Capricornio, Robin Hood, Coronel Suárez, etc. El mayor problema de estas radios, no era el hecho de que los pudieran llegar a censurar, sino la poca pero muy cara tecnología que se necesitaba para que la radio pudiera tener la frecuencia necesaria para ser escuchada.

En 1980 el Ministro del Interior, Albano Harguindeguy, convocó a un grupo de periodistas mujeres para hablar de la actualidad del país. Entre ellas había una sola representante de este medio, que se encargó de que la mayor cantidad de información posible llegara a la gente (ya que si daban a conocer todo lo que se había dicho en la reunión podían llegar a correr un gran peligro). Entre las cosas que se dijeron se habló de la gran importancia que habían adquirido la TV y la radio, y que se habían convertido en los primeros medios de difusión de la información, quedando en un tercer lugar la prensa gráfica, además de señalarle los temas que se podía hablar sin tener ningún tipo de problemas (la idoneidad del gobierno, el papel del estado, la institucionalización y la representatividad) y sugirió que se lo hagan conocer a sus colegas de trabajo. Estas mujeres le hicieron unas cuantas preguntas al ministro sobre el funcionamiento de los medios y la censura de los mismos, pero este señor les explicó a estas periodistas que él no estaba apto para contestar sus cuestionamientos ya que no estaba al tanto ni de la mitad de las cosas que sucedían.

Magdalena R. Guiñazú, que trabajaba en uno de los noticieros más importantes del país, ha asegurado que había una censura muy directa a los noticieros porque no había información internacional lo que hacía bajar el rating y además hacía más difícil su credibilidad. Magdalena debería recordar esos tiempos cuanto, junto a otros colegas de su ideología, visitaron a Harguindeguy para señalar que ellas no hablaban mal del gobierno, en una suerte de felpudo profesional. Pero quizá el más destacado de la época fue Bernardo Neustad, quien apoyó incondicionalmente al gobierno militar en cada uno de sus actos. A pesar de esto estaba

considerado como un periodista serio y digno de ser respetado, por eso sus programas eran muy escuchados.

Dos acontecimientos de esa época se deben tomar como paradigmático de qué ocurría con los medios de información en la Argentina: La Guerra de las Malvinas y el Mundial de fútbol del 78.

Como en toda profesión, aquí también existían periodistas leales a sus jefes, pero también los hay aquellos o aquellas que como dicen los muchachos de la tribuna “se bajan los lienzos sin que el patrón se lo pida”. Estos estarán representados principalmente por el locutor y periodista deportivo más importante de ese entonces, José María Muñoz, director de radio Rivadavia y relator de todos los partidos del campeonato de fútbol. Sus eufóricos gritos de gol junto con las de miles de personas que concurrían al Estadio de River Plate en cada fecha lograban tapar los tiros que provenían de la E.S.M.A., ubicada a dos cuadras del lugar y uno de los tantos centros de tortura. Meses antes de comenzar el mundial, los medios tenían prohibido criticar al equipo, a los técnicos y hasta sus estrategias de juego, por lo que se podía escuchar en todas las radios frases como: “De la única manera que podemos jugar es jugar limpio” y “La selección será de todos o no será de nadie”.

El segundo caso, estaría representado por un ignoto locutor de la TV pública, José Gómez Fuentes, que adquiriría una celebridad triste y efímera durante la guerra de Malvinas, donde también era acompañado por Muñoz quien desde la radio incitaba a la concurrencia de la gente a Plaza de Mayo, para respaldar al gobierno por la ocupación de las Islas. Luego de setenta y tres días de engañarnos con una victoria inalcanzable, los medios tuvieron que admitir nuestra derrota, con 635 muertos y una oscura sospecha que todavía pesa sobre ellos.

Debido a la falta de información certera, Radio Colonia se convirtió en una de las radios más escuchadas en ese momento. Esta no era una radio clandestina, sino una radio uruguaya del Departamento de Colonia, que solía sintonizar el pueblo argentino para enterarse de lo que aquí sucedía y mucha gente no quería o no podía contar.

El gobierno militar favoreció el proceso de concentración de capital en manos de un sector de la burguesía financiera, para lo cual era necesario liquidar no sólo todas las formas de resistencia popular, a través de la represión, sino también la resistencia de capas medias de la burguesía nativa, sentándose las bases del control y de la concentración de los medios y de la información.

El comunicado nº 19 de la Junta Militar era muy claro: “Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales”.

La radio argentina estaba en desarrollo, por lo que este proceso fue más largo y complejo de lo que tendría que haber sido. Además la televisión le estaba ganando territorio y el papel de juntar a toda la familia a la hora de la cena o del almuerzo ya estaba a cargo de la TV. La sanción de la Ley de Radiodifusión (Ley 22.285) habría de beneficiar y conformar un acelerado crecimiento de las grandes empresas monopólicas de medios que centralizan la información y emisión de mensajes, con el aval total del Estado. Por lo tanto la ley de radiodifusión es fundamental para el desarrollo de nuestro país, ya que los medios de comunicación ejercen un fuerte poder en el espacio de lo público y en la construcción de significados y mensajes que forman parte de la cultura e identidad nacional.

El caso de la televisión argentina debe señalarse que se vio afectada de manera directa por el régimen de gobierno político-militar. A pocos días de producirse el golpe, las Fuerzas Armadas se hicieron cargo de los canales: canal 7 (denominado ATC a partir de 1978) permaneció bajo la órbita

de la Presidencia de la Nación; canal 13, de la Armada; canal 11, de la Fuerza Aérea, y canal 9 del Ejército. La censura temática se fue imponiendo lentamente, y en 1977 apareció en cada canal la figura del Asesor Literario, que leía los guiones de todos los programas antes de su grabación. Por otra parte, desde el COMFER (Comité Federal de Radiodifusión), que dependía de la Secretaría de Información Pública, se calificaba los programas en NHM (no en horario de menores) o NAT (no apto para televisión) y se elaboraban “orientaciones”, “disposiciones” y “recomendaciones” acerca de los temas, los valores nacionales y los principios morales que debían promoverse desde la programación.

Si bien al comienzo de la dictadura pocos fueron los cambios que aparecieron en las pantallas, y unos meses después del golpe la programación continuaba siendo muy similar a la anterior, algunos programas debieron modificar sus tramas y elencos, ya que varios actores y autores fueron prohibidos. Por otra parte, la situación económica de los canales, producto de los sucesivos traspasos en su gerenciamiento, era caótica, déficit que redujo los recursos para el financiamiento de producciones nacionales. Frente a las restricciones temáticas y la grave situación económica, las programaciones consistieron entonces en cuotas mínimas de producciones nacionales y un alto número de series “enlatadas” que llegaban principalmente desde Estados Unidos.

Entre las producciones nacionales, en 1977, apareció en Canal 11 un programa que, según Carlos Mangone, representaba la televisión del período: Videoshow. Este programa, que se proponía mostrarle al público imágenes y personajes de distintos lugares del mundo gracias a las “cámaras viajeras”, resulta emblemático de la programación de la dictadura, porque de algún modo legitimaba la ideología del gobierno. Su presentación proponía: “Quédate aquí, no te vayas de allí y verás miles de cosas, la historia real, el héroe casual... ”.

Fue conducido por Cacho Fontana, Bernardo Neustadt y Enrique Llamas de Madariaga, entre otros, donde el periodista con la cámara portátil nos llevaba a distintos y lejanos países del mundo, menos al nuestro. La transmisión del mundial 78, que logró un alto índice de encendido de televisores, estuvo signada por la promesa de la televisión color que, por las inversiones necesarias para su puesta en funcionamiento, no llegaría hasta 1980. ATC fue el primero en transmitir “en colores”, luego Canal 13 y más tarde el 9 y el 11. Los primeros programas tuvieron serias dificultades técnicas y de imagen, pero configuraron grandes éxitos de público.

Durante la guerra de Malvinas la televisión jugó un papel importante. ATC y su noticiero “60 minutos”, conducido por Oscar Gómez Fuentes, se convirtió en el espacio de toma de posición oficial frente al conflicto. El 2 de abril se transmitió el desembarco, y a partir del 12 de abril, ATC se instaló en Malvinas para transmitir en directo. Una ordenanza de las Fuerzas Armadas indicaba a los canales que se podían emitir mensajes e imágenes que “no den pánico ni que atenten contra la unidad nacional”. A lo largo del conflicto, el rating de los canales aumentó considerablemente, alcanzando su mayor expresión (52.2 puntos) durante la emisión del programa especial por Malvinas que condujeron Pinky y Cacho Fontana. A partir de la derrota, la censura y el control comenzaron a hacerse cada vez más difusos. Nuevos programas y viejos actores prohibidos reingresaron a la televisión. Canal 9 comenzó a emitir el teleteatro unitario “Nosotros y los miedos”, el 13 “Compromiso” y ATC “Situación Límite”, incorporándose temáticas hasta ese momento inexistentes en las pantallas (alcoholismo, adicciones, autoritarismo).

Puede agregarse que la pantalla chica no quedó exenta de la censura en absoluto. Se prohibieron muchas cosas y muchas otras pasaron a ser no aptas para menores, como programas enteros, o sketches de distintos tipos o simplemente avisos publicitarios. Algunos de estos eran, por ejemplo, un sketch del programa “La Tuerca” llamado “las empleadas” sobre empleadas estatales ineficientes, o una propaganda de televisores Hitachi cuyo eslogan era “Que bien se TV”.

La televisión no fue la excepción y al igual que todos los medios de comunicación, también usó el doble sentido en muchas ocasiones. El clásico “Tato” se burlaba una y otra vez de los militares y de muchas cosas que ellos hacían. No era demasiado sutil en sus acostumbrados monólogos pero los

militares no podían censurarlo debido a que jamás los nombraba, solo daba pie para que uno supiere de quienes estaban hablando.

La dictadura militar se inició cuando la televisión era en blanco y negro en nuestro país. Pero, como una forma de demostrar una pujanza y desarrollo, que en realidad no existían, para el Mundial de fútbol del año 78 se introdujo el color. De la TV por cable ni siquiera había rastros. En la Argentina se podían ver tan solo 4 canales y uno era del estado (Canal 7). Los otros eran: Canal 9, Canal 11 y Canal 13, y sus respectivos dueños eran: Romay, H. García y Goar Mestre. En 1973 las licencias de TV vencieron y los dueños de cada canal habían pedido la renovación de las licencias y se les estaban por dar cuando llegó el gobierno militar los cuales no accedieron a dicho pedido, estatizando los mismos y poniendo a la cabeza de ellos a distintos sectores del Estado. La armada se hizo cargo del Canal 9, el Canal 13 quedó a cargo de la fuerza naval, la fuerza aérea tomó Canal 11, mientras que Canal 7 quedó en manos del poder judicial. Los tres dueños de los respectivos canales comenzaron un juicio por la toma ilegal de los mismos que no terminó hasta una vez concluida la dictadura, cuando asumió el nuevo gobierno democrático de Raúl Alfonsín que le devolvió Canal 9 a Romay y les pagó la indemnización a los dos restantes, debido a que ya no querían poseer ningún tipo de licencias.

Algo que también fue muy importante, es que todos los canales antes de que llegara la Junta al poder se habían asociado económicamente con cadenas internacionales, o mejor dicho, norteamericanas, que en el período dictatorial comenzaron a retirar sus capitales del país. Canal 9 estaba asociado desde 1960 con la NBC, el Canal 13 estaba asociado con la CBC y por último Canal 11 que estaba con la ABC.

Por último, debe señalarse que la televisión por ese entonces ya era algo imprescindible en cualquier casa y todo el mundo almorzaba con Mirtha Legrand y cenaba con Tato Bore. La televisión ya estaba instalada por ese entonces en todos los hogares de nuestro país. Era un elemento fundamental de comunicación masiva, por eso el gobierno cívico-militar hizo un uso a ultranza de la misma.

## **CINE Y CENSURA**

En materia de cine existen numerosos trabajos que hacen hincapié en el proceso cívico-militar iniciado en 24 de marzo de 1976 como del "Cine argentino y dictadura" de Mariana Amieva, Gabriela Arresegor, Raúl Finkel y Samanta Salvatori donde se significa que si bien desde dicha fecha se habla de represión es verdad que resulta necesario analizar el período previo a ello como forma de desembocar en el período en tratamiento. Para ello se debería analizar que ocurría en los años 60 y 70 donde se producía el surgimiento de nuevas organizaciones con disputas y tensiones entre diferentes proyectos económicos-políticos-sociales.

Por lo tanto el golpe de 1976 no es un hecho aislado que nace por casualidad, sino que el mismo estaba enraizado en enormes causalidades. Deberá recordarse que había comenzado a gestarse un cine político, que si bien sufrió censura y represión, dejó huellas que hoy son seguidas por una cantidad importante de realizadores.

Durante los años 60 comenzó a vislumbrarse en América Latina la emergencia de un cine que intentaba ensayar una mirada renovadora, tanto en la ruptura con las formas tradicionales de entender y hacer cine (tipo teléfono blanco de Hollywood), como en el compromiso político con los cambios que se iban gestando en el continente. El objetivo era mostrar una lectura histórica de la sociedad que se enmarcara en un acto de denuncia contra la opresión o la desinformación, para instruir, sensibilizar y sublevar al espectador.

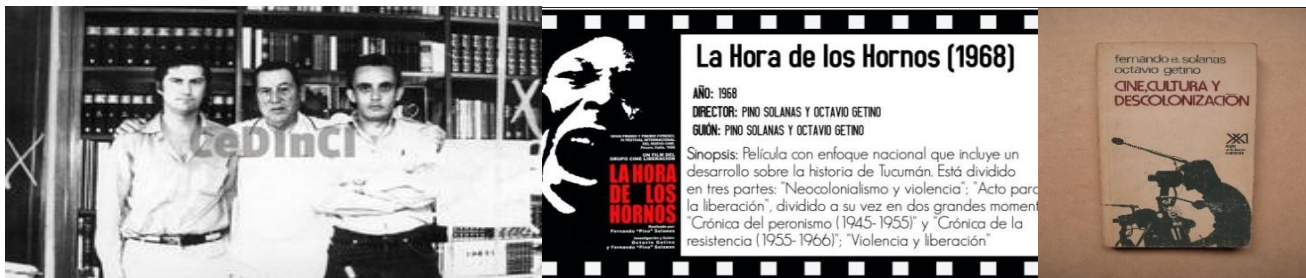
Una de las primeras experiencias se realizó de la mano de Fernando Birri, (que fallecía cuando fenecía el año 2017) que de regreso a la Argentina, e influenciado por el neorrealismo italiano, en 1957 funda en Santa Fe el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral con la idea de



experimentar un cine “realista, popular y crítico”. La propuesta tuvo gran impacto y prontamente su influencia marcó el fundamento teórico y práctico a partir del cual sería posible un trabajo cinematográfico más concreto y politizado. Posteriormente conocida como la “escuela de cine documental de Santa Fe”, sería clausurada por “subversiva”, recordando que Birri y su equipo habían dado el mediometraje “Tire dié” (Fernando Birri, 1958).

Reconocido como el innovador de nuestro cine, para muchos estudiosos representa quizás el primer film político de Latinoamérica. La película recorre datos estadísticos e imágenes del poderío económico de la ciudad de Santa Fe hasta llegar a los asentamientos en las “afueras” de este desarrollo industrial, expresando de manera sencilla y sin grandes pretensiones las contradicciones de la sociedad argentina de aquellos años. Con Tire dié, el objetivo no era solamente mostrar esa realidad conmovedora de los niños pobres corriendo al costado del tren, gritando “tire dié” a la espera de una moneda del pasajero sensibilizado, sino denunciar esa situación que se ocultaba, silenciada o negada por gran parte de la sociedad, pensando que el cine subdesarrollado de Argentina y América Latina debía documentar esa realidad, pero además los valores populares, su trabajo, sus alegrías, sus luchas, en definitiva, sus sueños.

Además, esos lineamientos servirán para que otros cineastas que llegarán más tarde como Getino y Solana siguieran ese camino, reafirmando la función que el cine debía tener en la sociedad latinoamericana, donde “La hora de los hornos” ha de reflejar esa realidad a través de sus distintas partes: “Neocolonialismo y violencia” (95 min.), nos habla de la historia de la dependencia de la Argentina, analizando las formas y métodos de este proceso. La segunda parte, “Acto para la liberación” (120 min.), relata la historia argentina desde 1945 hasta 1966, prestando especial atención a las limitaciones del activismo espontáneo. Finalmente, “Violencia y revolución” (45 min.), es un claro llamado a la praxis revolucionaria para la transformación de las estructuras capitalistas y la erradicación definitiva del neocolonialismo. Solanas y Getino, junto con Gerardo Vallejos y Egdardo Pallero, luego han de fundar el Grupo Cine de Liberación, el cual contó con un manifiesto llamado “Hacia un tercer cine”. Allí se sentaron las bases para un cine que se definía en oposición al cine de Hollywood. Para el Grupo Cine de Liberación, esta nueva forma de hacer cine apuntaba también a transformar la relación entre la película y el espectador, asignándole a este último un rol activo.



Durante 1971, el Grupo Cine de Liberación rodó en España dos largometrajes documentales que consistieron en largas entrevistas a Juan Domingo Perón: "Actualización política y doctrinaria para la toma del poder" y "Perón, la revolución justicialista", producciones que afianzaron las ideas de un cine militante. Paralelamente, y al calor de los acontecimientos políticos que vivía la Argentina, surgieron otros grupos de cineastas que, desde la izquierda, sostenían la idea de crear un cine que se correspondiera con los ideales revolucionarios. Con varios puntos de contactos con el Grupo Cine de Liberación se fundó el Grupo Cine de la Base, liderado por el cineasta Raymundo Gleyzer, quien en 1973 realiza un largometraje ficcional (“Los traidores”), devino en un gran relevamiento documental de la burocracia sindical. A partir de este film, el grupo se planteó la posibilidad de extender sus actividades de exhibición y debate hacia el campo de la producción. Posteriormente, se filmó “Me matan si no trabajo y si trabajo me matan” un cortometraje sobre la huelga de trabajadores metalúrgicos de la fábrica INSUD, ubicada en la zona oeste de Buenos Aires, que reclamaban por mejores condiciones de trabajo y el fin de las intoxicaciones de plomo en la sangre, cuestión que provocaba la muerte de los obreros enfermos por saturnismo.

Durante la llamada primavera camporista, algunas películas de los cineastas vinculados al cine político pudieron ser estrenadas por fuera de la clandestinidad. Se produjo la exhibición de “La hora de los hornos”, “Operación Masacre” (Jorge Cedrón, 1972), “Informes y testimonios” (grupo de directores de La Plata, 1973), entre otras. Hasta los productores comerciales se animaron a acercarse al espíritu del cine militante con filmes basados en problemáticas hasta entonces poco exploradas por este ámbito, como “La patagonia rebelde” (1974) o “Quebracho” (1974), entre otras.

Después de tanta renovación, todo fue acallado. A partir de 1976, con los militares nuevamente en el poder, la censura, la represión, el exilio y la desaparición de cineastas despejaron el camino para que un cine cómplice de los fines e intereses del gobierno militar dominara la cartelera de estrenos nacionales. Octavio Getino, Fernando Solanas, Humberto Ríos, Gerardo Vallejos, Lautaro Murúa, Jorge Cedrón, entre otros, tuvieron que exiliarse en el exterior. Y Raymundo Gleyzer, Pablo Szir y Enrique Juárez fueron secuestrados y continúan hoy desaparecidos. Las FFAA se interesaron en fomentar una producción de películas que mejorara su imagen ante la sociedad y contrarrestara el primer impacto que las informaciones “filtradas” en medios del exterior pudieran causar. En función de este objetivo, los films fueron minuciosamente elegidos y apoyados –a través de subsidios y premios– por el Instituto Nacional de Cine (INC), que en aquel entonces se encontraba intervenido. Mientras tanto, la censura del Ente de Calificación Cinematográfica (con la peculiar figura de Miguel Paulino Tato y sus sucesores) completaba el disciplinamiento.

En cuanto a las obras del período militar aparecerán aquellas afines con sus pensamientos, como los casos de “Los drogadictos” (Enrique Carreras, 1979) o en “Dos locos del aire” (1976) y “Brigada en acción” (1977), realizadas estas últimas por “Palito” Ortega, quien en esos años desarrolló su corta carrera de director. Cuando se trataba de grupos de tareas en donde la misión era “pacificar el país”, la identificación se tornaba difusa. Así lo podemos ver en “La aventura explosiva” (de Orestes Trucco, Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, o en “Los superagentes biónicos” (de Mario Sábato, bajo seudónimo de Adrián Quiroga, 1977), película que pertenece a la larga serie de Los Superagentes “Delfín”, “Mojarrita” y “Tiburón”.

Otras expresiones de este período serán “Y mañana serán hombres” (Carlos Borcosque, hijo, 1979), “Desde el abismo” (Fernando Ayala, 1980) y “El bromista” (de Mario David, 1981). En general, la producción cinematográfica durante la dictadura no disminuyó en cantidad, aunque se vio colmada de comedias ligeras o que apuntaban a enaltecer los valores familiares, religiosos, del trabajo y el orden. La lista es amplia y contaba con gran apoyo por parte de las FFAA.

Sin embargo, no debemos olvidar que también existió, por parte de algunos cineastas, el intento de denunciar la situación que se vivía en la Argentina. Mediante un estilo metafórico, el encierro, las desapariciones y el miedo lograron una representación en clave. Fue así como José Martínez Suárez realizó “Los muchachos de antes no usaban arsénico” (1976); Sergio Renán, “Crecer de golpe” (1977), con libro de Haroldo Conti; y Alejandro Doria, “La isla” (1979) y “Los miedos” (1980). Por su parte, Adolfo Aristarain realizó dos films que posteriormente lo consagrarían como uno de los directores más importantes de los años 80: “Tiempo de revancha” (1981) –la rebelión de un individuo ante una gran corporación puede proyectarse a la relación con un Estado policial– y “Últimos días de la víctima” (1982), alusión al ocaso del gobierno militar. Éstos serían la antesala de “Un lugar en el mundo” (1991), donde años más tarde dejará plasmada la herencia de aquellos años de horror.

Desde el exilio, quienes debieron irse encontraron poco respaldo (principalmente económico) en el exterior. Sin embargo, se realizaron algunos films que condenaban la situación argentina. El Grupo Cine de la Base, en Lima (Perú), después de la desaparición de Raymundo Gleyzer, realizó “Las tres A son las tres armas” (1977) basada en la carta a la Junta Militar escrita por Rodolfo Walsh. También se realizaron otros documentales con estos fines: en 1977, Jorge Giannoni (fundador de la cinemateca del Tercer Mundo en la Universidad de Buenos Aires y que perteneció al Grupo Cine de la base) realizó “La vaca sagrada”, un film que trataba sobre las dictaduras militares en la Argentina. Y en México, Humberto Ríos filmó, en 1979, “Esta voz entre muchas”, un documental que recogía reflexiones y denuncias de los exiliados argentinos. Por su parte, Jorge Cedrón, exiliado junto con

su familia en París, realizó el documental “Resistir” (1978). Un año después, Cedrón falleció en París, en circunstancias que nunca se aclararon. Acercándonos al declive del gobierno militar, la situación ya era diferente, y el cine argentino comenzó a navegar por los quiebres del régimen.

En 1982, inspirados en la experiencia de Teatro abierto, se proclama Cine abierto. La modalidad de trabajo fue exhibir films que durante mucho tiempo habían sido prohibidos, además de la difusión de debates en torno al pasado y el futuro del cine en la Argentina. Ese mismo año, se presenta “Los tontos”, la primera obra del colectivo Cine Testimonio, formado por Marcelo Céspedes, Tristán Bauer, Silvia Chanvillard, Martín Choque y otros. Este fue el puntapié inicial para el revivir del cine documental en la Argentina que, hasta hoy en día, cuenta con importantes producciones que apuntan a problematizar críticamente la realidad social y a reflexionar sobre el pasado de la dictadura militar en Argentina.

Quizá, repitiendo algo de lo señalado, puede significarse que como hemos señalado, durante 1974 Miguel Paulino Tato se hace cargo del llamado Ente de Calificación Cinematográfica (ECC), cargo que continuaría luego de 1976 como encargado de censurar aquellas películas que él consideraba perjudiciales para la imagen pública del gobierno militar. Según sus propias palabras, autorizaba la visión del siguiente tipo de películas: “Yo quiero un cine positivo, limpio, decente, un cine que sea cultural y no sólo industrial. El cine se ha convertido en una mercadería de intoxicación: se está apelando”, quedando a cargo de dicho organismo hasta finales de 1980.

Por su parte el interventor del INC, Jorge Enrique Bittleston, dictó a finales de diciembre del año 1976 las siguientes reglas que debía seguir el gremio cinematográfico si quería recibir subvención alguna del Estado: “...el INC apoyará económicamente todas aquellas [películas] que exaltan los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo [...] buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro”. Es decir, aquellas películas que exaltaran una buena imagen pública del gobierno militar y aquellas que siguieran los valores impuestos por este –Dios, Patria y Hogar– serían los únicos proyectos cinematográficos que conseguirían alguna subvención por parte del Estado y, por lo tanto, su autorizada proyección.

Como es lógico, a este panorama la producción cinematográfica durante este período se basaba en los conceptos de familia, orden y trabajo. Resaltaban las comedias ligeras, tramas muy superficiales y, sobre todo, una exaltación al gobierno ejercido por los militares. Ejemplos de este tipo de películas son las dirigidas por Palito Ortega *Dos Locos en el Aire* (1976), *El Tío Disparate* (1977) o la conocida *Qué linda es mi familia* (1980). Otra de las películas que intentaron un lavado de cara del Gobierno fue la dirigida por Sergio Renán *La fiesta de todos*, que habla de la victoria del equipo de fútbol argentino en el mundial de 1978. Esta película-documental fue otro claro ejemplo de engaño a la población argentina, pues solo mostraba la exaltación del ser argentino al haber ganado un mundial de fútbol, mientras dejaba a la sombra la realidad que asolaba el país.

Sin embargo, al igual que sucedió en el género periodístico, en el ámbito cinematográfico también hubo directores que intentaron crear películas que criticaran la situación del país a través del uso de alegorías y alusiones. Ejemplo clave de este tipo de directores fue Adolfo Aristarain, quien debutó en el cine con el thriller “*La parte del león*” (1978), aunque fue “*Tiempo de Revancha*” (1981) la que se destacó entre sus obras. En la memoria argentina queda el plano del actor Federico Luppi cortándose la lengua como metáfora del silencio y el miedo a hablar en aquella época.

Aparte de los temas ya mencionados, en las películas argentinas durante el Proceso también era muy común la temática de la muerte; al fin y al cabo, era el ambiente que se respiraba en el país. Tal y como relata el director y guionista de cine Sergio Wolf: las “puestas en escena y relatos se orientaron hacia ella como atraídos por un imán, un destino o una necesidad” (WOLF, 1993). Ejemplos de este tipo de películas son “*La isla*” (1979), de Doria, o la comedia “*Crucero de placer*” (1980), de Borcosque. Otra temática fue la conocida como “sistema de bandos”, que distinguía el bando nosotros y el bando ellos. El primero correspondía a aquellas personas que de alguna manera representaban la vida y el ámbito militar; las películas de Palito Ortega son un claro

ejemplo, ya que en ellas se exaltaba este bando. Por otro lado, el bando de ellos se refería a los ladrones, terroristas, criminales..., en resumen, a todos aquellos que estuvieran en contra del régimen.

El INC y el ECC eran las instituciones encargadas de dictar qué películas eran censuradas parcial o totalmente, y cuáles podían proyectarse en las salas de cine argentinas. Había varias formas de censurar las películas antes y durante el Proceso. Paulino Tato, censor del ECC, se encargó de censurar más de 700 películas. Para ello, una de las opciones era suprimir o cortar escenas de la película en cuestión, de modo que cuando finalmente era proyectada podía ocurrir que el resultado fuera un completo desastre y el argumento de aquella película no tuviera orden alguno. O directamente se eliminaba totalmente la película y nunca llegaba a proyectarse.

En cuanto al gremio actoral, desde el ECC también se crearon una serie de listas para dar a conocer qué cineastas eran prohibidos por parte del gobierno y cuáles no. Al igual que en el género literario, había dos tipos de listas; las “Listas Grises”, que contenían el nombre de algunos actores y/o directores que habían sido censurados por parte del ejército, pero no por parte de la Armada. En cambio, los nombrados en las “Listas Negras” quedaban totalmente prohibidos y vetados. Algunos incluso tuvieron que exiliarse del país, ya que estaban amenazados de muerte durante el gobierno Isabel Martínez o por el gobierno militar. Serían los casos de Héctor Alterio, Luis Brandoni, Norma Leandro, Norman Brisky, o Federico Luppi, entre otros. A pesar de la censura masiva que hubo en el género cinematográfico, este tuvo mejor suerte que el género literario y el periodístico, pues durante el Proceso, aunque en menor escala, se siguió produciendo cine nacional.

En cuanto al género cinematográfico –y al igual que ocurrió con el periodismo y la literatura–, tras la dictadura hubo una creación masiva de películas referidas a ella; eran películas que narraban las desapariciones, las torturas, la censura en los medios de comunicación. Y no solo hubo películas, sino también documentales, cortos, etc. Hay centenares de películas y obras realizadas. En este caso, vamos a destacar la película *La historia oficial* de Luis Puenzo, estrenada en 1985. Sus actores principales son Héctor Alterio y Norma Leandro – ambos habían estado bajo censura y amenaza de muerte durante la dictadura–. La película narra la historia de una profesora argentina que, tras varios sucesos, empieza a sospechar que la que hasta ahora creía su hija adoptiva es en realidad la hija de una desaparecida durante la dictadura. Alterio hace el papel de su marido, un empresario que tiene negocios con varios militares; se debe recordar que el rapto de niños en cautiverio fue algo normal durante los primeros años de la dictadura. Además, esta fue la primera película argentina en ganar un premio Oscar en la categoría a la Mejor Película de Habla no Inglesa en el año 1985.

Otra temática recurrente en las películas argentinas fue la Guerra de las Malvinas. Una de las primeras fue la dirigida por Bebe Karmin “*Los chicos de la guerra*”, en 1984. Una de las películas más sintomáticas es la dirigida por Héctor Olivera “*La noche de los lápices*” (1986), en la que se narra la historia de un grupo de estudiantes de la ciudad de La Plata; pedían el boleto estudiantil y por ello fueron secuestrados y torturados por los militares. De los diez chicos que secuestraron solo cuatro sobrevivieron, y fue el testimonio de uno de ellos el que inspiró al director a realizar la película. Tras la dictadura, el ECC se disuelve y se forma la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas (CAEC), cuyo cometido no es prohibir o censurar películas, sino que establece una franja de edades recomendadas para la visión de estas.

Por su parte Mirta Varela agrega que el cine nacional había reinado en las boleterías durante los años 40 y 50. Sin embargo, desde fines de los 60, sólo habían tenido éxito de público las periódicas entregas del dúo cómico integrado por Jorge Porcel y Alberto Olmedo y las películas históricas de Leopoldo Torre Nilsson dedicadas a exaltar las figuras de los próceres. En 1973, las películas argentinas estrenadas comercialmente habían sido 41 y desde ese punto de vista, podríamos decir que el cine argentino pasaba por un buen momento. Ese año, las películas más vistas fueron “*La tregua*” (que resultó nominada al Oscar al mejor filme extranjero), “*La Patagonia rebelde*”, “*Juan Moreira*”, “*Boquitas pintadas*”, “*La gran aventura*” y “*La Mary*” (todas alcanzaron y superaron la cifra de 200 mil espectadores).

Pero en los dos años siguientes, a tono con la debacle que vivía el país en su conjunto, comenzó una decadencia que, para 1976, había llevado este número a la mitad: sólo 21 filmes nacionales llegaron a las pantallas, cifra que se mantuvo durante los dos años siguientes. En 1980 se observó un repunte hasta llegar a las 30, pero en 1983 el número había descendido otra vez a 20. En forma inversa, en cambio, había aumentado el precio de las entradas, que en 1976 era de 30 centavos de dólar, en 1979 de 2,20 y en 1981 había llegado a 5 dólares.

En agosto de 1973, cuando Miguel Paulino Tato asumió como censor al frente del Ente de Calificaciones Cinematográficas, empezó una campaña de censura y amenazas de la Triple A contra muchos de los protagonistas del cine nacional, algunos de los cuales tuvieron que marchar al exilio. Los 84 millones de espectadores que fueron al cine en 1975 se redujeron drásticamente el año del golpe, a 65,5. El Instituto Nacional de Cinematografía (INC), a través de su interventor, el capitán Bitleston, dictó, el 30 de abril de 1976, las normas para un "cine optimista". Estas rezaban: Respecto a películas a filmar en el futuro, el INC apoyará económicamente todas aquellas que exaltan valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. En todos los casos se evitarán escenas y diálogos procaces.

En marzo de 1982, por Ley 22.555, el INC pasó del ámbito de la SIP al de la Secretaría de Cultura, como parte de lo que los diarios llamaban "la política liberal iniciada en los últimos meses, que posibilitó la exhibición de numerosas obras de arte hasta hace poco vedadas al público" (Clarín, 30/3/82). En su editorial del día siguiente, el mismo diario, al hacer un repaso de la historia del INC, señaló que durante el gobierno militar se impulsó un cine escapista y trivial, con incursiones en aparatosas escenografías históricas y que, curiosa y paradójicamente, terminó por cimentarse en la obscenidad apenas disfrazada y en las alusiones más gruesas, aunque también se destacaba que el cine argentino parecía haber iniciado un proceso de recuperación y se celebraba que el fomento del cine nacional volviera a ser conducido por expertos en la materia.

Como hemos señalado, a pesar de las propuestas oficiales de "optimismo" y las acusaciones de escapismo, en el cine que se produjo en la Argentina durante esos años abundaron las tematizaciones de la muerte como lo señalaba Sergio Wolf, "puestas en escena y relatos se orientaron hacia ella como atraídos por un imán, un destino o una necesidad", incluso en el terreno de la comedia, como en *Crucero de placer* (Borcosque hijo, 1979), donde los protagonistas buscan socios para un negocio rentable: el de fabricantes de ataúdes.

El discurso del cine más orientado por las normas "optimistas" se movió en torno a dos tópicos principales. Por un lado, se produjeron una serie de títulos alrededor de la reafirmación de los valores familiares. Por el otro, se afianzó un cine de acción, surgido a principios de los 70, que utilizaba un lenguaje plagado de eufemismos y metáforas de la jerga castrense para aludir al proceso represivo y la lucha contra el terrorismo. En este grupo podemos ubicar las sagas de "Los superagentes" y los "Comandos azules". Los superagentes habían estrenado en 1973 y 1974 *La gran aventura*, de Emilio Vieyra, y *La super super aventura*, de Enrique Carreras. Por su parte Palito Ortega debuta como director en 1976 con su productora Chango, realizando "Dos locos en el aire". Al año siguiente, con *Brigada en acción* incursionó también en el género ya no policial, sino "parapolicial". Cumpliendo las disposiciones del INC, Ortega contribuyó además con dos películas a la propuesta de reeducación social del país a partir de valores positivos: *Las locuras del profesor* (1978), con Carlos Balá, y *Vivir con alegría* (1979), con Luis Sandrini.

A pesar del clima político imperante y los riesgos vigentes, algunas voces consiguieron eludir la censura y la persecución a través de la realización de un cine de género en el que, aunque metafóricamente, se colaban alusiones más o menos explícitas a la situación nacional. En el cine, como en otros ámbitos, también se puede pensar una división entre un período "duro" del gobierno militar (76-79) y otro más "blando" (79-83).

## **TEATRO. CENSURA. ATENTADOS Y LUCHA**



El teatro no fue excepción a la represión del gobierno cívico-militar llegado el 24 de marzo de 1976, a través de la censura, clausuras, persecución de actores, actrices y directores, y aún atentados sobre los teatros. Muchos recuerdan cómo debían actuar en la marginalidad para poder expresar sus trabajos y los riesgos diarios que corrían con ello.

Así Francisco Javier, director teatral y profesor de Artes recuerda cuando presentó “Cajamarca” de Claude Demarigni, espectáculo teatral que se había estrenado en la Casa del pintor Castagnino, transformado en sala de teatro en 1977, a cargo del grupo “Los Volatineros”, donde cada uno de ellos temían que esa noche ocurriera lo peor al recordar la obra donde se duda en ejecutar a Atahualpa, en tanto el cura Valverde incitaba a matarlo, con la promesa de la absolución “Yo te absuelvo Pizarro”, todo un gesto político que podía herir susceptibilidades y en función de ellos la posibilidad de clausuras o persecuciones. Recuerda que invitado Canal Feijóo antes del estreno les había manifestado que trataba de un tema peligroso que abordaba la cuestión en forma muy directa, pero igual les aconsejaba hacerlo en virtud de que se trataba de un tema que había ocurrido hacía ya mucho tiempo y porque la agresión y el crimen venía de España. Además les decía que el autor era francés y un diplomático en ese momento en actividad en Argentina. Les aconsejaba por último no realizar demasiado ruido y presentarla.

También se recuerda las graves dificultades por la que transcurría el Teatro Payró con la obra de Eduardo Pavlovsky “Telarañas” con dirección de Jaimen Kogan, donde les habían comunicado desde la Dirección de Cultura de la Nación mejor suspender su presentación. Cabe recordar que los citados durante 1972 habían obtenido un éxito fuera de lo común con “El Señor Galindez” e invitados a festivales internacionales. Trataba de una fuerte denuncia a la tortura y muerte organizada por gobiernos totalitarios con el nacimiento de un joven torturador, todo lo cual coincidía con el régimen dictatorial iniciado en el país. Durante 1981 y 1982 se presentaron dos espectáculos que eran todo un desafío para el gobierno.

Uno “La Malasangre” con libro de Griselda Gambaro y el otro “Knepp” con libro de Jorge Goldenberg, ambos dirigidos por Laura Yusen, presentados en el teatro Olimpia de calle Sarmiento, hoy desaparecido, donde se trataban iguales temáticas: la dictadura, la represión y la muerte. El primero trataba de un cruento conflicto de mediados del siglo XIX, con una clara alusión a Juan Manuel de Rosas en tanto en el segundo sobresalía el daño moral con la degradación y la humillación. Una noche durante la presentación de La Malasangre un grupo de jóvenes armados subió al escenario suspendiendo el espectáculo.

Pero quizá, uno de los hechos que más sensibilizó a artistas y públicos sucedió el 6 de agosto de 1981 cuando una bomba incendiaria acabó con la rica historia del Teatro del Picadero, ubicado el pintoresco Pasaje Rauch 1847 (hoy Enrique Santos Discépolo), a la altura de Corrientes al 1900. Una semana antes, un grupo de dramaturgos, directores y actores habían iniciado en esta sala el ciclo Teatro Abierto, un fuerte movimiento de oposición cultural a la dictadura.

La misma noche de agosto en que los desconocidos de siempre desaparecían un espacio emblemático del teatro nacional, un Luna Park lleno se deleitaba con las canciones de Frank Sinatra, contratado por el empresario Ramón “Palito” Ortega. “Estoy con ustedes, en defensa de la cultura”, les dijo por escrito el influyente Jorge Luis Borges a los responsables de Teatro Abierto. “Muchachos, a mí esto de que quemen teatros me pone muy nervioso, tienen los míos a su disposición”, se ofreció el empresario teatral Alejandro Romay. También el Teatro Argentino, cuando estaba por estrenarse Jesucristo Superstar, y el Estrellas habían padecido en aquella Argentina enferma de violencia la terapia de los incendios intencionales y las pastillas gamexane. A pesar de la voladura que destruyó el edificio y de la conmoción inicial de la comunidad teatral, el fuego y el miedo no consiguieron el propósito de paralizar a la gente de Teatro Abierto que decidió continuar las funciones en el Tabarís.

Todo este panorama nos lleva ineludiblemente a lo que habría de acontecer con el inolvidable "Teatro Abierto" que aún en el siglo XXI sigue arrastrando éxito de público y calidades. En aquellos tiempos, uno de sus principales hacedores, el autor Osvaldo Dragún volviendo de un viaje al exterior le comentó a sus colegas que estaban cansado de guardar sus obras en los cajones de sus escritorios, a través de un proyecto de un festival que probaran que actores, actrices, autores, directores, y demás miembros de la familia teatral argentina, de tan rica historia, aún resistía en la Argentina y que era necesario poner manos a la obra.



Ello habría de constituir un fenomenal hecho socio-político en tiempos de la dictadura, donde todos, sin ser citados, dijeron presente para participar del proyecto, especialmente el público que no solo asistía a las representaciones sino que permanecía cuando el mismo finalizaba esperando a los artistas para intercambiar opiniones y darles su apoyo. Allí habrían de presentarse historias de los lenguajes más diversos que supieron superar el incendio de El Picadero y proseguir en El Tabarís, donde se acudía en forma masiva para repudiar lo ocurrido como la falta de libertades públicas en el país, recordando que ello se produce en 1981, y el festival volvería a repetirse en 1982 y 1983 donde ya comenzaba a verse el final del túnel del miedo de la represión y la muerte.

El 28 de julio de 1981 al inaugurararlo, el presidente de la Asociación Argentina de Actores Jorge Rivera López señalaba la declaración de principios "¿Por qué hacemos Teatro Abierto? y respondía: Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada. Porque siendo el teatro un fomento cultural y eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar a un público masivo. Porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros. Porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión. Porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas. Porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas. Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle. Y cerraban la convocatoria con Y porque encima de todas estas razones nos sentimos felices de estar todos juntos.

Se había constituido una organización con la presidencia de Osvaldo Dragún, Juan Félix Doldán como Secretario, Vícor Wetnick tesorero, Carlos Somigliana, Carlos Pais, Rubens Correa, Osvaldo Graso, José Bove, Manuel Callau, Onofre Lovero, Gastón Beyer, Jorge Guglielmi, Marta Bianchi, Ricardo Monti, Villanueva Cosse, Ricardo Halac, Leonor Manso, Osvaldo Bonet como vocales, contando con un órgano de fiscalización integrado por Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Luis Brandoni, Enrique Halac y Carmen González.

Se presentarían tres obras cortas por día y las funciones comenzarían a las 18 horas para que pudieran participar los actores profesionales, y ninguno habría de cobrar ningún cachet. Se produciría el atentado de El Picadero, continuando en el Tabarís y 120 pintores donaron obras y 16 salas ofrecieron sus espacios. A los dos meses más de 25.000 espectadores habían pasado por la sala del Tabarís, actuando 21 autores e igual número de directores, 150 actores e igual número de colaboradores espontáneos. Se había convertido en una muestra en defensa de la cultura y las libertades públicas.

Llamado a un concurso, en 1982, se presentaron 412 obras, 120 directores y más de 1500 actores, de las cuales se eligieron 50 obras, 415 actores y 50 directores, de los cuales muchos de ellos habían llegado del campo experimental, saltando al profesional. Para ello se ocuparon dos salas: la del Teatro Odeón y el Margarita Xirgu. En 1983 se decidió ganar la calle y más de 25.000 personas se congregaron para alentar consignas contra la dictadura. La experiencia había sobrepasado sus expectativas y se había convertido en una trinchera contra el gobierno dictatorial.

Pasado un tiempo, muchos de aquellos protagonistas recordarán la epopeya. Así Griselda Gambaro rememoraba que se había exiliado en 1977 y vuelto de España a fines de 1980. Presentaría una obra corta con Jorge Petraglia que hacía el papel del Hombre y Leal Rey, el del Peluquero, y la obra "...tenía lo necesario para expresarse contra la dictadura, pese al temor que teníamos todos..." También habría de ocurrirle con "La Malasangre" con Laura Yusem, a través de mucha furia y las ansias de expulsar a ese gobierno. Todas esas movilizaciones servirían para ello y con el tiempo para reclamar "...todo lo que nos habían robado, vidas y esperanzas..."

## **MÚSICA Y DICTADURA CIVICO-MILITAR**

Las expresiones culturales, entre ellas el tango y el folclore, han sido sobrevivientes, así como también lo fue el propio pueblo argentino, de la violencia ejercida por el Estado durante los períodos en que fue usurpado por la dictadura cívico-militar. La historia del golpismo en la Argentina en el ejercicio de facto del poder del Estado ha establecido una política sistemática de aniquilación de las expresiones populares y de su identidad.

Entre ellas, en particular, la música popular será fuertemente atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida la supervivencia del género musical quedará librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes, como sus cultores podrán ejercer, asumiendo, en algunos casos hasta el riesgo de perder la propia vida.

La indagación a partir de la continuidad o interrupción de ciertas prácticas artísticas y de su permanencia en el tiempo, el análisis de las metodologías empleadas para intentar cambiar el signo de algunas de estas expresiones genuinamente populares y dinámicas (pretendiendo transformarlas en expresiones conservadoras, funcionales –y hasta opresivas–), como así también el estudio de las realizaciones de varios de sus protagonistas durante el período en cuestión, serán fundamentales para el conocimiento de lo ocurrido durante ese tiempo.

En este contexto represivo, la música popular significó un lugar de resistencia para muchos. Podría hablarse, de ciertas prácticas musicales, durante el período abordado que, surgidas como expresiones populares genuinas, resistieron a la censura y al vaciamiento estético impuesto por parte del gobierno de facto. Además la intolerancia ejercida por el poder militar, forzó a varios artistas a emprender el camino del exilio, o a optar por el silencio.

Dentro del amplio espectro de la música popular urbana, deberemos recordar que entre nuestros músicos de rock se había llegado internamente en 1978 a una frustración en su desarrollo y muchas de sus bandas tendían a desaparecer o mermar en su actividad, en tanto muchos músicos por caso Charly García, David Lebón, Gustavo Santolalla, Pino Marrone, Aníbal Kerpel o León Gieco habían abandonado el país, como defensa de su propio desarrollo musical e inclusive personal. Por su parte la producción discográfica había caído notablemente y la falta de oportunidades en radio y televisión era absoluta.

Dicho panorama encerraba un sentimiento de derrota, tanto de músicos como del público, lo cual se amplificaba con el narcótico que significaba el mundial de fútbol y el vuelco de una gran mayoría de

jóvenes hacia la músicaailable. Era quizá su primer golpe con la realidad, además de que sus músicos se encontraban desunidos y se hablaba del rock tucumano, el santafesino, rosarino o marplatense, cada cual defendiendo sus propios intereses, alejados de la realidad nacional.

Recién, con la Guerra de Malvinas volvería a renacer la pujanza de una música que retratará la realidad nacional y que por conveniencia del propio gobierno volvía a ser difundido. También serviría para volver a unificar las distintas bandas bajo un mismo techo para afrontar el nuevo desafío. Comenzarían a lanzar nuevas propuestas, rebelándose contra el régimen imperante, a la vez que sufrían persecuciones en cada uno de sus recitales.

Sus temáticas, que muchas veces no tenían grandes predicados, sin embargo escondían enormes mensajes por la falta de libertad, todo ello a través de historias inocentes, a veces "infantiles". Habían encontrado el camino correcto y así aparecerían "Canción de Alicia en el país" de Serú Girán, "El fantasma de Canterville", "Las increíbles aventuras del señor tijera" o Dinosaurios"; además de otras más significativas como "No bombardeen Buenos Aires" o "Nos siguen pegando abajo" todas obras de Charly.



Piero

Charly García

Pedro y Pablo

León Gieco

Pipo Chipolati

Todo ello, estaba señalando un antes y un después dentro del género. El horror y el miedo era contrarestando por actos vivenciales, donde se señalaba lo oscuro del proceso que tenía su antecedente en obras como la de Piero "Libertad era un asunto mal manejado por tres libertades era almirante, general o brigadier". Allí llegaría la represión con detenciones, secuestros, torturas y muertes, que daría lugar a temas como el Pedro y Pablo "Bronca porque matan con descaro, pero nunca nada queda claro" u otro tema de Piero "Prohibieron la esperanza y prohibido está nacer".

Serú Girán hablaba de los derechos constitucionales "Los inocentes son los culpables dice su señoría, el rey de espada" o "No cuentes que hay detrás de aquel espejo no tendrás poder, ni abogado, ni testigo"; como denunciando el mundial a través de la obra de León Gieco "Esos ojos negros que miraban, como se robaban el Mundial estaban tejiendo entre sus rutinas una historia prohibida".

Pero será la Guerra de Malvinas el gran disparador emocional y así aparecerán trabajos como los de Pedro y Pablo: "La crisis del hombre es casi total de sólo valores en lo material imponen la fuerza sobre lo sutil su débil conciencia se arrastra senil"; o la obra de Gieco, aparecida durante el episodio del conflicto del Beagle "Solo le pido a Dios que la guerra no me sea indiferente, es un monstruo grande y pisa fuerte toda la pobre inocencia de la gente".

Raúl Porchetto hablaría de la censura "La censura no existe mi amor, la censura no existe mí, la censura no existe, la censura no, la censura, la"; como lo ligado con la educación donde Piero decía "Estudiar era pecado clandestino era saber, porque cuando el pueblo sabe no lo engaña un brigadier".

También llegarían obras que aún retumban los ecos sobre la represión y allí Pipo Chipolati a calzón quitao hablaba de los grupos de tareas con sus secuestros a pleno luz del día y sus famosos y tristemente Falcon Verdes “Al darme vuelta me di cuenta que eran seis muy bien peinados, muy bien vestidos y con un Ford verde...al llegar me dijeron “Buenas noches” dónde trabaja, donde vive, usted quien es punto y seguido me invitaron a subir al Ford”.

Raúl Porchetto abordaría el tema Malvinas “Por haber estado en las Malvinas, te agradezco Señor, porque se cerraron mis heridas, te agradezco Señor por haber matado a dos ingleses, yo te pido perdón por haber salvado a Luis tres veces te agradezco Señor”...Te pregunto si se equivocaron, te pregunto Señor, cuando vi morir tantos hermanos, te pregunto Señor...le pregunto a la cancillería Señor si evaluaron tanta hipocresía, le pregunto Señor...Recomiendo a la señora Thatcher recomiendo Señor, Que en el ojo se coloque un parche Y no oculte su cinismo Señor. Les recuerdo a los Yanqui, les recuerdo Señor, Que mi pueblo derramó su sangre...”



Raúl Porchetto Miguel Cantilo Andrés Calamaro Miguel Cantilo y otros L.A.Spineta

O Víctor Heredia “Hace tiempo que no reía como hace tiempo y eso que yo reía como un jilguero...Mientras alguien proponga muerte Sobre esta tierra, Y se fabriquen armas para la guerra, Yo pisaré estos campos sobreviviendo.

Todo ello estaba alfombrando la llegada de nuevos tiempos democráticos para el país y allí Miguel Cantilo dejaba “No sirve de nada clavar el puñal llorando la carta del tango fatal, tenemos que hacerlo: un mundo mejor, porque éste está enfermo y nosotros no, ésta es la gente del futuro”. En tanto Andrés Calamaro cantaba “Me parece que soy de la quinta que vio el Mundial 78, me tocó crecer viendo a mi alrededor paranoia y dólar, la moneda cayó por el lado de la soledad”.

El ya citado trabajo De los Santos Rojas señala que había cuatro motivaciones distintas que los censores seguían para clasificar y establecer la censura parcial o total de las canciones: 1) políticas; 2) lingüísticas; 3) paranoicas y 4) ridículas. Dentro del primer grupo quedarían censuradas aquellas canciones cuya letra hiciera alusión alguna a la política, como, por ejemplo, las letras de Sui Generis. El segundo grupo contemplaría aquellas canciones cuyo lenguaje tuviera connotaciones de carácter popular; por ejemplo, el uso del lunfardo en tangos a principios de siglo. El tercer grupo corresponde a la censura de canciones cuya letra los militares creyeron que contenían un mensaje subversivo; sirva de ejemplo la canción “Credulidad del cantante” de Luis Alberto Spinetta, cuya letra dicta «las uvas viejas de un amor»: los militares creyeron que esta frase hacía alusión a los testículos humanos. El último grupo es para los historiadores el menos lógico, pues se prohibieron canciones que exaltaban el romanticismo y no tenían nada que ver con la política. Fueron ejemplos de este tipo los cantantes Camilo Sesto, Cacho Castaña e inclusive Palito Ortega con su conocida “La felicidad”.

Los músicos también tuvieron sus correspondientes “listas negras”, en las cuales aparecen el nombre y las canciones de artistas o grupos musicales cuya difusión en los medios estaba totalmente prohibida, como los casos de Spinetta con su banda “Pescado Rabioso”, Morris, Serú Girán, Mercedes Sosa, entre otros, sufrieron las consecuencias de la censura musical. Aunque hubo artistas que se exiliaron, hubo otros que se quedaron y siguieron creando canciones y



composiciones en el país. Pero esta vez, a la hora de componer, los artistas lo hicieron a través del uso de alegorías y metáforas. Por el contenido de su letra, su significado y su mensaje subliminal, hubo una canción que, sin quererlo, se ha convertido en el himno que describió las atrocidades cometidas durante la dictadura que ya hemos señalado: «Canción de Alicia en el país», escrita por Charly García e interpretada por su banda en la cual través de la metáfora, García narra la historia de Alicia, una niña que vive en un país que “no estuvo hecho porque sí”

Quién sabe Alicia éste país  
no estuvo hecho porque sí.  
Te vas a ir, vas a salir  
pero te quedas,  
¿dónde más vas a ir?

why es que aquí, sabes  
el trabalenguas trabalenguas  
el asesino te asesina  
why es mucho para ti.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.  
Ya no hay morsas ni tortugas  
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie  
juegan cricket bajo la luna  
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía  
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,  
el Rey de espadas.

No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,  
no tendrás poder  
ni...

Ya durante Malvinas, cuando comenzaba un nuevo período, el gobierno militar decide organizar un evento musical llamado Festival de la Solidaridad. Irónicamente, en el festival actuaron grupos y cantautores que habían sido previamente censurados y prohibidos por el mismo gobierno militar. Artistas como Spinetta, el recién llegado del exilio León Gieco, Charly García o Raúl Porchetto tocaron y cantaron canciones para recaudar fondos y así destinarlos a los soldados que luchaban en Malvinas. De nuevo irónicamente, la última canción que sonó en el festival fue “Sólo le pido a Dios”, la misma que años atrás había obligado a su autor al exilio.

Pero hubo músicos que criticaron este festival y decidieron no tocar en él, pues pensaron que era una manera de apoyar la guerra y con ella al régimen militar. El grupo formado por Federico Moura, Virus, fue uno de los que se opusieron. Cabe destacar su canción “El Banquete”, que habla acerca de la Guerra de Malvinas. Fue en este momento cuando el rock nacional tuvo su mayor auge. Esto ocurrió debido a que los militares tomaron la decisión de prohibir la difusión en los medios de comunicación de cualquier canción de habla inglesa. De este modo fueron censurados artistas como Rod Stewart, Donna Summer, los británicos Pink Floyd,

Finalmente, en el género musical también hubo una clara presencia de temas referentes a la dictadura. Una de las canciones más conocidas es la escrita por Charly García en su disco Clics Modernos (1983) titulada «Los Dinosaurios». En ella compara los dinosaurios con los militares; además, narra hechos ocurridos durante la dictadura, como la pregunta a familiares sobre los desaparecidos, o la referencia directa a la “cana” (la policía). Otra de las canciones que hizo alusión a las desapariciones fue “La casa desaparecida”, obra de Fito Páez que se editó en su álbum Abre Páez (1999). El cantautor León Gieco, quien había tenido que exiliarse debido a la dictadura, editó la canción “a memoria” en 2001. Hoy, sigue siendo todo un himno nacional: “todo está guardado en la memoria, sueño de la vida y de la historia”.

Pero no solo autores argentinos escribieron y publicaron canciones sobre las consecuencias de la dictadura: el grupo originario de Cambridge Pink Floyd, editó en 1983 el álbum *The Final Cut*, en el cual Roger Waters hace una crítica de Margaret Thatcher por la Guerra de las Malvinas.

Por su parte, en el tema musical, Mirta Varela señala que el denominado “rock nacional” sufrió un estancamiento cuando se produce el golpe cívico-militar, en especial por la prohibición de recitales. Hacia 1977, la acción coincidente del terror psicológico y la represión policial llevaron a un repliegue: varios músicos debieron exiliarse por motivos políticos o laborales (Litto Nebbia, Miguel Cantilo, Roque Narvaja y Moris entre otros), y la edición de discos o la producción de recitales entró en baja.

Los espectáculos de rock se refugiaron en lugares pequeños, de no más de 200 localidades, sin que esto implicara el cese de la acción policial, ya las razzias eran un mecanismo habitual. En 1979 se conjugan dos fenómenos: la creación del grupo Serú Girán y la reaparición de uno de los grupos pioneros, Almendra, que brindó cuatro recitales masivos en diciembre de ese año. Serú Girán, por su parte, se transformaba en un éxito de público, congregando a fines de 1980 a más de 80.000 espectadores en una de sus presentaciones.

Agrega que los sectores juveniles elaboraban, a través del rock, consumos opuestos a los cánones oficiales, pero esto no significó la posibilidad de trasladar estas prácticas contrahegemónicas al orden militar. Si bien durante los primeros años de la década del 70 el enfrentamiento entre la “juventud militante” y la “juventud rockera” tuvo diferentes manifestaciones, ante la desaparición de la militancia política como forma exitosa de identificación juvenil, el rock encontró su lugar.

Hacia 1982, la eficacia del rock marcada por convocatorias masivas suplantó ficticiamente la política organizada. Sin embargo, aquellos jóvenes, militantes de distintos cuadros de acción política, no necesariamente se corresponderían con los jóvenes de pelo largo y jeans gastados que cantaban eufóricos las canciones de Spinetta, de Nebbia o de Charly García. Revistas como *Pelo*, *Mordisco* y el *Expreso Imaginario* trataron temas similares, puesto que muchos de sus redactores pasaban de una a otra; la camaradería fue uno de los rasgos sobresalientes de estas producciones culturales, sin que ello significara tratar temas de coyuntura política o de salida opositora a la represión.

Finaliza diciendo que a lo sumo, podía enarbolarse el silencio, como durante el Mundial 78, cuando el *Expreso Imaginario* decide no mencionar el tema que ocupaba la totalidad de los medios masivos de comunicación.

## **TANGO Y FOLCLORE**

Por su parte, Daniel Duarte Loza y Magalí Francia en un trabajo titulado “Entre la manipulación y la resistencia. El tango y Folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar” para la Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes han señalado que “El tango y el folclore, expresiones populares legítimas, son considerados, para este estudio, como sobrevivientes –así como también lo fue el propio pueblo argentino– de la violencia ejercida por el Estado durante los períodos en que fue usurpado por la dictadura cívico-militar.

La historia del golpismo en la Argentina tiene larga data pero desde la autoproclamada Revolución Libertadora (reconocida por el pueblo como Fusiladora) hasta el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional el ejercicio de facto del poder del Estado va a establecer una política sistemática de opresión, manipulación, apropiación y aniquilación de las expresiones populares y de su simbología. Entre ellas, en particular, la música popular será fuertemente atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida la supervivencia de este género quedará librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores podrán ejercer –asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida– ante la dictadura reinante...”.

En el año 2002 en el ex Banco Nacional de Desarrollo se han de encontrar documentos secretos donde, entre otros hechos represivos, se concebía a la cultura nacional como producto de un legado

hispanoamericano todo lo cual, señalaba, era amenazado por la subversión y que para evitarlo, entre otras medidas, se debía tener un control cultural el cual se centralizaba a través del Ministerio del Interior, a través de la vigilancia sobre de las programaciones radiales y televisivas y de la cinematografía, además de tener un permanente seguimiento de los textos escolares.

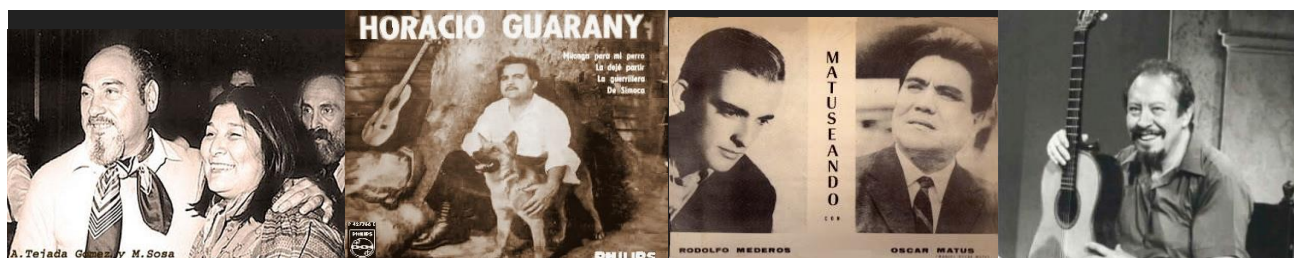
Ello se habría de combatir a través de censuras y de la confección de listas negras, además de la detención de artistas y/o su desaparición. No está de más recordar la quema o el entierro del material que cada uno tenía y que podía acarrearle problemas que podían incluir su muerte o desaparición. Todo ello tendía a la pérdida de toda acción comunitaria, la despolitización y principalmente el miedo por sus propias vidas.

Las artes populares sufrieron en carne propia todo tipo de persecuciones y muchos de sus representantes pasaron a formar parte de listas negras, el exilio o la desaparición física. Muchas de sus expresiones, fuere el tango, el folclore o el rock nacional, fueron víctimas de todo ello y sus artistas pasados al olvido oficial, en el mejor de los casos, o a secuelas peores, donde todas las expresiones artísticas serán fuertemente atacadas, silenciadas, tergiversadas y reprimidas. Pese a ese terrorífico escenario, los representantes de esos sectores comenzarán una etapa de resistencia, asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida.

El proceso militar intentó, en todo momento, inculcar en el colectivo imaginario estar luchando contra otro bando, el cual atentaba la paz y el orden en el país, para lo cual debía aniquilar al enemigo, representado por los sectores subversivos pero que luego ampliará a todo otro que fuera opositor o tuviere una militancia popular a través de la denominada "Operación Claridad" que trataba de un operativo de vigilancia e identificación sobre personalidades de la cultura y la educación, mediante la persecución lisa y llana o haciéndolos formar parte de "listas negras" que significaban su muerte real o profesional, a través de censuras de artistas y temas populares, aún de músicos internacionales.

Tal metodología debe señalarse venía ya desde el año 1974, luego de la muerte de Perón, a través de la Triple AAA, bajo el gobierno de Isabel Martínez y se incrementaría a partir del 24 de marzo de 1976 mediante evitar la presencia y la difusión de muchos músicos en programas televisivos y radiales del país y de amenazarlos para que cesaran en su actividad o bien la circunscribieran a los ideales del régimen dictatorial.

Ante este panorama hostil, varios artistas nucleados en torno a la música de raigambre folklórica se convertirán en los principales protagonistas de una resistencia contra el silenciamiento. Entre ellos se encuentran algunos de los intérpretes y cantautores que venían participando de manera activa en la renovación de la canción popular de raíz folklórica desde la década del sesenta, a partir del "boom del folklore" y del movimiento que fue conocido, en Argentina, con el nombre de "Nuevo Cancionero".



Este movimiento, toma cuerpo en febrero de 1963 en la provincia de Mendoza a través de un manifiesto, pero alcanza una enorme repercusión cuando llega a Buenos Aires y desde ahí retorna al interior del país, mediante las prácticas artísticas de Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Tito Francia, Oscar Matus, Jaime Davalos y la adhesión posterior de César Isella, Horacio Guarany y Víctor Heredia, entre otros artistas de diversas disciplinas y de otros países latinoamericanos que adhirieron a este programa estético-ideológico.

En su manifiesto, el Nuevo Cancionero expresaba la necesidad de renovar la música folklórica nacional y su cancionero, enriqueciéndolo, rechazando todo regionalismo y tradicionalismo cerrado, evitando las manifestaciones que se presentaran como puramente comerciales. Ya desde la década del treinta había comenzado a incrementarse en el país la migración campesina hacia las ciudades y la presencia de obreros industriales en los centros urbanos y, en consecuencia, resultó necesario adaptar la música rural del interior a la nueva realidad

Es así, como estos músicos representarán un concepto de folklore como algo vivo, en constante cambio, alejándose claramente del tradicionalismo y pintoresquismo anacrónicos, que prevalecían en la escena del folklorismo hasta el desembarco de esta nueva propuesta. La década del sesenta estará marcada por un boom del folklore en consonancia con una militancia juvenil y estudiantil, incrementándose de manera notable la participación de una clase media urbana en concursos, peñas y guitarreadas.

Ese nuevo panorama nacional estaría acompañado a través de una estrechísima relación con el surgimiento simultáneo en varios países de América Latina, de un movimiento musical denominado Nueva Canción Latinoamericana. Esta nueva canción difería de la producción popular anterior por su fuerte compromiso social, relacionado con el nuevo cambio socio-cultural y político que se estaba dando en la región a partir de la gesta cubana. Un ejemplo de ello lo constituye el movimiento brasileño denominado Tropicália, cuyos principales exponentes pondrán en evidencia las contradicciones existentes en la política y el arte en Brasil en momentos que regía la dictadura militar. Otros artistas ligados a la Nueva Canción Latinoamericana serán Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa en Uruguay, Rubén Blades en Panamá, entre otros.



Viglietti con Benedetti Zitarrosa y Onetti Ruben Blades Rodriguez y Milanés con Fidel

Debemos recordar que Argentina había sido un caso inédito donde una música popular urbana, el tango, había ocupado su escenario musical y el espacio público durante muchos años a través de su famosa "larga década del 40" (1936 a 1955), donde producido el golpe del 55 comenzaría su ocaso masivo, junto con las mejoras que habían alcanzado a los sectores populares. A partir del '55 se empezará a perseguir al pueblo y bajo el Estado de Sitio se combatirá a las expresiones populares, entre ellas, principalmente, al baile.

Tan es así, que el pueblo empieza a perder contacto con sus artistas, se produce una merma en la cantidad de bailes de tango y se comienza a bailar más con grabaciones que con música en vivo. Como contrapartida, las grandes orquestas típicas comienzan a achicarse o bien a desaparecer. La demanda es menor y ya no es redituable sostener conjuntos tan grandes. Se empiezan a escuchar grupos más pequeños. Se difunden, por ejemplo, diversas formaciones de cuartetos: el de Troilo-Grela (bandoneón, dos guitarras y contrabajo), el de Firpo-Caviello (bandoneón, violín, piano y contrabajo) que luego pasará a conformar el Cuarteto de Oro, todo lo cual hemos desarrollado en extenso con anterioridad.

En simultáneo con ello, aparecerán la llamada "Nueva Ola" y el "Club del Clan", en tanto el tango, en forma conjunta con las conquistas sociales, verá cómo sus espacios se van reduciendo aún más. Ástor Piazzolla intentará generar otras instancias de acercamiento a la juventud, incorporando instrumentos eléctricos y relacionándose con músicos vinculados al jazz. Varios de sus seguidores

iniciales intentarán generar expresiones renovadoras tomando como base al tango. Esta búsqueda renovadora no será del agrado de los detentadores del poder.

Algunos de los artistas populares, luego del '55, sufrirán enormes persecuciones, como el caso de Horacio Guarany uno de los primeros cantautores perseguido por sus inclinaciones políticas (luego del derrocamiento de Perón en 1955 se afilia al Partido Comunista Argentino) por sus canciones cargadas de compromiso político. Durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón sufrió amenazas y atentados de parte de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA), debiendo exiliarse en Venezuela y México y posteriormente en España. Durante la última dictadura militar son censuradas algunas de sus canciones tales como *La guerrillera* (1977), *Estamos prisioneros* (1977) y *Memorias de una vieja canción*, y son desaparecidos muchos de sus discos. A pesar de las prohibiciones, Guarany retorna al país en el año 1978, padeciendo nuevamente la persecución, llegando a sufrir un atentado en su casa de la ciudad de Buenos Aires, además de ser permanentemente censurado y perseguido, donde sólo pudo realizar pequeños conciertos en el interior del país.

Artista fundamental para la música folklórica de la época, será Mercedes Sosa que se convertirá en la “voz” de la Nueva Canción latinoamericana, manteniéndose fiel durante toda su carrera a los postulados del manifiesto del Nuevo Cancionero. El salto en su carrera lo dará luego de ser presentada por el músico Jorge Cafrune en el Festival de Cosquín de 1965, contrariando los deseos de los organizadores. Graba en esos años los discos *Yo no canto por cantar* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967) y *Mujeres Argentinas* (1969), dando cuenta ya de un compromiso político y militancia en el que la realidad americana y argentina se aúnan y ponen de manifiesto.



Tras el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, Sosa se convierte en una de las artistas más perseguidas y censuradas, prohibiéndose la grabación y la publicación de algunos de sus discos en el país y la emisión de sus canciones por radio. A pesar de ello, resiste, permaneciendo en el país hasta el año 1979, momento en el que debe emprender el exilio a París, luego de ser detenida junto a todo el público asistente en un concierto dado en el viejo Almacén San José de la ciudad de La Plata. Si bien Mercedes Sosa no tenía causa judicial, y podía entrar y salir del país, las canciones de contenido que ella interpretaba eran consideradas como peligrosas por la Junta Militar, ya que atentaban claramente contra los postulados de la ideología castrense (paradójicamente el “ser nacional”).

De este modo, se sistematizaba el silenciamiento de las manifestaciones de la música popular como correlato de las torturas y desapariciones, para acallar, concretamente, ciertas voces de la sociedad. Otros dos artistas, César Isella y Víctor Heredia, permanecieron en el país durante aquellos años de dictadura militar.

Isella, fallecido en enero de 2021, comenzó su carrera con el grupo folklórico Los Fronterizos en el año 1956, con quienes trabajó durante diez años y participó en la grabación, en 1964, de la mundialmente famosa *Misa Criolla* de Ariel Ramírez. En 1966 inició su carrera solista, adhiriendo entusiastamente a los postulados del movimiento del Nuevo Cancionero argentino. En el año 1969 compuso la música de *Canción con todos*, con letra del poeta Armando Tejada Gómez, declarada “Himno de Latinoamérica” por la Unesco en el año 1990. Siendo uno de los cantautores más difundidos del país, durante el período del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, César Isella pasó a ser uno de los compositores e intérprete más silenciado.



Aún, dentro de este contexto, se continuó realizando el Festival de Cosquín, el más importante festival de música folclórica del país, recordando que su primera edición fue en el año 1961.

En el año 1976, Ástor Piazzolla junto a destacados artistas del medio como Horacio Ferrer, Atahualpa Yupanqui, Gustavo Cuchi Leguizamón, Armando Tejada Gómez, Eduardo Falú, Jaime Dávalos graba un álbum dedicado enteramente a un personaje creado por el pintor y grabador Antonio Berni: Juanito Laguna; pero inmediatamente después de su edición y puesta a la venta, la obra fue secuestrada y prohibida su difusión por el régimen militar.



Víctor Heredia, es uno de los artistas que vivió de manera muy cercana la violencia ejercida desde el Estado, al ser secuestrada y desaparecida su hermana María Cristina junto a su pareja en junio de 1976. Este hecho acentuará aún más su vocación por un modo específico de hacer música. Frente a la carencia de palabras para narrar el dolor y el horror encuentra a través del arte ciertas posibilidades para dar cuenta de una realidad que afectó -y aún afecta- a toda la sociedad argentina. Heredia se había consagrado como músico luego de obtener el premio Revelación Juvenil en el Festival de Cosquín de 1967, y luego de dos años por la obtención del premio Consagración en el mismo festival.

Como varios de los artistas mencionados en este trabajo, Víctor Heredia también militó en el Partido Comunista Argentino; sin embargo se desvinculó de la organización en el año 1978, y padeció la censura impuesta por el gobierno de facto, además de múltiples amenazas, persecuciones y hasta un intento de secuestro. Debiendo cuidar de su sobrina (cuyos padres aún se encuentran desaparecidos) y su madre, buscar a sus familiares desaparecidos, ser censurado en los medios de comunicación, Heredia se vio casi imposibilitado de realizar presentaciones en público –aunque siguió grabando discos- por lo que debió sobrevivir como vendedor de libros y flores plásticas, componiendo jingles anónimamente

En el terreno del tango habrá varios representantes de la resistencia cultural. Uno de ellos será Rodolfo Mederos quien permanecerá en el país editando discos y aludiendo en sus títulos y en el tono de sus composiciones a las situaciones que se vivían. “Últimos días de marzo” del disco Todo Hoy de 1978 es un claro ejemplo de ello. Mederos militaba políticamente y también había participado en un disco emblemático de Luis Alberto Spinetta con su grupo Invisible del año '76 denominado “El jardín de los presentes”.

Mederos graba con su bandoneón dos temas muy sensibles: “Los libros de la buena memoria” en donde la letra de Spinetta dice “parado estoy aquí/esperándote/todo se oscureció/ya no sé si el mar descansará...” y en “Las golondrinas de Plaza de Mayo” cuya letra reivindica la siguiente frase “las golondrinas de Plaza de Mayo/y si las observas/entenderás que solo vuelan en libertad”.



Luis A. Spinetta

Rodolfo

Mederos

María Elena Walsh

Héctor Negro

Rodolfo había incursionado con anterioridad como director de cine: "Ritmo", basada en un cuento homónimo de Charles Chaplin, y que obtuvo en el año 1970 el primer premio en el Concurso Nacional de Cine Amateur en la Argentina. "Ritmo" abordaba la temática de estar sumergidos en una época avasallante y bajo una política a la que no se podía contradecir. Siguiendo el ritmo del rito de un fusilamiento, llegado el cambio de orden para no tirar, no se puede evitar el fatídico desenlace que se convierte en irreversible. Insertos en la perversa mecánica del ritmo imperante todo sucumbe ante él. Esta película era exhibida, clandestinamente, en la época, ya que por aquellos tiempos también gobernaba la dictadura. Previamente, en el '67, Mederos había grabado un disco con Oscar Matus uno de los autores del Manifiesto del Nuevo Cancionero.

Mederos habría de señalar que "Los prohibidos no fuimos sólo los artistas. Se prohibieron las emociones, las libertades personales, las ideas, las manifestaciones de todo tipo. El prohibido fue el pueblo". Mederos que para la época estaba deslumbrado con la música de Ástor Piazzolla, había tocado anteriormente en la orquesta del maestro Osvaldo Pugliese.

No parece un detalle menor ya que Pugliese va a ser considerado un ejemplo de militancia y de coherencia ideológica en su vida personal y artística y va convertirse en otro referente de la resistencia cultural del tango. Sus ideas políticas y su pertenencia al Partido Comunista hicieron que fuera detenido en varias ocasiones y se lo censurara en la radio y la televisión (como el sonado episodio en el programa "Grandes valores del tango"). Pero Pugliese va a predicar con su ejemplo y las detenciones padecidas jamás le han de bajar los brazos.

El sistema cooperativo de trabajo que estableció en su orquesta, desde 1939 hasta el último día de su actuación en 1995, es decir por casi ininterrumpidos 60 años, a través de la división de las funciones y la asignación de puntos por ellas, va a ser un ejemplo y hoy lo continúan la mayores de la nueva tribu tanguera. En su microestructura de trabajo, en su orquesta, ganaba más el que trabajaba más. Además, sus ideas musicales combinarán una contemporaneidad casi radical con una rítmica y un tempo aventurado en loailable. La combinación no resultaba tolerable para los represores.

Loza señala, certeramente, que otras músicas, más precisamente, algunas canciones basadas en la rítmica de la milonga tendrán un rol activo en la denuncia contra la opresión. Este es el caso de "Como la cigarra" escrita por María Elena Walsh en el año 1972 que atestigua lo que viene sucediendo y se anticipa a lo por venir: "Tantas veces me borraron, tantas desaparecí, a mi propio entierro fui sola y llorando. Hice un nudo en el pañuelo pero me olvidé después que no era la única vez, y volví cantando".

A ello también se agregaría la colaboración entre el poeta Héctor Negro y César Isella en la milonga-canción "Levántate y canta" del año 78 en la que se envía un mensaje esperanzador a los detenidos y a los que se encontraban resistiendo: "Porqué caerse y entregar las alas. Porqué rendirse y manotear las ruinas. Si es el dolor, al fin, quien nos iguala y la esperanza, quien nos ilumina".

Las expresiones populares están arraigadas tan fuertemente de la sociedad, especialmente en sus sectores popular, que los mismos dictadores intentaron apropiarse de ella en beneficio propio; pero lo popular es auténtico, lo otro solo intenciones fallidas. También fueron utilizadas con fines macabros cuando se torturaba y se ponía música popular a elevado volumen para que no se escucharan los lamentos ("Allí todos los días a las 3 de la mañana, cuando empezaba un programa de tango en la radio, era el momento de la tortura", recuerda Néstor Zingoni ex detenido, en los Juicios por la verdad. "De 3 a 6 de la mañana, todos los días"), como también muchas prácticas fueron funcionales al proceso, tratando mediante ellos realizar propaganda a favor del "ser nacional", como lo fueron numerosos filmes y la música que surgía de ellos, como el caso de la productora Chango que funcionó entre 1976 y 1982.

El panorama del folclore, desaparecido aún en forma transitoria los artistas y las obras del Nuevo Cancionero, se convertirá en un "folclore oficial", eminentemente rural, acorde con los factores de

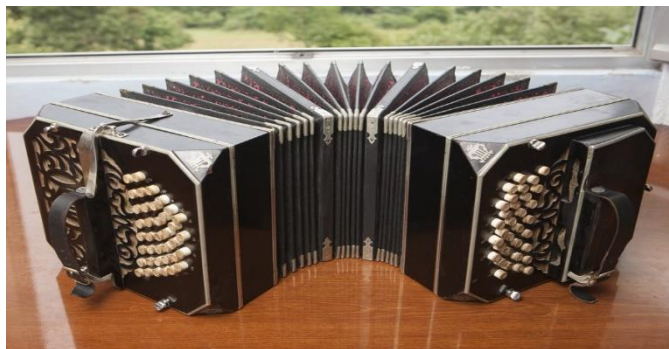
poder y desmembrado de lo urbano, característica que había tenido luego de 1960. Para ello también utilizarán filmes con dicha música funcional al oficialismo, donde paradójicamente intervinieron artistas de ideología contrario al gobierno, como sería el caso de Yupanki, u otros como Argentino Luna con su musical “Mire que lindo es mi país paisano”. A través de la milonga de Luna, como otras zambas o chamamés interpretados en la película (Zamba del cantor enamorado de Hernán Figueroa Reyes, El Alazán de Atahualpa Yupanqui y Antoinette Pepin (Pablo del Cerro), Córdoba en mi canto de Raúl Mercado y Abel Figueroa, Puesterero y cazador de Los Hermanos Cuestas, entre otros) exaltan recuerdos de provincia, haciéndose eco de una idea específica de tradición y de ser nacional que de alguna manera se diferencian de la apertura y de las nuevas búsquedas que venían abriéndose camino desde la década del sesenta, y que nuevos artistas comienzan a transitar.

Será del caso, señalar el tema “Sólo le pido a Dios de León Gieco” de 1978 (una fusión entre la llamada folk music género popularizado en Canadá y Estados Unidos y ligado a los movimientos sociales y huayno andino] con la presencia del bandoneón del salteño Dino Saluzzi, donde se manifiesta abiertamente contra la posibilidad de una guerra con Chile y denuncia la situación que se vive en el país durante esos años. No fue censurada pero el nombre de Gieco continuaba en las listas negras.

Reiterando lo que ya se había dado a partir de septiembre de 1955, la política represiva será ejercida sobre todo el cuerpo social ya que, en la búsqueda de reprimir las libertades, el Estado de Sitio reinante impedirá las reuniones de más de dos personas con lo cual los bailes populares –en este caso, principalmente, las milongas- se verán amenazados por la prohibición reinante. El carnaval, fenómeno popular por excelencia, de presencia y exaltación callejera -y en el contexto de cuyos tradicionales bailes de clubes se bailaba habitualmente el tango-, dejará de contar, en esta época (mediante el decreto-ley 21329 del 9 de junio de 1976), de los tradicionales feriados de lunes y martes previos al miércoles de ceniza –según la tradición católica a partir de este día se cuentan cuarenta días (la cuaresma) para la llegada de la pascua– que le aseguraban mayor adhesión. “No quería, de ninguna manera, a la gente en la calle”.

Así, con este ejercicio sistemático de la violencia y la represión, se irá impidiendo que el pueblo se reúna, se manifieste, se convoque; el golpe inoculará el miedo y accionará temiendo que unido, el pueblo tenga la oportunidad de rebelarse. Por otro lado, podemos encontrar que hay algunas denominaciones utilizadas por los represores que, llamativamente, se asemejan a cierta terminología de uso en el tango. La utilización de la denominación Triple A (como fórmula para referirse a la sigla AAA: Alianza Anticomunista Argentina) para la organización encargada de perseguir a los militantes comprometidos con la izquierda nacional que comenzó a operar durante el tercer gobierno de Perón (el preanuncio de sus actividades fue la masacre de Ezeiza pero se le adjudica su primera acción el día 21 de noviembre de 1973) y que exacerbó su actividad luego de fallecido el presidente bajo el liderazgo del “Brujo” López Rega.

En esta denominación está la resonancia de la una nomenclatura fuertemente vinculada al tango: Doble A. Cuando se habla de Doble A popularmente se hace referencia a un bandoneón. Esto es así porque la marca más reconocida de fuelles es la firma alemana Alfred Arnold y de ahí su abreviatura: AA. Es interesante, entonces, notar en el parentesco de la denominación, la curiosa proximidad con este instrumento del tango tan difundido en el ámbito popular. También aparecerían otras apropiaciones como 3.3.2 (grupo de tareas de Alfredo Astiz) que coinciden con la clave rítmica de la milonga (3 corcheas más 3 corcheas más 2 corcheas).



A su vez, la Banda de la Armada Nacional registra discos de tango con aires marciales, relacionando el proceso con la música popular urbana, apropiada por la patota (término lunfardo que surge de los grupos de choque conservadores de fines del siglo XIX al servicio de los caudillos) de los servicios de inteligencia. Como lo recordaría el tema del grupo Los Twist “Pensé que se trataba de cieguitos” del ’83 (sobre el final de la dictadura) haga mención a un episodio en relación con una patota de la represión (“muy bien peinados, muy bien vestidos y con un Ford verde”, “anteojos negros usaban los seis”) en Sarmiento y Esmeralda (a una cuadra de la esquina mencionada por el tango).

La patota, agrega Loza se convierte en sinónimo de un procedimiento delictivo cometido de manera colectiva. El accionar cobarde del individuo refugiado en un grupo (mayormente armado) que agrede colectivamente para infringir daño sobre una persona aislada o bien sobre un grupo menor y desarmado. Mientras tanto el hombre que está solo y espera, el hombre de Corrientes y Esmeralda, el hombre vislumbrado y reivindicado por el pensador nacional Raúl Scalabrini Ortiz en el año ‘31, ve cómo la patota militar intenta hacerlo desaparecer y, así, arrebatarse su espacio real y, también, el simbólico.

Sin embargo, pese a dicho panorama, y como suele ocurrir, sectores artísticos van generando estrategias que les permita su supervivencia, pese a los organismos represivos del Estado como la SIDE (la Secretaría de Inteligencia del Estado, organismo dependiente de la Presidencia de la Nación) que elaboraría los “Antecedentes Ideológicos de Artistas Nacionales y Extranjeros que Desarrollan Actividades en la República Argentina”, un documento secreto que aglutinaba antecedentes y fichas referidas a compositores e intérpretes que estaban siendo vigilados de cerca (Víctor Heredia, Huerque Mapu, Nacha Guevara, Pedro y Pablo y otros). Además de establecer que consideraba no solamente peligrosas a las prácticas artísticas sino, también -y más específicamente-, a los artistas, en sí, por su capacidad de comunicación e influencia a través de su llegada a gran cantidad de personas.

Para los militares, la música también era un arma a ser descargada (a favor o en contra) ya que “a la conjura del marxismo internacional se le debía combatir en todos los frentes y el de la cultura fue uno de ellos”. De esta manera, finaliza Loza, “la guerra ideológica alcanzaría a la música popular, especialmente, a la música conocida popularmente como folclórica y al tango. Sin embargo, a la luz de nuestros días, y a pesar de las apropiaciones, represiones, manipulaciones y tergiversaciones efectuadas por la dictadura cívico-militar podemos decir que tanto el tango como el folclore han sobrevivido y que el pueblo los sigue reconociendo como dignos representantes de su esencia, de su ser y de su expresión...

El mundo musical argentino ya conocía en carne propia lo que significaba la censura durante una dictadura. Durante la dictadura que hubo en Argentina en la década de 1930, cuando el tango era ya un referente nacional, varios autores fueron censurados por usar el lenguaje conocido como “lunfardo” en sus letras, que se repetiría en 1943, y durante el gobierno de Isabel Perón, la organización paramilitar Triple A empezó con las amenazas, persecuciones e interrogatorios de artistas musicales debido a canciones que contenían letras de ideología considerada marxista.

Aquellos pertenecientes a la AAA era los que autorizaban qué canciones eran censuradas y cuáles no, al igual ocurría con sus autores. Claro ejemplo fue el tercer disco de la banda Sui Generis – integrada por Nito Mestre y Charly García– titulado Pequeñas anécdotas sobre las instituciones (1974), que pasó simplemente a llamarse Instituciones. Este disco incluía una serie de canciones, dos de las cuales fueron eliminadas totalmente: “Botas Locas”, que hacía referencia a la vida militar, y “Juan Represión”, que narra la vida de un hombre que representaba a los opresores. No fueron los únicos cambios del LP: también la canción “Las increíbles aventuras del señor Tijeras”, cuya letra está basada en el censor de cine Miguel Paulino Tato, fue parcialmente censurada

A partir de marzo de 1976 las radios nacionales reciben orden de no retransmitir ciertas canciones de varios artistas que quedaban censurados y prohibidos a partir de ese momento. Fue así como el Comfer –Comité Federal de Radiodifusión– ordenó la prohibición de retransmitir ciertas canciones. Este documento contenía una serie de hojas selladas con el logotipo de la Presidencia de la República y que se titulaban “Cantables que por su letra se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión”. Como era de esperar, estas hojas nunca fueron oficiales y el gobierno de aquel entonces siempre negó su existencia.

Artistas como Víctor Heredia, Piero o Mercedes Sosa empezaron a ser perseguidos y amenazados por su ideología “radical” según los militares, plasmada en las letras de algunas de sus canciones. Algunos no tuvieron más remedio que exiliarse, como Piero, Sosa y Moris, o el cantautor León Gieco que sufrió la censura y tuvo que exiliarse autor de la gran conocida “Sólo le pido a Dios” (1978), que también fue censurada y, por lo tanto, prohibida. A pesar de ello, Gieco siguió tocando algunas de sus canciones prohibidas en varios recitales hasta que una madrugada recibe una llamada telefónica amenazándole con la muerte si no cesaba de cantar.

Un grupo de periodistas y escritores habían decidido crear una revista en la que se incluyeran temas de índole cultural como literatura, música y cine. Se llamó “Expreso Imaginario” y surgió poco después de la proclamación de la dictadura –en agosto de 1976–. Su fundador fue el poeta y periodista Pipo Lernoud. La revista estuvo bajo el punto de mira militar, por lo que sus escritores debieron prestar especial atención tanto al lenguaje utilizado como al mensaje final a la hora de publicar sus artículos y notas. Al igual que algunas canciones, varias de las publicaciones de la revista se publicaron bajo el uso de metáforas y alegorías para que tuviera que leerse entre líneas el mensaje original que querían transmitir. Como dice su fundador, Pipo Lernoud, la revista era un lugar de resistencia a la dictadura.

## **DISCUSIÓN SOBRE EL TANGO DURANTE LA DICTADURA**

Muchos hombres de tango, especialmente los más jóvenes se han planteado “¿Por qué el tango no se hizo cargo de los años trágicos y no hay letras que hablen del tema de los desaparecidos?”. Este interrogante fue tratado de contestar generalmente también por jóvenes del tango, así Alejandro Szwarcman, el autor de la letra “Pompeya no olvida” quien desarrolló el tema en redes sociales, se hizo a la vez algunas repreguntas, lo cual permitió que recibiera aportes de otros hombres del tango, letristas, cantantes y músicos del género.

El autor de “Pompeya no Olvida” abrió el debate cuestionando los mandatos morales para con el arte: “¿Qué obligación debería tener el tango, por sobre otros géneros a los que no se les hace el mismo planteo, de hacer mención al tema dictadura-represión-desaparecidos?”. Y más allá de la cuestión administrativa sobre la cantidad de canciones, el artista corrió el eje hacia una discusión más profunda: “¿Hablar de los grandes temas nos garantiza de antemano escribir grandes canciones?”.

Por su parte, el poeta uruguayo José Arenas reflexionó sobre la cuestión artística que disparó Szwarcman: “Escribir sobre los grandes temas no nos hace buenos artistas, porque creo que la finalidad del arte no es la justicia, sino la estética. Y no me refiero a la frivolidad, porque si el arte se compromete, mucho mejor. Pero no creo que deba ser obligatorio. Es decir, del lado opuesto, hay grandes artistas adictos a una ideología que no buscaban justicia para nada, que eran fascistas o



funcionales, que no dejan de ser grandes artistas, pero tampoco dejan de ser fascistas o funcionales”.

El poeta Raimundo Rosales señaló su “desconfianza” sobre exigirle al arte el abordaje de los grandes temas, porque suelen ser temáticas determinadas por las épocas. Rosales citó al escritor Abelardo Castillo para aportar al debate: “Un obrero mal pintado, aunque esté parado sobre la cabeza de la injusticia social, es menos revolucionario que una Virgen de Rafael”. Rosales agregó, traduciendo a Castillo, “que las canciones no son buenas o malas en el sentido moral. Están bien o mal escritas”.

En la comparación con buenas canciones de otros géneros, en el posteo de Szwarcman se arrojaron sobre la mesa diversos ejemplos de canciones folklóricas o de rock que responden a la temática en debate. Rosales volvió sobre lo artístico en función de lo moralmente obligatorio: “Aunque todo es opinable, creo que ‘Los dinosaurios’ de Charly García es una gran canción, pero no por la temática que aborda, sino porque está bien escrita. Otras veces nos sensibiliza lo que dicen, pero artísticamente dejan mucho que desear”.

El cantante y letrista Juan Serén opinó que no se ubica entre “los que creen que un letrista tiene las mismas obligaciones que un noticiero”. Y ejemplificó sobre su sentir a la hora de escuchar algunos tangos editados en aquellas décadas: “Algo pasó con el tango durante esos años, algo que, de algún modo, logró distanciarlo de un próximo público. A contramano, me llama la atención que en esa época se gastaba pluma en una Buenos Aires demasiado bonita para lo que estaba pasando. En lo personal, me sucede que cuando escucho esas canciones no logro diferenciar si son tangos o música para publicidades de jabón. Nuevamente a contramano, también puedo decir que es muy fácil quejarnos hoy, sobre todo para aquellos que nacimos en democracia. En aquellos años no sabría decir si todos los que hoy largamos cosas en un papel tendríamos la valentía de sacarle punta al lápiz”.

Para concluir esta selección de comentarios tras la publicación de Szwarcman, la bandoneonista Matilde Vitullo, recomendó el libro de Darío Cantón, “Gardel ¿a quién le cantas?”, y expuso parte del análisis de Cantón para comprender las históricas motivaciones artísticas del tango en general, dejando parcialmente de lado a los tangos existenciales que abordan temáticas universales como el amor o la muerte. Según Cantón, el tango era “la versión popular de un enfoque elitista de la vida y expresaba en forma parásita su dependencia de los valores de las clases dominantes al atacar a los de su propia condición”.

Continúa Vitullo: “También sabemos que muchos tangueros eran conservadores en lo político. Eso no quita valor a sus tremendas composiciones en las que sí podían ser revolucionarios. Pero creo que estos orígenes del tango podrían explicar lo que vino después, no sólo durante la dictadura sino también en los años previos, cuando toda Latinoamérica estaba tomando conciencia de sí misma y de sus posibilidades de cambio. Probablemente, para los que vivimos el tango hoy, sea más entendible que escribamos letras con contenido social, ya que al estar retomando parte de nuestra identidad casi borrada por las leyes del mercado global, nos ubicamos desde el vamos en otro lugar, ideológicamente hablando”.

También existe opiniones, como la de Bruno Passarelli, periodista bahiense afincado desde hace muchos años en Roma, que en algún trabajo ha señalado que el tango está en deuda con los desaparecidos, como también preguntarse por qué no hay prácticamente letras que hablen del tema. Se interroga que se puede argumentar que la censura de ese tiempo era demasiado fuerte y con enormes riesgos, donde, señala “No se salvó siquiera Carlos Gardel, que los había cantado, grabado y transformado en éxitos populares. Hablo de “Yira Yira”, “Cambalache” y “Que Vachaché”, de Enrique Santos Discépolo, “Al mundo le falta un tornillo” y “¿Qué sapa Señor?”, de Enrique Cadícamo, “Pan”, “Mano a Mano” y “Por qué canto así”, de Celedonio Flores, y “Acquaforte”, de Marambio Catán, entre muchos otros”, lo cual agrega que a diferencia del período de 1976, con posterioridad a 1930 y el derrocamiento del gobierno popular de Hipólito Yrigoyen, existió en el

tango una fuerte corriente protestataria por la situación de hambre y marginación de los sectores populares que, más allá de las prohibiciones, halló vigorosa canalización.

Ante ello agrega “Algo que no sucedió, ni siquiera subterráneamente, después de esa fecha aciaga que fue el 24 de marzo de 1976. Influyeron, sin duda, la reservas que en amplios sectores de la población suscitaban los métodos violentos utilizados por los jóvenes rebeldes. Pero lo curioso es que el tango no se ocupó tampoco del tema, o lo hizo de manera totalmente marginal, tras el retorno en 1983 a la democracia, cuando el fantasma de las botas no existía más. Digna de ser tenida en cuenta la explicación que dio Juan Vattuone, cantante y compositor de arraigado compromiso popular, al señalar que “los medios masivos, aún hoy, tienen una audiencia cautiva, pasan tangos para la gente de 60, 70 u 80 años”, señalando que la protesta se pudo vehiculizar en forma subterránea como hicieron muchos representantes del rock.

Pasarelli termina señalando que “¿Qué pasó con el tango? Son pocos los autores e intérpretes que, durante y después de la dictadura, buscaron reflejar en sus letras la tragedia que el país vivió. Hablo de Raimundo Rosales, de Acho Estol, de Marcela Bublik, que escribió “Soy” con música del maestro Raúl Garelo, tema por el que fue distinguida en 2004 por las Abuelas de Plaza de Mayo. Y de Alejandro Szwarcmann, por su tocante “Pompeya no olvida”:

-Pompeya no olvida que allá en Famatina  
vivía una piba carita de anís,  
amor de rayuela, perfume de esquina,  
hoy la andan buscando, también era abril.  
-Quién sabe, tal vez ella siga soñando  
y ya no recuerde la calle Cachí,  
al menos que sepa que la anda buscando  
desde hace ya tanto, su abuela Beatriz.

Por su parte el poeta Juan Serén ha señalado “Algo malo pasó con el tango durante aquellos años, algo que lo distanció de su propio público, se gastaba pluma para describir un Buenos Aires demasiado bonito, feliz, nada que ver con lo que estaba pasando”. Uno de los pocos que rompió aquella imagen idílica fue Héctor Negro, siempre rebelde y contestatario, con su “Levántate y canta” que sintetiza toda su rebelión y su esperanza en dos preguntas acuciantes: “¿Por qué caerse y entregar las alas?” y “¿Por qué rendirse y manotear las ruinas?”

Algunos, han señalado que el único cimbronazo fuerte y con repercusiones llegó de afuera, desde París, donde Pino Solanas estaba filmando “El Exilio de Gardel”, una película que tuvo un suceso planetario. Como suele ocurrir con algunos de nuestros o nuestras culturosos de “Barrio Norte”, como el caso de Magdalena Ruiz Guiñazú que en alguna ocasión le comentó una vez irónicamente a un amigo, refiriéndose a Pino Solana “Fácil hacerse el héroe así, viviendo en el barrio Parioli”. Para entendernos: Parioli en Roma es el equivalente al Barrio Norte en Buenos Aires. Viene al caso hacerse la pregunta: Magdalena, ¿Dónde vivís... en Barracas? Seguramente no.

Sin embargo se recuerda (¿sí...Doña Magdalena...dónde estaba...o qué pensaba?) cuando siendo las 3,15 horas del 24 de marzo las Fuerzas Armadas Argentina, armadas con las armas que le dio el pueblo, decidían reiterar, como en 1930, un golpe cívico-militar contra un gobierno constitucional a cual solo le faltaban 360 para expirar su mandato y dar lugar a uno nuevo elegido democráticamente. Sin embargo se decidió desplazarlo por la fuerza y en su lugar colocar un gobierno representante de los intereses hegemónicos en el país que no solo vendrían por nuestras riquezas sino también por la vida de muchos argentinos. En pocas horas todas las radios estatales y comerciales serían desmanteladas y a través de las mismas se difundirían los famosos

“comunicados” informando a la población que un nuevo golpe institucional se había producido en el país y quiénes eran los nuevos prohibidos y sospechosos de “subversivos”.

El reconocido autor e historiador Sergio Pujol afirmó que lo único que abundaba en esos estudios radiales era la censura, el levantamiento de programas, clausura de emisoras, prohibiciones de personas y de temas sobre los que no se podía hablar. Pocos meses después el diario “La Nación” afín al poder militar, informaba que las radios El Mundo, Mitre y Antartida habían sugerido disminuir la difusión o sesgarla totalmente de artistas populares como Yupanki, Mercedes Sosa, Larralde, Sui Generis, Vox Dei, Libro Nebbia, o (jocosamente) Los Beatles, aun cuando se desmintiera, pero ello era una vez más la verdad. En 2015 cuando el gobierno desclasifica archivos del CONFER surgieron un listado de 200 canciones prohibidas entre 1976 y 1982, donde bajo el título de “Cantables que por su letra se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión, aparecen, entre otros, temas de León Gieco, Charly García, Sandro, Palito Ortega, Camilo Sesto, Roberto Carlos, Eric Clapton y Pink Floyd, entre otros. Aparecerán también canciones románticas y sin compromiso político o social entre las censuradas por ser contrarias “a la moral occidental y cristiana”.

Pero esto de la censura no era nuevo bajo el sol, como lo recuerda el mismo Sergio Puyol en su trabajo “Rock & Dictadura” donde recuerda que ya en 1933, el gobierno conservador había prohibido toda canción que usara el lunfardo y la Triple AAA comenzó sus amenazas con artistas populares como Víctor Heredia y Piero, en tanto en 1975 Charly García y Nito Mestre debieron cambiar varias letras del tercer disco de Sui Generis, eliminando temas como “Botas Locas” que hacía crítica directa al sector militar. Mestre recuerda que jugaron con el idioma para no ser censurados totalmente o respondiendo a un oficial del ejército por parte de Charly quien le respondía que ellos no habían cantado “si ellos son la patria yo soy extranjero” sino “si ello son la patria yo me juego entero”, con lo cual lo convenció.

Por su parte León Gieco recuerda que en 1980 al cerrarse la Universidad de Luján compuso el tema “La cultura es la sonrisa” lo cual le valió que por orden del general Montes lo fueran “a visitar” a su casa y llevado hasta el Primer Cuerpo de Ejército donde un general con un arma sobre el escritorio, recuerda Gieco, le sugirió que no cantara más ese tema, agregando que ellos conocían a qué jardín de infantes concurría su hija. Ello habría de producir exódos hacia el exterior de artistas como Gieco, Sosa, Isella, Guarany, Narvaja, o Leopoldo Castilla entre otros. Además de las famosas listas negras o grises ya comentadas, las cuales eran pegadas en los vidrios de las emisoras. Sin embargo todo ello sirvió para mantener en el imaginario colectivo el período transcurrido y los miles de muertos y desaparecidos.

Continuando con la etapa vivida, la documentación recuperada del Confer permite recordar a todas aquellas “no aptas para ser difundidas”, y los recordados artistas, entre otros y canciones como “Viernes 3am” de Charly García, “Su primer desengaño” de Sandro, “Me gusta ese tajo” de Luis Alberto Spinetta, “Canción de amor para Francisca” de León Gieco, “Si te agarro con otro te mato” de Cacho Castaña censurado por vulgar.

Muchas de las letras prohibidas aludirán a la libertad como la de León Gieco “El País de la Libertad”

Búsqüenme donde se esconde el sol  
 donde exista una canción  
 Búsqüenme a orillas del mar  
 besando la espuma y la sal  
 Búsqüenme me encontraran

en el país de la libertad  
 Búsqüenme me encontraran  
 C G Cmaj7 G/B Gm/Bb G/A G D  
 en el país de la libertad ... de la libertad  
 Búsqüenme donde se detiene el viento  
 donde haya paz o no exista el tiempo  
 Donde el sol seca las lágrimas  
 de las nubes en las mañanas



Cuando se habla de todo aquello que hace a la protesta social y como hemos relacionado, algunos se plantean porqué el tango no ocupó su rol en 1976, debemos agregar a lo dicho que el género fue puntal de la temática durante su existencia, especialmente en períodos como 1930, 1943 o 1966 cuando numerosos temas fueron prohibidos o censurados.

Así se deberá recordar

### **“MATUFIAS” de Ángel Villoldo (1903)**

Se presenta un candidato diputado nacional  
 y a la faz de todo el mundo compra el voto popular.  
 Se come asado con cuero y se chupa a discreción  
 celebrando la matufia de una embrollada elección.

Hoy la matufia está en boga y siempre crecerá más  
 mientras el pobre trabaja y no hace más que pagar.  
 Señores, abrir el ojo y no acostarse a dormir,  
 hay que estudiar con provecho el gran arte de vivir.

### **“GORRIONES” de Celedonio Flores y Eduardo Pereyra (1926)**

La vida fulera, tan mistonga y maula  
 nos talló rebeldes como los gorriones  
 que mueren de rabia dentro de la jaula  
 y llenan las plazas de alegres canciones.

Marchamos sin orden, sin rumbo marchamos  
 sin que el desaliento nos clave sus garras  
 ¡Qué importa el camino, si adentro llevamos  
 el alma armoniosa de veinte guitarras!

**“QUEVACHACHÉ” de Enrique Santos Discépolo (1926)**

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,  
 vender el alma, rifar el corazón, tirar la poca decencia que te queda...  
 Plata, mucha plata... y plata otra vez...  
 Así es posible que morfés todos los días.

**“MENTIRAS CRIOLLAS” de Oscar Arona (1929)**

Vas tomuer si analizás! no te hagas el Kaiserling!...  
 que es mejor hacerse el gil, ser creyente ... y no dudar  
 que el casorio arreglarás con la rifa del chalet  
 que firmás los pagarés por la guita que te dan;  
 qu'el patrón te v'aumentar si cinchás de sol a sol

**“AL PIE DE LA SANTA CRUZ” de M. Battistella y Enrique Delfino (1933)**

Declaran la huelga hay hambre en las casas  
 es mucho el trabajo y poco el jornal,  
 y en ese entrevero de lucha sangrienta  
 se venga de un hombre la ley patronal

**“AL MUNDO LE FALTA UN TORNILLO) de Enrinque CADICAMO y José AGUILAR**

Hoy no hay guita ni de asalto y el puchero está tan alto  
 que hay que usar el trampolín... Si habrá crisis, bronca y hambre,  
 que el que compra diez de fiambre hoy se morfa hasta el piolín...  
 Lo que hace falta es empacar mucha moneda,  
 vender el alma, rifar el corazón, tirar la poca decencia que te queda...  
 Plata, mucha plata... y plata otra vez...  
 Así es posible que morfés todos los días.

En el análisis de obras de tango tratan el tema de la represión, no debemos dejar de lado lado cuando fuere posterior, la obra de Pino Solanas “Sur” y tema “Solo” que dolorosamente interpre el Polaco con el bandoneón de Marconi en aquel exilio Interno de tantos y tantas argentinas.

Solo y al costado como un cero solo  
 Al que marginaron y resiste solo.  
 Lejos y perdido, como un perro lejos  
 Voy contra el olvido rastreando mis huesos.



Solo y sin un mango como en un suicidio  
 Sólo tengo un tango pa' contar mi exilio.  
 Lejos de mi vida, sin tener un puerto  
 Ando a la deriva y me dan por muerto.

Solo y perseguido en mi Buenos Aires  
 Ando sin sentido como un tiro al aire.  
 Lejos todo extraño y me siento poco  
 Y si no me engaño yo me vuelvo loco

Solo y escondido con toda la historia  
 Que nos han prohibido y está en mi memoria.  
 Solo en el exilio, como un cero solo  
 Tiempo de delirio, que lo borra todo.

Solo, como un cero solo  
 Solo, resistiendo solo,  
 Lejos, como un perro lejos  
 Lejos, rastreando mis huesos,  
 Solo, como en un suicidio  
 Solo, pa' contar mi exilio.

Cuelgo el corazón en el ropero  
 Mi pobre corazón lleno de agujeros,  
 Lejos, como están los viejos  
 Lejos, de cualquier espejo,  
 Solo, como un cero solo  
 Solo, resistiendo solo.

También el tema del "alemancito" Reynaldo Martín con letra de Roberto Díaz "A MI PAÍS"

País, se gasta el corazón  
 Pidiéndote perdón  
 Buscando tu raíz.  
 País, de bronca con razón,  
 De timba y corrupción  
 De chantas que sufrís.

País, de pibes sin colchón,  
 De guita que el ladrón  
 Se afana en tu nariz.  
 País, que premia al charlatán,  
 Y al que se gana el pan  
 Lo tilda de infeliz.

Las cosas que tuviste que aguantar  
 Por miedo.  
 Las veces que tuviste que decir:  
 "No puedo".  
 ¡Cuántas palabras al garetel!  
 ¡Cuántos discursos al divino cuete!

Y cuántos hijos de tu amor,  
 Tirados al dolor,  
 Tomados pa' l churrete.  
 Ya estás cansado de penar,  
 Y de que todo siga igual  
 Cuando ya es tiempo de cambiar.  
 País, que tiene la ilusión  
 Perdida entre el montón  
 De dramas que sufrís.

País, con aires de campeón  
 Noqueado en un rincón  
 Por guantes de aprendiz.  
 País, es bueno que tu voz  
 A fuerza de pulmón  
 Se escuche en el país.  
 País, es hora de entender  
 Que un pueblo sin crecer  
 No puede ser feliz.

La belleza estética y el hondo dolor de "POMPEYA NO OLVIDA"

Abril se quedó suspendido en la siesta  
 Las horas no fluyen, no quieren morir,  
 Un sol de aluminio remeda la cresta  
 Del gris caserón de la calle Cachí.  
 Las mismas veredas, de tarde, me cuentan  
 Historias perdidas flotando en abril,  
 Y vuelvo al portón de los años setenta  
 Vestido de asombro, con sueños de jean.

Pompeya no olvida, que allá en Famatina  
 Vivía una piba carita de anís,  
 Amor de rayuela, perfume de esquina...  
 Hoy la andan buscando, también era abril.  
 Quién sabe, tal vez ella siga soñando  
 Y ya no recuerde la calle Cachí,  
 Al menos que sepa que la anda buscando  
 Desde hace ya tanto, su abuela Beatriz.

Abril se quedó suspendido en la siesta  
 Me veo en la anchura de un mar de adoquín,  
 Un torpe camión se sacude en la cuesta  
 Y escapa a la sombra de aquel chiquilín.  
 Yo era esa sombra mirando la tarde  
 Y a veces me da por pensar que en abril,  
 Pasó por Pompeya un fantasma cobarde  
 Llevándose pibas "carita de anís".

Letra : Alejandro Szwarcman (Alejandro Gregorio Szwarcman)  
 Música : Javier González (Javier Fernando González)

Pese a la negrura de la noche, que sin embargo es tan bella, el tango, como pudo, siguió sobreviviendo como el tema de la Walshs, y sus artistas trataron de pasar el mal trago, esperando el nuevo día que sin duda vendría.

Ferrer nos habla de la “generación del 70” donde se había producido el retiro, en 1968, de la mayoría de los músicos y cantante de don Osvaldo (Ruggiero, Plaza, Balcarcel, Herrero, Lavallén, Alcides Rossi y Jorge Maciel) pero que el maestro, salvo alguna duda al principio de achicar su conjunto, decidió continuar la lucha acompañado de Aníbal Penón y de Abel Córdoba, convocando a jóvenes y talentosos músicos. Para ello apeló a su espíritu renovador y revolucionario e incorporando, con el inestimable acompañamiento de Aníbal, a Mosalini y Binelli y luego a Mederos, para la filas de bandoneones junto a Penón, Mauricio Marcelli como primer violín y Gerardo Romano en contrabajo.

Era otro Osvaldo, pero el siempre mismo Pugliese, donde quizá cambiaba la fuerza del tango Ruggiero pero mantenía la de Penón, quizá como mayor musicalidad en los arreglos, y que con el tiempo habrían de sumarse los recién llegados. Todo ellos estuvieron junto al maestro el cual le transmitió su fé tanguera pero también su ética de vida y así todos ellos llegaron a ser grandes cuando eligieron sus propios caminos, pero siempre reconociéndose en el “troesma”.

Pese a la falta de trabajo y especialmente de libertades, los artistas del género ya consagrados habrían de dar paso a una nueva camada que llegaba pidiendo paso, Estarían algunos ya consagrados como el “Negro” Lavié o el “Polaco” Goyeneche, pero junto a ellos llegaría alguien que de ser promesa inicial en poco tiempo se convirtió en un clásico; un cordobesito que había sido apadrino por el “Dogor”: el “Negro” Juárez, que se uniría a esas noches inolvidables del “Caño”.

En tanto, otros músicos estarían construyendo su propio camino, luego de sus experiencias por los grandes conjuntos: entre otros Osvaldo Piro, Raúl Garello, Juan Carlos Cirigliano, Raúl Cosentino, Osvaldo Montes u Osvaldo “Taranta” Tarantino.

Pero también esta década sería la aparición de notables artistas mujeres, la cuales tras el camino de Susana Rinaldi o Eladia Blazquez, estarían Amelita Baltar, María Graña, Roxana Falasca, María José Mentana, María Garay, o la continuidad de su vigencia en Virginia Luque, Nelly Vázquez, Ruth Durante o Blanca Mooney.

La crisis, como había ocurrido luego de 1955, daría lugar a la vigencia de pequeños conjuntos que muchos músicos como Aníbal Arias, Ubaldo De Lío, Horacio Malvicino, Cacho Tirao, Juanjo Dominguez o Agustín Carlevaro, habían elegido para poder seguir subsistiendo como forma de vida y haciendo su música.

Ástor partiría para Italia donde se habría de radicar, pero detrás suyo quedaban una camada de grandes músicos como Néstor Marconi, Horacio Valente, Julio Pane, nuestro querido y entrañable “Mingo” Moles, Fernando Suárez Paz o Héctor Console.

Como suele señalarse, en la vida nada es casual, sino que todo tiene una causalidad y así el tango nos refleja a través de su música y letra las alegrías y las tristezas del hombre y la mujer de nuestro pueblo. Y allí uno de ellos, un elegido, se cansó de pelear pero principalmente, como sabio de la noche que era, sabía lo que se abatía sobre nuestro pueblo y resolvió, por las suyas, cuando solo tenía 61 años, partir de gira ese 18 de mayo de 1975, con lo puesto, como austero que era, pero acompañado siempre de su Doble AA. convocando a sus duendes y juntarse con su hermano el “Barba” Manzi, y allí Ástor, hijo postizo, le dedicaría la “Suite Troileana” donde decía que en el tema “Bandoneón” el “...Gordo está siempre a mi lado, por momentos toco como Piazzolla y de a ratos como Troilo”. Y allí también estará el homenaje de Ferrer con música de Garello, en “El gordo triste” que como nadie interpretará otro de los hijos que no tuvo: el “Polaco Goyeneche”:

Por su pinta poeta de gorrión con gomina,  
 por su voz que es un gato sobre ocultos platillos,  
 los enigmas del vino le acarician los ojos  
 y un dolor le perfuma la solapa y los astros.

Grita el Águila taura que se posa en sus dedos  
 convocando a los hijos en la cresta del suelo:  
 Â llorar como el viento, con las lágrimas altas!,  
 Â cantar como el pueblo, por milonga y por llanto!

Del brazo de un Arcángel y un malandra  
 se van con sus anteojos de dos charcos,  
 a ver por quién se afligen las glicinas,  
 Pichuco de los puentes en silencio.

Por gracia de morir todas las noches  
 jamás le viene justa muerte alguna,  
 jamás le quedan flojas las estrellas,  
 Pichuco de la misa en los mercados.

¿De qué Shakespeare lunfardo se ha escapado este hombre  
 que un fósforo ha visto la tormenta crecida,  
 que camina derecho por atriles torcidos,  
 que organiza glorietas para perros sin luna?

No habrá; nunca un porteño tan baqueano del alba,  
 con sus árboles tristes que se caen de parado.  
 Á ¿Quién repite esta raza, esta raza de uno,  
 pero, quién la repite con trabajos y todo?

Por una aristocracia arrabalera,  
 tan sólo ha sido flaco con él mismo.  
 También el tiempo es gordo, y no parece,  
 Pichuco de las manos como patios.

Y ahora que las aguas van más calmas  
 y adentro de su fueye cantan pibes,  
 recuerde y sueñe y viva, gordo lindo,  
 amado por nosotros. Por nosotros.

Llegado a este estadio será del caso finalizar el análisis de nuestra música popular urbana, señalando los temas que aparecieron en el período, siempre recurriendo a las obras del maestro don Horacio Ferrer.

**AÑO 1973:** Eladia Blazquez: A un semejante, A la zurda, El miedo de vivir, La cartera de economía, Te llaman fueye, Tu rebelión y un caballero; M. Jubaney y D. Federico: Aves ciegas y Ciudad, Ferrer y Grela: Balada de los recuerdos, A. Manzi y R. Palmer: Casas bajas techos blancos, Héctor Negro y

O. Avena: Compre señor, compre, y Es cuestión de creer, Horacio Salgán y Roberto Lambertucci: El as de la manga, El futuro soldado, El ganador del Prode, El pibe corazón, El tuerca de los domingos, Es cuestión de creer, Los cosos de Buenos Aires y Perfecto Garronelli, R. Margarido y E. Rovira: El hombre del sábado, Chico Novarro: La calle rota, A. Piazzolla y H. Ferrer: La loca de la plaza, M. Trejo y A. Piazzolla: Los pájaros perdidos, A. Tejada Gómez y T. Francia: Tango del solo y F. Silva y E. Blázquez: Para entendernos.

**AÑO 1974:** A. Piazzolla y H. Ferrer: La bisnieta y Porteñesa a Cachorrín, J. Gutiérrez Martín y H. Quintana: Cartas a Rosaura, H. y V. Expósito: ¡Chau, no va más!, C. Castillo y C. Acuña: Che, Madrid, J. Gutiérrez Martín y D. Martín: Cuando estemos viejos, M. Trejo y A. Piazzolla: Escándalos privados, M.A. Jubany y M. Raigal: Historia de abril y la Mujer de la noche larga, N. Aroldi y L. Demare: Háblame de tu risa,

**AÑO 1975:** J. De Caro y L. Díaz Vélez: Adiós a la Real, J. De Caro y Ernesto Sábato: Al Buenos Aires que se fue, J. De Caro y C. Castillo: A mi violín corneta, J. De Caro y F. Escardó: La ciudad que conocí, J. de Caro y H. Ferrer: Loquita mía, J. De Caro y F. García Jiménez: Si preguntan por mí, J. De Caro y U. Petit de Murat: Violín alucinado, J. De Caro y J. M. Contursi: Sin manchas en el cora zón, Chico Novarro: Cantata Buenos Aires y Sueños de cupé, H. Negro y O. Avena: Contragrís, J. Gutiérrez Martín y H. Quintana: Don Carlos de Buenos Aires, V. Expósito: El eco de nuestra soledad y Todos los días, H. Aparicio y D. Saluzzi: El vals de nosotros, J.A. Trelles: Es el amigo que hoy necesito, Luisa la de la esquina y Quiero contarte hermano, H. Negro, O. del Priore y P. Core: Evocando a la flaca, A. Troilo y C. Castillo: Fujiyama, A. Troilo y H. Ferrer: Tu penúltimo tango, P. Ortíz y J. Mazea: La piel de Buenos Aires, H. Ferrer, R. y R. Garelo: Serenata a mi guitarra, V. Demarco: Vamos topo todavía, C. Castillo, F. Sassone y J. Mazea: Veinte tangos atrás.

**AÑO 1976:** E. Blázquez y E. Balcarce: Abril en mi ciudad, E. Blázquez: A Cátulo Castillo, Doña Fiaca, El corazón al sur, El corazón de tu violín, El coso que tira la manga, El precio de vencer, La bronca del porteño, La pasión del escolazo, Patente de piola, Somos como somos, y Vamos montón, H. Ferrer y Jairo: Ciudadela, La desatada y El vals del viudo, R. Selles y D. Cárdenas: El negro Casimiro, V. Demarco, A. Berón y N. Gerardi: El tango es azul, H. Lima Quintana y R. Alchourrón: Furia del amanecer, D. Moles y R. Díaz: Homero al sur, D. Piazzolla y H. Ferrer: Nací en el Río de la Plata, S. Mihanovich: Volver a Buenos Aires, O. Pugliese y H. Ferrer: Yo payador.

**AÑO 1977:** J. Figueredo, O. Tarantino y C. Amato: Antiguo San Telmo, R. Selles, J. Gobelo y L. Felice: Así nació el tango, R. y E. Garelo: Buenos Aires conoce, H. Negro y A. Penón: Con lo que tengo, L. Alposta y E. Rivero: Cuartetas para un ahorcado, B. Salas y A. Attadía: De espaldas a la luz, H. Ferrer y A. Pontier: El hombre que fue ciudad, A. Abalos: El violín de Buenos Aires, H. Ferrer y D. Piazzolla: Marta en motocicleta, H. Ferrer y G. Yuste: Misa de fueye, F. Silva y A. Pontier: Por ahora, H. Ferrer y O. Tarantino: Se rechifló el colectivo, C. Emán y S. Piana: Sos recuerdo, sos historia, R. Selles y A. Lezcano: Tango para un domingo nuevo, J. Tavera y O. Tarantino: Vamos, todavía, D. Garibaldi y J. Elissetche: Ventanilla y F. Silva y L. Stazo: Ya vuelvo.

**AÑO 1978:** V. Expósito: Afuera con el sol, Como tantas otras veces y Tontos, F. Silva y Chico Novarro: Amor de juguete, M. M. Fernández y D. Saluzzi: Con alma y piel, H. Ferrer y O. Tarantino: El hombrecito blanco y Francois y Margot, R. Selles y E. de la Cruz: La calle de los dos, H. Chaponick y J. De Caro: La pasión de Arolas, J. C. Lamadrid y A. Baliotti: Magnolia azul, C. Tavano y Josefina: Memoria de barrilete, Memoria de la ciudad y Memoria del empleado, O. Guglielmino y C. Ruíz Eguren: Saltatapiales y A. Fiasché y H. Stamponi: ¡Tan mío!

**AÑO 1979:** T. Merello: Al tango lo canto así, J. M. Tasca y N. Marconi: Amor a Buenos Aires, J. Tavera y E. Rivero: Aquel viejo almacén, A. P. León y C. Clausi: César Tiempo, H. Ferrer y O. Tarantino: Credo de amor en tango, Mandy y C. Guzmán: Definitivamente ya, J. M. Tasca y C. Cirigliano: Buenos Aires nada más, L. Tasca y J. Sobral: El canto del grillo, E. Langlais y S. Piana: El tango olvidado, J. Rizzi y S. Cosentino: El último romántico, E. Blázquez y H. Stamponi: Ese mucha Tony, R. y R. Garelo: Este bandoneón, A. Casadevant y E. dela Cruz: Evocación de Julián



Centeya, C. Tavano y Josefina: Memoria del amigo que se fue, H. Ferrer y D. Piazzolla: Pequeña, pálida y nocturna, C.E. Flores (póstumo) y J.C. Cuacci: Pinta de shustetín, J. C. Tavera y O. Tarantino: Que me querés vender y Vamos Buenos Aires, R. Selles y A. Lescano: Tiempo de Ángel Vargas, H. Negro y R. M. Garelló: Tiempo de tranvía, Chico Novarro: Un pueblo para los dos, F. Silva y E. Rivero: Un sueño pequeño, H. Negro y E. Blázquez: Viejo Tortoni.

**AÑO 1980:** E. Blázquez y A. Piazzolla: Adiós Nonino e Invierno Porteño, E. Blázquez: La voz de Buenos Aires, Mi doble rol, Si te viera Garay y Tu piel de hormigón, E. Blázquez y Chico Novarro: Convencernos, E. Blázquez y O. Pugliese: Somos la gente, G.y A. De Angelis: Alas azules, M. A. Jubany y A. Garneró: Capricho de abril, Charlo: Con el alma ciega y Ya no me importa, H. Ferrer y H. Stamponi: El vino enamorado y Soy un circo, H. y V. Expósito Esta semana no estás aquí, H. Negro y R. Garelló: Hoy te encontré Buenos Aires, J. Tavera y O. Tarantino: Mi mundo es mi ciudad y Quinto año, L. Alposta y E. Rivero: Soneto a un malevo que no leyó a Borges, A. Lago y A. De Angelis: Tachero de mi ciudad, Faruk y J. Dragone: Te llaman Cicuta, D. Gilardone y S. Mazzea: Tiembla entre mis manos la guitarra, J. Tavera y R. Juárez: Toco y me voy Vientos del 80, J. Córdazar y E. Cantón: Trottoirs de Buenos Aires, O. y O. Fresedo: Yo soy.

**AÑO 1981:** H. Negro y C. Masseti: Ando buscado mi ciudad buscada, H. Ferrer y A. Piazzolla: Así dormida, Bocha, El diablo, Existir, Hay una niña en el alba, Mi loco bandoneón, Milonga del trovador, Pepe Cascabel, Poema en sí mayor, Será que estoy llorando, Vals del 18 y Yo no sabía, H. Negro y S. Cosentino: Ciudad trepando al cielo, H. Ferrer y D. Modugno: Dejarte y no morir, E. Blázquez y H. Stamponi: Fiesta y milonga, E. Blázquez: Julián de madrugada, H. Negro y O. Avena: Milonga por Celedonio, Chico Novarro: Mi negro volvé, Chico Novarro y R. Juárez: Se juega.

**AÑO 1982:** L. Alposte y E. Rivero: A lo megata y Los santos del estaño, J. Nudler y J. Cosentino: Desde el café, H. Ferrer y H. Stamponi: El hombre cúbico, H.J. Paz y A. Rodríguez Villar: El último pucho, H. Negro y P. B. Pérez: Flaca de abril, L. R. de Jijena Sánchez y S. Cosentino: Himno a Buenos Aires, H. Negro y A. Penón: Preguntas para mi viejo, E. Blázquez y A. Piazzolla: Siempre se vuelve a Buenos Aires, H. Negro y L. Marmo: Vivamos nomás.

**AÑO 1983:** H. Negro y C. Guzman: Andar a pie, N. Malbrán y J. Dragone: El mismo baldío y Mi viejo aquel herrero, Mandy y C. Guzman: Decíme...¿cómo está?.V. Expósito: La línea del destino, H. Negro y Mingo Moles: Tango con vos

**LEGADO PARA LAS JÓVENES GENERACIONES** Para finalizar el período quizá no estará de más resignificar a todas esas generaciones de cultores de nuestra música popular urbana que dejaron un camino alfombrado para la llegada de nuevos músicos, cantantes o poetas, pese a todas las dificultades que existían en el país.

Alguien de quién uno conoce que no solía regalar elogios a colegas, dijo “No creo que exista realmente un compositor de connotación más porteña; es realista ciento por ciento, lírico, rítmico, absolutamente personal” en un reportaje que se le hace a Astor en “La Maga” en 1996 “Siempre digo y con orgullo que Osvaldo Pugliese es el Count Basie del tango. Lo que hizo Count Basie en el jazz, Pugliese lo hizo en el tango. Count Basie le daba al Swing, y Osvaldo le da a ese canyengue que nadie más que él puede ejecutar”.

Por eso, todos nos emocionaremos aquella noche de diciembre del 85, quizá adelantándonos a los tiempos, al cumplirse un sueño de juventud cuando voceábamos “al Colón...al Colón”, y Brandoni, antes de que el maestro comenzará con “Arrabal” de José Pascual, nos recitara los versos de Lucho Schawartman “A don Osvaldo” cuando al finalizarlos expresa “!...en este piano se va a sentar Pugliese...que es decir mi pueblo...Pobre Brandoni, por vergüenza propia hoy no lo podría recitar.

¡” Sin dramatizar con su muerte ni euforizarnos con lo que le ocurre en estos primeros años del siglo XXI, nos interrogamos: ¿cómo sigue esta historia de la música popular urbana?

Seguramente que ella no se detiene y se ha de juntar con las nuevas corrientes musicales de jóvenes devenidos de otros géneros. La música, como la vida, es una constante evolución. Cualquiera sea el género de que se trate, la música de hoy se cimenta en aquella otra que la precedió. Ello no implica un concepto conservador, sino por el contrario la evolución permanente posibilita el gran cambio, se trate de las artes o de las sociedades.

En un artículo sobre este tema, el maestro Atilio Stampone, refiriéndose a esa realidad del tango manifestaba que hay que saber “mirar hacia atrás”. Con ello significaba que no pudo existir la “guardia nueva” con los De Caro, Maffia, o Laurenz, si estos no hubieran continuado y mejorado a sus antecesores de la “guardia vieja”, como Villoldo, Pacho, Mendizábal o Saborido y a sus continuadores, Arolas, Cobián o Bardi. No se hubiese producido el estallido de la larga década del 40 con Troilo, Pugliese, Gobbi, D’Arienzo, Di Sarli, Caló, Demare y tantos otros si no hubieran tenido como ejemplos a los que le precedieron y que, en base a nuevos conocimientos técnicos, les permitieron ir creando sus propios estilos.

Tampoco habría tenido las trascendencias que adquirieron a partir de los 50 los Salgán, Di Filippo, Piazzolla, Rovira, Federico, Stampone, Garelo, Berlingieri o Baffa, si no hubieran abrevado en la enseñanza de quiénes le precedieron. Y hoy no tendríamos a los Mederos, Binelli, Piro, Mosalini, Marconi y los chicos y chicas del siglo XXI si no se hubieran reconocido en ese camino transitado, al cual, indudablemente le incorporaron sus propias improntas.

En los comienzos del siglo han de aparecer jóvenes con formaciones que sin desdeñar el pasado, buscan sus propios estilos, como ya ocurrió con sus mayores. La “Fernández Fierro”, la “Sans Souci”, “La Imperial”, “El Arranque”, ó “Cerde Negra”, luego “La Guerrero” entre tantas otras, aún con costados de Pugliese, Di Sarli, Caló o Maderna desarrollan sus propias realidades y con el tiempo van encontrando sus propios estilos.

En la evolución permanente de que hablábamos es bienvenida la búsqueda de nuevos timbres, acordes, contrapuntos, arreglos y demás técnicas musicales, en tanto respetemos la melodía, el ritmo y el compás, y especialmente como decía Astor “la mugre del tango”. Existen experiencias que transitan por otros andariveles. No se las siente representativas de nuestra música popular urbana, especialmente en lo rítmico. Podrá tratarse de buena música, pero de otro género. La música popular urbana debe albergar a todos los espectros, menos a los oportunistas o aquellos que acceden con meros fines comerciales.

En definitiva y volviendo al maestro Stampone, este finalizaba su análisis, manifestando “...Hay que dejar hacer. La historia siempre se encarga de borrar lo malo y quedarse con lo bueno...” y como ha señalado don Horacio Ferrer, tanto en su musicalidad y en sus letras que “versan sobre lo cotidiano y fugaz, aunque más profundamente dramatizan y discurren líricamente sobre las eternidades humanas del bien y el mal, del porqué y para qué vivimos y morimos, de si es el destino o la voluntad de cada uno es lo que rige nuestro paso por la existencia o cuál es el misterio del amor humano entre mujer y varón al alumbrarse y al apagarse”, en todo ello y mucho más se alimenta esta música popular urbana.

No sería justo cerrar el capítulo sin relacionar a esta música con nuestra identidad. Decimos a menudo que esta música popular urbana es un hecho cultural de la población rioplatense, en el cual y en virtud de sus raíces y experiencias propias surgen inimitables características e identidades. Ello se configura con los hechos diarios que iran delineando su idiosincrasia y sus propias características no solo en lo formal sino en lo que hace a sus propias formas de vida.

En la música popular urbana, como en los distintos géneros musicales, o del arte en general, el gusto por la estética de una interpretación guía a cada ser humano según el mismo reúna afinidades consigo mismo, ó con el grupo de pertenencia. Sin embargo, más allá de las inclinaciones que cada uno puede legítimamente pueda tener, existe una identidad del artista con determinada obra o autor, y se la vivencia en forma particular cuando la interpreta. Según quien lo haga se produce una identificación con la obra a través del intérprete. Ello no significa

que otros artistas del género no lo hagan con calidad y muchas veces con mayores valimientos técnicos, pero el gusto popular marca a fuego la indisolubilidad de la obra con el intérprete. Se presenta tanto en lo musical como en lo instrumental o vocal, pero con mayor asiduidad con el intérprete. Allí reside la identidad de esta música popular urbana, que sin desdeñar a otros géneros musicales, es la que nos representa e identifica ante los demás pueblos del mundo

Pero al país y especialmente a su gente, a través de sus sectores populares, en la ochava de la esquina, le estaba esperando el triste período que, partiría a medidos de 1974, que se profundizara, tristemente, dos años más tarde, en ese fatídico 24 de marzo. Esta negra historia nacional, que ha de finalizar aquel 10 de diciembre de 1983, por suerte comenzaba a ver la luz al fondo del túnel.

Nada mejor que finalizar este negro período de nuestra historia, con la esperanza de una nueva etapa que se abría para el país, con todas la series de incertidumbres que ello significaba pero como el inicio de un camino, que por suerte, hoy a casi 40 años, podemos seguir disfrutando más allá de sus errores o fracasos, pero que siempre está, a la vuelta de la esquina, la posibilidad de enmendarlo. Lo único que no se puede enmendar es la muerte. Y allí sí estaría el tango con la esperanza de nuevos tiempos a través de "VIENTOS DEL OCHENTA", obra de Juanca Tavera y el "Negro" Rubén Juárez.

Vientos del ochenta  
 Tiempo de no hacer la cuenta  
 Para no llorar.  
 Ya no quedaba en la ilusión  
 Ni el mínimo rincón  
 Para un fracaso más.

Ansias de encontrar el modo  
 De salir del lodo  
 Y empezar a andar.  
 Poder cortarle la raíz  
 A este presente gris  
 País... país...

Aquí el último rincón del sur,  
 Viejo granero de la paz y del trabajo,  
 ¿Qué pasó con la sonrisa de esta tierra?  
 ¿Cómo hicimos para hundirnos tan abajo?  
 Aquí aquel lugar feliz  
 Que Dios me regaló la suerte de vivir,  
 Ya en el último parcial parece que soñara  
 Con poder partir.

Pero toda historia  
 Tiene muchas hojas nuevas  
 Para comenzar.  
 Todo ese tiempo de aquí en más  
 Y a quién le va a importar que entonces  
 Yo esté viejo... y viejo...

¿Cuánta culpa pagará la juventud?  
 ¿Qué tristeza hay en el rostro de Jesús?  
 ¿Qué le espera en la quimera de crecer

al que antes de nacer lo cargan con la cruz?  
 ¡Cómo duele la pregunta más tenaz  
 cuando un hombre no la puede contestar!  
 ¿Qué hago con mis sueños, mi derecho de vivir  
 y estas ganas de quedarme aquí?

Vamos, siempre hay un mañana  
 Con una ventana para ver el sol,  
 Quiero un país para soñar  
 Con el milagro elemental  
 De una esperanza cada día,  
 Y habrá otro vino y otro pan  
 Con otra historia que contar  
 Para volver a comenzar.



Osvaldo Pugliese



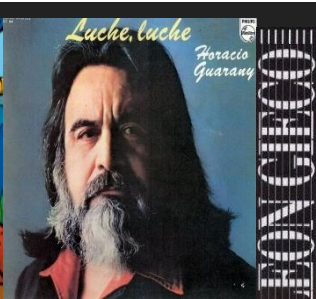
Mercedes Sosa



Miguel Ángel Estrella



María Elena Walsh



Horacio Guarani



León Gieco

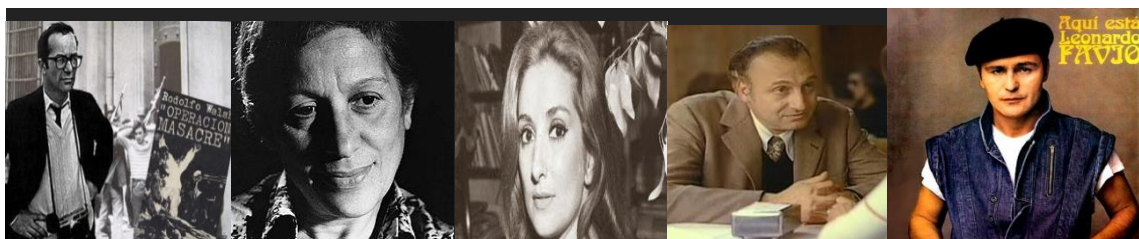


Mario Benedetti

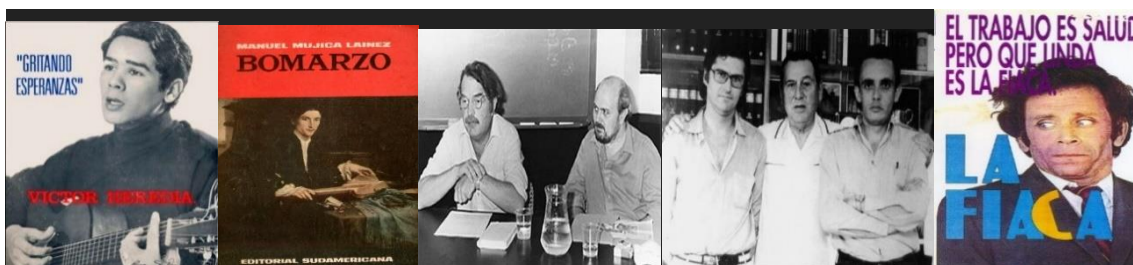
**NUNCA MÁS NUNCA MÁS NUNCA MÁS NUNCA MÁS NUNCA MÁS NUNCA MÁS**







Rodolfo Walsh   Griselda Gambaro   Norma Aleandro   Héctor Alterio   Leonardo Favio



Víctor Heredia   Mujica Láinez   Bayer-Soriano   Solanas-Getino   Norman Briski

## FUENTES:

### BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA

- ABLIN, Eduardo; Gatto, Francisco; Katz, Jorge; Kosacoff, Bernardo; Soifer, Ricardo (1985). "Internacionalización de empresas y tecnología de origen argentino". Buenos Aires.
- ALONSO Enrique "La caída de Frondizi". Todo es Historia No 59 Marzo 1972 - BUCHRUCKER Cristián "Nacionalismo y Peronismo (1927-1955)"
- ALTIMIR, Oscar; Beccaria, Luis y González Rozada, M. (2002) "La distribución del ingreso en Argentina, 1974-2000". Revista de la CEPAL 78. Diciembre 2002. - Altimir, Oscar y Beccaria, Luis (2000) "Efectos de los cambios macroeconómicos y de las reformas sobre la pobreza urbana en la Argentina". Mimeo.
- AVELLANEDA, Andrés (1986). "Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1976/ 1983".
- BASUALDO, Eduardo M. (1986). "El comportamiento exportador de las grandes empresas nacionales y extranjeras en la Argentina, 1976-1983", CET, Buenos Aires. - Basualdo, Eduardo M. y Arceo, Enrique (2006). "Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencia globales y experiencias nacionales", CLASCO, Buenos Aires. • -Basualdo, Eduardo. "Estudios de historia económica argentina. Deuda externa y sectores dominantes desde mediados del siglo XX a la actualidad". Buenos Aires: FLACSO/Siglo XXI Editores Argentina. 2006. -Basualdo, Eduardo; Kulfas, Matías. Fuga de capitales y endeudamiento externo en la Argentina. En: Revista Realidad Económica, N° 173, 76-103, julio-agosto de 2000.
- BRENTA, Noemí (2008). "Argentina atrapada: historia de las relaciones con el FMI, 1956-2006". 1a. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Cooperativas, 2008. 93 • -
- CANELO, Paula (2008). "El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone". Ed. Prometeo. Argentina.
- CANITROT, Adolfo (1980). "La disciplina como objetivo de la política económica. Un ensayo sobre el programa económico del gobierno argentino desde 1976". En Desarrollo Económico N° 76, Enero-Marzo, pág. 453. Buenos Aires. - Canitrot, Adolfo (1981). "Teoría y práctica del liberalismo, política antiinflacionaria y apertura económica en la Argentina, 1976-1981", en Desarrollo Económico N° 82, Julio-Septiembre, pág. 131. Buenos Aires. - Canitrot, Adolfo (1983). "Orden social y monetarismo".



-CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA. Buenos Aires. -Azpiazu, Daniel y Khavisse, Miguel (1983). "La estructura de los mercados y la desindustrialización en la Argentina, 1976/1981".

CENTRO DE ECONOMÍA TRANSNACIONAL, IPAL, Buenos Aires, Noviembre de 1983 • -Azpiazu, Daniel; Basualdo Eduardo M.; Khavisse, Miguel (1986). "El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80". Editorial Legasa. Argentina. - CEDES. Buenos Aires. 4 - Cortes Conde, Roberto (2009). "La economía política de la Argentina del SXX".

-CASAS Nelly "Frondizi, una historia de política y soledad".

-DAMIL, Frenkel y Rapetti (2005). "La Deuda Argentina: Historia, Default y reestructuración".

-De Pablo, Juan Carlos (2005). "La economía Argentina en la Segunda Mitad del Siglo XX", Ediciones La Ley Tomo I.

-DI TELLA, Guido (1983). "Perón-Perón 1973-1976". Editorial Sudamericana. • Di Tella, Guido y Zymelman, Manuel (1972). "Las etapas del desarrollo económico argentino". Editorial Piados. Buenos Aires.

-DORFMAN, Adolfo (1983). "Cincuenta años de industrialización en la Argentina, 1930-1980", Ediciones Solar. Buenos Aires. • Dorfman, Adolfo (1986). "Historia de la Industria Argentina", Ed. Hispanoamericana.

-ETCHEGARAY Natalio, MARTÍNEZ Roberto y MOLINARI Alejandro: "Argentina 1810-2010" Ed. Cultura Urbana.

-FERNÁNDEZ, Roque B. (1986). Los Costos De Intermediación Financiera En El Sistema Bancario Privado De Argentina Roque B. Fernández Revista Libertas: 5 (Octubre 1986) Instituto Universitario

-FERRER Aldo "La Economía Argentina" Ed. Fondo de Cultura Económica FERRER, Aldo (1977). "Crisis y Alternativas de la política económica argentina", Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. • Ferrer, Aldo (1998). "El Capitalismo argentino". Fondo de la Cultura, Buenos Aires. Argentina. 94 • Ferrer, Aldo (2004). "La economía argentina. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XXI", Fondo de la Cultura, Buenos Aires.

-FRENKEL, R. y González Rozada, M. (2000) "Tendencias de la distribución de ingresos en los años noventa". Serie de Documentos de Economía No 16. Universidad de Palermo. •

-FRIGERIO Rogelio "De acusado a acusador"

-FRONDIZI Arturo "El Movimiento Nacional, Fundamentos de su estrategia".

-FRONDIZI Silvio "La Realidad Argentina".

-JAURETCHE Arturo "El Plan Prebisch. Retorno al coloniaje".

-GALASSO Norberto "Historia de la Argentina" Tomo II Ed. Colihue

-GASPARINI, Leonardo (director), (2001) "Determinantes de la desigualdad en la distribución del ingreso". Cuadernos de Economía 54, La Plata. Premio Fulvio Salvador Pagani 2001, Fundación Arcor. • Gasparini, Leonardo; Marchionni, Mariana y Sosa Escudero, Walter (2000). "La distribución del ingreso en la Argentina y en la provincia de Buenos Aires". Cuadernos de Economía 49, La Plata. • Gasparini, Leonardo; Marchionni, Mariana y Sosa Escudero, Walter (2001). "La distribución del ingreso en la Argentina. Evidencia, determinantes y políticas". Universidad Nacional de La Plata y Fundación de Investigaciones Económicas Latinoamericanas. • Gasparini Leonardo (2006), "Las frustradas expectativas distributivas", en FIEL. Indicadores de Coyuntura, N° 467, julio, pp. 10-12.

-GERCHUNOFF, Pablo (1986). "Gasto público, tasa de cambio e impulso capitalista después de la hiperinflación", en Desarrollo Económico N° 100, Enero-Marzo, pág. 823. Buenos Aires. • Gerchunoff, Pablo; Llach, Lucas (1998). "El ciclo de la ilusión y el

desencanto. Un siglo de políticas económicas argentinas". Ed. Ariel. Sociedad Económica. Buenos Aires.

-GRASSI, Estela y Alayón, Norberto (2004). "El ciclo neoliberal en la Argentina. La asistencialización de la política social y las condiciones para el desarrollo del trabajo social"

-JOZAMI, Eduardo (1986). Lo Interno De La Deuda Externa. El Caso Argentino. Nueva Sociedad Nro. 85 Septiembre-October 1986, Pp. 39-46 • Ministerio de Economía y Finanzas Públicas. República Argentina.

-KAPLAN Marcos "50 años de historia argentina: 1925-1975.El laberinto de la frustración". –

-KOSACOFF, Bernardo (1984). "El proceso de industrialización en la Argentina en el periodo 1976-1983", CEPAL, Buenos Aires, documento de trabajo N°13. • Kosacoff, Bernardo (1989). "El proceso de industrialización en la Argentina: evolución, retroceso, y prospectiva". Centro Editorial de América Latina.

-LLACH, J. y Montoya, S. (1999). "En pos de la equidad. La pobreza y la distribución del ingreso en el área Metropolitana del Buenos Aires: diagnóstico y alternativas de política". IERAL, Buenos Aires

-LO VOULO, Rubén M. (1991). "Economía política del Estado de Bienestar: mitología neoliberal y keynesianismo populista". En: "El Estado benefactor. Un gran paradigma en crisis", Bs. As,

-MALLON, Richard y Sourrouille, Juan Vital (1973). "Política económica en una sociedad conflictiva. El caso argentino". Amorrortu Editores. Buenos Aires.

-MEDINA, Fernando (2001). "Consideraciones sobre el índice de Gini para medir la concentración del ingreso", Serie Estudios Estadísticos y Prospectivos, No. 9, CEPAL, Santiago de Chile.

-MONTROYA, S. y Mitnik, O. (1995). "Dinámica de la pobreza y la distribución del ingreso 1974-1994". Gran Buenos Aires. Asociación Argentina de Economía Política. XXX Reunión anual.

-MONSTUSCHI Luisa "El poder económico de los sindicatos"

-MOROGIU, Federico (2007). "Reforma Financiera de 1977". Universidad de Buenos Aires, Centro de estudios para el Desarrollo Argentino (CENDA). • La Deuda Externa Argentina.La Economía De Martínez De Hoz Plan Económico Aplicado Durante La Dictadura Militar.

-NEFFA César Julio, Boyer Robert (coord.) (2004). "La economía argentina y sus crisis (1976-2001): visiones institucionales y regulacionistas". Miño y Dávila edit. Asociación Trabajo y Sociedad y Ceil. Piette. Conicet. Buenos Aires.

-NOVARO, Marcos; Palermo, Vicente (2003). "Dictadura militar 1976-1983". Ed. Paidós. Argentina.

-ODENA Isidro: "Libertadores y desarrollistas".

-OSZLACK, Oscar (comp.) (1984). "Proceso, crisis y transición democrática". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

-PANETERI José: "Síntesis histórica del desarrollo industrial argentino".

PORTANTIERO Juan Carlos: "Algunas variantes de la neoizquierda argentina". Cuad.Cult. No 50

-POTASH Robert A.: "El Ejército y la política en la Argentina"

-PRIETO Ramón: "El Pacto".

-PUIGRÓS Rodolfo: "Historia de los partidos políticos argentinos".

-RAMOS Abelardo: "La era del peronismo" (1943-1976) Ediciones del mar dulce.

- ROUQUIÉ Alain: "Radicales y desarrollistas", "Poder militar y sociedad política en la Argentina".
- RAPOPORT, Mario (2006). "Historia Económica, política y social de la Argentina, (1880-2003)". Buenos Aires. Editorial Ariel.
- RIVERO CARO, Adolfo (1993). ¿Qué es el neoliberalismo ?
- ROUGIER, Marcelo y Fiszbein, Martin (2006). "La frustración de un proyecto económico – El gobierno peronista de 1973-1976. Buenos Aires, Ed. Manantial.
- SAÉNZ QUESADA, María: "La Argentina. Historia del país y su gente" Ed. Sudamericana
- SAN MARTÍN DE DROMI María Laura "Historia política argentina" (1955-1988) Tomo I. Ed- Astrea
- SANTACÁRGELO, Juan Eduardo y Fal, Juan. "La política financiera y su impacto en la acumulación: el caso argentino", 1977-2006.
- SCHVARZER, Jorge (1997). "Los grandes grupos económicos Argentinos: un largo proceso de retirada estratégica poco convencional. CISEA, -Schvarzer, Jorge (2002). "Los grandes grupos económicos argentinos. Tendencias de largo plazo y desafíos del presente". XVIII Jornadas de Historia Económica, organizadas por la Asociación Argentina de Historia Económica, la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Cuyo. –
- SEVARES, Julio (2002). "Por qué cayó la Argentina. Imposición, crisis y reciclaje del orden neoliberal". Ed Norma. Buenos Aires. Sevares, Julio (2007). "Volatilidad financiera y vulnerabilidad latinoamericana. Causas, costos y alternativas. El ejemplo argentino". En publicación: Repensar la teoría del desarrollo en un contexto de globalización. Homenaje a Celso Furtado.
- SKIDMORE, Thomas E., (1999). "Historia Contemporánea de América Latina", Editorial Crítica. -Schorr, Martín: La industria argentina entre 1976 y 1989 Cambios estructurales regresivos en una etapa de profundo replanteo del modelo de acumulación local. –
- SOURROUILLER, Juan V. y Lucángeli, Jorge (1982). Política económica y procesos de desarrollo. La experiencia argentina entre 1976-81. Oficina de CEPAL de Buenos Aires.
- TAMAMES, Ramón (2003). "Estructura Económica Internacional" (20º edición), Alianza Editorial. 97 • Tarditi, Roberto J. (2000). "La crisis mundial de los '70 y los '80 observada a partir de la evolución de la producción automotriz". Documentos de Trabajo del PIMSA Nº 23. Buenos Aires.
- TERÁN Oscar: "Nuestros años 60".-
- TOBAR, Juan Carlos (1998). "Notas sobre la estructura económica argentina". Ed. Homo Sapiens. Rosario.
- TREBER, Salvador (1983). "La economía Argentina Actual-1970/1983". Ediciones Macchi. Buenos Aires Argentina. Año 1º edición: 1983. -Treber, Salvador (1983). "La reciente experiencia monetarista en Argentina". Trabajo presentado en XI Jornadas de Ciencia Económicas del Cono sur. Buenos Aires. Argentina.
- VANNUCCHI, Edgardo (2010). Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación. 1a ed. Buenos Aires.
- VELÁSQUEZ RIVERA, Edgar de Jesús. "Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional". Revista Convergencia. Nº 27, Año 9 número 27, Enero-Abril 2002. Universidad Autónoma del Estado de México.
- VERGARA, Alfredo, Ph. D. (2006). "América Latina entre Luces y Sombras". -Waldman, Peter y Garzon, Valdes Ernesto (1983). "El poder militar en la Argentina": 1976/1981. Buenos Aires. Galerna. Fuentes Electrónicas

**BIBLIOGRAFÍA CULTURAL- MUSICAL**

- CARRETERO, Andrés: "Vida cotidiana de Buenos Aires". Tomo III Ed. Planeta
- CENTRO CULTURAL OSVALDO PUGLIESE: "Osvaldo Pugliese".
- CONDE Oscar (compilador) "Poéticas del tango". Marcelo Héctor Olivieri Editor.
- FERNANDEZ, Carlos "El Polaco fantasma de luna" Edición propia del autor
- FERRER, Horacio: "El libro del tango"; "El siglo de oro del tango"; "La epopeya del tango cantado". Ed. Tersol. "El Tango: arte y misterio" Ed. Losada
- FRASCHINI Alfredo E.: "Tango: Tradición y Modernidad". Editoras del Calderón.
- GORÍN Natalio: "Astor Piazzolla. A manera de MEMORIAS". Perfil Libros.
- GILIO María Esther: Aníbal Pichuco Troilo. Conversaciones". Perfil Libros.
- KURI Carlos: "Piazzolla: la música límite" Ed. Corregidor
- LÓPEZ RUÍZ Oscar: "Piazzolla, loco, loco, loco" Ed. de la Urraca.
- LONGONI Matías y VECCHIARELLI Daniel: "El Polaco" la vida de Roberto Goyeneche. Ed. Atuel
- MARTÍNEZ Roberto L. y MOLINARI Alejandro: "Tango y sociedad": la epopeya del tango.
- PUYOL Sergio: "Cien años de música argentina" Ed. Biblos; "Historia del baile" (de la milonga a la disco).
- PIAZZOLLA Diana: "Astor" Ed. Emecé.
- SALAS Horacio: "El tango" Ed. Planeta
- SIERRA Luis Adolfo: "Historia de la orquesta típica" Evolución Instrumental del tango. Ed. Peña Lillo

# **CAPÍTULO XIV**

## **“VIENTOS DEL 80” (1983-1989)**

### **UNA LUZ AL FINAL DEL TÚNEL**

En este camino de idas y vueltas en nuestro devenir histórico, que conlleva lo económico y social, además de todo lo relacionado con sus expresiones culturales, hemos de transitar, quizá volviendo sobre nuestros pasos, aquello que ocurrió en nuestra música popular urbana, cuando, luego de su época de oro se decretó su ocaso existencial.

En consonancia con el oscuro período vivido, el país se empoderaba de un aire de esperanza que cambiara los vientos nacionales, aunque se sabía que la empresa no sería fácil. Y así fue.

En otros trabajos, hemos desarrollado en forma extensa que ocurrió en este período inaugurado el 10 de diciembre de 1983, por lo cual nos remitimos a los mismos. En este acápite deseamos hacerlo en relación al campo cultural, aunque el mismo, no está desligado de aquello que ocurría en el país en su contexto general.

Solo recordar que Argentina, como muchos de los demás países periféricos, debieron afrontar una inédita deuda externa que condicionó su desarrollo nacional y su capacidad de decisión autónoma.

Pese al cambio político, sin embargo el poder real, aquel representado por los poderes económicos hegemónicos, acompañados de los medios masivos de comunicación y de muchos sectores de la justicia, como suele suceder, se mantenían vigentes y la historia nos ha enseñado que al final condicionan a los gobiernos populares por más buena voluntad que pudieran tener.

Para ello solo basta recordar al Presidente Raúl Alfonsín cuando ha sintetizado su experiencia de gobierno “.....”. La partida no era fácil. Muchos eran los frentes que debía afrontar la joven democracia.

Una vez más, hemos de señalar que cualquier hecho cultural está ligado, indisolublemente, a las condiciones generales de un país y aún del contexto general del mundo. Por ello, será necesario plantear el escenario, como los actores, que formaban parte de nuestra realidad nacional y de los efectos que ello producía en cada una de nuestras artes populares.

Se ha señalado que el pueblo en su conjunto, y especialmente los sectores populares tenían grandes esperanzas en el nuevo proceso democrático que se iniciaba. Seguramente las expectativas serían superiores a la realidad por la que hemos transitado. Sin embargo, ese inicio no ha sido en vano y, pese a errores o aciertos que cada una de las gestiones han dejado desde 1983 en adelante, el basamento democrático y el respeto por las instituciones ha prevalecido. Seguramente, muchas son las deudas que nuestra dirigencia mantiene con sus representados, pero ello, siempre, puede y debe ser mejorado. Los tiempos y las nuevas generaciones deben ser partícipes de los cambios necesarios. Caso contrario, sectores minoritarios se hacen cargo de las riendas del Estado y, por la fuerza y aún por el mandato popular, favorecen a los sectores hegemónicos.



Por ello será del caso realizar algunas consideraciones sobre este período, al cual se denominara “la primavera democrática”, donde, pese a todos sus avatares, las expresiones culturales tuvieron un lugar de importancia, dentro de las libertades recuperadas.

Así, se pueden significar algunos apuntes para la construcción de una democracia recuperada, que, sin duda, pueden portar pensamientos o puntos de vistas propios o de sector, pero que tratan de resumir un período fundacional para una nueva convivencia nacional que, pese a todas sus complejidades, estaba marcando un camino que, con el tiempo, exhibiría la sustentabilidad del sistema.

Toda acción política o económica debe ser contextualizada dentro de los parámetros de tiempo y lugar en que se desarrollan. Medidas acertadas en un tiempo y lugar no lo son en otro o en muchas situaciones la sociedad no se halla en condiciones de absorber determinadas acciones. El período que se iniciaba en diciembre de 1983 tenía sus propias condicionalidades y ellas habrían de incidir sobre el accionar del gobierno que asumía, más allá de sus carencias o aciertos.

En primer lugar, existía una expectativa que, sin duda superaba las posibilidades fácticas de la nueva administración y, a la vez, esta no sopesó la profunda realidad con que habían de enfrentarse. El nudo gordiano será, tal vez, analizar qué dejó el período como marco democrático y el futuro que habrían de enfrentar las siguientes generaciones.

El primer gran escollo, pero no el único, sería la situación económica heredera de la dictadura y los condicionamientos por parte de los sectores hegemónicos tradicionales o financieros que no podían permitir que se terminaran sus privilegios. Baste solo recordar que al finalizar el gobierno militar la deuda externa había pasado de los 7.000 millones de dólares que dejara el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón, a los 44.000 millones de dólares que dejó la dictadura, y con relación al PBI pasó del 18% al 60%, especialmente a través de la nacionalización de la deuda privada.

El crecimiento del PBI promedio había sido del 0,6% anual y un crecimiento acumulado no mayor del 3%, con una inflación de un promedio del 200% anual; donde la industria cayó el 12,4 % en relación con el PBI, en tanto el sector primario había aumentado un 20 %, con un déficit promedio del 17% anual y con una caída de la participación del asalariado en los ingresos de un del 28% al 47%; los hogares pobres pasó del 2,6% al 25,3% y la desocupación del 3% al 9% .

Ante ello, el planteo primigenio del gobierno fue, a través de la política económica de su ministro de economía Bernardo “el Ruso” Grispun, hombre de Renovación y Cambio, enrolado en la heterodoxia, que exhibiría un discurso y atisbos de una política nacional al servicio del hombre y la mujer común, especialmente en su lucha contra la usura internacional, encarnada en el FMI, y en la que, por las propias debilidades del gobierno y la oposición de muchos sectores económicos del partido gobernante, debió dar un paso al costado, dejando el camino libre a los sectores tecnócratas encabezados por el nuevo ministro Sourrouille. Luego vendrían los planes Austral y Primavera, para llegar, por último, el descalabro total, empujado, sin duda por el accionar de los sectores financieros, nacionales y extranjeros.

Sin duda el gobierno de Alfonsín, uno de aquellos que surgieron luego de las dictaduras en los distintos países de la región, serían parte de la denominada “transición democrática” que trata de tiempos en los que se pasa de instituciones y prácticas políticas controladas por la discrecionalidad de las élites en el poder a otro período donde las estructuras y funcionamiento

político están sometidos a la controversia democrática, garantizada por la Constitución Nacional y principalmente respaldada por la participación ciudadana, donde, como suele ocurrir, todavía se mezclan características del período anterior con el nuevo que se pretende construir.

Ello se produce, especialmente con instituciones al servicio de la democracia, desafíos a los que se debe tener repuestas audaces que logren superar períodos de emergencia institucional, y donde, esas transiciones democráticas, las decisiones aún, son controladas por el Estado, sin la necesaria participación ciudadana, y que son, generalmente, encabezadas por los sectores más moderados del nuevo régimen. Esta fase de negociación es calificada por O'Donnell y Schmitter como la de institucionalización, que denota el reconocimiento efectivo (evidenciado en la forma de leyes constitucionales) y la aceptación de las nuevas reglas y procedimientos por la mayoría de los grupos de interés.

En un trabajo de la doctora Renee Isabel Mengo sobre "Contexto de la recuperación democrática en la Argentina" Condicionamiento a la Presidencia de Raúl Ricardo Alfonsín (1983-1989), la autora señala que: "Las transiciones democráticas pueden ir acompañadas de un mayor o menor grado de tensión o conflictividad, y pueden ser rápidas o lentas. Dependiendo de estos factores, pueden ser continuas o discontinuas. Por lo general, las continuas son procesos en los que se verifica el pasaje entre formas profundamente diversas de organización institucional de una comunidad política, en tiempos más bien concentrados y de manera pacífica. Las discontinuas, por su parte, son procesos de cambio incrementales que también pueden ser profundos, pero que sólo se concretan en el largo plazo y presentan un mayor grado de tensión o conflictividad".

Para finalizar señala que las condiciones recibidas eran muy acotadas, donde los sectores del régimen anterior y sus difusores, estaban al acecho del nuevo gobierno, e iban erosionando su poder, especialmente cuando se atacaba a algún sector, especialmente económico. Para ello el gobierno había intentado agrandar sus bases de sustentación política a los fines de enfrentarlo, pero el mismo tropezó con todos esos sectores que no aceptaban perder sus privilegios y por parte del gobierno, en sus mismas entrañas, fragilidades políticas ante un intento de compatibilizar sectores del progresismo con aquellos que reflejaban los intereses tradicionales del país.

"Su presidencia restauró la democracia en Argentina, y también acabó con el aislamiento exterior y atrajo muchas simpatías internacionales, materializadas en generosos aportes económicos y financieros. Pero en todo el sexenio, el país no había conocido el crecimiento positivo; la deuda externa no había dejado de crecer y los salarios habían ido hacia abajo con respecto a la referencia del anterior período democrático, el trienio 1973-1976. Llegando al sucesor, una recesión del 6% del PIB, una deuda externa de 63.000 millones de dólares y una hiperinflación rayana en el 5.000% anual, la actuación económica de Alfonsín y su equipo se saldaba con un período negativo".

En definitiva, el período iniciado el 10 de diciembre de 1983, con todas sus idas y vueltas, con todos sus hechos positivos y negativos, sin embargo, fijó el hito de un nuevo camino en el país, aquel que debe sustentarse en los valores de una democracia conflictiva donde, seguramente, se enfrentarán los intereses de cada sector, pero que en definitiva permite que sus instituciones y principalmente la distribución justa de su riqueza pueda ser posible. Ante ello, los únicos actores que pueden cambiar tales parámetros son sus ciudadanos que de una vez por todas, deberán embarrarse los zapatos, o las zapatillas, en el lodo de la participación ciudadana, sin echarle las culpas a los demás y sin actuar en un permanente gato-florismo.

En cuanto a la experiencia que podemos extraer del período, pese a sus avances y retrocesos y la propia sintetizada en el famoso dicho de Alfonsín "No supimos, no quisimos o no pudimos"

donde al desarrollarlo señalaba " Pésimo gobernante sería aquel que se creyera al abrigo de toda falla. Quien es incapaz de reconocer un error es todavía más incapaz de corregirlo. No fue ése, por cierto, nuestro caso. Dije que hubo cosas que "no supimos hacer, cosas que no quisimos hacer y cosas que no pudimos hacer", y esa frase quedó luego estampada como un inventario de los fracasos de mi gobierno, cuando lo que quería transmitir era, precisamente, la agenda de cuestiones que habíamos logrado comenzar a abordar, abriéndonos camino entre dificultades, y que quedaban como tareas pendientes para el futuro".

A ello puede agregarse solo un mensaje esperanzador de ese período que era comienzo y no llegada donde la revalorización de la democracia y los derechos humanos estaban presentes en ese nuevo tiempo histórico. Y esto era inédito en la tradición política argentina, en la que se rechazaba de diversas maneras la formalidad democrática en nombre de otros principios trascendentes, como la justicia social, el socialismo, el orden o la modernización y el progreso. Desde entonces, en estos casi 40 años se eligieron representantes en 16 ocasiones, con gran regularidad. Se concurrió a las urnas, algunas veces más si tomamos en cuenta las PASO, plebiscitos y la reforma constitucional. Se votaron seis presidentes distintos y dos de ellos fueron reelectos. El marco político de la democracia representativa no se discutió entonces, no se discute ahora. Todo lo demás sí se discute. Inclusive la posibilidad de ir hacia una democracia más inclusiva e igualitaria que retome en su seno principios trascendentes. Pero que tanto se discuta, es su marca de vitalidad.

Quizá será del caso señalar los interrogantes y posibles respuestas que el Presidente se había planteado, a la luz de los acontecimientos, cuáles fueron sus resultados, pero principalmente, su legado

**El lugar del país es el escenario internacional.**- "La Argentina afronta la necesidad de construir un futuro capaz de sacarla de largos años de decadencia y de frustraciones (...). Deberá decidir si ingresará a ese proceso como protagonista o como furgón de cola de las grandes potencias hegemónicas"

**Ética.**-"Frente al fracaso y al estancamiento venimos a proponer hoy el camino de la modernización. Pero no lo queremos transitar sacrificando los valores permanentes de la ética. Afirmaremos que sólo la democracia hace posible la conjugación de ambas exigencias. Una democracia solidaria, participativa y eficaz, capaz de impulsar las energías, de poner en tensión las fuerzas acumuladas en la sociedad"

**La mirada.**-"Sólo hay modernización cabal donde hay verdadera democracia y, por lo tanto, donde hay solidaridad, ya que nuestra concepción de la democracia nos obliga a mirar a la sociedad desde el punto de vista de quien está en desventaja"

**Inflación.**-"La sociedad se fue transformando en una suma de agregados sociales que acumulaban demandas sobre el Estado y se organizaban facciosamente para defender sus intereses particulares. El resultado de esa corporativización creciente fue una sociedad bloqueada y un Estado sobrecargado de presiones particularistas que se expresaba en un reglamentarismo jurídico cada vez más copioso y paralizante, al par que sancionaba sucesivos regímenes de privilegio para distintos grupos. Los costos de funcionamiento de una trama social así organizada sólo podían ser financiados por la inflación que, como veremos, se transformó entre nosotros en la forma perversa de resolución de los conflictos".

**Burocracia.**-"Existe una relación inversamente proporcional entre centralización y participación. Una gestión estatal concentrada implica confiar el manejo de la cosa pública a

un núcleo burocratizado de la población, que desarrolla como tal conductas sujetas en mayor medida a sus propios intereses corporativos que al interés general” .

**Conciencia.**—“En América Latina, cuyas naciones surgieron a la vida independiente bajo la inspiración de las ideas democráticas y progresistas, la amenaza autoritaria continúa aún presente, pero en los últimos años se está desarrollando un proceso generalizado de democratización. Nuestros pueblos son conscientes, cada vez más, de que ni el desarrollo económico ni la democracia pueden ser el privilegio de algunos pocos elegidos”.

Era, sin duda, un borrador de país para analizar, discutir y encontrar directrices comunes, dentro de un país en la búsqueda de su autonomía nacional.

Asimismo había sido de importancia la incorporación de los sectores progresista de la intelectualidad. El mayor aporte de ella, en este período ha radicado sobre todo en la creación de un nuevo lenguaje político que respondía al ideal democrático, más que en las políticas concretas del nuevo gobierno democrático de Alfonsín. Se intentó probar que, si bien los intelectuales, durante el proceso de consolidación democrática, hicieron un gran aporte en lo que refiere a la producción discursiva de un nuevo lenguaje político, colaborando a la construcción colectiva de una nueva cultura política, su poder de influencia no ha sido igualmente significativo en la toma de decisiones que signaron el devenir de las políticas del gobierno alfonsinista (sobre en todo en lo que refiere al retroceso en materia de Derechos Humanos desde el '86).

Debe destacarse la opinión de determinados intelectuales vinculados a la izquierda, muchos de ellos no afiliados al radicalismo que colaboraron con Alfonsín durante su gobierno, bajo un común interés por la construcción y consolidación de la Democracia, como Emilio De Ipola y Juan Carlos Portantiero, con el objetivo de enfrentarse a las relaciones de fuerza adversas que concretamente operaban en la Argentina de la época, como producto de su consolidación en procesos anteriores. La instauración de la democracia se enfrentó así a una incongruencia operativa que no había sido del todo calculada por los “científicos” de la política, los intelectuales, aunque debió ser afrontada y resuelta desde la decisión política, inexorablemente, por “el político” Alfonsín (debiendo asimismo tomar la responsabilidad exclusiva de sus consecuencias).

Cabe señalar, asimismo, que el nuevo período incorporaría distintos intelectuales, especialmente aquellos del Club de Cultura Socialista y el Grupo Esmeralda, a través de nombres, entre otros, los de Emilio De Ipola y Juan Carlos Portantiero, que aportarían sus improntas al nuevo gobierno. El Grupo Esmeralda estaba constituido por intelectuales y periodistas de izquierda, muchos de ellos recién llegados del exilio al finalizar la dictadura, que se vincularon con el presidente Alfonsín y que, desde 1984 hasta el final del su mandato, acompañaron y colaboraron con el presidente elaborando sus discursos.

La reflexión sobre la derrota sufrida en relación a los proyectos populares en las décadas inmediatamente anteriores, y la revisión de las ideas marxistas que avalaron la lucha armada en sectores de la izquierda intelectual, fueron en un principio llevadas adelante sobre todo por la nueva izquierda, un grupo de prolíficos intelectuales exiliados en México, entre los cuales se encontraba Juan Carlos Portantiero. Los intelectuales de la nueva izquierda buscarán impulsar la construcción colectiva de un nuevo orden democrático y sus instituciones, que son revalorizadas en su capacidad de resolución de conflictos. La democracia y el diálogo en pluralidad se empiezan a delinear como la mejor opción para la resolución de los conflictos que

sufre la sociedad y el camino hacia ella no puede ser jamás impuesto sino que debe ser construido colectivamente.

La democracia permite pensar la política como el espacio común y plural en que diversos actores aparecen, se reconocen como interlocutores legítimos y deciden colectivamente, entre consensos y disensos, el futuro de la sociedad que conforman. Con respecto a ello Portantiero afirmaba: “El proceso empieza a ser más colectivo y menos individual, yo creo que ahora la legitimidad de lo social es un problema en que los intelectuales estarán presentes con aquellas funciones que les tocan, operar sobre el discurso, operar sobre decisiones políticas.

Los intelectuales de la ‘nueva izquierda’ que se exiliaron en el México y volvieron al país durante el gobierno de Raúl Alfonsín presentaron distintas publicaciones, quizá la más importante la revista Punto de Vista tuvo una extensa duración y ocupó un importante rol en la reconstitución del campo intelectual, erigiéndose como su punto de referencia tanto en el ámbito local como en el extranjero. La revista puso en circulación nuevos discursos de la cultura, las artes y las ciencias sociales, en contraposición al discurso autoritario.

La intervención cultural de los intelectuales que participaban de las publicaciones de la revista, no dejaba de ser una intervención política progresista y de resistencia en la esfera pública, justamente a partir de los nuevos discursos que introducían en ella. En palabras de Juan Carlos Portantiero, ésta es justamente “la función que los intelectuales han venido cumpliendo desde los años 80 en adelante en un marco que necesita de pluralismo y de libertad de expresión”. Este nuevo rol se identifica con “traer los grandes temas, colocar los grandes temas, operar sobre los discursos de los políticos incorporando los grandes temas de discusión de la sociedad contemporánea”.

Durante la transición a la democracia, las cuestiones vinculadas al arte y a la cultura perdieron preeminencia en la revista frente al protagonismo que asumía la definición del nuevo lugar del intelectual, tal como la misma revisión de los presupuestos ideológicos que la izquierda demandaba. En esta revista colaboraron, asimismo, entre otros intelectuales, Juan Carlos Portantiero y Emilio de Ipola, con propuestas de nuevas alternativas teóricas para pensar lo social y lo político frente a los cambios que la transición democrática imponía. A partir de la reflexión sobre la organización de un orden democrático desde una mirada posmarxista, pretendían dilucidar la relación que podía establecerse entre socialismo y democracia.

En un artículo publicado en la revista, dentro del marco de la crisis de la izquierda como cultura política, Portantiero reflexiona sobre la tradicional dicotomía “democracia real / democracia formal”, y a partir de la idea de hegemonía pluralista de Gramsci, logra aunar ambas, al sostener que la democracia es necesariamente siempre formal al suponer la construcción de un orden político. La democracia es vista como una forma de orden que posibilita el disenso, reconociéndolo como legítimo y articulando la posibilidad de procesarlos en un consenso que no anule las diferencias.

Para Horacio González, “lo democrático era el poder del discurso, crear una doctrina y un nuevo sujeto”. Para el autor, un referente de este proceso fue Emilio de Ipola, quien desarrolló la idea de “la democracia con reglas, unas constitutivas y otras normativas. La democracia concebida como un conjunto de reglas. Las normativas eran las que, con el acatamiento común, permitían la vida social, a través de acuerdos, consensos, definidos siempre como verdad, y las constitutivas eran algo así como la garantía final, la regla que pensaba las reglas”.



Portantiero y De Ipola, al calor de la crisis social que derribó las antiguas certezas de la izquierda y permitió la introducción en el análisis sociopolítico de nuevos sujetos con capacidad de acción y de cambio, sostenían que este escenario posibilitaba la producción de nuevas subjetividades. Los autores entendían por pacto democrático, “un compromiso que, respetando la especificidad de los movimientos sociales, delimite un marco global compartido dentro del cual los conflictos puedan desenvolverse sin desembocar en la anarquía y la diferencias coexistan sin disolverse”. Este pacto niega la identificación de la política con la guerra, permitiendo “reconciliar la existencia de una pluralidad, potencialmente conflictiva, de sujetos sociales, con un principio ordenador que intermedie en las oposiciones sin anularlas y haga valer los requerimientos de cooperación necesarios para la convivencia social”.

**Sin embargo, debe subrayarse que es condición para la instrumentación del pacto democrático, que todos los sujetos sociales lo adopten como propio**, reconociendo al otro en su diferencia, como actor legítimo con quien interactuar en un marco plural, que “asuman la necesidad de proyectarse más allá del horizonte de sus particularismos reivindicativos y acuerden la prioridad a la construcción de un orden colectivo vinculante”. Ninguna instancia, como la clase, el partido, la vanguardia intelectual, debe considerarse central o absoluta, ni encarnando ninguna misión histórica. De este modo, ambos autores concilian socialismo y democracia, esta última como camino renovado al primero, de lo que resulta posible pensar la democracia como forma política que fundamenta un orden plural, en cuyo seno sería más viable la construcción y el desarrollo de un proyecto político de matriz socialista.

Emilio De Ipola dice al respecto: “Alfonsín estaba en ese entonces persuadido, primero, de que para encarar su tarea con éxito debían inyectar en su proyecto aportes intelectuales teóricos y políticos innovadores, atractivos (...) y segundo, creo que Alfonsín estaba también convencido de que era difícil que pudiera encontrar esos aportes teóricos en la tradición intelectual del Partido Radical, (...)”

Tanto Juan Carlos Portantiero como Emilio de Ipola van a participar activamente en el Grupo Esmeralda creado en el año 1985. En dicho año la situación económica del país no era favorable y se observa que, luego del fracaso de su política reactivadora, el ministro de Economía Bernardo Grinspun fue reemplazado por Juan Vital Sourrouille. Oscar Madoery cree que el principal problema era que a pesar de que “las nuevas autoridades mostraban el reconocimiento de la ‘quiebra virtual del Estado’ en 1983; el déficit del conjunto estatal alcanzaba el 15, 9% del PBI; las reservas del Banco Central eran de sólo 102 millones de dólares; la virtual cesación de pagos respecto de nuestros compromisos internacionales; dificultades en la recaudación impositiva, etc. (...) todo era visto como un problema contable”.

El cambio de política económica y el plan de ajuste que sería llevado a cabo por el nuevo ministro, anunciado en febrero de 1985. en tanto la implementación de una “economía de guerra”, y el posterior lanzamiento del Plan Austral, fueron ambos un quiebre instrumental y conceptual. Se modificó no sólo la implementación misma de la política desde el Estado, sino también su argumentación, que ahora se fundaba en un discurso inclusivo y modernizador que denotaba que el éxito o fracaso de la misma era una función de toda la sociedad en su conjunto, es decir, que interpelaba a los ciudadanos a concertar en pos de un proyecto común, como se vería reflejado posteriormente en el discurso de Parque Norte.

Emilio de Ipola, en varias oportunidades, hace referencia a que el grupo era, en sus orígenes, semi-secreto y dependía directamente del presidente. Al cabo de un tiempo comenzaron a reunirse ciertos integrantes del Grupo Esmeralda (entre ellos Emilio De Ipola y Juan Carlos

Portantiero) con el propio Raúl Alfonsín en la residencia de Olivos para conversar acerca de diferentes temas sociales, culturales y políticos. De Ipola cuenta que es en una de esas reuniones donde surge la idea de elaborar un “un discurso “trascendente”, con propuestas teóricamente fundadas, que concluyera convocando a una gran convergencia con vistas a la consolidación de una Democracia moderna, participativa y solidaria.

Alfonsín manifestó su total acuerdo y ni corto ni perezoso Meyer al acecho dio por descontado que el Grupo Esmeralda tomaría a su cargo la tarea”. Es así como el primero de diciembre de 1985 Raúl Alfonsín pronuncia el Discurso de Parque Norte que tendría como principal objetivo la construcción y consolidación de la Democracia. En dicho discurso como lo expresa el mismo presidente en su libro Memoria Política “el requisito básico para poner en marcha esa consolidación era la construcción de un pacto de garantías entre los protagonistas. Ese pacto democrático debía incluir, como puntos centrales, el respeto de las reglas de juego de la democracia: la libre discusión y oposición,

Sin embargo, ese pacto de garantías era condición necesaria pero no suficiente. Se buscaba generar una convergencia o consenso sobre cómo afrontar los problemas sociales, políticos y económicos del período. Acerca de los caminos necesarios para concretar lo expuesto en el Discurso de Parque Norte se destacaba la idea de “democracia participativa” trascendiendo la noción de “democracia formal”. En el propio discurso refiere a que “El concepto de esta democracia participativa que buscamos impulsar, representa una extensión e intensificación del concepto moderno de Democracia, y no se contrapone en modo alguno a democracia formal. Toda democracia es formal, en tanto implica normas y reglas para contener, delimitar y organizar la actividad política y el funcionamiento de las instituciones del Estado y la sociedad. Y toda democracia, por definición, implica también la participación de la ciudadanía en las decisiones políticas.

El precepto constitucional según el cual el pueblo no delibera ni gobierna sino a través de sus representantes, no excluye otros mecanismos de participación. De lo que se trata, entonces, es de ampliar las estructuras participativas fijadas por la misma Constitución, y de dar canales de expresión adecuados a los partidos políticos, las organizaciones sociales, los municipios, las instituciones barriales y vecinales.” Finalmente, se propuso “la modernización” como el tercer pilar de la nueva política.

Esta modernización era vista como un proceso global que mejoraría el bienestar general, saliendo de la concepción técnica estrecha. Se la presentaba como algo innovador en la política económica argentina que no sólo se regía por la eficiencia y, como se expone en el discurso, tampoco podía ser dissociada de los otros dos conceptos, la participación democrática y la ética de la solidaridad. Como fue manifestado en el Discurso de Parque Norte: “el proceso procura modernizar no sólo la economía, sino también las relaciones sociales y la gestión del Estado, dotando a los ciudadanos de cuotas crecientes de responsabilidad, a fin de asociarlos a una empresa común. La modernización no es un tema exclusivo de las empresas, es toda la sociedad la que debe emprender esa tarea y con ella la Nación, redefiniendo su lugar en el mundo.”

El gobierno radical se nutrió de las ideas novedosas que surgían de los debates intelectuales del momento e incorporó a figuras de la cultura en diversos puestos de gobierno. La antigua figura del intelectual crítico alejado de los círculos de poder político, dio paso a un intelectual con ánimos de influir activamente en la política para construir y consolidar definitivamente la democracia. Como sostiene Portantiero, con la instauración democrática se inauguró una etapa de “mayor permeabilidad del sistema político y mayor apertura ideológica general del

país, una presencia de intelectuales, sea en funciones de gobierno o en funciones que tienen que ver con la actividad política como nunca hubo”

Sin embargo, el vínculo entre intelectualidad y política, ha demostrado también sus reverses: “la dificultad en la relación entre el intelectual y el político radica en que el político debe ser por fuerza maniqueo, y el intelectual es, o debe ser, antimaniqueo por excelencia, debe dudar, debe ver las cosas no con un criterio de blancos y negros sino que debe introducir mucho más los grises en sus razonamientos. Entonces, si por un lado la participación de un intelectual en política es auspiciosa, el temor es que quede subordinado y relegue ese papel de expresión de la sociedad que supo tener tradicionalmente”.

Los intelectuales parecen haber influido pero, se ha constatado que al momento de la decisión política es el hombre de acción, el político, quien determina el rumbo a seguir de acuerdo a los requerimientos de la situación coyuntural del momento. Siguiendo una vez más a Portantiero: “La toma de decisiones sigue estando en manos de los políticos, de las instituciones y de los tecnócratas, eso es así, si nosotros pensamos que los tecnócratas son intelectuales, y no está mal pensarlo así, efectivamente hay una fuerte influencia de los intelectuales, pero ahí está lo que decíamos, el imperialismo de los economistas, dominándolo todo, porque la situación pone a la economía en primer plano, entonces, en la instancia de toma de decisiones, eso no varió. Lo que yo creo que los intelectuales hicieron en los tiempos de Alfonsín (...) tiene mucho que ver con la influencia que pudieran llegar a tener en cambiar ciertos lenguajes de la política, ciertas formas en que los políticos se acerquen a los problemas de la realidad”.

“En términos estrictos, consideramos que los intelectuales cumplieron un rol fundamental en la construcción de una nueva concepción de “lo político”, entendido como la capacidad de incidir en la opinión pública y en las decisiones políticas respecto de los asuntos de la sociedad, a partir de lo cual contribuyeron a modificar para siempre el modo de concebirnos como miembros de una sociedad y de relacionarnos como parte de un cuerpo colectivo. Sin embargo, su capacidad de influencia no fue de tal magnitud en el ámbito de “la política”, esfera reservada a las formas y mecanismos institucionales desde los cuales se establecieron y organizaron las relaciones sociales, la cual se vio definida, en última instancia, por múltiples factores, entre los cuales la coyuntura se evidencia de importancia vital”, continua Portantiero.

Aunque le haya valido en parte traicionar los ideales que en teoría defendía a ultranza, el político Alfonsín se vio constreñido a ceder frente a fuerzas políticas con las que resultaba imposible llegar a un acuerdo a partir del diálogo, por no hablar éstos el mismo lenguaje de la Democracia, que incluyera como fundamentos el respeto por los Derechos Humanos y al Otro como actor político legítimo en un espacio de participación política plural en el que tuviera lugar el disenso, sin con ello verse disueltas las diferencias. Con todo, la figura de Raúl Alfonsín sigue recorriendo el campo político argentino a más de tres décadas de su salida anticipada del gobierno. Aún, mediando desilusiones y con desacuerdos marcados, muchos teóricos sociales son los que creen aún en el valor del aporte de Alfonsín al afianzamiento de las instituciones democráticas durante el período posdictadura, tal como han expresado alguna vez Emilio De Ipola y Juan Carlos Portantiero.

El primero aseguraba que Alfonsín “es un hombre efectivamente inscripto en la historia argentina, más allá de lo que no pudo hacer, incluso de lo que hizo. Es un hombre que estaba ligado indisolublemente a la institución de la democracia y al hecho de haber avanzado muchos pasos en ese terreno pantanoso”. Asimismo, al hacer un balance de su propia experiencia en el proceso tratado, manifiesta: “Fue un difícil equilibrio, pero con todo mirando hacia atrás, hacia esos tiempos tormentosos creo que logramos cambiar el temporal. Por eso

hoy sigo pensando que hicimos bien en incorporarnos al Grupo Esmeralda, en comparar y en cooperar en la elaboración de ese discurso tan lleno de deficiencias, pero también de aciertos como fue el de Parque Norte. Ni decisiva ni trascendente nuestra colaboración a través del Grupo Esmeralda en ese y en otros mensajes posteriores, nuestra relación intelectual con Alfonsín formo parte junto con la contribución de otras personas de un intento valioso de otorgarle sentido a la difícil construcción de la Democracia en la Argentina. Siempre lo hicimos con un marco de tolerancia protegidos por Raúl Alfonsín como un valor irrenunciable, manteniendo nuestros puntos de vista, bajo el reconocimiento como señalé antes de que sin integrar las filas del partido oficial intentábamos aportar una inquietud de izquierda democrática. En suma, Esmeralda y Parque Norte valieron la pena”

El aporte de los intelectuales que, no tendrían espacio durante los “90”, volvería a tener una importante participación a partir del 2003, a través de aquellos que adhirieron al proyecto del nuevo gobierno, en tanto otros, creyeron que ello trataba de un nuevo proyecto del peronismo, adscribiendo a los sectores de la oposición intelectual, aunque muchos de ellos, debieron valorar pasos positivos dados en el período. Ello trata de una construcción nacional donde, intelectuales y políticos deben interpretar las realidades del país y actuar de consuno en los objetivos de un país con autonomía nacional.

### **LOS HECHOS CULTURALES EN LA DEMOCRACIA RECUPERADA**

Pero no solo en lo económico, político y social el nuevo gobierno, de acuerdo con el mandato popular, debía desarmar toda una época de oscuridades, sino que también el espacio cultural exigía nuevos tiempos con una apertura democrática y participativa que sirviera de base de lanzamiento para un nuevo desarrollo de la cultura de los argentinos.

En sus primeros 100 días de gobierno se instalaba una acción que permitiera desatar la red de prohibiciones, recomendaciones y bloqueos que pesaban sobre los medios de comunicación - en especial en la televisión y el cine- y verificar, como en otras áreas del Estado, la situación de inanición económica y caos administrativo heredada en muchos de los medios estatales dedicados a la comunicación y a la cultura. En ese corto lapso se había procedido a eliminar toda forma de censura, de listas negras y discriminación ideológica, comenzando por reorganizar distintos estamentos del Estado como, por caso, el Instituto Nacional de Cinematografía. Todo ello como forma de dinamizar el aparato cultural para ponerlo a disposición de los ciudadanos como acceso a los bienes culturales, a la vez que tendía a descentralizar sus producciones fuera del ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, como forma de generar una cultura federal.



Al frente de la Secretaría de Cultura de la Nación se había colocado a un hombre de la cultura, de profundas raíces democráticas como era el reconocido dramaturgo Carlos Gorostiza, quien señalaba la necesidad de profundizar ese cambio y así lo señalaba: "Los primeros tiempos serán muy duros, ya que deben romperse viejos esquemas hondamente arraigados. Desde

mucho antes de 1976 (año del último golpe militar), existen prohibiciones, impedimentos y diversos tipos de obstáculos. Siempre hemos mirado con envidia las cosas que pueden hacer europeos y norteamericanos en materia cultural, y eso pasó porque siempre tuvimos una cultura autoritaria. Todavía nos cuesta mucho entender que de la discusión nace la luz... Los problemas, previsibles, no se han hecho esperar: "Un claro ejemplo es el de la libertad de expresión cinematográfica que, aunque está destinada a los adultos, ya levantó voces de protesta que atacan la *pornografía*. Lo único que hacemos nosotros es otorgar libertad de expresión y proteger a los menores y a la familia".

Por su parte, el Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, el psicoanalista y novelista Mario Pacho O'Donnell, entendía su campo de acción a partir del convencimiento de que la cultura "no es un ámbito de adoctrinamiento, sino de disidencia, de confrontación, de discusión". Y ha subrayado la necesidad de crear un espacio "que permita el florecimiento cultural" y no sólo "administrar los que la cultura genera".

Convocatorias masivas a diversos actos culturales promovidos por el municipio subrayaban este último intento. En una misma noche, se reunía a 15.000 personas en las Barrancas de Belgrano y a 10.000 en el parque Lezama", con distintos espectáculos. Además del teatro Colón y del San Martín del municipio dependería el Centro Cultural San Martín, dirigido por el escritor Javier Torre (de 33 años), hijo del cineasta Leopoldo Torre Nilsson. "Cuando llegué aquí", ha declarado, "me encontré con una especie de inmenso hospital, en el que no quedaba nada. El objetivo, ahora, es que funcione, que haya jazz, cine, literatura, una buena biblioteca, que sea un lugar para trabajar y experimentar".



Decenas de actos musicales, recitales, debates, conciertos, ciclos de cine, conferencias, talleres literarios o ciclos de danza serían la nutrida programación de este centro. En otro campo, el cineasta Manuel Antín, nuevo director del Instituto Nacional de Cinematografía, también tuvo motivos para la sorpresa al asumir su cargo. "Encontré en este organismo más de 140 personas para que atendieran la producción de sólo siete películas que se realizaron el año pasado. En los mejores tiempos del cine argentino se hacían 50 películas por año y el instituto tenía 25 o 30 personas. Esto es lo que se llama crecimiento demográfico de la frustración".

El objetivo de Antín para ese año fue remontar la producción nacional de películas a unas 25, para lo cual se ha amplió el presupuesto oficial en la materia, proponiéndose además la reapertura de varias escuelas de cine que existían en capitales de provincias y, en Buenos Aires, de una Escuela Nacional de Cine para posgraduados, además "Gran parte de nuestro país tiene que ser psicológicamente reincorporado", señalaba Antín, "porque la destrucción mayor que hemos tenido nosotros es la destrucción psíquica. Los argentinos nos olvidamos de pensar, o hemos perdido la costumbre de pensar".

El retorno al régimen constitucional encontró una Prensa escrita debilitada por la disminución de lectores y por problemas financieros. Con escasas excepciones, como Clarín que, junto a La Nación y La Razón, se habían quedado con Papel Prensa, en clara complicidad con la dictadura militar, los demás diarios y revistas habían disminuido su tirada en la última década. Así "Clarín", con una venta diaria promedio que superaba los 400.000 ejemplares, siguió siendo el de mayor circulación, habiendo conseguido mantenerse como el de mayor difusión,



aunque hoy día es cada vez mayor los lectores que dejan de hacerlo, se trate de su costo o del acceso vía internet, o porque se cansaron de sus mentiras. Mientras se redujo la venta de periódicos y disminuyó la audiencia de los cuatro canales de televisión de Buenos Aires, manejados por las Fuerzas Armadas, la radio había ganado en los últimos años una audiencia considerable y se constituía en un medio masivo de gran proyección.

El sector de las revistas de información general no habían incorporado nuevas publicaciones de amplia difusión, y la mayoría de ellas había sido también cómplices del Proceso. La revista antidictatorial "Humor" surgida en esas circunstancias, habría de conservar su primacía en la nueva etapa. Más que la profusión de nuevas publicaciones resulta significativo el tratamiento que han tenido en una amplia franja de los medios de comunicación, y desde las últimas semanas del régimen militar, temas lacerantes como el de los desaparecidos. Las *revelaciones* sobre la represión se convirtieron en espectáculo macabro.

Todo este nuevo panorama habría de cambiar la fisonomía y la tónica de la actividad cultural. Cantantes, escritores, actores y directores, antes integrantes de las "listas negras", se irán reincorporando lentamente, en un clima de libertad, a la actividad creadora. Sin embargo, el breve momento de la euforia inicial daría lugar a la aparición de lo ocurrido en el país. En ese estrecho margen de posibilidades se moverían los distintos proyectos oficiales para el área cultural, como las diversas respuestas de una sociedad enfrentada al desafío de reconstruirse a sí misma.

La recuperación de la democracia en Argentina había nacido cargada de acechanzas, que se irán presentando una a una, y la búsqueda de cómo superarla en una situación altamente condicionante. En esos factores, combinación de una economía desquiciada, una tensión social latente y una corrupción generalizada, reaparecen los perfiles de lo que *fue* la dictadura militar (1976-1983), pero principalmente de cómo superarla. Tal vez por eso, el signo más destacado del panorama cultural era el retorno a un ejercicio de la libertad largamente impedido, que se debía trasuntar en climas y atmósferas más propicios para la creación.

En lo relativo a la conformación de grupos de realizaciones culturales, el Movimiento de Renovación y Cambio del radicalismo, a través del "CPP" (Centro de Participación Política) que dirigía Jorge Roulet, había conformado actividades y planes que habrían de volcarse en la Plataforma del partido, encabezado por Raúl Alfonsín. Allí estarían hombres que venían militando en el partido, pero, principalmente, intelectuales que se acercaron para colaborar en esta nueva propuesta.

Así se podría señalar a Luís Gregorich, Luís Torres Agüero, Jorge Aulicino, Eduardo Belgrano Rawson, Aída Bortnik, Carlos Gorostiza, María Esther de Miguel, Pacho O'Donnell, Manuel Antín, Javier Torres, Ricardo Wulicher, Hebe Clementi, Alejandra Boero, Osvaldo Bonnet, Héctor Calmet, Jaime Braude, Ana Borrás, Miguel Ángel Merellano, Enrique Vázquez, entre otros tantos.

Se planteaba que no era adecuado hablar de cultura en un sentido universal y único, sino de culturas diversificadas y autónomas que gozan de los mismos derechos y que pueden convivir sin privilegios, donde cada una de ellas constituye un conjunto de valores peculiares e intransferibles y que, la afirmación de cada identidad cultural es la clave de la liberación de los pueblos. Cada una de ellas se vivifica a través del intercambio con las tradiciones y enseñanzas de las demás. El pluralismo cultural debería ser el instrumento para el acercamiento de los pueblos y a la vez, para el enriquecimiento de cada identidad en particular.

Se postulaba que la cultura tiene su propia identidad y dimensión para el desarrollo y crecimiento de un país, contribuyendo a fortalecer su independencia y soberanía, con especial

aplicación a los pueblos subdesarrollados y periféricos, y que, frente a una concepción puramente economicista se planteara la promoción del individuo a través de la cultura como forma de acceder al trabajo, al ocio creativo, ante la invasión de productos culturales provenientes de los centros del poder mundial. Todo ello además se basaba en la Declaración de Derechos Humanos según el cual "...toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes, y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten..."

Por lo tanto, la democratización cultural ha de implicar un programa de gobierno que lleve a una justa valoración de las funciones del Estado en la promoción de la cultura, impulsando la participación de todos los miembros de la comunidad, sin tener en cuenta su origen o escala social como sus ingresos económicos, todo lo cual le permita el disfrute de los bienes culturales, además de tomar participación en la decisión de la vida cultural.

La apuesta se centraba en la descentralización cultural como política federal, en tanto que las provincias, en general, carecían de las estructuras culturales existente en la Ciudad de Buenos Aires, con un gran número de centros culturales y capacidades económicas de sus habitantes, en tanto el interior del país carecía de los mismos y las entradas percapita de sus habitantes, mucho menor. El esfuerzo presupuestario tenía que direccionarse hacia esos sectores menos favorecidos.

Todo ello se debía dar dentro de una irrestricta defensa de las libertades individuales y el acceso a los bienes de consumo culturales que permitiera una igualdad de oportunidades. Se debía concretar dentro de los campos educativos y científico a través de los medios de comunicación masiva, y una planificación que evitara a la vez modelos de penetración.

Debía recordarse que en el país, su matriz había sido significativamente centrífuga, pese a legislaciones progresistas como la ley de educación común 1420 que permitió una rápida alfabetización. La inmigración evitó, en ese entonces migraciones masivas desde el interior profundo pero ello no fue acompañado por un desarrollo regional que permitiera su propio progreso económico y cultural. Con el tiempo se habría de concretar en migración de esos sectores hacia las grandes ciudades que habían sido las favorecidas del sistema.

Además, el régimen político había favorecido a las minorías ilustradas en detrimento de las grandes mayorías y los planes culturales se orientaron hacia ese elitismo. El país se construía en espejo a las grandes ciudades europeas y su clase dominante se educaba y vivía de acuerdo a dichos parámetros. Sin embargo, la llegada de los grandes grupos inmigrantes habrían de conformar, junto a los sectores populares criollos, una alternativa cultural que se habría de manifestar a través de un periodismo militantes, del sainete criollo y principalmente del canto popular, primero rural y luego urbano.

La irrupción de esos sectores populares durante el gobierno de Yrigoyen, en 1916, habría de posibilitar la construcción social de los sectores medios, que se habrían de concretar a través del acceso de los sectores populares a la alfabetización y principalmente a la enseñanza terciaria, a través de la Reforma Universitaria de 1918, que además habría de brindar un espacio de libertad y debate que permitiría concretar nuevos caminos culturales.

Sin embargo, la quiebra constitucional del "30" y su crisis económica producía la vuelta de los viejos parámetros sociales y culturales, donde la educación y la cultura quedaron en manos del viejo régimen y los hombres de la cultura debieron quedar en pequeños círculos, ante la falta de interés del Estado. Llegado el nuevo gobierno en 1943 y más tarde con la elección del General Perón en 1946, al haber ingresado la clase obrera al escenario político de la nación se habría de dar una rica inclusión social de esos sectores populares, con el debido acceso a los medios culturales, donde surgirían enormes artistas del campo popular, aun cuando algunos sectores de la intelectualidad fueran opositores al gobierno y muchas veces

perseguidos, pero ello formaba parte de la situación política general, sin perjuicio de la falta de libertades de expresión a distintos medios, muchos de los cuales, también, debe señalarse eran de un tinte golpista y así actuaron hasta la llegada del golpe cívico-militar de 1955.

Desde que ello ocurriera, hasta la llegada del nuevo gobierno democrático en 1983 la inestabilidad y falta de políticas culturales, más allá de algún episodio intermedio o por ejemplo la aparición del Fondo Nacional de las Artes, el funcionamiento del Instituto Nacional de Cinematografía, la fundación de Eudeba, o el Teatro General San Martín, fue regla en el país, especialmente a través de listas negras, persecuciones y muertes durante los gobiernos militares, produciéndose una gran desnacionalización de la cultura nacional.

Pese a la primavera política de 1983 a través de una activa participación ciudadana, tampoco se habrían de alcanzar políticas de sustentabilidad cultural. Pese a ello se vislumbró un comienzo de un camino zigzagueante tanto en el ámbito nacional como en las distintas provincias, lográndose algún tipo de avance que habría de constituir en una necesaria base de sustentación para el futuro. Ese resultado no debe desprenderse del panorama general del país, porque lo cultural no puede ser autónomo de lo que ocurría en general, sino que también era una consecuencia de ello.

Sin embargo, quedarían planteados conceptos que con el tiempo se irían consolidando como "patrimonio cultural", "industrias culturales", "identidad cultural" o "multiculturalismo" entre otros tantos, que no solo tendrían un tratamiento nacional sino también regional a través de un reciente Mercosur. Quizá la falla principal haya sido una falta de continuidad de una política cultural que siguiera, luego de formalizársela, lineamientos generales y comunes que promovieran instituciones de formación de equipos culturales.

Tampoco ha existido estabilidad de los distintos cuerpos gubernamentales, aún dentro de un mismo gobierno, con cambios que respondían a problemas políticos generales y no de carácter cultural. Así durante el gobierno de Alfonsín serían tres las gestiones: Carlos Gorostiza, y las eneficientes de Marcos Aguinis y Carlos Bastianes. Con Menen se sucederían 5 Secretarios de Cultura: Julio Bárbaro, José María Castiñeira de Dios, Jorge Asís, Pacho O'Donnell y Beatriz Gutiérrez Walker. En el gobierno de De la Rúa: Darío Lopérfido), en tanto que con Rodríguez Sáa, Teresa de Solá; con Eduardo Duhalde Rubén Stella, con Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner: Torcuato di Tella, José Nun, Jorge Coscia y Teresa Parodi, ya como Ministra. Cada funcionario que ha llegado lo ha hecho con sus propios colaboradores y sus propias políticas, con lo cual, cada vez que cambia un Secretario, cambia todo el elenco y también esas políticas y luego, a empezar de nuevo. Ello no posibilita tener esa política cultural sustentable de la que hablábamos.

No existe la protección, por parte del Estado, de estructuras culturales que lo hagan posible, ni normativas que permitan una continuidad de las políticas estatales, frente a los cambios tecnológicos, la reproducción industrial de la imagen y el sonido, y los renovados soportes de la información que han ido construyendo un nuevo patrimonio cultural, tangible e intangible, que se ha agregado a las obras de arte tradicionales que pueblan los museos, sin que tuvieran el necesario acompañamiento de las mejores técnicas, de la conservación de los viejos y los nuevos materiales, no descuidando, además, la posibilidad del disfrute interactivo de estos bienes, que refirman nuestra identidad. Además de pérdidas de importantísimos archivos, como por ejemplo los del cine argentino de la época muda, debida a la inacción y a la desidia en materia de seguridad.

Por su parte, pese a distintas iniciativas, no se ha podido obtener un equilibrio ante las asimetrías económicas y sociales que ofrece un país como la Argentina, la cual se manifiestan, también, como es obvio, en la esfera de la actividad y del consumo cultural, donde el "puerto" de la ciudad de Buenos Aires, a través de sus posibilidades presupuestarias le posibilita tener algún tipo de actividad cultural. En las provincias más ricas, se reproduce,

con matices, la realidad asimétrica: mientras las ciudades capitales gozan de cierta holgura, apenas se pasa al interior provincial la oferta cultural decae o se degrada. En cambio, en las provincias menos favorecidas las carencias se emparejan y hay poco para celebrar. Es el Estado nacional quien debe propender a un desarrollo federal.

Ello debe implementarse, no enviando a las provincias a grandes ídolos populares o a elencos de la Capital, sino financiando emprendimientos locales y prestando atención a las vocaciones y a los talentos de cada lugar. Para ello se hace necesaria una política con continuidad en el tiempo, de capacitación cultural, con la formación de administradores y animadores. Vale la pena destacar, en estas disciplinas, la labor de –entre otros– el prematuramente desaparecido y recordado Patricio Lóizaga, de extracción peronista, y Jorge Cremonte, de origen radical.

Si la discontinuidad ha sido la norma general, por lo menos en algunos organismos particulares hubo una línea de gestión creativa que no se interrumpió. Es el caso del Instituto Nacional de Cinematografía, donde la tarea refundadora de Manuel Antín a su frente durante el período alfonsinista se vio complementada por los distintos directores del menemismo, y después por José Miguel Onaindia (en tiempos de la Alianza) y Jorge Coscia (con Duhalde y Kirchner). La política de fomento al cine argentino se mantuvo y afianzó, y el resultado fue el surgimiento de un nutrido grupo de nuevos creadores cinematográficos –directores, actores, guionistas– que obtuvo reconocimiento dentro del país y fuera de él, especialmente después del Oscar al mejor filme extranjero obtenido en 1986 por “La historia oficial”, dirigida por Luis Puenzo.

Las políticas vinculadas con el libro y la lectura –otra de las industrias culturales clave– han tenido resultados ambiguos. Debe destacarse la gestión de Hebe Clementi, durante los `80, a la cabeza del Plan Nacional de Lectura, y –por otro lado– la promulgación de la ley orgánica de las Bibliotecas Populares, (a través de la CONABIP) una red benemérita que atraviesa todo el país y que con la nueva legislación ha asegurado su subsistencia.

Entre las artes del espectáculo, la actividad teatral ha recibido un impulso, por llamarlo así, federalista, con la creación del Instituto Nacional del Teatro, consagrado a financiar y promover experiencias teatrales en las provincias, y ligar la escena de Buenos Aires con las del interior. El Teatro Nacional Cervantes, el único de esa jurisdicción en la Capital, luego de vegetar sin proyectos propios, logró, iniciado el siglo XXI, una continuidad de calidad; además del Complejo Teatral de Buenos Aires, un conjunto de cinco teatros liderado por el ya mencionado Teatro San Martín y dependiente del gobierno de la ciudad.

En algún momento se propuso que el Cervantes se convirtiera en el Teatro de la Lengua, es decir, en un teatro que solo representara obras escritas en español (argentinas, hispanoamericanas y españolas), clásicas y modernas, con lo cual adquiriría un perfil propio, que en parte se ha cumplido.

La discusión sobre el porcentaje del presupuesto nacional destinado a la Secretaría de Cultura, luego Ministerio y en 2018 de nuevo Secretaría tiene una larga historia, y no hay casi ningún Secretario que, después de asumir, no haya proclamado, con cierto optimismo, que esas cifras se verían inexorablemente aumentadas. Naturalmente, no ha ocurrido así, y a veces, el presupuesto baja en vez de subir. El discurso plañidero es siempre el mismo: estamos por debajo, muy por debajo de lo que recomienda la UNESCO, y –como si fuera poco– el presupuesto de cultura de la ciudad de Buenos Aires duplica o triplica al de la Nación.

Otra de las circunstancias, señaladas por distintos autores, fueron las figuras de los distintos Secretarios de Cultura, durante el gobierno del doctor Alfonsín. Como se ha señalado, el primero, el dramaturgo Carlos Gorostiza era una persona totalmente respetada en el ambiente cultural del país y, durante toda su gestión, también lo hizo de acuerdo a sus antecedentes. Ni

bien comenzada su gestión se borró todo vestigio de la censura vivida durante la dictadura, especialmente en lo relacionado al cine, donde se disolvería el Ente de Calificación Cinematográfica y se procedía a su intervención, la cual quedaría a cargo del reconocido investigador cinematográfico José Miguel Couselo. Paralelamente se lograba recuperar el aporte económico destinado al Instituto de Cinematografía.

La nueva conducción, a cargo de Gorostiza, procedió a reformar el organigrama de trabajo del equipo burocrático de la Secretaría de Cultura. Para tal efecto, se promovió otro decreto presidencial (Decreto 2273 del 26 de julio de 1984) en donde se establecía la nueva composición de la Secretaría de Cultura. Previamente, el 29 de marzo de 1984, ya había sido creado el Consejo Federal de Cultura, en base al Decreto 943. La nueva configuración de la Secretaría renueva todos los cuadros creando seis direcciones nacionales (Museos, Libro, Antropología, Música, Teatro y Artes Visuales), todas ellas con diversas dependencias. Además, en el orden administrativo, se creó una Subsecretaría y tres coordinaciones (Cultural, servicios y administración). Nombres vinculados con la actuación oficial integraron el grupo de Directores, todos ellos pertenecientes al ámbito de las artes. Además se procedió a reestructurar Canal 7, para darle un carácter eminentemente cultural .

Implementada la reforma operacional, la política cultural se encaminó al Plan Nacional de Cultura. La intención era congeniar todos los esfuerzos del Estado en un objetivo común. Para tal efecto se organizaron dos Consejos Nacionales de Cultura. El Primer Consejo Federal de Cultura y Educación se llevó a cabo en Mar del Plata en marzo de 1984, con gran aceptación nacional y en medio de un apoyo generalizado. Allí surgió una Declaración Final con las pautas de la gestión .

El texto resultante propone sentar las bases de una política “auténticamente nacional de cultura” ya que esto es necesario en la nueva etapa institucional iniciada en el país, para lo cual había que replantear todo el quehacer cultural, orientándolo hacia el sostenimiento de la democracia y la defensa de la soberanía. Asimismo, el objetivo era lograr la participación efectiva y en libertad del pueblo en los planes y decisiones culturales que hacen a su destino. Además de reconocer e integrar las culturas regionales e impulsar la descentralización que asegure el acceso y la participación comunal provincial, regional y nacional.

Era necesario defender, mediante una legislación adecuada, el patrimonio cultural y natural, así como valorizar la presencia y los aportes del hombre autóctono argentino y las culturas precolombinas, intentando también profundizar la integración del país en el contexto latinoamericano. De igual manera, se debía alentar sobre la creciente influencia de los medios masivos de comunicación y los de información en el mundo, y señalar la imperiosa necesidad de formular al respecto una política congruente con los intereses nacionales. Finalmente, se termina recomendando la revisión de la Ley 22.047 de modo que asegure una participación real y efectiva de las provincias en la formulación de una política congruente con los intereses nacionales.

Asimismo se señalaba el pleno respeto federal por el desarrollo de las expresiones regionales. La cultura debía contribuir a la descentralización del poder. Democratizar al país significaría una mejor distribución de los bienes culturales y el protagonismo activo de todos sus habitantes. La cultura, se señalaba, es el fruto y semilla, producto de una sociedad y generadora de sus cambios. La pobreza, la desposesión y el abandono se deben considerar como enemigos del crecimiento cultural del pueblo.

Se remarcaba que el concepto de “cultura nacional” disuelve o supera la disyuntiva entre cultura “superior” y cultura “popular”, así como también la que se mantiene en algunos ámbitos, entre cultura “localista” y cultura “europeísta”. La Secretaría debía tender a hacer efectivo el intercambio de las culturas regionales entre sí y a lograr su presencia sostenida en la Capital Federal, y también en el exterior. Igualmente, apoyaba la labor de los creadores



consagrados y fomenta la aparición de los nuevos, además de servir de puente entre las generaciones que el autoritarismo reinante había llevado al desencuentro. Por último, se señalaba que el derecho a la cultura es uno de los derechos humanos y el Estado debe proveer para que su libre ejercicio esté asegurado para todos los habitantes de la Nación.

El Plan Nacional de Cultura fue aprobado por unanimidad en el Consejo Federal de Cultura y Educación celebrado en Tucumán en septiembre de 1984. Concebido sobre la base del nuevo diseño estructural de la Secretaría de Cultura, que jerarquiza las áreas temáticas y posibilita que la política cultural sea creada y dirigida por genuinos representantes de la cultura. La eliminación de la censura en todos los ámbitos del quehacer cultural, se afirma, ha posibilitado un real florecimiento de la creatividad cuyo feliz resultado ya se percibe y se conoce como una conquista esencial. Se termina postulando que para poder impulsar la creación y promover el talento, el Estado, a pesar de la penosa situación económica heredada, debe asegurar algunas bases materiales indispensables

En lo que hace a la Televisión, el Poder Ejecutivo dispuso la transferencia de Argentina Televisora Color al área de la cultura, lo que evidencia la preocupación de las autoridades en dar el verdadero relieve a un medio de comunicación como exponente y difusor de la cultura nacional e internacional. Con la incorporación de ATC, la Secretaría dispone de un nuevo e importante medio para ayudar a las provincias. Los programas previstos persiguen como objetivo esencial las necesidades de comunicación e información de todo el territorio argentino. En esa misma dirección se iniciaron la firma de acuerdos y cooperación e intercambio cultural con otras naciones en materia de medios de comunicación

Se reorganizó, igualmente, el Fondo Nacional de las Artes con el objeto de ponerlo al servicio de los creadores y del desarrollo de la cultura. El Fondo Nacional de las Artes otorga becas de perfeccionamiento e investigación para artistas, escritores, músicos y otros creadores e intérpretes residentes en el interior del país. Se dieron subsidios a instituciones culturales privadas con fines de fomento y desarrollo artístico cultural, así como créditos y préstamos de fomento cultural a personas e instituciones de todo el país con fines de desarrollo de sus actividades y equipamiento

La regionalización de la cultura fue una meta que se planteó con insistencia. Donación de obras de arte y otros bienes culturales a museos municipales y provinciales, difusión cinematográfica de películas artísticas, donación de libros a bibliotecas públicas y privadas de todo el país, apoyo a salones de arte provinciales y municipales mediante adjudicación de premios en efectivo y en especie y la propuesta y designación de jurados, programas de cooperación técnica a los organismos de las provincias en materia de proyectos de inversión e infraestructura cultural y de estudios de factibilidad, fueron tópicos recurrentes

Sin duda alguna, el Instituto de Cinematografía fue uno de los organismos más apoyados en la gestión de Gorostiza. A principios de 1984 se sanciona la ley 23.052, que derogó toda censura, resguardando los elementales principios de la libertad de expresión, sin descuidar la protección de la minoridad y de la privacidad de las personas. Se otorgaron 26 créditos y varias ampliaciones de crédito para la producción de películas nacionales en un marco de absoluto pluralismo ideológico y sin discriminación de ningún tipo. Se promovió y firmó el proyecto de ley que recupera el 10% del precio de localidades para poder constituir el Fondo Cinematográfico.

Se envió al Congreso de la Nación, el proyecto de ley de deducciones impositivas, redactado de común acuerdo con la Dirección Nacional de Impuestos, para promover capitales destinados a la producción cinematográfica y al reequipamiento técnico de la industria. Se participó en 15 festivales internacionales obteniéndose 7 premios. Se organizaron semanas de

cine argentino en diversas provincias, así como un concurso nacional de cortometrajes, regionalizando el quehacer cinematográfico

Otra "acción impostergable" era la construcción de la Biblioteca Nacional, que venía de sufrir distintos vaivenes y que para superarlos, luego de años de paralización. El Gobierno democrático impulsó, durante el mes de julio de 1984, la firma de un nuevo contrato con la empresa constructora reanudándose las obras el 3 de agosto de 1984, señalando que "Las autoridades nacionales tienen plena conciencia de que el edificio de la avenida del Libertador simboliza la frustración Argentina", afirmaba Gregorio Weinberg, entonces Director de la Biblioteca Nacional. El profesor Weinberg explicó que la biblioteca contaría con modernos métodos computarizados que la pondrán en contacto con los principales centros de investigación del mundo, además de la hemeroteca.

Así pues, la abolición de todo tipo de censura fue el primer propósito del nuevo gobierno, que se vio concretado con la eliminación del Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, ratificando así la vigencia de la plena e irrestricta libertad de expresión. Con la designación de personalidades del quehacer cultural y artístico, se dio relieve a su gestión, encarándose asimismo la acción del Instituto Nacional de Cinematografía y la revitalización del cine argentino, muy golpeado por la censura, dando paso ahora a la creación, logrando importantes premios en la cinematografía internacional, tanto intérpretes como realizadores. Se dispuso el levantamiento de la censura literaria realizándose encuentros de escritores, con la visita de importantes delegaciones de naciones latinoamericanas

Finalmente, otro gran esfuerzo llevado a cabo por esta primera gestión de la Secretaría de Cultura en la democracia fue el instrumentalizar la actualización legislativa a través de anteproyectos de leyes. Se concretó la elevación al Congreso de la Nación de la Ley de Doblajes para películas y series de televisión, buscando incrementar las fuentes de trabajo para actores y actrices argentinos, poniendo fin a la invasión de vocablos y costumbrismos ajenos a la formación nacional. Se dejó como anteproyectos la Ley del ballet nacional, del Libro, de las Artes Visuales, del Cine, del Disco, de Bibliotecas Populares, del Teatro y la ley de Defensa del Patrimonio Cultural y Natural

Pero a la postre, todo esto resultaría vano e infructuoso, incluso poco realista. Las leyes se quedaron, en su mayoría, sin ser dictaminadas, la reforma administrativa se vio frenada por las inercias existentes dentro de la burocracia cultural y lo más contundente, los apoyos económicos nunca llegaron en la medida de lo prometido. En suma, el Plan sólo se expuso y nunca se explicitó, mucho menos se ejecutó. En febrero de 1986, renunciaría Secretario de Cultura Carlos Gorostiza, siendo reemplazo por el Subsecretario Marcos Aguinis el cual no cambia a nadie del equipo anterior, manteniendo igual los cuadros de la Secretaría de Cultura, pero la conducción no sería la misma con un hombre que, con el tiempo veríamos veríamos el caso de muchos intelectuales que se subían al caballo por la izquierda y se bajaban por la derecha, alineados con los sectores más reaccionarios de la Nación

Sin duda alguna, el programa que más había apoyado, aun antes de ser el Secretario, fue el Programa Nacional de Democratización de la Cultura (PRONDEC), el cual tiene sus orígenes en ciertos conceptos del presidente Alfonsín, conceptos implementados por el Centro de Participación Política en el área de cultura. Sin embargo, es con Marcos Aguinis que el proyecto alcanza una estatura de Programa Nacional. Siendo ya Subsecretario, Aguinis comenzó a manejar la idea y a nutrirla. En un temprano momento, en una conferencia en el Centro Cultural San Martín a fines de 1984, expuso y redondeó la idea. Un poco más adelante, en marzo de 1985, Aguinis publica un artículo en el diario La Razón titulado "Ideología de la cultura democrática" en donde puntualiza por primera vez cada una de esas ideas. Ahí se sintetizan algunas de las principales reflexiones, incluyendo aspectos cardinales y rotundas definiciones de política cultural democrática, perfilándose el cariz de las acciones que más tarde habría de encarar el Prondec

Inicialmente, la democracia es definida como un conflicto abierto, afirmándose que la libertad y la democracia no son indoloras, no se homologan con la perfección y el paraíso. La democracia es la plataforma agitada de la vida. Es un conflicto abierto y creador, en contraste con las dictaduras, que se esmeran en ocultar dicho conflicto y reprimirlo. La democracia exige relaciones sociales específicas, esto es, un reconocimiento explícito de alteridad. Sin esta aceptación del otro, no puede existir la democracia. Por eso, la democracia es un aprendizaje continuo. Es más fácil culpar y castigar al otro que ser ecuánime. La democracia exige libertad de expresión, la cual es insustituible y deberá ser protegida constantemente .

Otro requisito era la descentralización. Se debía acelerar una descentralización de la cultura, una multiplicación de los focos de creación y difusión a lo largo y ancho del país, a través de incrementar la ayuda técnica para que el interior pueda crear sus propios espectáculos y a través de ellos reconozca y aproveche al máximo sus propios recursos, alimentando así un sistema multiplicador. Igual el pluralismo, ya que éste sostiene que la variedad es legítima y valiosa en sí misma, siendo además fuente de progreso, garantizando así el impulso transformador y revitalizando el cuerpo social. Para una filosofía de la cultura democrática el pluralismo es riqueza presente y también futura .

El inicio del Prondec tuvo lugar el 7 de junio de 1986 en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires. Allí, con la asistencia de representantes de los más diversos campos de la vida nacional, se desarrolló el Primer Encuentro de Democratización de la Cultura. La organización convocó a las reuniones en asuntos tan diferentes como deportes, justicia, seguridad, arte, ciencia, salud y educación, esperando cumplir con la socialización del Programa .

El Presidente Alfonsín destacó la importancia de este encuentro, dentro de un país acosado por múltiples problemas, puesto que gran parte de las dificultades políticas, económicas y sociales que están en el centro de las preocupaciones argentinas, tienen su origen en un determinado tipo de fenómeno cultural. Fenómenos críticos que van desde la deuda externa hasta el terrorismo, afirma el Ejecutivo, tienen su germen en el desprecio de las relaciones sociales, la convivencia pluralista y los derechos humanos. Ninguna solución será posible si no tiene sus raíces en una cultura renovada que excluya aquellos vicios valorativos del autoritarismo, la intolerancia y la falta de solidaridad .

“Democratizar la cultura significa operar no sobre un área limitada de nuestra vida nacional, sino sobre toda ella. Configura el gran horizonte estratégico en relación con el cual nuestras medidas políticas o económicas revisten un carácter táctico. La diferencia entre uno y otro plano es la que va entre modelar nuestro ser y modelar nuestras circunstancias.” A partir de ese momento, los sucesos se desencadenan. La Secretaría de Cultura enfrentó diversas embestidas políticas provenientes sobre todo de la llamada Coordinadora. Diversos grupos buscaron descalificar al Prondec en múltiples acciones, destacándose el retiro del canal de televisión ATC de la Secretaría de Cultura en enero de 1987. Aguinis renuncia en febrero de 1987 a la Secretaría, logrando continuar con la responsabilidad del Prondec .

El Programa Nacional de Democratización de la Cultura fue concebido como un mega proyecto organizador de funciones, que más que querer sólo democratizar la cultura ambicionaba democratizar a toda la sociedad. De ahí su esfuerzo por unir en un sólo proyecto todas las acciones del gobierno que tendían a unificar a la sociedad (Agua, vivienda, alimentación, trabajo), acciones que por lo mismo generaron tantas resistencias políticas tanto en grupos fuera del partido como al interior de la UCR. Y de igual manera que los anteriores planes radicales, el Prondec resultó ser una amalgama de planes y más planes, con poca

visión práctica y carencia casi absoluta de recursos (salvo lo aportado por UNESCO). Por un lado, la crisis del gobierno radical que perdía credibilidad de manera acelerada, y por otro, la escasez de recursos ante el fracaso del plan económico implementado, hicieron el proyecto irrealizable .

A ello hay que sumarle la conducta de los grupos que manejaban políticamente las decisiones dentro de la UCR, específicamente la llamada Coordinadora, la cual venía presionando ya desde la administración de Gorostiza, con la intención de darle un giro a las políticas culturales del gobierno de Alfonsín, y en especial a la política de los medios de comunicación, con la intención de cambiar o por lo menos influir en las elecciones nacionales que se avecinaban. En realidad, los cuerpos conformados por los artistas provenientes del Centro de Participación Política nunca fueron aceptados, considerándolos como gente externa al partido. Y si a esto le agregamos la actitud personal del Secretario de Cultura en turno, el cuadro estaba completo.

La política real terminó imponiéndose sobre las aspiraciones utópicas. El traspaso del canal de televisión ATC al ámbito de la Secretaría de Prensa y Comunicación de la Presidencia (hecho a principios de 1987), con la intención de modificar la publicidad gubernamental, fue el primer indicio del cambio de rumbo de la política cultural del gobierno radical. A partir de entonces no existirán ni propuestas ni deseos de cambio. Carlos Bastianes, sería el tercer Secretario de Cultura de Alfonsín, el cual carecía de antecedentes en la materia. fuera de algún oficio como editor o traductor, su vida académica o artística era inexistente y su trabajo como intelectual es nulo.

Entonces ¿por qué Bastianes? ¿Qué fue lo que inclinó a Alfonsín, amante de la cultura, conector del ambiente artístico, a contradecir tan flagrantemente una de sus promesas de campaña? Si el tercer Secretario de Cultura del Gobierno Radical no era ni académico ni artista, entonces ¿quién era? Al responder esta pregunta se empieza a dilucidar las razones de Alfonsín. Bastianes se inició en la política como Secretario particular de Enrique Nosiglia cuando éste despachaba en el Colegio de Graduados (1983) y al decir de quienes lo conocieron, se caracterizó siempre por su actitud al servicio del “Coti”, hombre que manejaba la Coordinadora .

Carlos Bastianes asume el cargo de Subsecretario de Acción Social, en diciembre del 1985, puesto que Nosiglia deja al ser nombrado Presidente del Consejo para la Consolidación de la Democracia. Entra ya a la segunda línea del poder, e ingresa en él precisamente por la característica que le distinguirá desde siempre: es un incondicional. Ese camino lo conducirá, en febrero de 1987 a la Secretaría de Cultura. El cuadro esta ahora completo. En su afán de manejar todos los medios de comunicación disponibles, los hombres del Presidente creen tener ya todos los espacios disponibles. Canal 13 era manejado desde el principio de la administración radical por la Coordinadora y ahora, con el control directo de la Secretaría de Cultura (incluyendo desde luego sus medios de difusión y desde luego ATC) se considera que todos los mecanismos de comunicación masiva que pertenecen al Estado están en condiciones de preparar las elecciones de septiembre de 1987, elecciones que finalmente terminaron definiendo el futuro del gobierno de Alfonsín .

Con la llegada de Bastianes a la Secretaría de Cultura, llegaron también los cambios en la conducta de la dirección. Las actitudes que se creían desterradas para siempre comenzaron a hacerse presentes de manera cotidiana. Por ejemplo, la segunda parte del documental “El Galpón de la Memoria” dirigido por Rodolfo Hermida fue censurado. Imágenes de Videla, la dictadura, el Mundial de Fútbol, el intento de guerra contra Chile o Massera. Y testimonios de Enrique Pinti, Graciela Fernández Meijide o Estela de Carlotto componían el programa. En Abril de 1989 el Secretario de Cultura informó al presidente de la Fundación Plural sobre el malestar que había causado en las Fuerzas Armadas el primer capítulo. La Fundación Plural, responsable editorial del programa, decidió autocensurarse y postergar la emisión. El documental, en su segunda parte, nunca salió al aire .

Y así fue el final de los proyectos culturales de la administración radical. Durante los casi dos años que duró la administración de Carlos Bastianes nada novedoso se produjo, reinando primero el oportunismo político y después la despreocupación total.

De esta manera, el gobierno de Alfonsín se encontró frente a una necesidad clara y precisa. El requerimiento de contar con una política cultural nacional, cuyos fundamentos principales se encuentran en el carácter de bien social de la producción y consumo cultural, de la calidad de vida del pueblo y su posible intervención en la expansión de una cultura política democrática. Alfonsín tenía una idea muy clara de esto, comprobada en la constitución de los CPP y en varios discursos previos a su toma del poder. Cuestiones como democratización de la cultura, el manejo de la cultura por los propios artistas, la desaparición de la censura o la reglamentación del funcionamiento del aparato cultural del Estado, ya las tenía presentes el candidato de la UCR desde una muy temprana fecha .

Y eso fue lo que se intentó hacer en la primera etapa de la Secretaría de Cultura durante el Gobierno de Alfonsín. Y el Plan Nacional de Cultura fue el reflejo de todo esto. Esas cuestiones ya están implicadas en las políticas culturales de la transición democrática: creación cultural y la intervención estatal, rescate y puesta en vigencia de las conquistas culturales del pasado, reactivación de la industria cultural, recuperación del patrimonio nacional, la censura, diversidad cultural, reconstrucción del aparato educativo, la organización de los medios electrónicos de comunicación, son todos temas presentes en el documento final. Una sociedad que había vivido con censura cinematográfica, secuestro de publicaciones, universidades cerradas a los intelectuales de izquierda, debe ahora pensar en políticas culturales nuevas y alternativas .

Se revisan conceptos como política cultural, proyectos culturales y el lugar del Estado en dichas iniciativas. Los primeros años de gobierno democrático fueron testigos de acontecimientos que marcan gérmenes de una nueva vida cultural insospechada años atrás. Referéndum, clausura de la censura, procesos militares, leyes y decretos de todo tipo, en fin, un sinnúmero de acciones que marcaron de manera definitiva el actuar de la sociedad en su conjunto. La democratización de la vida política y la consecuente reactivación de espacios institucionales suprimidos por la dictadura militar le confieren un mayor espacio a la diversidad de problemas, aunque no siempre a las soluciones, que se habían anudado en el sistema político argentino. Con ello se cierra el análisis cultural del período diciembre de 1983 a julio de 1989. Solo faltan los hechos particulares .

## **SUS GÉNEROS ARTÍSTICOS**

### **EL CINE**

El cine, durante el proceso, además de la oscuridad total y su consecuente censura, sufría también una crisis a través de incrementos de los costos de producción, la obligada renegociación de los contratos con el Instituto, la reacción vertiginosa de la cotización del peso frente al dólar, con lo cual se devaluó a su vez el precio real de las entradas y se redujo el volumen de espectadores y el golpe final con la guerra de Malvinas, hundieron al país en una situación sin precedentes.

Pese a todos estos conflictos y con una producción anual de menos de 17 películas, el cine argentino le abrió sus puertas a la voluntad de cambio. Los directores no exiliados se habían volcado al cine publicitario como otra alternativa de trabajo y luego, con la vuelta a la democracia, instauran implícitamente una nueva forma de hacer cine; estos son los casos de Pino Solanas y Luis Puenzo.



Como ya lo hemos señalado, las tentativas de variación con nuevas estéticas, nuevos autores y propuestas en las que predominaban la madurez narrativa y técnica, ya se venían perfilando desde hacía tiempo atrás con algunas de las producciones de denuncia entre las que no se pueden dejar de mencionar "Tiempo de revancha" (Adolfo Aristarain, 1980) de la cual Octavio Getino afirmó: "Es una lúcida alegoría de la situación de violencia y represión padecida en el país; junto con ello, el film demostraba un inteligente y maduro tratamiento narrativo" (Cine argentino, 1998). El mismo Aristarain dirigió luego "Los últimos días de la víctima", en 1982, otro film basado en la novela de José Pablo Feinmann.

A pesar de la limitada producción, los filmes presentaban las dificultades y cuestiones vividas en el país vividas durante la censura. Luego, en defensa de la libertad para producir, diferentes organizaciones gremiales de trabajadores, directores y actores realizaron una de las primeras manifestaciones frente a la casa de gobierno con el apoyo de la comisión de movilización de la industria

Al asumir el nuevo gobierno democrático se expresó que sus objetivos estarían dedicados a "los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia". Como consecuencia de este planteo, las principales secretarías y organismos relacionados con la cultura fueron ocupados por figuras y personalidades relacionadas con ese campo, como por ejemplos el actor Luis Brandoni (que en esa época era el "Beto" no el converso del siglo XXI) en la asesoría presidencial en temas de cultura; el escritor Pacho O'Á'Donnell, como secretario de Cultura de la municipalidad de Buenos Aires, etcétera.

Todas estas transformaciones de base alentaron la verdadera idea de cambio, pero aun así, la reprobación de las películas seguía vigente. Por este motivo se votó en el Congreso la ley 23.052 que derogó a la antigua ley 18019 y su Ente de Calificación cinematográfica, vigente desde 1968. Esta nueva norma estableció la abolición de la censura cinematográfica que durante casi 30 años había coartado la libertad del público y la creatividad de los autores.

A raíz de la sanción de esta ley, el historiador José Miguel Couselo fue puesto al frente de la comisión calificadora de películas y dio a conocer un comunicado de prensa el 15 de marzo del 84, que es rescatado en el libro de Claudio España, en el que señalaba: "En la arbitrariedad de la censura no hay que excluir responsabilidades compartidas entre la voluntad represiva de sucesivos gobiernos autoritarios y ciertos discrecionalismos privados despreocupados de la obra cinematográfica"

A partir de entonces, el Instituto Nacional de Cinematografía comenzó a calificar las películas por edades para proteger a la minoridad y a los adultos inadvertidos; la clasificación perdió el contenido político que poseía cuando se ejercía desde la órbita del poder ejecutivo. Se establecieron varias categorías: películas aptas para todo público, sólo aptas para mayores de 13 años, aptas para mayores de 16, de 18 y de exhibición condicionada. Por primera vez una ley estableció la prohibición de efectuar desde la comisión calificadora cualquier tipo de corte en el metraje de los filmes, por la razón que fuera.

Para proteger a los menores estaban dispuestas las calificaciones. Tampoco podían hacer cortes los productores o distribuidores "sin una autorización fehaciente de quien posea los derechos intelectuales". En el diario La Nación (ex socio del proceso de la dictadura cívico-militar, consecuente con su tradición en la materia) del 20 de marzo de 1984 señalaba se "De esta manera, se pretende asegurar el debido respeto por el pluralismo ideológico y religioso de la sociedad argentina, con el único objetivo de establecer la aptitud de las películas para ser vistas por menores o para prevenir a los adultos de su contenido".

En 1984, se presentaron 24 estrenos. El primero en democracia fue "Camila", de María Luisa Bemberg. Esta película reconstruye la tragedia de Camila O'Á'Gorman, quién durante el

gobierno de Juan Manuel de Rosa, huyó con un sacerdote católico de quien estaba enamorada. Según afirma Claudio España, "hay una evidente mirada femenina en la construcción del personaje central, en su lucha contra el machismo autoritario paterno y en la capacidad de decisión de la chica, que no siente el amor desesperado ni la investidura sacerdotal de su más tarde marido sean obstáculos para cumplir con lo que sus sentimientos mandan".

En el período que va del 84 al 88, teniendo en cuenta que los años 83 y 89 corresponden a la transición de gobiernos, Manuel Antín funcionario del Instituto Nacional de Cinematografía, fue a quien se le encomendó todo lo relacionado al cine, y él se encargó de cumplir con los objetivos principales que Alfonsín le había proclamado. De esta manera se le dio prioridad a la reorganización de la política como doctrina y a la reestructuración del campo cultural, dejando de lado un poco los avatares de la problemática industrial y económica.

Durante esos años, la primera función asignada al cine fue la de establecer nexos políticos-culturales con las industrias más desarrolladas, particularmente las europeas, una labor que dicho medio cumplió cabalmente. Prueba de ello fue la repercusión internacional del cine argentino ("de la democracia") ya que obtuvo entre 150 y 200 premios en festivales internacionales durante el período que se trata- simultánea a la aprobación, por la crítica y los medios, incluidos los de nuestro país. Repercusión aquella que tampoco se sustentaba necesariamente en los méritos de los filmes, sino en razones de política internacional que intentaban brindar a la flamante democracia argentina, una asistencia complaciente, parecida a la que se había brindado a los cineastas chilenos en Europa, tras el golpe militar de Pinochet.

Inclinados entonces, hacia el "culturalismo" (modelo europeo) más que hacia el "industrialismo" (modelo comercial norteamericano), la suerte del cine argentino se lo condicionada, inclusive, más que en otros momentos de su historia, por las decisiones de la presidencia y los recursos anuales- o extraordinarios- que pudiera otorgar el gobierno.

Entre 1984 y 1988, la producción fílmica argentina estuvo representada por unos 130 títulos estrenados, a los cuales se sumaron alrededor de 20 películas más, que quedaron inconclusas o carentes de salas de estreno. Las empresas más prolíficas, en cuanto al llamado cine comercial fueron solamente tres: Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film y Cinematográfica Victoria.

En la primera de ellas, se produjeron cerca de 20 títulos. Su propósito principal era lograr un rápido éxito entre los espectadores menos exigentes, privilegiando el mercado interno, pero apuntando también a una fácil repercusión en los mercados sudamericanos. En algunos proyectos el atractivo principal estuvo dado por la presencia de figuras altamente reconocidas en el campo de la televisión. Es el caso de las películas de Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la saga de "Los colimbas se divierten", "Los colimbas al ataque", "Rambito y Rambón, primera misión"; "La galería del terror" y "Atracción peculiar", etc. Todas ellas a cargo de Enrique Carreras, que realizó en ese período doce películas, entre más de una centena que llegó a dirigir en su vida profesional.

Un 40 % de las películas estrenadas en la Argentina eran de corte comercial, esto equivale a 50 títulos, de los 130 que se estrenaron en estos 5 años de cine en democracia. No fueron películas premiadas ni tampoco lograron repercusión en los festivales internacionales, sin embargo, recuperaron sus inversiones y obtuvieron importantes reconocimientos.

Es posible reconocer un grupo de películas que aluden al proceso de manera indirecta, a través del empleo de acciones violentas que por lo general terminan con la muerte de los personajes. Los relatos finalizan con la muerte de las víctimas o de los victimarios, dándoles

así al film una suerte de atmósfera de violencia generalizada en donde se destruyen objetos e inmuebles vinculados a la acción. El punto de las obras no está centrado en el delito mismo sino en los elementos que hacen posible dar cuenta de la situación de dominio que se ejerce sobre las víctimas.

“Revancha de un amigo” (Santiago Oves, 1987) aborda la problemática de un exiliado político que regresa a la Argentina en 1982 y comienza a investigar el supuesto suicidio de su padre. Este se había visto enredado en un escándalo de soborno, relacionado con la dictadura militar. La investigación saca a luz la desaparición de un amigo y las razones de su propio exilio.

“Pasajeros de una pesadilla” (Fernando Ayala, 1984) toma un hecho delictivo ocurrido en el año 1981 (el caso Shoklender) e intenta un relato que supera la mera crónica. Se aproxima a una familia que, transgrediendo normas morales y sociales, se ubica en una superficie donde circula siempre el mismo discurso, ya que la relación perversa que los padres imponen en la familia es constante y no presenta contradicciones.

Dentro de la narrativa del proceso encontramos otra característica y es la construcción de metáforas y alegorías que reflejan una sociedad sometida a situaciones perversas. En este sentido Beatriz Sarlo, al analizar los textos literarios producidos en dicho período histórico, se pregunta: “¿Qué vincula a todos estos textos, diferentes por sus estrategias literarias y por sus posiciones ideológicas, escritos en la Argentina y en el exilio? Por un lado, un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse en la representación realista. Son textos que mantienen con ella una relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización.

“Por el otro, su lectura y en muchos casos, su repercusión social, remite a operaciones complicadas de construcción de sentidos, a una resistencia a las oposiciones maniqueas (incluso cuando la microsociedad del texto aparece claramente dividida, las estrategias narrativas apuntan a proporcionar visiones articuladas del otro), y a las explicaciones sumarias o que ofrezcan rápidamente una tranquilizadora totalización” (Política, Ideología y figuración literaria, en Ficción y política, 1987).

“La Peste” de Luis Puenzo, en 1993, es un film que responde a esta línea de análisis. Es una coproducción argentino-francesa-británica que relata la historia de la ciudad de Orán, en donde se desata una epidemia, y por ello es bloqueada para evitar la expansión del mal. Es un film con lecturas premonitorias y un mensaje de alerta acerca de la posible repetición de un flagelo que se produjo 10 años antes pero que aun, no se terminó de vencer. Lo rescatable de estos textos filmicos se remiten a la triste experiencia de nuestro país, en especial a causa de precio por la vida, elemento que se reconoce a simple vista en todos ellos, aunque en algunos casos no se exhiben claramente las claves para traducir la relación.

Se deben distinguir dos tipos de películas: a) las que se refieren en particular a los desaparecidos y b) las que se remiten a los hechos represivos en general.

En 1986 se estrena “La noche de los lápices” de Héctor Olivera. Trata de una crónica o un relato en el que se muestran como ficción los acontecimientos ocurridos en la realidad. Se trata del secuestro de un grupo de adolescentes de La Plata (capital de Buenos Aires) que reclamaban por la reducción del boleto de autobús. Otro film, esta vez una coproducción argentino-alemana, “La amiga” de Jeanine Merapfel, 1989, intenta dar una versión antitrágica de Antígona de una historia de desaparecidos. El film evoca el dolor con fuerza y sin llanto de la madre de un desaparecido.

En 1992, una conocida productora, Lita Stantic, asume la realización de “Un muro de silencio”. Esta coproducción argentino-mexicano-británica es una perturbadora invitación a recuperar la memoria cuando la información pierde el valor semántico que tenía, por ejemplo 10 años atrás en “La historia oficial”. Los datos dejan de ser el eje narrativo, pero son indispensables para comprender el nudo central del film.

Con respecto al conjunto de películas que se remiten a los hechos represivos en general, sin centrarse en la figura del desaparecido se incluye a “Cuarteles de invierno” de Lautaro Murua, 1984. La película circunscribe el modo en que los militares se comportan y qué actitudes tomen en un pueblo del interior; qué es lo que reprimen, cómo se divertían y cómo funcionaban los grupos policiales paralelos.

En 1985, se estrenó “Los días de junio” de Alberto Fisherman, en la que el tiempo del relato es cuidadosamente tratado y resulta interesante el empleo y la mezcla del presente y los relatos, los cuales no son más que rupturas en el tiempo actual para remitirse al pasado; que no fueron utilizados como recurso en “Contar hasta diez” de Oscar Barney Finn, 1985, ya que relata la historia de un joven que realiza un viaje en busca de su hermano. Este es un viaje de conocimiento interior y allí se produce la disputa entre él y su padre porque era conservador.

En 1987, una esperada producción llega a la pantalla dirigida por Pino Solanas. “Sur” introduce al espectador en un exilio interno, al desarrollar la historia de un preso y el sufrimiento de su familia, amigos y compañeros de trabajo. “Sur” es el nombre de un proyecto de organización nacional que se opone a los instaurados por los militares, por eso esta denominación desborda y excede a lo meramente anecdótico de esta película.

Al margen de las producciones ficcionales sobre lo real y a pesar de que la industria nacional no se destacó principalmente por dedicar su atención a los niños; se realizó una animación que tuvo considerable éxito por tratar también la cuestión de los derechos humanos. “Ico, el caballito valiente” de García Ferré, 1987, relata la historia de la extraña desaparición de caballos en un castillo de fantasmas. Es así como el personaje principal impulsa a los compañeros a romper el silencio y luchar por sus amigos. Lo rescatable de este dibujo es que a partir de una historia sencilla y comprensible para chicos, se les presenta la apertura hacia la posibilidad de valorar y reflexionar sobre la vida.

En cuanto a la elaboración de documentales se puede afirmar que solo se produjo, durante ese período, un solo largometraje: “La república perdida 1” de 1983, en la que se relata las experiencias vividas por el país por las sucesivas democracias y las irrupciones de las dictaduras.

Con la vuelta a la democracia, poco a poco, las diferentes expresiones artísticas, entre ellas el cine y sus creadores, que habían sido censurados o exiliados, pudieron plasmar sus ideas libremente y reconstruir el patrimonio cultural argentino con total soltura. Pero hay que tener en cuenta que debido a las terribles experiencias vividas durante los 70, el miedo no cesaba por completo y la exposición en público de las producciones se llevó a cabo en forma lenta y paulatina.

Dentro de estas prácticas culturales, se puede afirmar que las más sobresalientes fueron el cine y la música como los objetos de denuncia y como la mejor manera de repudiar y hacer conocer al resto del mundo el dolor sufrido por la gente. Se apeló a mensajes contundentes como la forma más directa de llegar y captar la atención del receptor.

No sólo la cuestión histórica y política del país fueron los factores que hicieron que la expresión artística de esa época fuese diferente. Existen otros agentes que colaboraron con el

cambio en la gestación de las prácticas y por consiguiente en la recepción de las obras y la producción artística en general. En este caso se hace específica referencia a los avances técnicos y sus incidencias en todos los órdenes de la vida cotidiana.

"Toda sociedad debe reflexionar sobre las causas profundas de sus conflictos" dice Susana Gómez Rial en "Cine argentino en democracia". En la República Argentina, en la década de 1970, esta tarea fue emprendida por los escritores que, desde la marginalidad, dentro del país o desde el exilio, propusieron distintas relecturas de la realidad.

## EL TEATRO

Jorge Dubatti, señala a este período como aquel que nos remite a una unidad de cohesión, especialmente luego de la noche oscura de la dictadura. Ese teatro, nacido, luego de ella, ha de buscar una nueva definición y un trabajo que asuma el horro histórico, la construcción de la memoria, para las generaciones que vendrán, como la denuncia y el alerta de los resabios que hayan quedado.

A partir de 1983 puede señalarse que se produce una diversidad y multiplicidad teatral, donde el teatro independiente rompe su molde de su idea de movimiento, que portaba desde 1930, en cuanto a sus actores forman parte tanto del teatro independiente como del comercial, lo cual no le quita su impronta ideológica, además de profundizar el nucleamiento actoral a través de entes cooperativos y los distintos maestros en pequeños talleres actorales.

También habrán de aparecer distintos discursos, denominados de "micropolítica" donde, por ejemplos Eduardo "Tato" Pavlovsky afirma que, en lugar de grandes proyectos políticos, proponen "alternativas desde la subjetividad, desde los bordes, desde los márgenes y de ahí la imposibilidad de reducir a categorías totalizantes o abarcadoras la forma en que cada uno de los grupos o teatristas abordan la política<sup>18</sup>.

Por su parte, el actor Alejandro Urdapilleta sostiene: "Crear que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo". Hay diferentes caminos para vincularse con la pesadilla de la que se estaba intentando salir. Muchos teatreros optan por referir explícitamente a la dictadura; otros viven el horror desde otro lugar.

La época posibilitaba la búsqueda de nuevos caminos, como lo señalaba Alejandra Flechner, integrante de "Gambas al Ajillo", recuerda: "Creo que nuestro atrevimiento tenía que ver con la época, con lo que empezaba a hacer otra gente que había pasado una adolescencia de 'Proceso'. Nosotras nos metíamos justo con lo contrario de lo que se esperaba: era el momento de reivindicar a los desaparecidos, todo el mundo se clavaba puñales después de años de haberse hecho los pelotudos: era la etapa de 'Atreverse', 'Compromiso'... y nosotras hablábamos de otras cosas. Si aparecía una mujer golpeada, no era para promover la autoayuda sino para decir: pegáme el doble, llevando así el drama al extremo, dándole otra vuelta con un humor despiadado..."

Así comenzarán a aparecer distintas obras como el reestreno, en 1985, de "Telarañas" de Pavlosvsky, prohibida en 1977 por "atentar contra la institución familiar". Allí el autor señalaba que la obra no pretendía ser una pieza que opinaba sobre la familia, ni intenta explorar las tradicionales situaciones triangulares incestuosas... Más bien se refiere al descentramiento de la familia por los agentes de poder". Es decir que, como sostiene Gerardo Fernández, "se explicita lo que hace ocho o nueve años sólo podía darse por inferencia".

Los núcleos temáticos eran: finales de los ochenta, una sensación muy clara de 'tener' que decir algo y al mismo tiempo sentirnos muy vacíos (...) La conferencia remite a una idea de pasado, de algo que tuvo valor y se rescata. Buenos Aires a fines de los ochenta ya se hundía definitivamente.



Por otro lado, Olkar Ramírez (“bailarín – mimo – actor – y nada de esto – y todo a la vez”) sostiene en 1987 que las prácticas artísticas que se llevan a cabo en los circuitos teatrales independientes no responden a nuevas experiencias, sino que lo novedoso sería, en tal caso, el hecho de que éstas no se prohibieran (por ejemplo, en 1980 se había censurado Apocalipsis según otros de la escuela de mimo de Ángel Elizondo):

(...) la “línea estética” que bulle en el Parakultural tiene dos importantes afluentes en la situación actual del país. Uno es la crisis o el estancamiento del teatro tradicional, y el otro es la apertura democrática, que permite que estas cosas se hagan sin que los actores marchen presos. Este camino del teatro de la destotalización y la multiplicidad da cuenta también de una gran incertidumbre para el actor, que tiene que redefinirse en un contexto de inexistencia de patrones a los que seguir, y de falta de trabajo en el teatro.

Asimismo, otra forma de hacer teatro independiente en los primeros años de la Postdictadura – a modo de ejemplo entre muchos otros estilos– se da trabajando con vecinos que no son profesionales y haciendo teatro comunitario. En él no sólo se realizan las cuestiones básicas del quehacer independiente (actuar, realizar el vestuario, ocuparse de la escenografía, etc.), sino que presenta como meta “la recuperación y reconstitución del entramado social sensiblemente vulnerado en nuestro país a partir de las diversas crisis socio-económicas que atravesamos”. El pionero en esta práctica teatral es, en 1983, el Grupo de Teatro Catalinas Sur, del barrio de La Boca.

El teatro comunitario se inscribe dentro del teatro independiente porque es autoconvocado y autogestivo, a la vez que...genera sus propios recursos y apoyos, pero mantiene su libertad e independencia. Esto no implica que no deba ser incentivado y apoyado por el Estado, sino que no puede ser estatal. Desde su hacer y organización, gestiona apoyos estatales y/o privados, pero sin perder nunca su autonomía (Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario).

En los primeros años de Postdictadura, la independencia conserva un sentido similar pero también atañe diferencias. Es decir, se valora que el teatro independiente no se vea influido por otros sectores: “los actores generalmente perseveran en presentar a las cooperativas con su marca de origen: como una opción ‘ideológica’ en pro de la libertad creadora y en contra de aquellos intereses –sobre todo económicos– que pudieran escamotearla”; pero se advierte que el Estado y los dueños de las empresas nunca pueden quedar afuera del todo:

Si por un lado debe reconocerse la valía de la gestión independentista y quizás hasta su ventaja frente a la producción asalariada, por otro lado, debe aceptarse que la plena independencia de los actores respecto del Estado y de los empresarios tampoco es posible. Esta Reglamentación [Ley 14.250] lo patentiza ya que responde a leyes nacionales y a acuerdos realizados con los promotores teatrales.

A su vez –tal como se enunció en el Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario–, se advierte que el Estado es necesario, que los subsidios y la fomentación económica se requieren para un mejor desarrollo de la práctica; y que su ausencia es perjudicial para los trabajadores: “el espíritu autónomo de las cooperativas es creativo, pero no contribuye por sí mismo a un orden estable y para todos, lo que es una ventaja en lo artístico es una desventaja en lo laboral”. Así, lo que para los actores del “teatro independiente” del 30 había sido una decisión: “Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura de paso la tranquilidad de saber que no usurpamos nada”; para los artistas de los ochenta se transforma en una preocupación.

En los ochenta, por su parte, los límites están corridos, los artistas viran por los diferentes circuitos sin tener la entrada prohibida en ninguno. Sin ir más lejos, en 1989, el mismo Bartís tiene su obra Postales argentinas representándose en el teatro oficial. Aún, triunfando en el teatro más institucional, Bartís sigue reivindicando el off. Simplemente porque está convencido de que, en realidad, ‘aquí todos somos off’. ¿Y entonces el San Martín cómo se entiende? ‘Nosotros necesitábamos solamente el espacio. Y si bien tuvimos garantizada una afluencia importante de público, también se pagó un precio: el espectáculo pierde algo de su

peligrosidad (...) 'En nuestro estudio, perdido en el medio de Villa Crespo, la obra hubiera adquirido otro tipo de belleza, otra resonancia'.

Durante los primeros años del período de Postdictadura, en un contexto político y social sumamente difícil, el teatro independiente ha tenido una gran presencia en los escenarios de Buenos Aires. Como afirma Bayardo, "aún si no fuera por una cuestión de número, y sin hacer mediar intención alguna de innovación, el mero reproducirse (...) de este volumen de práctica teatral debe estar introduciendo transformaciones significativas en el arte dramático".

## LITERATURA

Desde la literatura se generó el espacio para desarrollar las voces alternativas que desafiaron el miedo y enlazaron la resistencia intelectual. Con un discurso metafórico se aludió a la angustia e inseguridad cotidianas, a esa increíble alienación que el gobierno militar impuso en todos los estamentos sociales.

Recién en 1982 pudieron publicarse algunos de los textos que habían sido censurados hasta entonces. En 1983, los realizadores cinematográficos buscaban en la literatura que narraba hechos de la década anterior, material para llevar a la pantalla el pasado reciente.

Este fenómeno se daba porque hay que tener en cuenta que el cine, además de un arte es una industria, y como tal necesita atraer al público para venderse y ¿qué mejor impacto que el logrado a través de la apelación a la sensibilidad y el dolor causado por la nefasta situación vivida en el país durante la dictadura?. Entonces así se filmaron muchas novelas policiales escritas en torno a la represión que luego de convertirse en éxitos cinematográficos, lograban la reedición de los libros el aumento de las ventas; determinando así una relación recíproca de ganancias entre cine y literatura.

En tanto en el desarrollo del espacio de los escritores se ha señalado en este período destacar nombres como los de Daniel Moyano, Ricardo Piglia, Manuel Puig, Antonio Di Benedetto, Juan Martini, César Aira, Juan José Saer, Julio Carreras (h), Antonio Dal Masetto, Alan Pauls, Ana María Shua, Rodolfo Fogwill, Pablo Urbanyi, Alicia Steimberg, Luisa Valenzuela, Alberto Laiseca, Osvaldo Soriano, Luisa Futoransky, Jorge Asís, Héctor Tizón, Rodrigo Fresán, Mempo Giardinelli, Alicia Kozameh, Reina Roffé, Cristina Feijóo, Rodolfo Rabanal, Susana Szwarc, Liliana Heker, Jorge Torres Zavaleta, Juan Carlos Boveri, Leopoldo Brizuela, Salvador Benesdra, Guillermo Martínez y poetas como Celia Gourinski, Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Ricardo Zelarrayán, Susana Thénon, Irene Gruss, Cristina Piña, Diana Bellessi, Jorge Aulicino, Javier Adúriz, Ruth Mehl, Fabián Casas, Santiago Sylvester, Horacio Castillo, María del Carmen Colombo, Rafael Roldán Auzqui.

Muchos de estos autores habían comenzado su actividad en los años anteriores a la dictadura; otros aparecen en los ochenta y noventa para reanudar la discusión literaria. El tono paródico en algunos de ellos, la ironía, la fantasía, el realismo y la épica, la gravedad o la liviandad, el minimalismo y la lírica intimista y feminista indican las tendencias y tensiones del momento histórico.

## LA MÚSICA

La Guerra de las Malvinas, iniciada el 2 de abril de 1982 tuvo un impacto notable y paradójico, sobre la música argentina, debido a que los medios de comunicación, autorizados por el régimen militar gobernante, comenzaron a difundir música popular argentina en grandes cantidades, con el fin de promover el nacionalismo en la población. Este fenómeno, que también influyó sobre el rock nacional y el tango, permitió que volvieran a difundirse muchos de los artistas prohibidos, algunos de ellos desconocidos por las generaciones más jóvenes, y que resurgiera el interés por el folklore.

## EL FOLKLORE

La cantante Suma Paz, una de las principales intérpretes de Atahualpa Yupanqui, ejemplifica la situación contradictoria generada por la guerra en el siguiente conflicto que mantuvo con una empresa discográfica:

Hacia fines de los años setenta le ofrecieron grabar una versión de La hermanita perdida (canción de A. Yupanqui sobre las Malvinas), que al final terminó grabando en 1981. Pero pasó todo el año, hasta que en 1982, durante la guerra de Malvinas, lo primero que hicieron fue querer sacar el disco. Ante ella la artista se opuso, no quería hacer el papel de cierta gente que vendía discos a rolete mientras nuestros jóvenes morían en las islas. Era inmoral. Pero negarse le costó 12 años sin poder grabar: desde el '82 hasta el '94.

En ese contexto se produjo el regreso del exilio de Mercedes Sosa a la Argentina y la realización de recitales en el Teatro Ópera, luego lanzado como álbum doble bajo el título Mercedes Sosa en Argentina. En este recital, histórico en varios sentidos, Mercedes Sosa rompió con varios prejuicios que eran habituales en la música popular argentina hasta ese momento, incluyendo en su repertorio canciones de rock argentino, junto a Charly García y Fito Páez, así como tangos, como Los mareados.

En 1983 el Cuarteto Vocal Zupay y el actor Pepe Soriano lanzan el álbum El inglés, composición musical de Oscar Cardozo Ocampo y Rubén Verna, correspondiente a la obra teatral de Juan Carlos Gené repuesta al regresar del exilio, ambientada en la Primera Invasión Inglesa.

La recuperación de la democracia en 1983 permitió la difusión de una nueva generación de folkloristas, como Peteco Carabajal (Cómo pájaros en el aire), Teresa Parodi (Pedro canoero), Antonio Tarragó Ros (María va, Cachito campeón de Corrientes), Suna Rocha (Grito santiagueño), Raúl Carnota (Grito santiagueño), el Chango Spasiuk, el Grupo Huancara, la Chacarera Santiagueña (fundada por Juan Carlos Gramajo), Rubén Patagonia, Los Santiagueños (Peteco Carabajal, Jacinto Piedra y Juan Saavedra), Jorge Marziali (Los obreros de Morón), el "cantor-cuentista" Mario Bofill ("Cantalicio vendió su acordeón", "Viva la Pepa") que alcanzará una enorme popularidad en la música litoraleña.

En el verano de 1985, en consonancia con la política cultural de gobierno democrático asumido en diciembre de 1983, el canal estatal de televisión decidió transmitir en directo para todo el país, las dos primeras horas de cada una de las «nueve lunas» del Festival de Cosquín. La importancia de esta medida para la difusión de la música folklórica ha sido resumida por los organizadores del evento del siguiente modo:

Este hecho que es consecuencia directa del pensamiento cultural que deriva del retorno de la democracia de nuestra nación, se ha repetido a partir de ese año en forma consecutiva, logrando en casi todas las oportunidades el rating más alto correspondiente en la programación de los cuatro canales televisivos de la Capital Federal.

En 1985 y 1986 León Gieco inició su proyecto De Ushuaia a La Quiaca, con el que recorrió el país generando y recogiendo estilos y versiones musicales populares. Reflexionando sobre el acontecimiento Gieco ha dicho que «fue posible que el rock y el folklore dejaran de mirarse con desconfianza; hoy ya no es así y con aquella gira todo empezó a cambiar»

Simultáneamente, el Chango Farías Gómez, recién vuelto del exilio, formó el grupo Músicos Populares Argentinos (MPA), con Peteco Carabajal, Jacinto Piedra, Verónica Condomí y Rubén Izarrualde, «que transformó el repertorio folklórico en los años ochenta, con arreglos originales y la incorporación de instrumentos eléctricos. MPA fue tan rupturista para la época que le valió a Peteco Carabajal un histórico abucheo en su propia tierra, Santiago del Estero, porque volvía tocando una chacarera con guitarra eléctrica». En el mismo sentido y también en 1985, la banda punk rock argentina Soda Stereo, lanzó la canción Cuando pase el temblor, en ritmo de carnavalito andino, obteniendo un enorme éxito continental.

## LA MÚSICA POPULAR URBANA

### EL ROCK NACIONAL

En 1986 el trío Vitale-Baraj-González (Lito Vitale-Bernardo Baraj-Lucho González), vinculado al rock, actuó en el Festival de Cosquín donde ganaron el Premio Consagración, destacándose con una versión revolucionaria de Merceditas que quedó como emblema de la agrupación.

En 1987, la entrerriana Liliana Herrero (Villaguay, 1948) se lanzó como solista realizando un «folklore supermoderno», incorporando abiertamente el rock. Ese mismo año, Ramón Navarro y Héctor David Gatica grabaron La Cantata Riojana y el grupo Sin Límites, dirigido por Oscar Cardozo Ocampo, el álbum del mismo nombre. En la música litoraleña el trombonista Abelito Larrosa Cuevas y el guitarrista Mateo Villalba realizaron el álbum Juntata linda en el litoral, con participación del acordeonista Isaco Abitbol en dos temas.

La música que se compuso, interpretó y difundió en Argentina entre los 70 y los primeros años de la década del 2000, da cuenta de cómo la creación artística es capaz de acompañar procesos culturales, a veces bebiendo de ellos, otras alimentando las voluntades de los seres que los protagonizan. Entre ellos, con ellos, con sus puntos de contacto y diferencias, Víctor Heredia, Mercedes Sosa, María Elena Walsh, Teresa Parodi, Sumo, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Los Violadores, Divididos, Soda Stereo, León Gieco, los Fabulosos Cadillacs, y más.

Teresa Parodi, cuenta cómo la afectó la persecución tras el golpe de 1976 (su camino fue el exilio interno, desde la provincia de Corrientes a la ciudad de Buenos Aires, donde no era conocida) y toca algunos puntos esenciales del rol social de la música. Parodi habla en la entrevista de la sensibilidad del artista para poner en palabras y melodía lo que está ocurriendo. En "Los Dinosaurios", de 1983, Charly García dice: Los amigos del barrio pueden desaparecer, los cantores de radio pueden desaparecer, los que están en los diarios pueden desaparecer, la persona que amas puede desaparecer.

Charly García contó en su momento que la letra tenía otro origen, como lo cita Mara Favoretto en su libro "Charly en el país de las alegorías" (a su vez tomado de "Charly García", de Daniel Chirom): "Al principio no lo hice con la onda política sino con la onda de que no hay que atarse a nada, porque cuando te apegás a las cosas, cuando más tenés, sentís más la falta de algo". Dice "al principio", como admisión de que el sentido de las canciones cambia con su escucha. Se las apropia el público y cuando eso sucedió con ese tema, dice Favoretto, Los Dinosaurios "se convirtió en una de las alegorías esópicas y políticas más exitosas de la época porque el público la interpretó de inmediato".

Algo parecido ocurrió con "Sin Cadenas", de Los Pericos, banda de reggae rock generalmente más asociada con canciones ligeras. Algunos de sus temas, como el "Ritual de la banana", eran clásicos de fiestas o bailes de fines de los 80 y principios de los 90. Pero "Sin Cadenas", que en origen cuenta la historia de un boxeador, formó parte de la banda musical del documental "Botín de Guerra", de David Blaustein, en el que se relata el trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo, la organización de mujeres que buscan a sus nietos, nacidos de madres que fueron detenidas, desaparecidas, muertas durante el régimen militar y entregados a familias en adopción.

Desde entonces, "Sin Cadenas" se volvió un himno de la Madres de Plaza de Mayo, quienes lo usaron en actos y en material de difusión. Y el significado de su letra cambió. Una de sus estrofas dice así: Nada escapa, nada muere, nadie olvida, eso lo sé. Nada escapa, nada muere Nadie olvida, eso lo sé"

En 1995 Claudio, el bajista de los Pericos supo que no se llamaba Claudio, sino Manuel, Manuel Gonçalves y era medio hermano de Gastón, de mismo padre. Manuel fue hallado por las Abuelas de Plaza de Mayo Y ese es un ejemplo que da cuenta de cuán viva está toda esta historia en Argentina: siempre aparece un nuevo trozo de ese pasado, para contarnos cosas nuevas.

Lo sabe Víctor Heredia, quien en noviembre de 2013 tuvo confirmación, como otros músicos y artistas, que durante el régimen militar estaba en una lista negra, censurado. Su nombre estaba en una serie de documentos que se descubrieron entonces en un edificio castrense. Heredia también es alguien que tiene clara conciencia de la importancia de no dejarse acallar, ni de bajar los brazos. Una de sus composiciones, "Todavía Cantamos", habla de eso. Heredia dice que cuando el público celebra una canción "lo que la gente aplaude es la coincidencia".

Eso es lo que comprobó Miguel Cantilo cuando su dúo Pedro y Pablo estrenó la "Marcha de la Bronca" a comienzos de los 70. Habla de cómo reaccionó la gente al escucharla por primera vez y cómo fue su vida en años de régimen militar (la edición de la entrevista incluye un fragmento de la "Marcha de la Bronca").

Una banda que no se puede dejar de nombrar en este contexto es Sumo. El grupo le dio un enorme sentido a la idea de libertad, como prueba, como ejemplo, la canción "Que me pisen" "Esta canción de 1986", dice el historiador de la música Esteban Buch en su libro Oíd Mortales, "recoge sin duda una vivencia colectiva, la de una generación que, formada bajo el gobierno militar, aparece en escena luego de Malvinas haciendo del 'rock nacional' su principal rasgo idiosincrático". "Que me pisen", agrega Buch, "con su tono burlón y su ritmo bailable, relaciona el patriotismo escolar con la muerte (la letra dice 'yo quiero a mí bandera' y luego 'que me pisen, que me pisen, que me pisen'). Pocas críticas al sistema educativo lograrán semejante densidad".

"Diciembre ya no sería un mes de consignas resignadas, ni de piñatas monstruosas, ni de clamores en el desierto", dice el historiador Sergio Pujol en su libro "Rock y Dictadura". "Las noches habían vuelto a ser hospitalarias, luminosas". Y recuerda: "En las últimas semanas del año, se mezcló la fiesta del rock con el fervor cívico recuperado". El año 1983 fue un año importante en la Argentina porque simbolizaría el final de la dictadura militar. Simultáneamente comenzarían a aparecer una nueva serie de grupos muy populares e fundamentales para el rock nacional, que abordaban los diversos estilos que en ese entonces eran protagonistas en el mundo como: El Post Punk, el New Wave, el Metal, etc.

De esta forma en 1984 Soda Stereo editaría su álbum debut y empezaría a transformarse en uno de los principales representantes del New Wave en Argentina junto a otras bandas como Virus y Los Abuelos de la Nada. Y tan solo un año más tarde, llegarían los primeros discos de dos de las más grandes bandas que dio el rock nacional: los Redonditos de Ricota y Sumo. De esta forma, empezaría a sembrarse la común rivalidad entre Soda y Los Redondos.

Desde el lado del Metal, Pappo fundaría Riff y también surgiría V8 comandado por Ricardo Iorio, que luego formaría parte de Hermética y Almafuerte. En tanto, el Punk también tuvo su exponente a través del grupo los Violadores.

1983

1. Charly García – Clics Modernos
2. V8 – Luchando por el Metal/Virus – Agujero Interior: 8,5
3. Riff – Riff en Acción [Vivo]:
4. Los Abuelos de la Nada – Vasos y Besos



5. Los Twist – La Dicha en Movimiento
6. Luis Alberto Spinetta – Mondo Di Cromo
7. Miguel Mateos-ZAS – Huevos
8. Juan Carlos Baglietto – Baglietto
9. Los Violadores

1984

1. Charly Garcia – Piano Bar
2. Virus – Relax
3. Los Abuelos de la Nada – Himno de mi Corazón
4. Los Prisioneros – La Voz de los '80
5. Soda Stereo – Soda Stereo
6. Miguel Mateos-ZAS – Tengo que parar
7. Andrés Calamaro – Hotel Calamaro
8. Fito Paez – Del 63'
9. El Tri – Simplemente Los Enanitos Verdes – Los Enanitos Verdes
10. Los Twist – Cachetazo al Vicio

1985

1. Sumo – Divididos por la Felicidad
2. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota – Gulp!
3. Los Abuelos de la Nada – Los Abuelos en el Opera [Vivo]
4. Miguel Mateos-ZAS – Rockas Vivas [Vivo]
5. León Gieco – De Ushuaia a La Quiaca. Disco 1
6. Soda Stereo – Nada Personal
7. Los Violadores – Y Ahora Qué Pasa, Eh?
8. Los Twist – La Máquina del Tiempo
9. V8 – Un Paso Mas en la Batalla
10. Fito Páez – Giros
11. El Tri – Hecho en México
12. Riff – VII
13. Andrés Calamaro – Vida Cruel

1986

1. Sumo – Llegando los Monos
2. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota – Octubre
3. Soda Stereo – Signos
4. V8 – El Fin de los Inicuos
5. Los Abuelos de la Nada – Cosas Mías
6. Charly Garcia y Pedro Aznar – Tango
7. Los Prisioneros – Pateando Piedras
8. Los Enanitos Verdes – Contrarreloj
9. Los Encargados – Silencio
10. Luis Alberto Spinetta – Privé
11. Miguel Mateos – ZAS – Solos en América: 7
12. León Gieco – De Ushuaia a La Quiaca 2: 7
13. Los Ratonés Paranoicos – Los Ratonés Paranoicos

1987

1. Fito Páez – Ciudad de Pobres Corazones
2. Charly Garcia – Parte de la Religión
3. Los Fabulosos Cadillacs – Yo te Avisé!!
4. Sumo – After Chabón
5. Los Pericos – El Ritual de la Banana
6. Los Enanitos Verdes – Habitaciones Extrañas

## EL TANGO

El primer interrogante que nos atrapa, es aquel relacionado con el criterio cipayo de muchas capas de nuestra sociedad. Debe recordarse que la palabra viene del persa y significa soldado, siendo aplicado, primero a los miembros de la caballería del Imperio Otomano y luego a la milicia europea en la Compañía de las Indias Orientales y a los soldados de las tropas coloniales francesas y portuguesas. Sus principales tareas eran reprimir a sus hermanos a cambio de comida para ellos y sus familias y un uniforme. Todo ello, con el tiempo, se extendió a todo aquel que está al servicio del poder extranjero o piensa como él. En América se lo entendió como vocablo vinculado históricamente con el colonialismo y el imperialismo. Sería Arturo Jauretche quien lo haría popular en nuestro país al asociarlo a todo aquel emparentado a los sectores del privilegio, especialmente a partir de la década infame del “30”.

Ya entrada la segunda mitad del siglo XX se lo entendería como la incapacidad para ver el mundo desde nosotros mismos, cultivado especialmente por las capas altas y medias altas de nuestra sociedad. Son aquellos que se reflejan en la culturización europea como propia, desdeñando todo aquello que respire lo nacional y más aún lo popular. Y con el tango ello se habría de repetir.

Eran aquellos sectores que tomaban al género popular urbano como música extraña a nuestras propias entrañas y que solo valoraban a toda aquella música que viniera desde fuera, sin importar o no su calidad. Lo importante era la importación y trasplante cultural.

Precisamente, cuando a partir de 1982 comienza el movimiento denominado “Tango Argentino” en el exterior, que alcanzaría un enorme éxito, entonces sí, esos sectores de valoraciones extrañas, comenzaría a reconocer al género como música nacional, pero no por sus valores intrínsecos, sino porque había alcanzado su aprobación en el exterior, en la “cuna de la cultura” como les gusta señalar a muchos de estos “culturosos”. Ello, no cabe la menor duda, es una forma de colonización cultural.

Pero más allá de esta aceptación por parte de las capas altas y medias de nuestra sociedad, la experiencia había resultado un éxito, de la mano de Claudio Segovia y Héctor Orezzaoli, que había contado con el asesoramiento de Juan Carlos Copes, con coreografía que idearon los propios bailarines que integraban el elenco. Esta experiencia tuvo su estreno en París en 1983, para ser luego, en 1985, presentada en Nueva York. Su calidad fue tal que estuvo en cartel durante una década. Allí, el público, parisino y neoyorquino valoró esa música, ese baile y a sus intérpretes, como no se lo había hecho en nuestro país, luego de 1955, donde comenzaría su ostracismo, junto con las demás manifestaciones populares.

Ya hemos desarrollado, en los períodos antecedentes, qué había ocurrido con el género, en línea con lo que pasaba con sus sectores populares. Conociendo dicho panorama en el país, Segovia ya, desde 1972, estaba pergeñando, como hombre de teatro y escenógrafo que era, un espectáculo que tuviera al tango como figura central, que acudiría a su amigo Copes para que le asesorara.

Esa idea se fue macerando a lo largo de diez años y durante ellos tomó contacto con diversos referentes del género hasta que, en 1980 aunaría esfuerzos con Héctor Orezzaoli, en Sevilla, quien estaba trabajando sobre un proyecto Flamenco, con el cual, a su vez, venían trabajando desde hacía varios años.

En 1982 Michel Guy, que había sido ministro de Cultura de Francia y era en ese momento director del Festival de Otoño de París, que él mismo había creado en 1972, le preguntó a Jorge Lavelli si conocía algún espectáculo diferente para presentar en la edición del festival del año siguiente. Lavelli no dudó en recomendarle a Segovia y Michel Guy, luego de ver el video de Flamenco Puro, quedó deslumbrado.

El proyecto había conseguido un escenario durante el Festival de Otoño de París, pero nadie estaba dispuesto a producirlo. Fue la madre de Segovia entonces quien le entregó el seguro de vida que había cobrado debido a la muerte de su padre, para que pudiera comenzar a producir su obra.

Para llevar adelante su proyecto había pensado en cantantes famosas del tango como la Merello, Rosita Quiroga o la "Tana" Rinaldi, que ya era conocida y valorada en París, pero todas ellas declinaron el ofrecimiento, pensando en su muy poca posibilidad de éxito. Pero ello no amedrantaba su proyecto, en el cual quería reflejar esa vida propia que tiene el género musical popular, especialmente a través de sus raíces. Para ello, estaba conteste que necesitaba de artistas con sobrada trayectoria que asumieran el desafío, que habría de mezclar con otros más jóvenes. Pero todos debían destilar autenticidad ciudadana, y la admiración del público por sus artistas.

Copes, sería fundamental en la elección de los artistas que asumirían la parte bailable. De tal forma que seleccionó seis parejas, todas de una gran personalidad y trayectoria: el propio Copes y María Nieves, María y Carlos Rivarola, Mayoral y Elsa María, Nélica y Nelson, Mónica y Luciano Frías, y Virulazo y Elvira. La bailarina individual sería Cecilia Narova, una deslumbrante vedette con formación de baile clásico y folklórico, con quien Segovia había trabajado en una revista de Antonio Gasalla en el Maipo. Pese al orgullo de formar parte de esta embajada, muchos de ellos aún no estaban del todo convencidos de ese enorme desafío, fuera del país, actuando de visitantes.

El primer ensayo fue en el Teatro Sarmiento, en el predio del Zoológico, comenzando a bailar, primero, entre mujeres, algo a lo que todavía no tenían conocimiento. Luego, pondría numerosas imágenes que inspiraban las coreografías, algo también nuevo para quienes estaban acostumbrados a bailar en Buenos Aires. Más tarde, para las mujeres, vendrían las modistas que les tomaban las medidas y se probaban viejos vestidos que Segovia y Orezza habían traído del Mercado de Pulgas de París. Comenzaba una etapa de una minuciosa organización para el espectáculo.

Para la parte musical, Segovia habría de convencer a "Gordo" José Libertella, alma del Sexteto Mayor, que venía de tener un gran éxito en la tanguería Trottoirs de Buenos Aires abierta en París dos años antes, sumando también a Horacio Salgán y Ubaldo De Lío. Para el canto convocó a Roberto Goyeneche, Raúl Lavié, María Graña, Jovita Luna y Elba Berón. El grupo de artistas se cerraba con Jorge Luz para el número coreográfico-humorístico llamado "Ridiculictango".

El grupo aún tenía enormes dificultades para todo aquello relacionado con la logística, donde contaban con una pequeña ayuda oficial, a tal punto que para el viaje a París, lo hicieron en un avión militar, donde comentan que llevaba un misil Exocet de la guerra que no había estallado y que María Rivarola y Nélica Rodríguez hicieron de azafatas.

Todo ello creaba pocas expectativas en el elenco. Varios de los bailarines y músicos carecían de la juventud y la estilización física que demandaba el negocio del espectáculo internacional. Y el público parisino era un público muy exigente. El caso de Virulazo y Elvira es demostrativo del perfil que tenía Tango Argentino. Eran dos "buscavidas" cincuentones de los barrios obreros del cordón industrial en crisis de Buenos Aires, dedicados al juego clandestino (quiniela) y él particularmente con un cuerpo enorme que contradecía de plano el estereotipo del bailarín. El propio Segovia cuando lo vio llegar, miró a Copes con incredulidad. Copes simplemente le dijo: "Mirálos bailar". Cuando Virula arrancó su baile, Claudio no podía creer lo que veía, que semejante hombre pareciera flotar, ¡no pisaba el suelo y Elvira hacía firuletes a su alrededor! Eran como Brutus y Olivia, algo diferente, como quería Claudio. Así quedaron incorporados Virulazo y Elvira.

Este inusual elenco llegaría a Francia con la idea algo resignada de que ya era un mérito lograr presentar una obra sobre tango en París durante una semana, en el Teatro Châtelet.



El estreno se produjo el 10 de noviembre de 1983 en ese emblemático teatro que tenía una capacidad para 3.000 espectadores. El lleno del primer día llevó al elenco a pensar que se había movilizado la colectividad argentina viviendo en París. Pero el lleno se repitió los seis días y, en el último, la desesperación del público por entrar llevó a los organizadores a abrir las puertas para que el espectáculo se pudiera oír y entrever desde afuera.

Segovia, que era un conocedor del baile del tango, de aquel denominado de salón, donde las parejas circulan por la pista, ahorrando figuras acrobáticas, quería mostrar, al público parisino, ese baile, simple y sensual de los argentinos, evitando estereotipos del tango europeo, donde se desconocía la cadencia y sensualidad de la forma de bailar de nuestro pueblo. Ello fue un acierto y todo un descubrimiento para el público de París, pero también para numerosas publicaciones que había empezado a tomar nota del espectáculo.

Solo en Argentina, sus medios cipayos, ignoraban el éxito y aún no había repercutido en el país del dos por cuatro. Ese periodismo "especializado" seguía en otra órbita, con lo cual la compañía habría de sufrir algunas deserciones, como las de Salgán y De Lío, y cada uno había vuelto a su rutina.

Sin embargo, se había plantado la semilla, la cual comenzaría a germinar en 1984, donde además de Nueva York, el espectáculo sería presentado con gran éxito en Venecia, Bologna, Milán y Roma. Luego se produciría una reestructuración del elenco, donde Copes habría de renunciar, por un problema de cartel, luego de la presentación en Roma, aunque volvería al poco tiempo para la presentación del espectáculo en Estados Unidos.

Figuraría como autor de la coreografía, pero con la aclaración de que las coreografías de los cuadros de Virulazo, Eduardo, Nelson, Mayoral y Nélica, -a los que se sumó R. Dinzel al integrarse-, habían sido obra de estos. Más adelante, ya con Copes definitivamente fuera del elenco estable, el programa indicaría que Claudio Segovia era el autor de la "concepción coreográfica" y que "los bailarines" eran los autores de la coreografía. Cosas de "cartel".

Antes de pisar el exigente Broadway, los productores americanos le organizaron un gira que abarcó Texas, las ciudades canadienses de Ottawa, Quebec y Montreal y finalmente una semana de prueba en Nueva York, en el City Center, para probar la aceptación del espectáculo. El elenco había tenido algunas modificaciones, donde habían ingresado los Dinzel, y ante el retiro de Salgán y De Lío, se lo había incorporado al "Tano" Berlingieri, y asimismo, en esta experiencia no estaban ni el "Polaco" ni María Graña.



El teatro Mark Hellinger, en la calle 51 casi esquina Broadway, donde se presentó Tango Argentino en 1985

El debut se produjo el 9 de octubre de 1985 en el teatro Mark Hellinger, uno de los principales teatros musicales de Broadway, ubicado en la calle 51 casi esquina Broadway. Los diarios, como el The New York Times realizó una elogiosa crítica, al igual que el The New York Post. La obra estuvo casi seis meses, hasta marzo de 1986, y esos mismos medios lo habían considerado el "éxito sorpresivo de la temporada, pese a que, al principio muchos habían pensado que el espectáculo tendría poca vida. Se equivocaron y el espectáculo tuvo tres nominaciones a los premios Tony por producción, coreografía y dirección.

Sin apearse a una estricta sucesión cronológica, el espectáculo sigue la evolución histórica y artística del tango, mostrando la variedad de estilos y modalidades que conviven en él. La primera parte está centrada en la Guardia Vieja y la segunda parte se centra en la Guardia Nueva y la Edad de Oro del tango de los años '40, aunque también dedica los últimos cuadros al tango de vanguardia y las nuevas corrientes que señalan la vitalidad del género.

El show alternaba escenas de baile -que son predominantes-, con otras de canto o puramente instrumentales. A través del vestuario de los bailarines y de los estilos de baile, la obra iba relatando la historia del tango con un lenguaje musical y coreográfico. Abría y cerraba con el mismo tema, "Quejas de bandoneón", instrumental de Filiberto, del que Troilo hizo un clásico.

En los primeros cuadros la obra muestra a los compadritos y "chinas", tipos sociales de los sectores populares marginales (orilleros) de Buenos Aires que crearon el tango, bailando el tango canyengue, incluso entre hombres como era usual ("El apache argentino"), en el que predominaba el corte y la quebrada, que en aquella época era considerado obscuro e indecente. Los bailarines van recorriendo los primeros tangos que marcaron a la Guardia Vieja: "El entrerriano", "El choclo", "El porteño", "La morocha".

Luego de ese primer momento del tango orillero de compadritos y chinas, la obra muestra como el tango sale del arrabal, para entrar a los salones y cabarets. Aparecen bailarines vestidos de frac de los sectores altos y mujeres con vestidos de fiesta, conviviendo con compadritos y chinas. En el cuadro de "La morocha", dos chicas "de familia", bailan el tango entre ellas cuidando que nadie las viera, mostrando que los jóvenes empezaban a llevar el tango al mundo familiar. En el cuadro de "La cumparsita", el tango ya es un éxito en Europa y es bailado por una elegante pareja a la moda en un salón de los años '20.

Con "Mi noche triste", el famoso tango de Contursi que Gardel llevó a la fama en 1917, cantada en todas las puestas en escena por Raúl Lavié, el espectáculo marca la llegada del tango canción que comienza a expresar las angustias y los dolores del corazón, sobre todo de los varones, una característica que se volvería sustancial para el género. Pocos cuadros después Lavié refuerza el mensaje cantando también "Cuesta abajo" de Gardel y Le Pera.

Al promediar la primera parte llegaba el cuadro "Milonguita", con características teatrales y una base musical compuesta con cuatro piezas, que trata el tema de la prostitución y la trata de mujeres, tema recurrente del tango. En "Milonguita" aparecen involucrados trágicamente los



hombres y mujeres y los diversos tipos sociales que muestra el tango: la chica de barrio (Esthercita) que se convierte en prostituta (Milonguita) -interpretada originalmente por Naanim Timoyko-, el rufián orillero, el entregador, la madama, los "niños bien" y los hombres ricos que usan sexualmente a las jóvenes provenientes de los sectores postergados. El cuadro termina con el femicidio de Milonguita a manos del rufián.

La primera parte finalizaba con "Taquito militar" de Mariano Mores, una milonga compuesta en 1952 por un compositor modernista pero en el estilo alegre de la Guardia Vieja, rompiendo una visión estrictamente cronológica del tango. La segunda parte comienza con "Milonguenado en el 40", un título que es una revelación brusca para el público del cambio sufrido por el tango con la Guardia Nueva, ubicándolo sin transiciones en la década del '40, la Edad de Oro del tango.

El tango ha cambiado, tanto la música como el baile. Se ha hecho más lento, más cadencioso, con menos firuletes, más caminado, más liso. La masividad del tango se nota en los bailes de salón, en las rondas tangueras, en los trajes con corbata y los vestidos de fiesta negros de las mujeres.

Este momento se refuerza con "Uno", tango emblemático del sufrimiento y la desesperación que alcanzó el tango con la obra de Discépolo. El programa oficial incluye un texto de Jorge Lavelli titulado "Lágrimas de sal" que subraya esta emocionalidad del tango: Reforzando ese clima, a "Uno" le sigue "La última curda" de Troilo y Cátulo Castillo: «la vida es una herida absurda». La segunda parte incluye también el famoso tango "Jalousie" del músico danés Jacob Gade, un claro mensaje de la condición de género universal que ha alcanzado el tango.

La última parte mostraba el tango moderno de las décadas de 1960 y 1970, más libre y más complejo, bajo la influencia de la liberación femenina, la revolución sexual y la difusión universal del rock. Sucesivamente se interpretan "Tanguera" de Mores, y tres temas de Piazzolla: "Verano porteño", "Balada para mi muerte" - con letra de Horacio Ferrer- y "Adiós Nonino". El espectáculo cerraba con todo el elenco bailando "Danzarín" y "Quejas de bandoneón", tal como había comenzado.

Sobre dicha base, el espectáculo proseguiría a lo largo de una década su camino de éxitos por distintas ciudades de los Estados Unidos y otras partes del mundo como, Canadá, Japón, Alemania, Suiza, Austria, Gran Bretaña, Holanda, Bélgica, México y Venezuela. En cada uno de esos lugares, no solo reproducía el éxito neoyorquino, sino que iba instalando comunidades formadas al calor del descubrimiento de la pasión por bailar tango, ampliando el fenómeno mundial. En 1987 llegaría al Japón, donde el espectáculo fue transmitido por televisión abierta.

En 1989 Tango Argentino se presentó por tercera vez en París y en 1991 por primera vez en Londres, donde Lady Di asistió a la premiére y subió al escenario para difundir la campaña contra el SIDA, con una enorme cobertura de los medios y quedó tan entusiasmada con el tango que les pidió a Los Borquez que le enseñaran a bailarlo. En diciembre de 1991 falleció Héctor Orezza, con apenas 38 años. El impacto emocional de la muerte de su amigo sobre Segovia y cierto agotamiento luego de una década de presentaciones, llevó a la desintegración del elenco, luego de la ya pautada primera actuación en Buenos Aires.

A fines de 1999, en coincidencia con las celebraciones del Milenio, el espectáculo fue presentado en Broadway por segunda vez, alcanzando 63 actuaciones en el Teatro Gershwin, hasta el 9 de enero de 2000, que renovaron el éxito y lo llevaron a ser nominado para los Premios Tony, en la categoría Mejor Revival de un Musical. En esta ocasión se incorporó el tango "Patético" obra del gran bandoneonista en la fila de don Osvaldo, Jorge Caldara, para el último cuadro bailado por una pareja.

## **DEL CIPAYISMO A LA ACEPTACIÓN**

Y... como siempre ocurre, los sectores cipayos que denostaban al tango como música de "segunda" comenzaron a aceptarlo "porque había triunfado en el exterior". Solo por ello era aceptable. No por sus intrínsecos valores nacionales y populares por los que siempre transitó el tango, como música portadora de los valores del hombre y la mujer común de nuestro pueblo. Pero la cosa es así, especialmente para los sectores medios de nuestro país y también de otros, pues ello no es exclusivo de ser argentino sino que tiene carácter globalizado.

Sin embargo, en Argentina, seguía el silencio mediático y el espectáculo solo fue presentado en cuatro ocasiones, todas en Buenos Aires, de hecho la obra siempre fue poco conocida. La primera presentación fue en 1992, primero durante dos semanas en el Teatro Gran Rex y luego en el Lola Membrives (en ese momento llamado Teatro Cómico), casi una década después de su estreno mundial. La segunda vez en el Teatro Ópera, en 1999; y en 2006 en el Gran Rex.

Finalmente en 2011 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, organizó una presentación gratuita del espectáculo en la Avenida 9 de Julio, al pie del Obelisco, pero no realizó una buena difusión y la asistencia fue escasa en comparación con espectáculos similares en el mismo lugar. En esta última presentación, hubo sustanciales variaciones en los temas.

Pese a todos esos silencios, unidos a los que siempre tuvo el tango a partir de 1955, el género tuvo una suerte de revitalización, especialmente a través del baile, indudablemente dentro de espacios reducidos, pero tenido en cuenta al fin. Buenos Aires se constituyó en un centro de atracción a esa música distinta e identitaria de un pueblo, pero, que en muchas de sus letras, relata la vida, con las alegrías y las tristezas del ser humano.

Quizá el mayor efecto se constituyó en la llegada de jóvenes generaciones para aprenderlo y exponerlo en las distintas milongas que comenzaron a llenar el centro de la ciudad, además de espectáculos para turistas extranjeros, muchos de los cuales, asimismo, llegaban para tomar clases de baile.

Ese 1983 estaría marcando un comienzo que, sin reiterar su cénit de los años "40" sirvió para que no quedara en el olvido, aun cuando no fuera de carácter masivo, especialmente por falta de apoyo estatal y especialmente la falta de su difusión televisiva. Sin embargo, en el exterior esta música seguía siendo sensación, con milongas en todas las partes del planeta, aún las más lejanas y exóticas, donde no solo llegaban hombres y mujeres del tango de Buenos Aires, principalmente jóvenes, para dictar clases de baile, sino que sembraban la semilla necesaria para la aparición de aquellos hombres y mujeres de cada uno de esos lugares, que comenzaban a bailar en milongas locales y muchos de ellos a enseñarlo.

Sin embargo, pasarían muchos años, hasta el año 2011, para que oficialmente se le reconociera a Segovia y Orezza, esa patriada, donde la Cámara de Diputados de la Nación los premió por "su aporte a la difusión y permanencia del tango": "En noviembre de 1983 en el "Teatro Chatelet", de París, se presentó un espectáculo que luego marcaría un hito en la historia del tango: El musical "TANGO ARGENTINO". Su creador, aún no vislumbraba el efecto que produciría en el mundo entero su idea de reunir sobre el escenario a los más encumbrados exponentes del género en todas sus formas... La atracción que produjo, hizo que se multiplicaran sus presentaciones en diversas ciudades y países, y que fuera el punto de partida para que el mundo entero quisiera bailar, cantar, enseñar, interpretar o al menos ver y escuchar tango en alguna de sus manifestaciones

"Como consecuencia de este suceso, comenzaron a formarse jóvenes orquestas y se inauguraron milongas aquí y en el mundo, en las que hasta hoy, se baila exclusivamente tango. Los maestros bailarines y reconocidos milongueros, fueron convocados para exhibir su arte y dar clínicas de enseñanza. La Argentina comenzó a recibir turistas, que retornaban cada año a la meca del tango, para empaparse de él y abreviar en la cultura que le dio origen. Hasta el rubro de la moda se vio influenciado por el fenómeno que se produjo a partir del mencionado espectáculo. Detrás de este suceso o al frente del mismo, se hallaba una figura de indiscutible talento, el Sr Claudio Segovia. Cámara de Diputados de la Nación Argentina".

Por último, el mejor homenaje, es recordar los artistas que integraron aquellas embajadas artísticas:

#### París 1983

- Bailarines: Juan Carlos Copes y María Nieves, Cecilia Narova, Carlos Rivarola y María Rivarola, Héctor Mayoral y Elsa María, Nélida Rodríguez y Nelson Ávila (Nélida y Nelson), Mónica Frías y Luciano Frías, Virulazo y Elvira Santamaría.
- Cantantes: Roberto Goyeneche, Raúl Lavié, María Graña, Jovita Luna, Elba Berón
- Músicos: Horacio Salgán (piano), Ubaldo De Lío (guitarra) y el Sexteto Mayor (José Libertella y Luis Stazo en bandoneón, Mario Abramovich y Eduardo Walczak en violín, Oscar Palermo en el piano y Enrique Kicho Díaz en el contrabajo).
- Actor: Jorge Luz

#### Broadway 1985

- Bailarines: Juan Carlos Copes y María Nieves, Gloria y Eduardo Arquimbau, Carlos Rivarola y María Rivarola, Mayoral y Elsa María, Nélida Rodríguez y Nelson Ávila, Virulazo y Elvira Santamaría, Los Dinzel (Gloria y Rodolfo), Naanim Timoyko.
- Cantantes: Raúl Lavié, Jovita Luna, Elba Berón, Alba Solís
- Músicos: Osvaldo Berlingieri (piano) y el Sexteto Mayor (José Libertella y Luis Stazo en bandoneón, Mario Abramovich y Eduardo Walczak en violín, Oscar Palermo en el piano y Enrique Kicho Díaz en el contrabajo).

#### Londres 1991

- Bailarines: Nélida Rodríguez y Nelson Ávila (Nélida y Nelson), Mayoral y Elsa María, Carlos Bórquez e Inés Prancevic (Los Bórquez), Mónica Frías y Luciano Frías, Norma Acosta y Luis Pereyra (Norma y Luis Pereyra), Pablo Verón y Carolina Iotti, Gisela Galeassi y Alejandro Aquino.
- Bailarines invitados: Juan Carlos Copes, María Nieves, Cecilia Norova.
- Cantantes: Raúl Lavié, Jovita Luna, Elba Berón, Alba Solís
- Músicos: Osvaldo Berlingieri (piano) y el Sexteto Mayor (José Libertella y Luis Stazo en bandoneón, Mario Abramovich y Eduardo Walczak en violín, Oscar Palermo en el piano y Enrique Kicho Díaz en el contrabajo).

#### Broadway 1999/2000

- Bailarines: Vanina Bilous, Carlos Bórquez, Inés Bórquez, Junior Cervila, Carlos Copello, Johana Copes, Roberto Herrera, Elsa María, Héctor Mayoral, Alicia Monti, Nélida, Nelson, Luis Pereyra, Norma Beatriz Acosta, Guillermina Quiroga, Lorena Yácono.
- Bailarines invitados: Juan Carlos Copes, María Nieves y Pablo Verón.
- Cantantes: María Graña, Raúl Lavié, Jovita Luna, Alba Solís.
- Dirección musical: Osvaldo Berlingieri, Julio Oscar Pane y Roberto Pansera
- Músicos: Osvaldo Berlingieri y Christian Zárate (piano); Roberto Pansera, Horacio Romo y Rubén Oscar González (bandoneón); Pablo Agri, Pablo Aznárez, Raúl Di Renzo, Gustavo Roberto Mulé, Walter Sebastián Prusac y Leonardo Suárez Paz (violín); Dino Quarleri (violoncelo); Enrique Guerra (contrabajo).

#### Obelisco 2011

- Bailarines: María Nieves, Nélida Rodríguez, Gisela Galeassi, Carlos Copello y Angie González, Alejandro Andreain y Omar Quiroga, Pablo Verón y Cecilia Capello, Junior Cervila y Natalia Royo, Carlos Bórquez e Inés Prancevic, Cesar Coelho y Guillermina Quiroga, Horacio Godoy y Alejandra Martinian, Silvia Toscano y Gabriel Bordón, Omar

Merlo y Noelia Parra, Daniel Urquilla y Silvana Capra, Nadia Johnson y Maxi Copello, Alejandro Andrián y Omar Quiroga, Bruno Gibertoni, Gloria Arquimbau y Eduardo Arquimbau (Gloria y Eduardo), Miguel Ángel Zotto y Daiana Gúspere, Carlos y María del Carmen Rivarola, El Flaco Dany(Daniel García) y Silvina Valz, Silvia Alonso y Alfredo Alonso, Osvaldo Cartery y Coca Cartery, El Chino Perico y Cecilia Bulotta, y Naanim Timoyko.

- Cantantes: María Graña, Raúl Lavié.
- Músicos: Christian Zárate, (piano); Walter Ríos, Horacio Romo, Pablo Mainetti, Alejandro Zárate, Nicolás Perrone, Mariano Cigna, Santiago Polimeni (bandoneón); Pablo Agri, Raúl di Renzo, Sebastián Prusak, Miguel Ángel Bertero, Humberto Ridolfi, Luis Roggero, Matías Grande (violín); Diego Sánchez (violoncelo), Daniel Falasca (contrabajo), Julián Vat (flauta) y Hernán Possetti (piano).

Otros de los hitos del período, aunque se tratase de una película, por su enorme trascendencia en ese renacer democrático, fue la película de Pino Solanas “Sur”, donde el centro de su temática, de la oscura noche de la dictadura y el reverdecer democrático, siempre estaba el tango presente.

### **“SUR” EN LA ENCARNADURA DEL “POLACO”**

El “Polaco” siempre había sido un fiel intérprete de su vida, tanto de lo personal como de la artística, a través de una larga carrera profesional. Todos aquellos relacionados con el género, así lo habían reconocido, como era esos versos de Horacio. Solo faltaba que hiciera del “Polaco” mismo en algún filme que lo retratara en su integridad. Ello, estaba llegando.

El cine argentino había comenzado a despertar de esa noche oscura de la dictadura, como la cigarra. Muchos directores exiliados en el exterior o en la mudez interior, habían comenzado a presentar distintas obras que significaban esos terribles tiempos, por suerte superados, pero a los cuales no debíamos olvidar para no repetir la triste experiencia. Uno de ellos, ya en una larga trayectoria y militancia, había sido Fernando “Pino” Solanas.

Pino había cursado estudios de teatro, música y derecho. En 1962 realizó su primer cortometraje de ficción “Seguir andando” y formó su empresa de producción. En 1968 realizó en forma clandestina su primer largometraje “La Hora de los Hornos”, trilogía documental sobre el neocolonialismo y la violencia en el país y en América Latina. En 1969 fundó el grupo Cine Liberación junto con Octavio Getino, e impulsó con el filme el desarrollo de un circuito alternativo de difusión a través de organizaciones sociales y políticas que formaban parte de la resistencia a la dictadura. La película obtuvo múltiples premios internacionales y se difundió en más de 70 países.



Gerardo Vallejo, Fernando Pino Solanas y Octavio Getino junto a Juan Domingo Perón (1971).

Más tarde, realizó “Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder”, una extensa entrevista a Juan Domingo Perón que hizo junto a Octavio Getino en Madrid entre junio y octubre de 1971. La película se convierte en emblema de la militancia

juvenil peronista de la época, y de la lucha por la vuelta de Juan Domingo Perón a la Argentina.

En 1975 terminó "Los Hijos de Fierro", su primer largometraje de ficción. Meses antes, había sido amenazado de muerte por la Triple A y en 1976 un comando de la Marina intentó secuestrarlo. Parte al exilio hacia España y se estableció finalmente en Francia, donde realizó en 1980 el documental "La mirada de los otros".

En 1985, filmó la película "Tangos...El Exilio de Gardel", con la que obtuvo los más importantes galardones en eventos internacionales como el Festival de Cine de Venecia y en La Habana. Terminó de filmar la película "Sur" en 1988, por la que recibió el Premio al mejor director en el Festival de Cannes y en varios festivales más.

"Sur" relata el regreso de Floreal, al salir de la cárcel, al finalizar la dictadura y se dirige a su casa para reencontrarse con su amor. Caminando por su barrio cruza por el "boliche de la esquina" (donde estará el "Polaco", su suegro cantando algún tango, como intérprete olvidado en el tiempo). En ese relato surrealista y poético aparecerá el "Negro" asesinado por los servicios, y su amigo, el "tarta franchute". Es el largo camino de la liberación hasta su hogar y allí aparecen imágenes que se confunden los contornos de la realidad con sus pensamientos. Así se logra expresar esa triste realidad que afectó al sur de América Latina, y el canto solitario de un Goyeneche que encarna los temas que le hicieron felices en otros tiempos.

Solanas había cantado el exilio exterior, pero en "Sur", relata el verdadero exilio interior, el de aquellos que quedaron en estas tierras o que fueron desaparecidos. Cabe recordar que el personaje, Floreal, sale de la cárcel, llegada la democracia, luego de cinco largos años de deambular por distintos territorios del país. Cuando regresa, aunque su mujer lo está esperando, el país ya no es el mismo, sin embargo todos desean fervientemente recuperar las esperanzas de libertad.



Así, el propio, Solanas ha escrito: "Quiero decirles que Sur nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y también una historia de amor por el país. Es la historia de un regreso. Sur nos cuenta aquellos argentinos que en la película he llamado los de "la mesa de los sueños". De ellos aprendí. A ellos les agradezco. Ellos, más allá de sus convicciones políticas nos dejaron como herencia una obra y un compromiso. Fueron los que quisieron realizar "La utopía de los hombres libres del Sur". Ese fue el sueño de los sueños. Ojalá siga siendo. Sur nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor. Por esos es la historia de un regreso..."

...También quiero decirles que Sur, es un homenaje a todos los que, como mi personaje tartamudo, supieron decir NO. Fueron los que mantuvieron la dignidad. Ello dijeron no a la injusticia, a la opresión, a la entrega del país. Por último, quiero decirles que Sur, película enteramente realizada en el país, es el esfuerzo de decenas de técnicos y artistas por un cine más auténtico, más imaginativo, más riguroso y poético. Un cine que busca recuperar ese público que en otras épocas llenó nuestras salas. Como en circunstancias anteriores, esta obra es parte del compromiso por afianzar identidades culturales. Sur fue hecha con el corazón y ahora les pertenece". Nada mejor que las palabras de Solana para retratar esta



película donde, el “Polaco” haría de “Polaco”

El hábitat elegido por Solanas para rodar la mayoría de las escenas de “Sur” también serían fundamentales en su estructura. Barracas, pueblo trabajador, estaría retratado, justo debajo de la estación del Ferrocarril Roca, Hipólito Yrigoyen, a dos cuadras del ex Mercado del Pescado, donde hoy funciona el Centro Metropolitano de Diseño. Allí, un barrio que pretendió salir del olvido, barrio obrero y trabajador por excelencia. Sus antiguas chimeneas y el paso cotidiano de sus operarios, con esa estación de ferrocarril, fueron testigos de aquellos que venían del otro lado del Riachuelo o desde Constitución. Luego ello daría paso a grandes galpones abandonados y un barrio en que en sus tristezas arrastró también a sus hombres y mujeres y que hoy trata de reconfigurarse.

El clima de abandono había acompañado a la estación hasta que por un convenio entre el gobierno nacional de Néstor Kirchner y el de la Ciudad de Buenos Aires con Aníbal Ibarra como Jefe de Gobierno, se recuperaron los arcos semicirculares que cumplían la función de depósitos, construidos en ladrillos, a los fines de construir un centro cultural. El espacio sería ocupado por la subsección del Museo de Cine Pablo Ducros Hicken, donde se establecieron gigantografías de distintas películas: desde Riachuelo (1934) hasta Gatica, el Mono (1993), pasando por Alias Gardelito (1961), el film que protagonizaron Walter Vidarte y Héctor Pellegrini.

Como signo identitario, frente a la estación, se encuentra el “Café del Polaco”, ese legendario bar donde Goyeneche, protagonizara “Sur”, para lo cual se habrían de generar espacios con el escenario de la filmación, como distintas escenas de la película.

Se ha señalado que, tanto con el “Exilio de Gardel” y especialmente con “Sur”, Solanas, en la búsqueda de nuestra identidad cultural, vuelve al tango como síntesis de ella. Lo vuelve a instalar en sus imágenes, del cual fuera desplazado por los sectores dominantes. Y si bien, lo ficcionaliza, para desvanecerlo, el género sirve como denuncia a un estado de cosas en el país.

El género, que fuera centro de una época de nuestro cine nacional, vuelve al serlo, sirviendo para estructurar una historia de entrega nacional, represión, oscuridad y nuevamente esperanza. A partir de la evocación nostálgica, pero esperanzada, se replantea y revaloriza nuestro ser nacional, a través de la valoración por la propia tierra, los amores contrariados, el regreso al hogar, los reencuentros, la amistad, y principalmente las utopías, a través de su música.

Como los versos de Benedetti, el sur también existe. Esa ficción del sur, es el sur de la ciudad con su bar, pero también el sur de nuestro país y de nuestro continente. Es el sur de la libertad con hombres que soñaron un país mejor, pero también es el sur que se encuentra en una esquina de tango.

La película, también nos revela ese oscuro pasado reciente, con todo lo afectivo de lo reciente, asumiendo hechos y personajes de inmediata data. Y aun, con el riesgo de ello, asume esa realidad innegable de la oscura noche argentina y latinoamericana. Así contesta, ciertas críticas, de no profundizar la temática, pero ser lo suficientemente realista, dentro de la ficción, de pintar una realidad nacional y las utopías de muchos de sus personajes, con un lenguaje cinematográfico y narrativo de alta calidad que, aún hoy mantiene su plena vigencia.

En ese eje narrativo, con las tristezas de la patria extraviada pero, con la esperanza y las utopías de un país liberado de los intereses que lo sujetaban, desde dentro y desde fuera, aparecerá la figura del “Polaco” para la cual Pino había ideado que actuara de “Polaco” un viejo cantor de tangos que se quedó en su rincón del barrio, exiliado en su propia tierra, junto a su familia y a sus amigos.

Pino tenía el pleno convencimiento que, en ese barrio de obreros explotados en los frigoríficos, a través de la represión, persecución y desaparición forzosa, solo la lucha, a través de una amistad solidaria y una música que los uniera, podían pelearle a la vida y tener alguna esperanza en el futuro.

En dicho escenario nacional, aunque se lo ubicara en el barrio sur, en una noche larga y oscura de la dictadura militar y sus cómplices civiles, habría de colocar a esos seres, cada uno con sus propias historias, donde la mayoría tenían sobradas muestras de antecedentes actorales, solo uno, que no era actor de carrera, pero sí intérprete en la vida. Eso fue lo que le dijo al "Polaco" para convencerlo para actuar en la película, pese a la resistencia de este, que siempre mantenía ese bajo perfil y dudas sobre su real capacidad. Pero el director sabía que tenía los suficientes pergaminos para ponerse en el papel, pero principalmente en la piel de Amado, ese viejo cantor de barrio, integrante de la "Mesa de los sueños". Y seguramente, como el tango diría "Y no lo erré".

Ese cansado transitador de un género atacado, como lo era el pueblo trabajador, acudiría indudablemente a sus cómplices autorales en una música de desgarros y encuentros emocionales, como cuenta la película. Así, además de tener siempre al Gordo detrás suyo, también los tendría a los Mores, Manzi, "Catunga", Cátulo, los hermanos Expósito, que lo acompañaban a través de "María", "Sur", "Garúa", "Cristal", "La última curda" o "Naranja en flor", al mismísimo Ástor como director musical y en dupla con Pino para darle ese bello "Vuelvo al sur".

Nada estaba faltando para crear el hábitat emocional de esa, nuestra triste realidad, y a la vez, engarzarla con una esperanza posible. A todo ello, como siempre ocurría, el "Polaco" le pondría el cuerpo, y especialmente el alma.

Para Pino no sería tarea fácil grabar con un permanente emocional, como era el "Polaco", aun cuando sus parlamentos no fueran extensos, sino por la enorme sensibilidad que mostraba el cantor cada vez que debía enfrentar la cámara, especialmente ante aquellas secuencias dramáticas o emotivas. Sin embargo, a través de su experiencia y también gran sensibilidad lo supo ir guiando por los caminos que le permitieran grabar escenas donde Goyeneche se interpretaba a sí mismo, los cuales lo había presentado, cuando en realidad lo estaba grabando, sin que el "Polaco" lo advirtiera y surgiera escena de un gran valor testimonial que hacía emocionar a todos los presentes, que valoraban la sencillez pero la profundidad de un espíritu simple y grande.

Todos eran conscientes de esas valoraciones actorales. Tan solo el "Polaco" seguía fiel a sus creencias, como si fueran reales y no ficciones. A tal punto de emocionarse pensando en aquellos de las "Mesas de los sueños" que habían partido, pero también lo asociaba a la falta de su "Gordo lindo" o a Homero. Sin duda, era un integrante titular del equipo de los sensibles.

La película filmada en escenarios del país, más allá de algunas críticas simplonas de sectores tradicionales del género, asumía un antes y un después para las nuevas generaciones, la mayoría de las cuales, nacidas durante la dictadura o de pocos años, carecían del conocimiento necesario de lo que había pasado en nuestro país y principalmente porqué. La historia serviría, sin duda, mucho mejor que muchos libros o discursos y allí esos jóvenes que inundaban los nuevos tiempos democráticos tenían la información necesaria sobre la historia del silencio de un país, pero principalmente, las esperanzas de un pueblo enancado en las luchas de aquellos que dieron sus vidas por un país mejor, que pudiera resucitar esa "Mesa de los sueños".

Sería el puente necesario entre ese pasado oscuro y el fondo del túnel donde había comenzado a asomar un proceso democrático, débil aún, con todas sus dudas pero, subsanables a través de su propio ejercicio democrático, a través de las propias contradicciones del sistema.

La película sería presentada en una premier especial en Francia, la cual a través de su ministerio de Cultura había apoyado esa filmación, y donde Amado, ese viejo cantor de tangos,

en el teatro La Cigalle, tendría que presentar sus credenciales de gran intérprete, de enorme diceur, ante un público que ya lo adoraba y que al finalizar cada interpretación le pedía otra, como si estuviera en Buenos Aires, Una vez, hombres y mujeres comunes de otras tierras, valorizaban a nuestra música y a sus artistas, cuando en el país, los medios masivos de comunicación, no le daban la trascendencia que merecía. Quizá, sería porque muchos de ellos habían sido cómplices de la dictadura cívico-militar.

Otro de los hitos, quizá sin mucha prensa, ha sido la creación de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, que hiciera realidad el gobierno de la provincia de Buenos Aires, durante la gobernación Armendariz. La **Escuela de Música Popular de Avellaneda** (EMPA) es una institución pública de nivel terciario, dependiente del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires de la República Argentina. Se especializa en la formación musical, como instrumentista, profesorado en educación musical y en instrumento en los géneros de folclore argentino, tango y jazz,

Pionera en su tipo, al ser una de las primeras escuelas de música popular en Latinoamérica, la EMPA comienza a tomar forma en el año 1986 producto de la iniciativa de la Dirección Artística de la Provincia de Buenos Aires de crear una comisión destinada a institucionalizar la formación de músicos populares en los géneros de folclore argentino, tango y jazz. Para realizar tal tarea, la elaboración de los contenidos fue encomendada a un grupo de destacados músicos de la escena local. En folclore, el responsable fue el pianista Manolo Juárez; en tango, fue el maestro Horacio Salgán, y principalmente la tarea de Rodolfo Mederos y Daniel Binelli, y los contenidos de jazz quedaron a cargo del saxofonista y clarinetista Hugo Pierre. El plan de estudios sería responsabilidad del asesor Gustavo Molina. Finalmente, tras una resolución de 1987, se crea la escuela con el nombre de "Primera Escuela Argentina de Música Popular", ubicada en su primer edificio en la calle Italia 36, Avellaneda.

El gran esfuerzo y dedicación de todos aquellos profesores, la mayoría de un gran predicamento, como Rodolfo tendrían sus enormes frutos, donde en poco tiempo habrían de aparecer notables instrumentistas que no solo adquirirían sólidos conocimientos musicales, sino los enormes yeites tangueros de muchos de ellos que luego continuarían sus respectivas carreras y hoy son nombres de nuestro género, por caso los hermanos Possetti, Sonia y Hernán, o Julián Peralta.

La Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) marcó el rumbo en la enseñanza de la música y se transformó en una generadora de varios proyectos como los encuentros de músicos de distintos países que se reúnen todos los años en torno a la experiencia del aprendizaje. La institución de la calle Vélez Sarsfield al 600 forma a unos 2.500 músicos que, desde varios puntos del país y de la región, llegan hasta allí para cursar la formación básica de tres años y otros cuatro de especialización. Algunos buscan la formación como instrumentistas, otros se vuelcan al profesorado y algunos a la educación inicial para dar clases en jardines de infantes. Horacio Salgán, Manolo Juárez, Rodolfo Mederos, y Cacho Tirao, entre otros reconocidos referentes de la cultura popular, impulsaron los conocimientos y saberes para la enseñanza musical en el establecimiento.

Peralta, hoy Profesor de Elementos Técnicos del Tango, fundador de la Fernández Fierro y hoy a cargo de Astilleros ha expresado: "Al estar viva, la música popular te invita a aprender desde la creatividad, a relacionarte activamente con el oficio, tanto desde lo musical como de lo pedagógico. La carrera del músico no deja de ser larga y sacrificada, y si no hay muchas ganas, es probable que se ponga difícil hacer los ocho años que lleva terminarla". "Todos hemos gozado de la música clásica pero hay una gran diferencia con lo popular". "Intentamos desde aquí desmitificar esa idea del don, de que si no estás tocado por la vara no podés ser músico", señaló Delfina Daverio, estudiante del profesorado, quien describió la mirada del profesor que te dice que "vas a poder": "Esa mirada que abandona el clásico 'servís o no servís', también es un aporte de la música popular a la formación de todos los músicos".

Como siempre, para terminar el desarrollo de la temática del tango, volvemos al maestro Horacio Ferrer para sintetizar los temas creados en el período en tratamiento:

AÑO 1983: “Andar a pie” de H. Negro y C. Guzmán; “El mismo baldío” de N. Malbrán y J. Dragone; “Decime...¿cómo estás?” De Mandy y C. Guzmán; “La línea del destino” de V. Expósito; “Mi viejo aquel herrero” de N. Malbrán y J. Dragone; “Tango con vos” de H. Negro y el “Mingo” Moles.

AÑO 1984: “Apuesto por la vida” de H. Negro y J. Plaza; “Bordoneos” de H. Selles y S.Piana; “Campaneando mi pasado” de L. Alposta y Rosita Quiroga; “Canción sin puñales” de L. Nebbia; “Cuando uno canta” de H. Negro y C. Guzmán; “El Gran Corso”, “Entre depres y manías”, “Ghandi”, y “La Grela de Milo” de N. Cuniberti y E. Rivero; “Luna de puerto” de A. Tejada Gómez y E.H. Gómez; “Sermón de la sangre” de R. Alberti y S. Cosentino; y “Tan vos y yo” de M. A. Jubany y O. Torres.

AÑO 1985: “A un nochero” de J. B. Devoto y E. Rivero; “Cuando Dios hizo al varón” y “De aquel barrio” de J. Canet; “Don Martiniano” de H. Lima Quintana y E. De la Peña; “Un feliz meteón” de H. Ferrer y A. D’Agostino; “Guapo tanguito” de P. Pescador; “Hay un cantor” de H. Negro P. B. Pérez; “Melancólico gotán” de E. Cadícamo y S. Piana; “Tal vez la soledad” y “Una vez un hombre” de M. A. Jubany y O. Torres; “Tanguito de almendra” de A. Del Prado; “Un par de medialunas” de E. Yofré, A. Gómez y M. Garelo y “Un tango y la ciudad” de H. Negro e I. Spitalnik.

AÑO 1986: “Acá está mi gente” de H. Negro y C. Cabrera: “Buenos Aires y el país” de E. Blázquez; “El Polaco” de H. Ferrer y L. Federico; “Flor de cedrón” de R. Selles y H. Pardo; “París sans toi” de B. Vimenet y O. Piro; “Pazzia” de C. Novarro y E. Blázquez; “Pérfil de tango” de E. Blázquez y A. Stampone, “Qué tango hay que cantar” de C. Castaña y R. Juárez; “Simplemente de Cátulo” de L. Benarós y S. Piana; y “Vos querés a Buenos Aires” de H. Negro y C. Guzmán.

AÑO 1987: “Atahualpa Yupanki”, “Che tango che” y “Final de función” de H. Ferrer y A. Piazzolla; “Buenos Aires es tu fiesta” y “Que flor para mi truco” de H. Ferrer y R. Garelo; “Como los árboles” y “Ahora qué haré” de O. Fresedo y J. Colangelo; “Como si fuera un cristal” de O. Del Priore, Alpino y Nazer; “Después del ensayo” y “El segundo violín” de R. Juárez y J. Tavera; “Gorrión con bolsillos” de H. Negro y C. Guzmán; “La deuda externa” de M. A. Jubany y O. Torres; “No queda otra” de H. Negro y S. Cosentino; “Presagio” de H. Ferrer y H. Stamponi; “Quién es ella” de H. Ferrer y Jairo; “Solo se trata de vivir” de L. Nebbia. “Soñar por la ciudad” de los hermanos Garelo; “Un íntima historia” de M. Soto y J. Mazzea; “Voy a encontrarme contigo” de E. Majul y el “Mingo” Moles; “Y te encuentro a cada paso” de R. Ostuni y C. Acuña; y “Zafiro” de F. Yofre y C. Buono.

1988: “Canta, canta, mujer” de O. Punzi y N. Marconi; “Debajo de la rueda” de E. Moneli y J. C. Páez; “Documento de identidad” y “Truc amargo” de H. Lima Quintana y E. De la Peña; “Elogio a mi ciudad” y “Rincón de mi infancia” de E. Cadícamo; “El perfume del pan” de E. Majul y S. Piana; “El pisito de la calle Melo”, “Piper mint” y “Viva el tango” de H. Ferrer y R. Garelo; “Guitarra tanguera” de R. Ostuni y Villavicencio; “La luz de una ilusión” de O. Del Priore, V. D’Amario y S. Cordisco; “Pilcha fina” de F. Yofre y J. Dragone; “Querido Discepolín”; “Se viene el 2000” de L. Alposta y O. Pugliese; “Te llamo en silencio” de C. Mores y N. Marconi; “Una cita en Buenos Aires” de E. Blázquez; y “Yo ya no puedo quererte” de R. Pagano.

1989: “Alfred Arnold” de H. Negro y G. Clausi; “Bailando en Buenos Aires” y “Che, gomina” de H. Ferrer y E. Garelo; “Boliche de estaño” y “Los taitas rockeros” de H. E. Salerno y M. E. Saraceni; “Café de París” y “Cenizas que quedan” de E. Cadícamo; “Cuando somos” de H. Negro y J. Colangelo; “De cielo abierto” E. Martín y J. González; “Del cincuenta” de R. Selles y H. Pardo; “Gorrión en el supermercado” de H. Negro y E. De la Peña; “Hoy por hoy” de L. Alposta y O. Pugliese; “Mujer y tango” de E. Blázquez y J. J. Mosalini; “Porqué” de G. y S. Cosentino; “Solo” de Solanas y “Solo cuando estás conmigo” de V. Expósito.



## FUENTES

### BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA-ECONÓMICA

-ASPIAZU, Daniel - Basualdo, Enrique y Khavisse, Miguel El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

-BLANCO MUIÑO, Fernando (1998). «El pensamiento social de la Unión Cívica Radical». Instituto Yrigoyeniano. Documentación (17 de noviembre de 1998).

-CANSINO, C. (1994). "Pensar la transición", La Jornada Semanal, México, núm. 276, septiembre de 1994, pp. 39-42.

-CAVAROZZI, M. (1983). Autoritarismo y democracia. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.



- CEPAL. (1987). Informe sobre la pobreza en América Latina. Santiago de Chile.
- CISNEROS, Andrés; Escudé, Carlos (2000). «Historia de las Relaciones Exteriores Argentinas». Capítulo 65: Universalismo y crecimiento como ejes de la política exterior (1963-1966). Buenos Aires: CEMA. (Texto completo) Crespo, J.A.(1994). "La transición entrampada", Enfoque, México, núm. 38, agosto de 1994.
- CUEVA, A. (1987). Tiempos conservadores: América Latina en la derechización de Occidente. Quito, El Conejo.
- DAHL, R. (1991). Los dilemas del pluralismo democrático: autonomía versus control, México, Alianza Editorial.
- DAMILL, Mario y Frenkel, Roberto "La economía argentina en la década de los '80", en Situación Latinoamericana en los '80. Evolución macroeconómica,CEDEAL, Buenos Aires, 1992.
- DELGADO, Soledad "El otro partido. Algunas consideraciones acerca del radicalismo (1983-1989)", presentado en el VI Congreso Nacional de Ciencia Política. SAAP, Universidad Nacional de Rosario, nov. 2003; Escenarios Alternativos (2004). «Una historia me militancia, un futuro de cambio: entrevista con Adolfo Stubrin». Escenarios Alternativos (octubre de 2004).
- EL DÍA Diario de México. 19 de octubre. (1987). Panorama económico de América Latina. Sección: testimonios y documentos.
- ESQUIVEL, Juan Cruz Detrás de los muros. La iglesia católica en tiempos de Alfonsín y Menem, 1983-1999,
- FUNDACIÓN CIDOB (2002). «Raúl Alfonsín». Fundación CIDOB. Biografía de líderes políticos (7 de marzo de 2002).
- FLISFICH, N.; Lechner, N.; Moulian, T. (1985). Problemas de la democracia y la política democrática en América Latina. In: Flisfich, N. et alii. Democracia y desarrollo en América Latina. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- FURTADO, A. (1986). Dinámica socio-económica de América Latina. Novos estudos CEBRAP.
- GALASSO, Norberto (2004). «La Revolución Libertadora». Centro Cultural Enrique Santos Discépolo. Historia de la Argentina. To. II Edit. Colihue 2011
- GAMARRA, Eduardo A.(1994). Orientación reformado y democratización en América Latina. 1990.
- GONZÁLEZ CASANOVA, P.(1988). Los militares y la política en América Latina, México, Siglo XXI, 1988.
- HIRSCHMAN, A. O. (1986). La democracia en América Latina. Vuelta. México, (116):28, jul.
- HUNTIGTOFN, S.H.(1990). El orden político en las sociedades en cambio, Buenos Aires, Paidós. Huntington, S.H.(1994). La tercera ola. La democratización a finales del siglo XX, Buenos Aires, Paidós.
- LEUCOWICHZL, Alfredo y José Antonio Díaz Los herederos de Alfonsín. Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1987.
- LINZ, J. (1994). El factor tiempo en las transiciones democráticas, México, Centro de Estudios sobre la Transición. Linz, J. (1987). La quiebra de las democracias, Madrid, Alianza

Universidad. Linz J. (2010). "Los orígenes y la durabilidad de la democracia en América Latina: Avances y retos de una agenda de investigación". En revista: Revista de Ciencia Política/Volumen 30 / N° 3 / 2010

-MARONESE, Leticia - Cafiero de Nazar, Ana y Waisman, Víctor El voto peronista'83: perfil electoral y causas de la derrota, El Cid Editor, Buenos Aires, 1985, p. 93.

-MALAMUD, Andrés "¿Por qué los partidos políticos argentinos sobreviven a sus catástrofes", en Iberoamericana?.

-MORENO, Sergio (1999). «Reportaje a Luis Alberto "Changui" Caceres, fundador de la Coordinadora». Página 12. Principal (20 de septiembre de 1999). [6].

-MUIÑO, Oscar La otra juventud. De la insignificancia al poder. Protagonistas y relato de la Junta Coordinadora Nacional de la Juventud Radical: 1968-1983, Corregidor / IML, Buenos Aires, 2011, p. 304.

-NOHLEN, D.(1996). "¿Más democracia en América Latina? Democratización y consolidación de la democracia en una perspectiva comparada", Síntesis. 5-

-NOVARO, Marcos y Palermo, Vicente La historia reciente. Argentina en democracia, Edhasa, Buenos Aires, 2004.

-ODENA, Isidro J. (1977). Libertadores y desarrollistas. Buenos Aires: La Bastilla.

-O' DONNELL, Guillermo (1982). El estado burocrático autoritario. Buenos Aires: de Belgrano. (Texto parcial. O'Donnell, G. y P. Schmitter. (1988). Transiciones desde un gobierno autoritario. Conclusiones tentativas sobre las democracias inciertas, vol. 4, Buenos Aires, Paidós. O'Donnell, Guillermo and Schmitter, Philippe C. (Eds.).(1986). Tentative Conclusions About Uncertain Democracies, Baltimore: John Hopkins University Press, 1986.

-ORJUELA E,Luis Javier. (2003). La insuficiencia de la "doble transición": aproximación crítica a dos enfoques de la política comparada.

-PALOMINO, Héctor "Los sindicatos bajo el gobierno constitucional: de la confrontación a la alianza".

-PARTIDO INTRANSIGENTE (1996). «25 años en la historia de nuestro pueblo». www.pi.org.ar. Historia. [7] Consultado 1-may-2006.

-PEDROSA, Fernando De eso no se habla. Política informal en las organizaciones de partidos: el caso de la Unión Cívica Radical (1983-2003). Tesis de maestría (inédita), Universidad de Salamanca, 2004;

-PERSELLO, Ana Virginia Historia del radicalismo, Edhasa, Buenos Aires, 2007.

-PORTANTIERO, Juan Carlos (comps.) Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina, Puntosur, Buenos Aires, 1987, pp. 175-194.

-PRZEWORSKI, A. (1988). "Algunos problemas en el estudio de la transición hacia la democracia", en G. O'Donnell, P. Schmitter y L. Whitehead (eds.), Transiciones desde un gobierno autoritario, vol. 3, Buenos Aires, Paidós. pp. 79-105.

-QUIRÓS, Carlos Alberto Guía radical, Galerna, Buenos Aires, 1986.

-SABSAY, Fernando (1999). «Arturo Frondizi». Presidencias y Presidentes constitucionales argentinos. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Página 12. (Capítulo completo).

-SAIN, Marcelo Los levantamientos carapintada. 1987-1991, 2 tomos, CEAL, Buenos Aires, 1994.

-SENÉN GONZÁLEZ, Santiago; Welp, Yanina (1999). «Illia y la toma de fábricas». Todo es historia. junio de 1999 (388). ISSN 0040-8611.

-SPINELLI, María Estela (1992). «La construcción del Frente Nacional en la Argentina post-peronista, 1955-1958: ¿Una estrategia electoral o un proyecto político modernizador?». EIAL Nº3 (Nº 1 Enero-junio 1992).

-STALLINGS, Barbara, (1992). La Influencia Internacional en las Políticas Económicas: Deuda, Estabilización y Reforma Estructural. Haggard, Stephan y, Robert Kufman, (Eds.), La Política de Ajuste Económico. Las Restricciones Internacionales, los Conflictos Distributivos y el Estado.

-TOURAINÉ, A. (1982). El postsocialismo. Planeta. España. Varas, A. (1986). Fuerzas armadas y transición democrática en América del Sur. Material de Discusión. Programa FLACSO. Santiago de Chile. (1), octubre.

-VATTIMO, G. (1986). El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. México, Gedisa Editora.

-ZERMEÑO, Angel (1995). Tres modelos de transición democrática. PDF.

### BIBLIOGRAFÍA CULTURAL-MUSICAL

-CARRETERO, Andrés: "Vida cotidiana de Buenos Aires". Tomo III Ed. Planeta

-CENTRO CULTURAL OSVALDO PUGLIESE: "Osvaldo Pugliese".

-CONDE Oscar (compilador) "Poéticas del tango". Marcelo Héctor Olivieri Editor.

-FERNANDEZ, Carlos "El Polaco fantasma de luna" Edición propia del autor

-FERRER, Horacio: "El libro del tango"; "El siglo de oro del tango"; "La epopeya del tango cantado". Ed. Tersol. "El Tango: arte y misterio" Ed. Losada

-FRASCHINI Alfredo E.: "Tango: Tradición y Modernidad". Editoras del Calderón.

-GORÍN Natalio: "Astor Piazzolla. A manera de MEMORIAS". Perfil Libros.

-GILIO María Esther: Aníbal Pichuco Troilo. Conversaciones". Perfil Libros.

-KURI Carlos: "Piazzolla: la música límite" Ed. Corregidor

-LÓPEZ RUÍZ Oscar: "Piazzolla, loco, loco, loco" Ed. de la Urraca.

-LONGONI Matías y VECCHIARELLI Daniel: "El Polaco" la vida de Roberto Goyeneche. Ed. Atuel

-MARTÍNEZ Roberto L. y MOLINARI Alejandro: "Tango y sociedad": la epopeya del tango.

-PUYOL Sergio: "Cien años de música argentina" Ed. Biblos; "Historia del baile" (de la milonga a la disco).

-PIAZZOLLA Diana: "Astor" Ed. Emecé.

-SALAS Horacio: "El tango" Ed. Planeta

-SIERRA Luis Adolfo: "Historia de la orquesta típica" Evolución Instrumental del tango. Ed. Peña Lillo

# CAPÍTULO XV

## DÉCADA DEL “90”

### LA BANALIZACIÓN CULTURAL



*Los ricos se convencen de que son ricos por méritos propios, sin que sus privilegios (educativos, patrimoniales, de clase) hayan tenido nada que ver. Los pobres se culpan de su fracaso, aunque no puedan hacer gran cosa por cambiar las circunstancias que determinan su existencia. ¿Desempleo estructural? Si usted no tiene empleo, es porque carece de iniciativa. ¿Viviendas de precios desorbitados? Si su cuenta está en números rojos, es por su incompetencia y falta de previsión. ¿Qué es eso de que el colegio de sus hijos ya no tiene instalaciones de educación física? Si enjordan, es culpa suya. En un mundo gobernado por la competencia, los que caen pasan a ser perdedores ante la sociedad y ante sí mismos. Por ello una materia fundamental del proceso democrático es igualar las oportunidades para todos y todas.*



**LOS “90” COMO DÉCADA DORADA DEL NEOLIBERALISMO QUE, TRÁS LAS POLÍTICAS DE LAS GRANDES POTENCIAS, SE ENCOLUMNARON LOS PAÍSES PERIFÉRICOS.**

En este análisis de las realidades culturales, como siempre nos ocurre, debemos acudir a los hechos y actos que en el mundo y en nuestro país se producían y como los mismos condicionaban todo desarrollo nacional autónomo, no solo desde los político-económico-social, sino también de su espectro cultural, el cual, sin duda, repercutía en la vida del hombre y la mujer de ese tiempo. Se volvía a una época de opacidad donde, los valores materiales han de

sobresalir sobre aquellos que son sustentable en toda sociedad, y que hacen a su propia identidad. Los “90” serían un claro reflejo de todo ello. Una década de vanidades y de retrocesos en la conciencia nacional.

Como suele ocurrir, las décadas, muchas veces no coinciden con su numeración anual sino que configuran lapsos que dan comienzo unos años antes y terminan unos años después. Así como la larga década del “40” supo comenzar a mediados de 1930 y finalizar en 1955, la década del “90” suele ubicársela hacia mediados de 1980 y finalizar con el comienzo del siglo XXI.

Una vez ubicado su espacio en el tiempo, deberemos significar en que la misma adquiere un fenómeno global que, influido por la modernización tecnológica e informática le imprime una nueva dinámica a la producción de las empresas y en definitiva al mercado mundial, todo lo cual crea un nuevo origen económico mundial.

En esta nueva realidad, los países quedan interconectados y ese nuevo mercado mundial comienza a tener nuevas reglas que regulan sus relaciones comerciales. En ese nuevo marco mundial las economías de América Latina quedan atrapadas en su nueva fenomenología, que han de producir una profunda crisis en sus economías nacionales.

Como hemos señalado existen hechos y marcos históricos, como la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS, en el año 1989, que irán moldeando esta nueva etapa, pasando de un mundo bipolar a uno multipolar, principalmente a través de las aperturas de los mercados, privatizaciones, desregulaciones y una reestructuración del liberalismo tradicional que ha de tomar esa nueva dirección a la que se ha de señalar como neoliberalismo, especialmente a través del denominado Consenso de Washington. Los países periféricos no estarían exentos de ello.

También América Latina sufriría tal doctrina que en esa década se convertiría en hegemónica, y tendría la visita de sus voceros, como el recordado liberal francés Guy Sorman quien abogaba por las privatizaciones como el paradigma del cambio. También descollarían los famosos “Chicagos Boys” de la mano de los organismos económicos internacionales, creando enorme cantidad de fundaciones como voceros de su proyecto, que no por conocido habría de repetir antiguas recetas como la disciplina fiscal, la liberación de las tasas de interés, tipos de cambios competitivos, liberalización de los ingresos de capitales, acompañados de desregulaciones en el comercio, que se convertirían en ejes de las economías nacionales, transnacionalizadas y al servicio de los capitales globales.

Todo ello implicaba un nuevo orden mundial de la economía, a través de un desarrollo tecnológico y científico, direccionado principalmente a las comunicaciones y a la informática que permitiría superar los límites nacionales, monitoreando desde los centros económicos mundiales las distintas economías, con la pérdida de los gobiernos nacionales para poder fijar precios, cuotas de producción o cualquier tipo de regulación. En ese devenir había surgido, entre otros, la Unión Europea.

La eliminación de controles y las distorsiones arancelarias pasarían a ser normales en todos esos países periféricos, a través de una apertura comercial sin limitación alguna y la liberalización de los mercados financieros locales. También se produciría la supresión total de restricciones a las importaciones, una fuerte reducción de tarifas y la eliminación de los impuestos de exportación, donde el mercado mundial regularía las relaciones comerciales, encorsetando cualquier posibilidad nacional de obtener una autonomía a su economía, y la imposibilidad de poder competir contra ese mercado, como el ejemplo de México y el famoso efecto “tequila” con sus efectos sobre las demás economías latinoamericanas y de los demás países subdesarrollados o en vías de desarrollo.

---



Pese al manejo globalizado de los negocios mundiales, y la desaparición del modelo socialista de competencia, el capitalismo no podrá evitar tener sus propias contradicciones y por ende sus propias crisis que, sin embargo, pagarán los países periféricos dependientes. En dicho período, con la crisis de los países socialistas se ha de producir una enorme caída de la producción industrial que se habrán de moderar a mediados de la década. También han de exhibir una enorme caída la mayoría de los países africanos, y buena parte de los asiáticos, caribeños, centroamericanos y sudamericanos. Ello no será gratuito para las grandes urbes que también sufrirán las crisis financieras desde finales de 1990 y la recesión de las grandes metrópolis industriales.

Así en EEUU su tasa positiva de crecimiento, entre 1989 y 1990, se convierte en negativa en 1991 (-0,8%), Gran Bretaña sufre su crisis más importante desde 1945, que recién podrán estabilizar en 1993; Suecia entra en una situación de semi estancamiento, y aunque se logra retrasar la crisis, la misma también llega a Alemania y los demás países de Europa occidental desde mediados de 1992 y se prolonga hasta 1994. La producción industrial alemana cae 8,3% y el conjunto de la Unión Europea en un 1%. También Japón tiene su propia crisis durante el período 1990-1997. El desempleo bate records y la OCDE señala que en 1991 se habían perdido 6 millones de puestos de trabajo, y entre 1991 y 1993 sería de 8 millones.

Pero además la crisis señala que ningún sector se salvó de la crisis, aunque golpea principalmente a los sectores de la informática y el armamento (IBM despide 20.000 empleados en 1991 y 80.000 en 1993, y en la industria alemana de automóviles se producen 100.000 despidos. Todo ello se produce aún con los créditos otorgados. Todo lo cual además produce un rebrote inflacionario EEUU 6%, Gran Bretaña 10,4%, CEE 6,1%, Brasil 180%, Bulgaria 70%, Polonia 50%, Hungría 40%, URSS 34%). Para combatir ello se baja en 22 veces el tipo de interés pasando de un 10% a un 3%, lo que significa que el préstamo a la banca prácticamente es gratuito. Ello produce la temida combinación de recesión más inflación (la estanflación), con lo cual el crédito es cada vez más incapaz de relanzar la producción, se agrava el estancamiento y rebrota la inflación, donde los sectores de punta, que hasta entonces no había sido alcanzados por la crisis, entran en ese espiral, como la informática, las telecomunicaciones y el armamento.

A partir de fines de 1993, tanto en EEUU, Gran Bretaña como Canadá comienza a darse un cierto crecimiento, el cual nunca superará el 5%, apoyado en el endeudamiento de los EEUU y de las demás economías mundiales, en tanto el consumo desplaza al ahorro; en China y los "Tigres" y "Dragones" asiáticos reciben enormes cantidades de fondos que permitirá un enorme negocio para los inversionistas. Los préstamos de esos sectores financieros también dirigirán sus proas hacia América Latina en países como Brasil, Chile, Argentina, Venezuela y México, a través de elevados intereses y con cortos vencimientos.

En tanto el capital americano obliga a sus rivales a dismantelar los aranceles y otros mecanismos proteccionistas, manipulando el valor dólar al dejar caer sus cotizaciones. EEUU por su parte utiliza ese posicionamiento para favorecerse en el mercado mundial, lo cual es imitado por los países europeos, participando del crecimiento, aunque con una tasa menor (entre el 1% y el 3%). Esta recuperación tiene como característica que se trata de una recuperación sin creación de empleo, el cual cae entre 1993 y 1996, donde las grandes empresas continúan destruyendo puestos de trabajo, calculándose que en los EEUU las grandes empresas eliminarían 500.000 puestos de trabajos entre 1993 y 1996, y la plantilla de funcionarios se reducen en casi 120.000 entre 1994 y 1996. Solo se crean subempleos con una pésima remuneración y a tiempo parcial. Ello significaba que el aumento de las ganancias con la pérdida de capacidad laboral estaba señalando una crisis del sistema, y cuando ello se transforma en crónico produce consecuencias para el mismo sistema que le impide mantener sus ganancias y su rentabilidad.

A diferencia de otras crisis alcanza a un número de países más pequeños, los EEUU no es ya la locomotora del crecimiento, exigiendo a sus socios, como Alemania y Japón, un mayor esfuerzo, el paro sigue creciendo, con convulsiones financieras y bursátiles como la mexicana en 1994, el cataclismo europeo de 1995 y la bancarrota de la Barings en 1996. De allí que la recuperación sea más débil y cada fase es peor que la anterior.

La ideología global que impone a todo el orbe las leyes de mercado, como el rigor presupuestario, la flexibilización laboral y la circulación del capital sin trabas, habría de permitir una salida a la crisis a través de un mayor esfuerzo de los sectores laborales. Ello se tratará de alcanzar a través de un incremento fenomenal de la producción, la reducción de las barreras aduaneras y un desarrollo fenomenal de las transacciones financieras.

En cuanto a la reducción de costos se trabajará sobre la disminución del salario, de las nóminas y las prestaciones sociales. Además, se dará una caída de las materias primas; la eliminación de las partes no rentables a través de las privatizaciones, fusiones y enajenación de activos. También el traslado de la producción a países del tercer mundo a través de gastos laborales bajísimos, y precios de venta irrisorios a través del dumping, lo cual permitía a los países centrales bajar sus costos. Todo ello, por lógica, significaba enormes ganancias.

En cuanto a la reducción de las barreras aduaneras y medidas proteccionistas, la realizarían los países más débiles en favor de los más fuertes, afectando a países como Brasil, Rusia o India. Por su parte los más fuertes han defendido sus fronteras económicas a través de barreras medioambientalistas o sanitarias. Con ello el efecto de la crisis habría de caer sobre los países más débiles, evitando el colapso del comercio mundial.

Por último, la década supone una escalada del endeudamiento por parte de los más débiles. Así, a partir de 1980 el endeudamiento es creciente, convirtiéndose en una necesidad dentro del funcionamiento capitalista, donde los créditos frescos solo pueden obtenerse en los mercados financieros. Para su concreción se ha de recurrir a trampas como la paridad forzada entre la moneda local y el dólar, revaluándose la moneda para atraer fondos y se elevan los tipos de interés.

Por su parte, los beneficios que produce la producción no tienen suficiente salida en inversiones rentables en actividad productivas, los cuales buscarán el camino de la especulación financiera. El sobreendeudamiento lleva a la libertad del movimiento de capitales a través de la utilización de la electrónica y la internet para las transacciones financieras, complementado por la indexación de las monedas con relación al dólar y principalmente la libre repatriación de los beneficios (fugas de capitales), todo lo cual pasa a ser un modus operandi del sistema.

Puede señalarse que, para el período 1990-1996, con anterioridad a la crisis asiática, que la tasa media de producción continúa cayendo, así en PIB, según la OCDE, en 1960-1970 5,6%, en 1970-1980: 4,1%, en 1980-1990: 3,4% y en 1990-1995: 2,4%. La crisis sobre los sectores industriales y agrícolas directamente productivos cae sobre todos los sectores, fueran los obsoletos o los de tecnología de punta. Solo deberemos tomar como ejemplo el PIB de los EEUU en los años 1975-1985-1996: 36,2%, 32,2%, 27,8%; China: 74,8%, 73,5%, 68,5%, India: 64,2%, 61,1%, 59,2%, Japón 47,9%, 44,2%, 40,3% o Alemania 52,2%, 47,6, 40,8%.

Para evitar, en parte, esa caída en la tasa de las ganancias, las empresas recurren a distintos medios, que al principio alivian la situación, pero que, en el largo tiempo, no impiden la caída, la cual se agrava, con la disminución de los costos laborales y el aumento de su composición orgánica, exhibiendo una enorme descapitalización, ventas de activos que permitan exhibir balances positivos y así pagar menos a los respectivos Estados. También lleva a enormes fusiones, tanto en la Unión Europea como en los EEUU.

Tal esquema que, en la concentración del capital entre 1850 y 1910 significó una evolución de la economía, el proceso de esta década expresa lo contrario, siendo tan solo medidas que tratan de contener la fuerte contracción de la demanda y el recorte de sus plantillas, de las cuales se habla de la pérdida del 11% total de los puestos de trabajo. El mercado se ha achicado de forma notable, especialmente en los países periféricos como África o América, donde comienzan a producirse situaciones como el trueque y los saqueos.

Pero no solamente esos países periféricos caen en la crisis, sino que, otros centros principales del capitalismo son presa de ello, como por caso Alemania, Suiza, Japón y Suecia donde la media de crecimiento no supera el 2%, y el paro crece notablemente, duplicándose, y de países acreedores pasan a ser deudores, muy especialmente el caso de Suiza, y el endeudamiento mundial en 1995 llega a 30 billones de dólares, y con ello el sistema financiero entra en crisis como no conocía desde 1929, produciéndose una gigantesca especulación que alcanza a todas las actividades bursátiles, inmobiliarias, de la agricultura e inclusive del arte.

Ello estará acompañado de una enorme corrupción del aparato político y de gestores económicos, en un maridaje entre estados, bancos, empresas y demás instituciones, tanto públicas como privadas, que pone en peligro el mantenimiento del sistema. Como ello también depende de indicadores económicos, comienza a darse un fenómeno de falsificación de los mismos, que profundiza la crisis, donde, por ejemplo, el mismísimo Banco incorpora dentro de los servicios no comercializables a los sueldos de militares o funcionarios y a los educadores, como forma de englobar las cifras, o para obtener el excedente fiscal se contabiliza los fondos de la seguridad social.

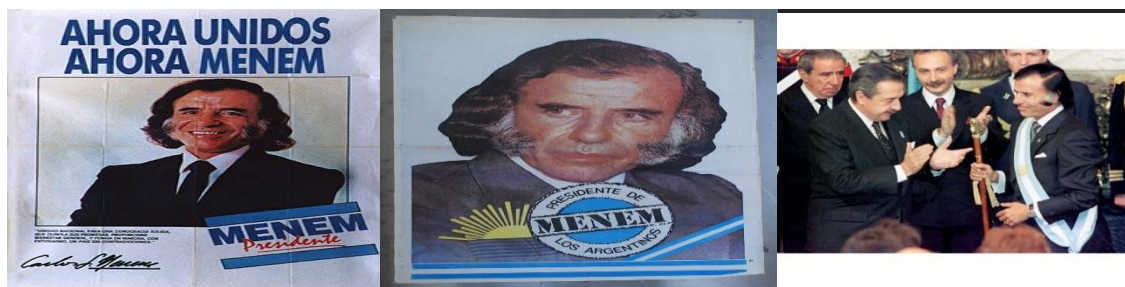
Otro subterfugio, será por ejemplo en la administración Clinton, a los fines de tener magnificas tasas en el tema del paro, poner como activos trabajadores a los que lo ejercen en tiempo parcial. En Alemania solo se considerarán parados aquellos que buscan un empleo al menos de 18 horas semanales, mientras que en Holanda es de 12 horas. Por su parte Austria y Grecia eliminarían sus estadísticas mensuales y en Italia no se consideraban parados los que trabajaban entre 2 y 40 horas semanales.

Todo ello se daba en una aceleración violenta del desempleo donde, según la OCDE, mientras en 1989 había 30 millones, en 1993 ascendía a 35 millones y en 1996 a 38 millones. Algunos ejemplos en países industrializados entre los años 1976, 1980, 1985, 1990 y 1996, señalarán en EEUU 7,4%, 7,1%, 17,1%, 16,4% y 15,4%, en Japón: 1,8%, 2,9%, 12,7%, 12,1% y 13,4%, en Alemania 3,8%, 2,9%, 16,9%, 15,9% y 12,4%, etc., etc. Ello se agravará con los subempleados principalmente en América Latina, donde según la OIT para 1996 entre el 25 y el 30% de los trabajados cuentan con jornadas menores, y en muchos países, trabajos de semiesclavitud o de niños.

Este esquema estará acompañado de reducciones en las indemnizaciones, recorte de las prestaciones por desempleos, mermas notables en los salarios en países como España o EEUU con un 20% de baja. También sufrirán una enorme merma las prestaciones sociales y la eliminación de los mínimos legales laborales. A través de tal situación, se producirá un incremento en la jornada laboral, la eliminación en el límite de la edad jubilatoria, la baja o eliminación en la edad del comienzo laboral, la reducción de la protección ante accidentes laborales o enfermedades profesionales. También la eliminación o reducción de las pensiones de la seguridad social hará que los trabajadores se vean impelidos de aportar a los Fondos de pensiones, los cuales invierten lo recaudado en la Bolsa con lo cual se produce una enorme incertidumbre de cobro futuro.

Como sucede normalmente, todo ese panorama repite aquello de que, incluido los datos aportados por la ONU, mientras que en 1996, 358 individuos más ricos del mundo

concentraban tanto dinero como los 2500 millones de personas más pobres, en 1997 la misma equivalencia bastaba para 225 ricos.



## ESCENARIO NACIONAL

### DEL “NO LOS VOY A DEFRAUDAR” A LAS RELACIONES CARNALES

Ya hemos desarrollado todo lo acontecido a partir del 10 de diciembre de 1983 con el gobierno encabezado por el doctor Raúl Alfonsín y el desenlace del mismo, especialmente en razón de la grave crisis económica que finalmente devendría en política, la cual ya había comenzado en 1987, principalmente con la elección de Antonio Cafiero como gobernador de la provincia de Buenos Aires, y que envolvería a todo el gobierno, tanto nacional como a las provincias gobernadas por el radicalismo. Ante tal escenario el presidente Alfonsín, pese a quedarle aún casi un año de mandato, decidió adelantar el llamado a elecciones generales, citándolas para el 14 de mayo de 1989.

El proceso inflacionario condujo a una aplastante victoria del FREJUPO, llevando a Carlos Menem a la presidencia. Alsogaray logró captar una gran parte de los votos descontentos con el bipartidismo al superar el millón de sufragios, pero todavía muy lejos de contrapesar al peronismo y al radicalismo. Vicente ocupó el cuarto lugar con el 2.44% de los votos y 1 elector, siendo en ese momento el mejor resultado logrado por un candidato presidencial de izquierda en Argentina. La fórmula Menem-Duhalde (7.954.419 votos) ganó en 20 de 24 distritos. La fórmula Angeloz-Casella (5.433.369 votos) sólo ganó en las provincias de Chubut, Córdoba, Salta y Capital Federal.

Alfonsín declaró que, a pesar del adelanto electoral, entregaría el mando el 10 de diciembre de 1989, al momento de finalizar su mandato constitucional, y rechazó tajantemente una entrega anticipada de mando. Alfonsín consideraba que los movimientos financieros que habían desencadenado el proceso hiperinflacionario en febrero eran una maniobra intencional para desestabilizar su gobierno, y creía que la elección anticipada de su sucesor pondría fin al caos económico hasta que terminara su mandato.

Sin embargo, la victoria justicialista no estabilizó la economía. El dólar se duplicó en valor durante la siguiente semana, y el 29 de mayo, disturbios estallaron en las zonas más pobres de varias ciudades. La pobreza comenzó a crecer de modo exponencial: en mayo era del 25% y aumentaría a un 47% a lo largo del año. Los disturbios sociales continuaron aumentando, y el 30 de mayo, Alfonsín debió decretar el Estado de Sitio sobre todo el territorio nacional.

El 11 de junio, Alfonsín convocó a una reunión con los principales empresarios del país para pedirles apoyo para finalizar su mandato. El encuentro, sin embargo, fracasó, y de acuerdo con el dirigente socialista Simón Lázara, presente durante el mismo, el director del Grupo Clarín Héctor Magnetto tras rechazar ayudar al gobierno radical, habría utilizado la frase "ustedes ya son un obstáculo" para descartar al presidente.

Al día siguiente de la reunión, Alfonsín emitió un mensaje por cadena nacional, anunciando que había resuelto "resignar" a su cargo a partir del 30 de junio y entregar su cargo a Menem en calidad de presidente electo. El uso de la palabra "resignar" y no "renunciar", como correspondía legalmente, generó confusiones y pujas políticas entre ambas fuerzas. Finalmente, la transferencia de mando se realizó el 8 de julio, constituyendo el primer cambio de gobierno entre dos presidentes de partidos políticos distintos desde la instauración del sufragio secreto en el país.

1. Alfonsín y Martínez presentarían al Congreso Nacional sus renunciaciones formalmente el 30 de junio;
2. Que se convocaría a una reunión del Congreso en asamblea legislativa (diputados y senadores juntos) para el 8 de julio;
3. Que en esa reunión la Asamblea Legislativa aceptaría la renunciaciones de Alfonsín y Martínez y a continuación tomaría juramento como presidente y vicepresidente a Carlos Menem y Eduardo Duhalde.
4. Que hasta el 10 de diciembre de 1995, cuando debían asumir los nuevos diputados y senadores, la UCR sancionaría sin demora todos los proyectos de ley enviados por el presidente Menem.

Por esta razón, el mandato constitucional de seis años del presidente Menem, que debió haberse iniciado el 10 de diciembre de 1989, se inició el 8 de julio del mismo año, quedando así desfasado con los mandatos de los legisladores, que se iniciaban y finalizaban el 10 de diciembre de los años impares. El desfase sería corregido por la reforma constitucional de 1994 (cláusula transitoria décima) que estableció que el mandato presidencial 1995-1999, comenzaría el 8 de julio y finalizaría el 10 de diciembre.

En nuestros trabajos hemos desarrollado extensamente, tanto los dos períodos de Carlos Menem como el de la Alianza, que habría de sucederle. Así deberá recordarse que desde 1995, la oposición fue creciendo, produciéndose tres derrotas electorales: en Tucumán a manos del General. Bussi, una figura del proceso: en Chaco, ante los radicales, con el apoyo del FREPASO, y en la Capital Federal, donde la Graciela Fernandez Mejjide, del FREPASO, fue electa senadora, con el 46 % de los votos, superando ampliamente a la UCR y al Justicialismo. Los resultados indicaban varios rumbos posibles, el más novedoso era del FREPASO, que tuvo un notable crecimiento electoral. Allí convergían disidentes del PJ y la UCR, la Unidad Socialista y otros pequeños grupos provenientes de la izquierda o el populismo.

El FREPASO nunca llegó a tener una inserción territorial comparable a la de los grandes partidos. Fue un partido de jefes. Poco después de las elecciones, el candidato presidencial, José O Bordón, lo abandonó, en tanto "Chacho" Alvarez, que tenía gran capacidad para desenvolverse ante los medios periodísticos y definir día a día la línea de la agrupación, quedó como dirigente principal, secundado por Graciela Fernandez Mejjide y Aníbal Ibarra. El FREPASO entusiasmó a muchos, y fue la expresión de una nueva y muy modesta primavera. Recogió distintas aspiraciones de la sociedad, una renovación de la política y de los hombres, y la constitución de una fuerza de Centroizquierda, alternativa de los dos partidos tradicionales. Sin repudiar la transformación económica producida, puso el acento en los problemas sociales que generó y en las cuestiones éticas y políticas: la corrupción, el deterioro de las instituciones.

La UCR pasó la crisis que arrastraba desde el catastrófico final de la presidencia de Alfonsín, logró superar las divisiones internas y obtuvo algún éxito electoral significativo, sobre todo con Fernando de la Rúa -imbatible candidato porteño-, electo en 1996 primer Jefe de Gobierno de la Ciudad de Bs As. Desde 1995, la UCR y el FREPASO concentraron su acción parlamentaria, luego establecieron un acuerdo en la Ciudad de Buenos Aires, y empezaron a



discutir los términos de una alianza más formal. Sus militantes no aceptaron con facilidad ceder lugares a una fuerza sin historia ni organización partidaria formal. Pero primó la convicción de que juntos, UCR y FREPASO, podían vencer al Justicialismo.

En 1997, crearon la “Alianza para la Justicia, el Trabajo y la Educación”: Tales los ejes de su programa. Concurrieron unidos en 14 de los 24 distritos electorales, y obtuvieron un notable triunfo en las elecciones legislativas, superaron al PJ por 10 puntos, se impusieron en distritos claves, como Entre Ríos y Santa Fe, y Graciela Fernández Meijide, dos veces triunfadora en la Capital, venció en la Provincia de Buenos Aires a Chiche Duhalde, la esposa del gobernador. Mientras el justicialismo se desgarraba en su pelea interna, la alianza, avanzó con claridad hacia su triunfo en las elecciones de 1999.

En ambas fuerzas y en el interior de cada una, se acordó no cuestionar la convertibilidad, y poner al centro en la recuperación de la equidad social y las instituciones republicanas y en la lucha contra la corrupción. José Luis Machinea, del equipo de Juan Sourrouille, y con buenas relaciones con el, establishment, quedó a cargo del programa económico. Hubo una elección interna abierta por la candidatura presidencial, donde De La Rúa, venció ampliamente a Fernández Meijide, y un acuerdo para el reparto de las principales candidaturas y cargos.

Álvarez acompañó en la fórmula a De La Rúa, mientras que en el justicialismo Palito Ortega se encolumnó detrás de Duhalde: Domingo Cavallo creó otra fuerza política, Acción para la República, para organizar el voto del sector de Centroderecha. En la elección presidencial, De La Rúa y Álvarez obtuvieron un triunfo claro: el 48,5% de los votos, casi 10 puntos más que Duhalde. Al momento de asumir, la Alianza gobernaba en 6 distritos y tenía mayoría en la Cámara de Diputados: el justicialismo tenía amplia mayoría en el senado y controlaba 14 distritos, entre ellos los más importantes: Buenos Aires, donde Meijide fracasó ante Carlos Ruckauf-, Santa Fe y Córdoba, donde los radicales perdieron por primera vez desde 1983. De La Rúa recibió un poder limitado en lo político y condicionado por la crisis económica. Pronto se agregó la dificultad para transformar una alianza electoral en una fuerza gobernante

La victoria de De la Rúa se debió al fuerte rechazo público hacia la figura de Carlos Menem, así como también al deterioro de la situación económica del país, que en 1999 terminaba con una caída del PBI de alrededor de 3,4 puntos porcentuales respecto al año anterior. El desempleo se acercaba al 14 por ciento, luego de haber alcanzado la cifra récord de 18,6% algunos años antes, y la pobreza era del 30% aunque seguía siendo menor a la que había antes que el asuma. El país tenía serios problemas en materia educativa y sanitaria, y la dirigencia política tenía una mala imagen pública. Además, el gobierno menemista dejaba un elevado déficit fiscal, con un rojo de más de mil millones de pesos, una deuda externa del orden de los 150 mil millones anuales con vencimientos de casi 25 mil millones en el año próximo. Debido a esto, De la Rúa tomó severas medidas de ajuste con el propósito de sanear las finanzas.

Luego de este sucinto relato de lo acontecido entre 1989 y la finalización del siglo XX, y antes de entrar en el tema de las políticas culturales, tan solo nos adentraremos en algunos tópicos económicos de ambos procesos, los que servirán para establecer un escenario general, donde se desarrolló la vida de todos aquellos que vivimos en esta tierra.

## SU SIGNIFICACIÓN ECONÓMICA

### RESEÑA DE LA POLÍTICA ECONÓMICA EN LA DÉCADA DE LOS “90”

De los distintos trabajos citados y de datos surgidos en distintas publicaciones (Adamovsky, Ezequiel, Auyero, Javier, Borón, Atilio, Cheresky, Isidoro, García Canclini, Néstor, Gentile, Pablo, Svampa Mariestella, Petras, James, Piva, Adrián, Puigross, Adriana, Torrado Susana, y otros) se puede señalar a modo de resume una Reseña de la Política Económica de la década.

El verano de 1989 estuvo signado por hechos extremos:

- El sangriento copamiento de La Tablada.
- La devaluación en el mes de febrero
- La escala imparable de los precios lo que provocaba saqueos a supermercados y comercios en Gran Bs. As. y en los suburbios de Rosario.
- La hiperinflación que en junio había trepado al 200 %.

La expectativa de la sociedad durante la ceremonia de asunción del nuevo presidente, era de angustia opresiva, de temor y de esperanza por ver en acción las propuestas del nuevo gobierno.

El Presidente Carlos Menem, tuvo su primer contacto con los responsables de Bunge & Born, (por entonces el 1° holding argentino ) los cuales entablaron una alianza táctica (alimentada por retorno masivo de capitales) que floreció cuando Miguel Roig , miembro de la cúpula del grupo, juró como ministro de Economía, pero su muerte repentina, seis días después de su asunción, no alteró el esquema. Su sucesor fue otro ejecutivo de B & B, el Sr. Néstor Rapanelli.

Su primer plan de ataque a la hiperinflación estuvo basado en:

- Fijación del tipo de cambio nominal
- Congelamiento de precios
- Aumento fijo de salarios
- Suba de tarifas ( 600 % en el caso de la Nafta )
- Un impuesto sobre determinados activos financieros.

Este plan estaba acompañado por dos normas establecidas por el Ministro de Obras Públicas, Sr. Roberto Dromi que se transformaron en el sustento legal del primer tramo de gestión:

- leyes de Emergencia Administrativas y
- leyes de Reforma del Estado

Ambas habilitaron una profunda reorganización del sector público, acompañado por despidos masivos de personal y la privatización de una lista de empresas y propiedades estatales. Pero el impacto positivo que provocaron estas medidas empezó a diluirse en Octubre, debido a la brecha entre el dólar oficial y el paralelo que empezó a crecer ( 36 % en Noviembre), entonces el ministro Rapanelli propuso:

- Ajustar nuevamente el tipo de cambio nominal y
- Lanzar un segundo mini paquete, el cual no consiguió revertir la situación del mercado.

Con un 25% de aumento de precios en una semana y una fuerte demanda de divisas, el Ministro dá un paso al costado.

Asume el Sr. Erman González y toma sus primeras decisiones:

- Liberación de precios y tipos de cambios (aunque prometió respetar los depósitos)
- El 1° de Enero de 1990 lanza el polémico Plan Bonex (convirtiendo las colocaciones financieras en australes de corto plazo, en bonos externos a 10 años denominados dólares.)

- Predijo un plan de dolarización que estremeció el mercado pero nunca fue asumido oficialmente.

El otro eje fue:

- El decreto N° 435 (que dispuso una fuerte restricción del gasto)
- Eliminar secretarías y subsecretarías de administración nacional.
- Prohibir al Banco Central financiar el déficit operativo de Tesorería

La falta de consistencia del Conjunto, no favoreció la credibilidad del plan en curso. En febrero, la hiperinflación volvió a amenazar; ante esta situación el Presidente Menem llegó incluso a pedir colaboración de su ex rival, el Sr. Angeloz, finalmente negada.

El ministro nuevamente reincidía, ante cada bache, en más medidas fiscales. Así surgieron los planes Erman III, IV, V y VI que combinaron nuevas reformas administrativas:

- Suba de aranceles
- Disminución de derechos de exportación.
- Cambios tarifarios de beneficios de las empresas
- Desregulación petrolera

Las medidas mantuvieron un equilibrio inestable pero no alcanzaron a contener, a fines de 1990, una nueva escala de precios y del dólar que aumentó a un 60 % en poco más de un mes. Entonces en Enero de 1991 nació Erman VII el cual:

- Disolvió el Ministerio de Obras Públicas
- Anuló el financiamiento del Banco Central a entidades provinciales
- Aumentó impuestos financieros.

El estallido del escándalo denominado "Swiftgate" involucró al ministro y la posterior crisis del gabinete le quitaron fuerzas para seguir, y el 28 de enero de 1991 presentó su renuncia.

Carlos Menem designó, a quien hasta ese momento conducía la cancillería, Domingo Cavallo, como ministro de Economía, el cual incorporó a dicho Ministerio una legión de economistas y técnicos formados en la Fundación Mediterránea.

El primer plan llevado a cabo duró pocos meses y estuvo guiado por dos premisas:

- Control de precios
- Flotación del tipo de cambio entre bandas (con un tope de 10.000 australes). Ambas más tarde desaparecerían de su vocabulario.

En este plan no faltó un mini paquete fiscal:

- Elevación del IVA al 16%.
- Aumentó cuatro veces el impuesto al Cheque.

El ministro causó gran impacto cuando reunió a los responsables de 500 empresas líderes para comunicarles las nuevas reglas y anunciarles un régimen de premios y castigos, destinados a contener la remarcación de hasta un 50% en los valores de venta que habían registrado los productos de la canasta familiar desde su asunción en el cargo.

Como complemento, anunció una drástica modificación de las tarifas de importación. Desde ese momento el ingreso de materia prima quedó desgravado y se fijaron aranceles, de un 11% para importar insumos y de un 22 % para los bienes de consumo.

El 19 de marzo de 1991 Cavallo anunció el envío al Congreso del proyecto de Ley de Convertibilidad (denominado "Otoño o Cavallo II") el cual anulaba la indexación y fijaba intereses máximos de 12% anual.

Su aprobación fue casi inmediata, al igual que sus primeros efectos:

- Euforia bursátil
- Tranquilidad cambiaria
- Fuerte baja del costo de dinero (inferior al 1% mensual)

Este plan dio paso a una crucial reforma monetaria, que igualaba el valor del dólar al de una moneda, el peso, unidad que entraría en vigencia en enero del año siguiente.

Pese a las resistencias que ofrecía el Congreso a los pedidos de Cavallo, el plan logró avances visibles.

Un nuevo superdecreto desregulador de la economía trajo un nuevo efecto benéfico a los mercados, reforzado por los elogios que George Bush prodigó al Presidente Menem durante su visita a Washington, y al visto bueno concedido a la Argentina para participar en un programa de canje de deuda externa, el Plan Brady.

Sobre el cierre del año 1991 el ministro Cavallo alumbró el Régimen Automotor, el primer acuerdo (finalmente el único) destinado a favorecer a un sector de la industria. Este, comenzó el año 1992 preocupado por los índices de inflación, entonces siguió comprometiendo al gobierno en reformas estructurales: la desregulación de las obras sociales y dos proyectos para modificar la Ley de Asociaciones Profesionales y la de Negociación colectiva, los cuales buscaban perforar el poder sindical.

En marzo del mismo año, el Ministro de Economía reforzó el Facto Fiscal y volvió a acudir al IVA, que pasó de un 16% a un 18%.

El primer aniversario de la convertibilidad mostró cifras alentadoras:

- Aumento de un 6% en la producción industrial
- Aumento de un 5% en el PBI
- El costo de vida, rozó apenas al 1% en junio 1992.

Acosado por las quejas de los industriales que apuntaban a la pérdida de competitividad y al aumento de las importaciones brasileñas y por las advertencias de expertos como Ruoli Dornsbusch sobre los riesgos explosivos del cambio fijo, Cavallo aplicó en noviembre un paquete de medidas que equivalían a una devaluación indirecta del 10% para los exportadores.

El año 1992 cerró con la privatización de Gas del Estado y la refinanciación de US\$ 23.000 millones de deuda externa con la banca privada, pactada a través del Plan Brady. La quita de un 35% fue compensada por la suma de US\$ 8000 millones de intereses en nuevos títulos a 30 años de plazo.

En el año 1993, Domingo Cavallo abocado al ordenamiento de las finanzas públicas, logró la firma del primer pacto Fiscal con las provincias y su equipo avanzó en las principales privatizaciones:

- energéticas (incluyendo Y.P.F).
- transporte
- minería
- telefonía móvil

El Congreso produjo un nuevo hito en octubre, al aprobar la reforma previsional que dio nacimiento al régimen jubilatorio privado o de capitalización. Estas cuentas individuales de capitalización administradas por las A.F.J.P. son para que los trabajadores realicen los aportes previsionales, y obtener oportunamente las prestaciones de vejez, financiadas con saldos de esas cuentas.

El año siguiente estuvo marcado por divergencias en el poder político, y una pérdida de solvencia fiscal. La incipiente contracción financiera internacional contribuyó a generar una caída en el ingreso de capitales. También a comienzos del año 1994 comenzó a aplicarse la rebaja de aportes patronales.

En septiembre Domingo Cavallo anunció que daba por concluido el programa de asistencia con el FMI, por la creciente dureza fiscal que reclamaba el organismo y su rechazo a planes defendidos por el Ministro, como reducción de las cargas empresarias.

En noviembre, éste y el embajador de Estados Unidos, James Cheek, se opusieron al modelo adoptado por el Congreso para privatizar el Correo.

La devaluación del peso mexicano terminó de oscurecer el horizonte, el cierre del banco Extrader amenazó con desatar un efecto dominó en el sistema financiero, hubo fuertes presiones sobre el dólar y un ajuste de emergencia de \$1.000 millones.

El “efecto Tequila” provocó una fuga de u\$s 3.500 millones, entre fines de diciembre de 1994 y principios de febrero de 1995. Entonces el congreso fue urgido a aprobar medidas de ajuste:

- aumento del I.V.A a un 21%
- creación de fondos de salvataje para los bancos. (fondo fiduciario) pero la crisis de Estado no impidió la contundente reelección de Menem en los comicios del 14 de mayo de 1995, con casi el 50% de los votos.

Mientras tanto, la recesión cubrió la región y Cavallo reanudó lazos con el F.M.I. Las hostilidades políticas hacia el Ministro de Economía, se volvía inocultables y se potencia tras la denuncia de “mafias enquistadas en el poder”, que hizo estallar el caso Yabrán.

En 1996 la relación Menem-Cavallo fue decididamente tormentosa. Los constantes desafíos del Ministro a medidas que otros hombres del gobierno impulsaban, con guiños de aprobación del Presidente, precipitaron su despido (26 de julio de 1996).

Tras la negativa de Roberto Alemann y las dudas de Miguel Angel Broda, Roque Fernández se convirtió en el quinto Ministro de Economía del presidente Carlos Menem. Con su llegada llevó al reemplazo de una buena parte de los Mediterráneos por un equipo de Chicago Boys, provenientes del Centro de Estudios Macroeconómicos (Cema).

Roque Fernández envió al Congreso un paquete fiscal de emergencia con medidas clásicas:



- aumentó del impuesto a la nafta y al gasoil
- generalización del I.V.A
- incremento de la tasa del impuesto a las Ganancias
- recorte de los reintegros a los exportadores

El flamante Ministro lo justificó con el argumento de que el déficit fiscal real triplicaba el estimado por Cavallo.

En el año 1997 surge otra crisis externa, originada por una cadena de devaluaciones en el sudeste asiático, que volvió a sacudir las finanzas internacionales y a restringir el acceso al crédito que necesitaba la Argentina para cubrir un creciente servicio de la deuda externa.

El triunfo de la flamante coalición opositora formada entre la U.C.R y el Frepaso en las elecciones legislativas de octubre, volvió a crear un panorama de incertidumbre, que la Alianza buscó despejar con un discurso económico más cercano al establecido, que a la denominada fracción progresista.

Roque Fernández debió batallar durante el segundo semestre de 1998, contra una recesión de doble origen:

- La parálisis de la economía brasileña (destino de un 50% de las exportaciones argentinas),
- Las secuelas del shock asiático en los mercados globales.

Fue otro año de cambio en cuestiones fiscales: la puesta en marcha del monotributo y la discutida reforma tributaria, que aumentó la presión a cambio de una nueva tanda de rebajas de aportes patronales.

La reforma laboral, acomodada a los intereses sindicales, no favoreció al país como se esperaba, sino que pareció agravar la situación.

El Panorama del último año de la administración empeoró con la inesperada devaluación del Real. Los reclamos sectoriales pusieron entre la espada y la pared a un Ministro de Economía contra el activismo que le reclaman los propios dirigentes oficialistas para evitar que, tras 10 años de reinado menemista, el gobierno cambie el próximo 24 de octubre de 1999.

## RESUMEN DE POLÍTICA ECONÓMICA DEL GOBIERNO DE LA ALIANZA

En 1998 Argentina ingresó en una recesión; a fines de 2001 la economía se encontraba en una auténtica depresión. ¿Qué causó la crisis argentina?

**Los factores externos provocaron una recesión.** La crisis cambiaria del sudeste asiático de 1997-1998, y la crisis cambiaria rusa de agosto de 1998 provocaron una mayor cautela en los inversores en países en desarrollo. Brasil, el mayor socio comercial de Argentina, soportó una crisis monetaria desde agosto hasta octubre de 1998, como consecuencia de la crisis rusa, pero al enfrentarse a una nueva crisis en enero de 1999, Brasil liberó su mercado de cambio en lugar de mantener la previa situación de convertibilidad que a duras penas mantenía con el dólar. El real brasileño se depreció rápidamente de 1,21 por dólar a 2,18 por dólar antes de recuperarse levemente. El crecimiento económico de Brasil cayó del 3,3 por ciento en 1997 al 0,1 por ciento en 1998, y fue de sólo 0,8 por ciento en 1999.

Luego de años de crecientes beneficios para ambos, el comercio argentino-brasileño se estancó en 1998 y decayó en 1999.

En enero de 2000 el aumento de impuestos aniquiló la recuperación económica en ciernes. A fines de 1999 y principios de 2000, la economía daba señales de crecimiento. En diciembre de 1999 Fernando De la Rúa sucedió a Carlos Menem en la presidencia. Inmediatamente, su gobierno aprobó el primero de tres paquetes de aumentos impositivos, efectivo en enero de 2000. Los indicadores económicos volvieron a tornarse negativos cuando el aumento impositivo aniquiló la recuperación económica que recién comenzaba.

El gobierno de De la Rúa creyó que reducir el déficit presupuestario infundiría confianza en las finanzas del gobierno, disminuyendo por lo tanto las tasas de interés y estimulando el crecimiento económico. Entre las opciones para reducir el déficit se contaba el recorte de gastos del gobierno, lo cual políticamente se hacía difícil. El gobierno dudaba de que una reducción en las alícuotas impositivas pudiera estimular el crecimiento a corto plazo de manera de compensar las recaudaciones perdidas. Pensaba que los mercados no estarían dispuestos a financiar una deuda mayor, y no quiso abandonar el sistema de convertibilidad para simplemente emitir moneda. Eso dejaba una sola opción: aumentar las tasas de impuestos. Los resultados fueron opuestos a lo esperado por el gobierno: los aumentos impositivos minaron la confianza en las finanzas estatales ya que desalentaron el crecimiento en el sector privado, fuente de recaudación de impuestos.

La vuelta a una economía en retroceso condujo a problemas políticos en los años 2000 y 2001. El 18 de marzo de 2001, en protesta a la propuesta de recorte de gastos, renunciaron algunos ministros del partido político Frepaso, dejando el gabinete de coalición de De la Rúa. Estas renunciaciones marcaron el principio de la verdadera fase de crisis en los problemas económicos argentinos. El apoyo a De la Rúa en el Congreso se vio debilitado. Como se ve en la Figura 1, al día siguiente las tasas de interés en Argentina subieron y se mantuvieron en niveles superiores, con algunos picos más durante el año relacionados con las malas noticias de la política económica.

La respuesta del presidente De la Rúa consistió en nombrar ministro de economía a Domingo Cavallo. Cavallo traía un gran prestigio debido a su desempeño como ministro de economía entre 1991 y 1996, cuando había ayudado a crear las condiciones para el fuerte crecimiento de los primeros años, asumiendo luego un papel protagónico en la resolución de la crisis financiera de 1995. Sin embargo, a su retorno como ministro de economía, Cavallo emprendió políticas muy diferentes de las que había llevado a cabo anteriormente. De la Rúa y Cavallo aseguraron la aprobación del Congreso argentino de dos paquetes impositivos más, en abril y agosto de 2001. La recaudación de cada paquete fue inferior a lo esperado.

En cuanto a la política monetaria, el gobierno cometió los errores más graves en abril y junio de 2001. El 17 de abril, Cavallo presentó un proyecto de ley para vincular la tasa de cambio del peso a una combinación del dólar y el euro. El presidente del Banco Central, Pedro Pou, había abogado por la dolarización (el reemplazo oficial de pesos por dólares a una tasa de uno a uno) de ser necesaria para la credibilidad del peso. Sus puntos de vista lo enfrentaron con Cavallo y De la Rúa. El 25 de abril De la Rúa despidió a Pou para reemplazarlo por un funcionario

más acomodaticio. El 15 de junio Cavallo anunció una tasa de cambio preferencial para exportaciones.<sup>[7]</sup> Este tipo de cambio especial fue un paso hacia atrás; hacia las prácticas intervencionistas, frecuentes antes del sistema de convertibilidad; al uso de decretos del gobierno para la aplicación de tasas más o menos preferenciales para diversos compradores o vendedores, en lugar de establecer un mercado de cambio libre al que todos tuvieran acceso por igual.

**El gobierno argentino cayó en la "trampa de la deuda" a mediados de 2001.** Los nuevos impuestos recargaron aún más a una economía ya tambaleante. Los cambios en la política monetaria hicieron disminuir la confianza en el peso. La preocupación de que los préstamos y depósitos en dólares estuvieran en peligro debido a las políticas del gobierno hizo crecer significativamente incluso las tasas de interés en dólares dentro de Argentina. El estado argentino había estado pagando a sus acreedores entre 3 y 9 por ciento más que lo que pagaba el Tesoro de los Estados Unidos. Luego de los errores garrafales en política monetaria durante abril de 2001, esa brecha saltó a casi 13 por ciento. En julio de 2001, cuando las agencias calificadoras redujeron la calificación crediticia de la deuda estatal argentina, creció por encima de los 16 puntos, y para fines de octubre superaba los 20 puntos por ciento. Semejantes tasas indicaban que muchos inversores temían un *default*. El gobierno se encontraba en la "trampa de la deuda": con las tasas de interés que debía pagar para tomar préstamos, la deuda crecería tan rápidamente que excedería la capacidad del gobierno y de la economía argentina para pagarla.

En diciembre de 2001 la crisis ingresó en su fase final, en la cual el gobierno extendió sus problemas al sector privado a través de varias políticas, en lugar de intentar minimizar su propagación. Al verse obligado por sus problemas a elegir entre "cuarentena" y "contaminación", el gobierno eligió la contaminación.

La dificultad estatal para refinanciar su deuda llevó a temer que congelase los depósitos bancarios, tal como había hecho en 1982 y 1989. Durante aquellos congelamientos, el gobierno efectivamente había confiscado parte de los ahorros de los depositantes para financiarse y pagar parte de la deuda externa. El viernes 30 de noviembre, luego de formidables retiros de depósitos bancarios, Cavallo anunció el congelamiento de los depósitos el 1º de diciembre. Éste congelamiento detuvo bruscamente una gran parte de la actividad del sector privado, dado que, según las reglas del congelamiento, ni las empresas ni las personas podían usar sus depósitos para pagarle a nadie, excepto a otros depositantes en el mismo banco. La estimación de la actividad económica mensual calculada por el Instituto Nacional de Estadística y Censo de Argentina sufrió una caída año a año del 15,5 por ciento, la mayor desde el inicio de esta serie en 1993. La economía se hundió, pasando de lo que aún podría haberse llegado a denominar una grave recesión, a una verdadera depresión.

La economía en decadencia y el congelamiento de depósitos provocaron violentos disturbios en los que se produjeron muertes. Antes del 20 de diciembre, el ministro Cavallo y el presidente De la Rúa habían renunciado. El 23 de diciembre, la corta administración del presidente Adolfo Rodríguez Saá declaró el default en la deuda del gobierno federal con acreedores del sector privado extranjero. Para entonces, la situación estaba tan desorganizada que el *default* hubiera sido casi imposible de evitar, pero en lugar de presentarlo como un paso reticente de un deudor interesado pero imposibilitado de pagar, el presidente Rodríguez Saá declaró

el default en un acto de desafío a los acreedores. Planeaba llevar a cabo otros cambios radicales en la política económica, tales como emitir una segunda moneda nacional paralela al peso, pero no los implementó debido a su renuncia luego de una semana de manifestaciones en su contra.

Eduardo Duhalde, quien asumió la presidencia el 1º de enero de 2002, era un gran crítico de las políticas económicas de los '90. Instituyó cambios revolucionarios al devaluar el peso; convertir forzosamente a pesos los depósitos en dólares y préstamos ("pesificación"); y anular contratos de varios tipos. Violó los derechos de propiedad establecidos dentro de la ley argentina durante al menos una década, y en algunos casos desde los años 1800. La economía se hundió aún más, con la estimación año a año de la actividad económica cayendo a un récord de 16,9 por ciento en enero y 16,6 por ciento en marzo. La estimación no fue positiva hasta diciembre de 2002. La economía cayó un 10,9 por ciento en el año 2002 luego de un descenso del 5,5 por ciento en 2001.

Es normal que las medidas de estabilización tomen algún tiempo en hacer efecto, pero una economía recesiva no debiera retroceder un 10,9 por ciento más si las medidas realmente ayudan en lugar de empeorar las cosas. El desempleo y la pobreza aumentaron bruscamente en 2002. La proporción de argentinos debajo de lo que oficialmente se definía como el índice de pobreza saltó del 38,3 por ciento en octubre de 2001 al 57,5 por ciento un año más tarde. Se calcula que cerca del 40 por ciento de los argentinos vive con \$1 por día, o menos, y otro 20 por ciento con \$1 a \$2 por día. Las exportaciones cayeron un 4,5 por ciento pese al gigantesco impulso que debió haber dado la depreciación de la moneda. Los exportadores tuvieron dificultades para obtener crédito debido al congelamiento de depósitos y a las políticas del gobierno que infundieron en los acreedores miedo a futuras confiscaciones si volvían a prestar su dinero.

Pero la ola comenzaba a llegar a las playas menemistas. En octubre de 1997, en las elecciones legislativas, la Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación, constituida por la UCR y el FREPASO, obtiene en todo el país el 46%, en tanto el justicialismo logra en 36%. En Capital Federal los guarismos son el 57% y el 18%, en tanto el cavallismo recauda otro 18%. Pero es sintomático el resultado en la provincia de Buenos Aires, pago de Duhalde, Graciela Fernández Mejjide obtiene 3.275.000 votos para senadora, en tanto "Chiche" Gonzalez de Duhalde recibe 2.800.000. En tanto en otras provincias seguía triunfando el justicialismo. Junto con ello aparecía notables hechos de corrupción como el IBM-BANCO NACIÓN o la venta ilegal de armas donde aparecía comprometidos distintos personajes de la familia presidencial.

Por su parte Duhalde que intentó despegarse del modelo menemista no pudo alcanzar su objetivo, en parte porque la situación era terminal y además el mismo presidente le jugaba en contra, y en las elecciones del 24 de octubre de 1998 la Alianza, con De la Rúa-Chaco Alvarez logra el 48,5% de los votos y el justicialismo con Duhalde-Ortega el 38%.

Los datos económicos lo confirmaban: había un 26,7% (14 millones) de argentinos bajo la línea de pobreza y 6% (3 millones) en la indigencia, con una balanza de pagos deficitaria y una deuda externa que se elevaba a 121.877 millones de dólares, 22.000 de las provincias y las municipalidades y 56.000 los privados. En ese esquema Alfredo Eric Calcagno ha de señalar: "Los grandes beneficiarios de la convertibilidad, fueron, primero quienes compraron las empresas públicas a precios de liquidación. En segundo lugar, los que tomaron prestados en el exterior a tasas de interés para luego volver a retirarlos. Después las empresas remitían al

exterior intereses y utilidades ganados en la Argentina, en especial, las empresas privatizadas”.

Esa era la tierra arrasada que dejaba el menemismo, con un país sin empresas estatales, con la destrucción del aparato productivo y su consecuencia de desocupación y trabajo en negro, con el sistema de salud y educativo destruido, con una dependencia de las “relaciones carnales”, con contratos laborales basura, y para peor con frivolidad y farándula, e internamente con la destrucción de las bases filosóficas de un movimiento popular y nacional.

Pero si ello había afectado a ese movimiento nacional y popular, lo que venía también lo haría con otro, todavía de más años de vida, y con sectores de los denominados “progresistas”. En definitiva, nos encaminábamos hacia el “que se vayan todos”.

La “Alianza” estaba conformada por el Frepaso, un partido de los denominados “progres” y el radicalismo, en este caso, con la estructura basada en sus sectores más conservadores, aún cuando Alfonsín participara de su armado pero que, al poco de caminar se daría cuenta que el mismo estaba destinado al mismo o peor fracaso que el gobierno de Menem. Sin embargo, como también suele ocurrir, la mayoría del pueblo argentino votó en favor de la Alianza como reacción al menemismo, al que hasta no mucho tiempo antes había apoyado en dos elecciones. Como siempre afloraría ese famoso “yo no sabía”.

La conformación del gabinete y otros funcionarios señalaba ya cual sería la orientación del gobierno que encabezaba un De la Rúa, siempre hombre “correcto” y mimado de los sectores altos y medios de la sociedad porteña. José Lluís Machinea, que ya había participado de los principales errores en el gobierno de Alfonsín como presidente del Banco Central, sería el ministro de Economía, alguien que también había sido repudiado como Ricardo López Murphy sería ministro de Educación, Rodolfo Terragno como Jefe del Gabinete de Ministros, Alberto Flamarique en trabajo, y hombres cercanos al presidente como el banquero Fernando de Santibañez en la SIDE.

En materia económica, el presidente no mintió en su propuesta electoral de continuar con la convertibilidad y ella, en definitiva, sería la que llevaría al país al desastre total. El gobierno solo trató de administrar la herencia recibida y acrecentarla, principalmente, cuando incorpora a Cavallo en el ministerio de economía. Pero la realidad era todo lo crudo que se presentaba y a cada medida se le correspondía con las medidas represivas, como por caso, cuando se aprueba la ley de flexibilización laboral (la famosa Banelco), líderes sindicales no concesivos comienzan a realizar los reclamos que exigían los trabajadores, como el paro del 5 de mayo de 1999, repudiando el ajuste. Sin embargo, el gobierno continúa con su política descontando el 12% en el sueldo del personal de seguridad.

Ello comenzaba también el abandono de hombres como el vicepresidente Chacho Alvarez (que se va cuando De la Rúa designa a Flamarique como Secretario de la Presidencia luego de haber sucedido el tema de la Banelco), de Rodolfo Terragno, de Gallo y Gil Laavedra, que serán sustituidos. Un caso interesante que, se ha de repetir, en otras situaciones, será el nombramiento de Patricio Bullrich de nombre patricio que ha compartido todos los caminos; desde la izquierda armada hasta la derecha paqueta, donde mejor le queda y ello lo ha de repetir a partir de diciembre de 2015.

Aquellos que tenemos algunos años sabemos de todo lo ocurrido. Una vez el neoliberalismo, en este caso a través de un grupo “sushi” encabezado por un triste y sin hondura política De



La Rúa, llevaba al país al borde de su disolución. Se había profundizado aún más la herencia menemista, en tanto, lo que le siguió fue más de lo mismo.

Así con canjes y megacanjes y sus lógicas fugas, aparecería el corralito, donde más le dolería a los sectores medios que habían llevado a De la Rúa al gobierno, pero ellos, como siempre ocurría “no sabían nada” o “la culpa la tuvo el otro”.

La fuga de capitales había sido de 19.000 millones de dólares, la pérdida de reserva lo sería de 12.000 millones de dólares, quedando solo como respaldo 14.000 millones de dólares. El riesgo país que manejan los muchachos de la city había llegado a 4200 puntos, el desempleo al 18,3% y el subempleo al 16%. La crisis social es total y comienzan los saqueos en Entre Ríos, Mendoza, Rosario y los sectores medios, que también no eran ajenos a la crisis, salen con sus cacerolas para intentar limpiar sus culpas. Culpas que el gobierno le endilga a la oposición y esta al gobierno. Eran tiempos del que se varan todos. Y a punto estuvimos de ello. Pero esa es otra historia que hemos de reiniciar en próximo y último fascículo de este tomo III de “Las Realidades Relativas”.

Quizá, para finalizar el análisis del período de los “90” se deba señalar que ello era producto no solo de hombres con capacidad o no para gobernar pero que en realidad eran afines a un sistema de sometimiento del capitalismo mundial en que, la Argentina, como otros países eran tan solo peones en la mesa de un ajedrez mundial.

Nuestro país fue uno de los tantos que sufrieron el ataque de los sectores hegemónicos mundiales, de aquellos que nos miraron como “el patio de atrás” y que, encontraron los actores nacionales que les sirvieron para poder llevar a cabo una política planificada, como siempre ocurre. Se trata de causalidades y no de casualidades.

Todo se proyecta dentro de ese gran esquema y nos asignan, dentro de la división internacional del trabajo, un determinado papel que, en estos tiempos de finales del siglo XX y principios del XXI van forjando un capitalismo transnacionalizado manejado principalmente por los sectores financieros, que algunos señalan como la era del “neoliberalismo”, en tanto los liberales significan que el liberalismo no es eso. Pero vaya a saber uno donde está la verdad. Aunque con o sin designación, la gente, en definitiva, es quien sufre las consecuencias, como dirían los versos de Serrat:

**Detrás Está La Gente**  
**Serrat Joan Manuel**

Detrás de los héroes y de los titanes,  
detrás de las gestas de la humanidad  
y de las medallas de los generales.  
Detrás de la Estatua de la Libertad.

Detrás de los himnos y de las banderas.  
Detrás de la hoguera de la Inquisición.  
Detrás de las cifras y de los rascacielos.  
Detrás de los anuncios de neón.

Detrás, está la gente  
con sus pequeños temas,

sus pequeños problemas  
y sus pequeños amores.

Con sus pequeños sueldos,  
sus pequeñas campañas,  
sus pequeñas hazañas  
y sus pequeños errores.

Detrás del Quijote y de Corín Tellado,  
de Miss Universo y del Escorial.  
Detrás de Hiroshima y del Vaticano.  
Detrás de la víctima y del criminal.

Detrás de la mafia y de la policía.  
Detrás del Mesías y de Wall Street.  
Detrás del Columbia y de la heroína.  
Detrás de Goliat y de David.

Cada uno a su manera  
cada quien con sus modos;  
detrás estamos todos,  
usted, yo y el de enfrente.

Detrás de cada fecha,  
detrás de cada cosa,  
con su espina y su rosa,  
detrás, está la gente.

## LA CULTURA Y LOS HECHOS CULTURALES

Es común que señalemos que los hechos culturales bailan en derredor de la música que tocan los intereses económicos y políticos de un país o del mundo. El nuestro ha sido un ejemplo certero de ello donde, mientras los intereses económico-políticos estuvieron direccionando hacia las mayorías populares, los hechos culturales se fortalecían y daban a conocer sus inmensas creaciones. Por el contrario, cuando esos intereses solo están al servicio de una minoría, el pueblo parecería esconderse, como dentro de un caracol, esperando que llegaran tiempos mejores.

Mientras el mundo comenzaba a sentir los primeros coletazos de la caída del Muro de Berlín, la Argentina se abría, como su economía, a un nuevo paradigma que embelesó a una mayoría con su promesa de ascenso social y acceso ilusorio a bienes y viajes: desde Susana Giménez a Xuxa, las rubias eclipsaban la pantalla de los televisores, los músicos más reconocidos incluían a Buenos Aires como escala indiscutible de sus giras mundiales y un político de ademanes campechanos conquistaba la presidencia a la vez que inauguraba una doctrina: el menemismo, permeable a la escena de esos años, con Ferrari Testarossa, farándula, “diputrucho” y corrupción incluida.

Sin embargo, esos que vivían dentro del caparazón del caracol, en algunas noches de luna salían para construir una contracultura que permitiera tener un poco de oxigenación y dar mensajes de que otra podía ser la vida cultural de un país. En esos sitios de resistencia,

estarían grupos de músicos jóvenes, como “Las Pelotas” o “Babasónicos”, algunos ciclos como “El Rayo”, aún sin mucho rating, o el libro de Horacio Vervisky “Robo para la corona”, que servía, en parte, para conocer muchos hechos de corrupción.

Menem, un gran observador, y además con mucho estaño en la noche porteña, comprendió mejor que nadie, que eran tiempos de la farandulización de la política, y a esa sociedad que estaba golpeada por la hiper, le brindaría a sus héroes populares, especialmente los del deporte y la música, con Daniel Scioli y Carlos Reutemann, o en celebridades como Ramón "Palito" Ortega. Sería también una década de exhibición de lo que cada uno poseía, y de cultura narcisista, con la degradación del trabajo y la búsqueda de objetos materiales como satisfacción individualista, abandonándose las funciones del Estado de Bienestar por el Dios mercado, donde se crea un estilo de hacer política vinculando los organismos del Estado con las vidas privadas de los funcionarios.

Pese a todas las problemáticas que debió afrontar el gobierno de Alfonsín, el país vivió un importante renacimiento cultural, con la recuperación del espacio público que sería ocupado por artistas que habían quedado en el exilio interior como de aquellos que volvían del exilio en el exterior, pero, la situación económica del país, como hemos señalado, no permitiría concretar una continuidad de las políticas culturales. Por su parte Menem no desarrolló políticas culturales en sentido estricto, pero sí fue exitoso en lo que denomináramos, oportunamente, lo político cultural, en la generación de nuevas representaciones sociales, nuevos imaginarios y nuevos valores.

Su eje fue la privatización de esferas paradigmáticas del Estado Argentino. Se interpretó la sensación encarnada por el conjunto de la sociedad y en la forma más radical implementada en América Latina, que el Estado es ineficiente y que todos aquellos servicios que provienen del Estado debían ser privatizados. En ese marco, los canales televisivos fueron privatizados y las nuevas reglas económicas posibilitaron la formación de conglomerados multimedios, en los cuales las empresas telefónicas privatizadas cumplieron un rol fundamental.

Este proceso de desprendimiento del Estado de cada vez más esferas de la vida social, fue generando una sociedad de individuos determinados por el sistema del mercado. Así como hablamos de privatización de la esfera estatal, en un marco de creciente flexibilización laboral, también hablamos de privatización de la vida social. Los primeros años del menemismo son los años de disminución fuerte de los consumos culturales y de la vida pública en el marco de una profunda despolitización.

La privatización del tiempo libre y de cierto disfrute del espacio íntimo, que de algún modo continuó en otro contexto político, la transformación del cotidiano que comenzó a gestarse en los años de la última dictadura cívico-militar, fueron generando un nuevo clima de época. La ocupación del espacio público a través de la acción cultural comenzó a desaparecer, ya que paralelamente se instaló en Buenos Aires, primero, y en el resto del país después, la TV por cable, así como también se expandió masivamente la compra de la videograbadora y de los electrodomésticos en general.

A nivel cinematográfico, comenzó a decaer la producción nacional, así como también comenzó a instalarse masivamente la industria norteamericana en ese plano a través de la distribución y exhibición del cine en salas de shoppings, lo cual generó asimismo otra cultura en relación al consumo de cine, al uso del tiempo libre y a los usos de la ciudad, en un contexto de acentuación de las desigualdades sociales y de acrecentamiento de la inseguridad urbana.

Luego de cierto florecimiento de las ciencias sociales en la Argentina durante los años de la transición democrática, muchos centros de investigación que habían tenido una presencia importante en los últimos años de la dictadura cívico-militar, comenzaron a desdibujarse y a perder presencia pública, así como parte de sus investigadores configuraron sus espacios en el ámbito universitario. Un fenómeno llamativo del campo intelectual de esos años es la desaparición del debate sobre las políticas culturales.

Ante ese escenario los intelectuales se planteaban si tenían lugar en el mismo, con un mercado que era quien direccionaba los gustos de esta sociedad, y un enorme campo mediático que comenzaba a aparecer donde los medios, en particular la televisión por aire y cable, y la reorganización del campo mediático en los llamados multimedios, constituyeron el eje de la configuración cultural de los noventa y de la reflexión cultural, cuestión que produjo alineamientos y rechazos diversos, ante esa redefinición de las prácticas de los políticos y sus lenguajes, donde aparecía otro consumo de los gustos culturales.

La opacidad había ganado el escenario nacional, pero también una nueva forma de hacer política, a través de la seducción utilizando lo mediático, como un nuevo discurso de la denominada posmodernidad. Sin embargo, todo ello no era casual, sino que representaba una causalidad que había instalado el nuevo liberalismo en el mundo.

La economía de mercado imperante en la Argentina desde los noventa, se sostiene en la política de privatización de los medios y la configuración de cierto discurso único sobre el que se asentó el gobierno en forma hegemónica y el sistema social en general. El gobierno menemista tuvo la enorme capacidad de instalar un nuevo imaginario en la Argentina en torno a qué se debe entender como moderno y adaptado a los nuevos tiempos y qué modelos sociales o culturales forman parte de un pasado ya muerto.

Muchas de las afirmaciones de Menem, que eran tomadas como humoradas, caso del vuelo a la estratósfera, no eran nada inocente sino que encerraba un discurso que había entrado en distintos sectores de nuestra sociedad, a través de un hedonismo y de sentirse hombres y mujeres del primer mundo. Todo ello es significado en una enorme tema de Eladia Blázquez donde pinta el esquema mental de muchos sectores del país, incluido medios y bajos de nuestra sociedad, recordando que el menemismo había logrado instalar un "populismo nacional" a través de la alianza entre los sectores altos de la sociedad y muchos de los sectores populares.



Argentina primer mundo

Eladia Blázquez

En el medio de este "mambo" y el delirio más profundo...  
 el cartel de primer mundo, nos vinieron a colgar.  
 Tan grotesco es el absurdo, tan inhumano está el chiquero  
 que mirando el noticiero, ¡me reí por no llorar!  
 Todo el mundo está en el oro, dado vuelta de la nuca  
 ¡Nos vendieron hasta el loro, la altivez, la dignidad!  
 No terminan de asombrarnos, y es tan grande el desatino...  
 Que a la leche y hasta el vino, hoy por hoy...  
 ¡Les tenés que desconfiar!

Y me duele que sea cierto... Con dolor del más profundo.  
 Porque si esto es primer mundo, este mundo dónde está?  
 Si parece la utopía de un "mamao" voy a hacértela bien corta...  
 ¡se afanaron con la torta, el honor y la verdad!

Nos están pudriendo el aire, nos cambiaron el idioma,  
 hoy la "caca" de paloma es más limpia que el honor.  
 ¡La justicia ya sin venda a un corrupto le hace un guiño,  
 y acomoda el desaliño, del poder y del favor!

En un loco "todo vale", un caniche acicalado  
 "morfa" más que un jubilado que no llega a fin de mes.  
 Y en la cruda indiferencia, entre el cólera y el "curro"...  
 Hay un juez que se hace el "burro" y también...  
 ¡Hay un burro que hacen juez!

Pese a todo ello, en el segundo mandato de Menen, comienzan a aparecer voces disonantes, a través de proyectos políticos-culturales distintos al del mercado, aun cuando al principio solo eran académicos, donde se podía observar una renovada preocupación por la política, el sistema político y el régimen democrático y por su capacidad e incapacidad de resolver los problemas de la gente. En este abanico de temas lo que más aparece es la cuestión de los fundamentos del orden político, la justicia, la corrupción, las reglas de funcionamiento del sistema, en definitiva, como un orden político, produce una sociedad, sus creencias y sentidos de la acción.

Beatriz Sarlo señalaba el tema de la educación pública la cual forjó "poderosísimas ideologías colectivas", a través de la figura de la maestra como intermediaria cultural lo cual permitió una sociedad argentina moderna, igualitarista, con altos niveles de alfabetización y con fuerte valoración por la apropiación de los bienes simbólicos; como su destrucción, a partir de la impronta de la sociedad de mercado que instala culturalmente a los medios de comunicación como generadores de lenguajes que legitiman una creciente desigualdad social y cultural que se estaba produciendo en la Argentina.

Oscar Landi planteaba que "Los mercados ya no trabajan con sus "manos invisibles" como postularon los clásicos del pensamiento liberal: se presentan en público, dan lecciones inolvidables, amenazan, toman examen a los funcionarios, ponen buena o mala cara y tienen sus momentos de euforia y optimismo. Es cierto, que pasaba en todo el mundo, pero en la Argentina el fenómeno tomaba en el lenguaje dimensiones fetichistas, absolutas, hiperreales, por momentos, ficcionales. Las razones de ello habrá que buscarlas en la gran vulnerabilidad externa de la economía nacional y su sesgo rentístico antes que productivo, en la crisis de la representación política partidaria y la cultura que dejó la impronta salvaje de la transferencia de funciones del Estado al mercado durante la década menemista, donde, pese a manifestar lo contrario, se duplicó el gasto público a pesar de que el caballito de batalla del credo neoliberal que la orientó es precisamente el equilibrio fiscal.

Por su parte, puede señalarse que los intelectuales de la cultura, o los estudios sobre Cultura y poder en el Cono Sur reflejan un desgarramiento, entre un proyecto posible. En este profundo conflicto entre cultura y poder, cultura y política, o como lo relatan los actores del campo intelectual, entre campo intelectual y campo político se puede afirmar que se ha generado un pensamiento sobre la cuestión cultural en nuestros países que enfatiza dimensiones no siempre tenidas en cuenta en otras latitudes y que aporta una reflexión sobre la cultura de una gran densidad conceptual.

En esta parte del mundo, el intelectual de la cultura se piensa como actor, se involucra, está más cerca de la sociedad que del Estado, lo cual no implica quitar principios de validez a su pensamiento, por el contrario, le otorga una visión más compleja de la realidad que se propone analizar. El intelectual latinoamericano, y en nuestro caso, el del Cono Sur, está atravesado por el conflicto y escribe desde el conflicto social, forma parte de él, también de ahí su fragilidad como intelectual, ya que su continuidad en la labor intelectual está profundamente amenazada".

Agrega Landi que "Si en los setenta se pensaba como actor, dejando de lado su identidad intelectual, a partir de cierto imaginario político anti-intelectual, hoy la demanda, su conflicto y desgarramiento es mantener su lugar intelectual. En el contexto del neoliberalismo, sostener el lugar del intelectual, su lugar en la cultura se transforma en una cuestión política. Así el modo de pensar la cultura en el Cono Sur, propone una reflexión sobre cultura y poder que podría trasladarse a otras latitudes, ya que supone revisar las condiciones de producción del conocimiento sobre las que en el Cono Sur la realidad nos obliga permanentemente a considerar".



Por su parte deberá señalarse que la cultura demanda realizar un análisis interdisciplinario que permite la creatividad y, donde la libertad de pensamiento y la reflexión permanente en torno al lugar desde donde se generan voces y discursos, constituyen rasgos distintivos a considerar de estos intelectuales en el campo del análisis cultural.

En este análisis del período menemista también han aparecido algunas interpretaciones realizadas a la vera de Peter Capussoto donde señalaba que “La cultura menemista es el hijo bobo de un matrimonio híbrido entre dos seres que, a priori, no estaban destinados a juntarse: cierta tradición nacional-populista y el neoliberalismo internacional. El resultado de semejante unión ha dado retoños con un nivel de idiotez que merecería el desprecio de todo el gallinero”.

Volviendo al análisis del período, Oscar Terán ha señalado que Gino Germani decía que, cuando se introducen elementos de modernización en sociedades tradicionales, terminan por reforzar conductas tradicionales. Agregando que “la exitosa articulación de la Argentina de fines del siglo pasado (XIX) en el mercado capitalista mundial era un signo de modernización. Pero, colocada ella en un sector latifundista que no tenía moral productiva, terminó por reforzar una moral señorial de señores de la tierra que no se dedicaron a la acumulación capitalista sino a tirar manteca al techo, al consumo suntuario”.

Como también suele ocurrir con los discursos neoliberales, el menemismo decía que aquellas decisiones que implicaban graves costos sociales eran la única opción posible frente a la cual no se reconoce ninguna otra alternativa (mensaje subliminal permanente del liberalismo y del neoliberalismo). Ese discurso, repetido muchas veces en la Argentina, confunde “sinceramiento” con cinismo (aquel que conoce el precio de todo y no le da valor a nada” o “si hubiera dicho en campaña lo que iba a hacer no me votaban. Como sucede en el siglo XXI se flagela al pobre, haciéndole entender que siempre será pobre (“pobres habrá siempre” o “nadie se hizo rico trabajando” o se creyeron que podían tener un plasma, un coche o irse de vacaciones al exterior”). El cinismo había dejado paso a la hipocresía.

Ello quería ser tapado comunicacionalmente a través del personaje “transgresor”, con lo cual, una vez más, se ofendía la cultura de un pueblo, haciéndoles ver que la vida era la proliferación de countries y barrios privados, donde todo es idílico, aunque a la finalización de la década tendremos “La viuda de los jueves” el libro de Claudia Piñeiro, y la caída de muchos que se creyeron “ganadores” del sistema, donde solo eran “cabezas de ratón”.

Aunque luego denostado por los sectores dominantes, entre ellos los medios hegemónicos, el menemismo le sirvió a esos sectores poder concretar sus propios negocios, aunque luego de haberle servido, lo dejarán al costado del camino, en la búsqueda de otro que lo interprete mejor. Pese a ello, han debido aceptar que el período tuvo ganadores y perdedores. Los sectores populares fueron los perdedores, con desigualdad, desempleo y pérdida de la cultura del trabajo, y, principalmente con la pérdida de identidad y descenso social, a la cual, a su final, se encontrarían con un sistema que los expulsaba y los marginaba.

Los sectores medios llegaron a estándares de vida hasta poco antes desconocidos: ingresos dolarizados, acceso a bienes de calidad, viajes a destinos insospechados y, como acertó aquel ministro, casa propia y en cuotas. Sin embargo, también estos últimos sectores tendrían a su tiempo que rendir cuentas. Los 90 no se completaron sino durante la explosión de 2001, cuando develaron su cara oculta hasta alcanzar a todos. El nivel de endeudamiento se reveló insostenible y, como dicen los economistas, alguien finalmente tenía que pagar la fiesta.

Pero, como siempre ocurre, la culpa no es del chancho sino de quien le da de comer. En ello se participó colectivamente. Unos porque eran parte del engranaje y otros, los sectores medios porque creían que eran los nuevos habitantes del “Primer Mundo”. Así el antropólogo e investigador del Conicet Alejandro Grimson sostiene que, como respuesta a experiencias trágicas del pasado, la sociedad en los 90 eligió, mediante el voto y el consenso, “vivir un relato mítico”. Dice Grimson: “El mito de que un dólar podía ser un peso nunca pudo sustentarse en bases económicas como la productividad. Sólo en la ilusión de retomar el relato clásico de la Argentina de inicios del siglo XX: un país del Primer Mundo, pero al costo de no mirar la mitad del país”. Realizado, con sentido general, el análisis cultural de la década, se hace necesario pasar a enumerar qué ocurría en cada una de sus distintas artes.

## CINE-TEATRO

En la década del noventa surge una nueva corriente denominada comúnmente como nuevo cine argentino, marcada por el carácter independiente de las realizaciones y un cambio en la mirada. El precursor en este movimiento es Martín Rejtman quien hace en 1991 su ópera prima *Rapado*.

Otro interesante filme que marca un punto de inflexión en la realización es *"Picado fino"* (1994) de Esteban Sapir. Sin embargo, no será hasta 1998 que estos nuevos realizadores logran tener una mayor difusión. La primera película que tiene una repercusión pública, dentro de esta nueva generación, es *"Pizza, birra, faso"*, de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano (de nacionalidad uruguaya), que se expuso en Suiza (marzo 1998, Fribourg Film Festival), Países Bajos (noviembre de 1998), España (julio 2001), Grecia (noviembre 2001, Festival de Cine Internacional de Salónica) y Estados Unidos (diciembre 2005).

A esa le siguieron *"Mundo Grúa"* (1999) y *"El bonaerense"* (2002), ambas de Pablo Trapero, y otras que continuaron esa línea de películas de tónica y personajes reales, bajo presupuesto y actores no conocidos. Un poco al margen de este movimiento, aunque en sintonía con sus valores, surgen Lucrecia Martel y Lisandro Alonso.

La ópera prima de Martel, *"La Ciénaga"* (2000), producida por Almodóvar que, si bien no fue un éxito comercial, fue bien recibida por la crítica internacional y estuvo presente en varios festivales alrededor del mundo, ganando premios en el festival de Sundance, La Habana y obteniendo una nominación al Oso de Oro en el Festival de Berlín. Sus siguientes películas, *"La niña santa"* (2004) y, en particular, *"La mujer sin cabeza"* (2008), fueron también elogiadas por críticos y cineastas de todo el mundo, y ambas compitieron en el Festival de Cannes por la Palma de Oro, reafirmando la posición única que ocupa Martel dentro del panorama cinematográfico mundial.

Es a partir de los noventa, con el estreno de *"Historias breves"* (1995), que la industria cinematográfica nacional se encuentra acariciando un sueño. Ese sueño consiste en construir el tan anhelado "Nuevo Cine Argentino". Las primeras señales de que algo importante se estaba engendrando en el cine argentino se percibieron a mediados de la década de los noventa con el estreno casi clandestino de *"Rapado"* de Martín Rejtman, y la serie de nueve cortometrajes financiado por el Instituto de cine, *"Historias Breves"*.

Según el crítico de cine Eduardo Antín *"La rigurosa y abstracta apuesta de Rejtman y la tendencia hacía un nuevo realismo de los cortos compartían la búsqueda de la autenticidad y el mismo rechazo por las constantes de una cinematografía nacional obsoleta en lo estético, falsa en lo temático e ineficiente en lo económico"*. El surgimiento de nuevos directores y la creación de sus primeros productos, en 1993, dio lugar al denominado "nuevo cine independiente argentino". Hecho que constituiría, al igual que la apertura de nuevas escuelas de cine, uno de los principales factores del fenómeno.

De acuerdo con lo expuesto por Alejandro Ricagno en el libro *"Miradas: el cine argentino de los noventa"*, en 1995 un grupo de jóvenes realizadores, ganadores de un concurso del INCAA de guiones de cortometrajes, deciden estrenar los cortos conjuntamente agrupados bajo el nombre de *"Historias breves"*, que originalmente es concebido como una muestra, pasando a tener una importante repercusión crítica y, sorprendentemente de público. La gran mayoría de los realizadores empezaron con esta movida con una edad aproximada a los veinticinco años. Casi todos han pasado por alguna escuela de cine o han realizado estudios afines.

Daniel Burman, Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, además de Lucrecia Martel, Andrés Tambornino, Ulises Rosell, Jorge Gaggero, Tristán Gicovate, Pablo Ramos y Sandra Gugliotta son los nombres que forman el punto de partida que *"Historias Breves"* hace visible. Los cortometrajes sorprenden, ante todo, por la profesionalidad con que están realizados, por su voluntad narrativa lejos de toda fórmula. Los hay excelentes, muy buenos y flojos, pero en

todos ellos asoma una diferencia sustancial con el cine argentino inmediatamente anterior. Emplean otros climas, otros tonos; exhiben una inusual libertad creativa. Entre otros, pueden señalarse algunos films de la década:

SILVIA PRIETO (Argentina, 1998, 35mm, 92, AM13) Dirección: Martín Rejtman. Con Rosario Bléfari y Gabriel Fernández Capello.

NO QUIERO VOLVER A CASA (Argentina / Holanda, 2000, 35mm, 74, AM13) Dirección: Albertina Carri. Con Martín Churba, Ricardo Merkin y Gabriela Toscano.

PIZZA, BIRRA, FASO (Argentina, 1997, 35mm, 80, AM16) Dirección: Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Con Héctor Anglada y Jorge Sesán.

ESPERANDO AL MESÍAS (Argentina / España / Italia, 2000, 35mm, 93, AM16) Dirección: Daniel Burman. Con Daniel Hendler y Héctor Alterio.

UN CRISANTEMO ESTALLA EN CINCO ESQUINAS (Argentina / Francia / España / Brasil, 1997, 35mm, 94, AM13) Dirección: Daniel Burman. Con José Luis Alfonso, Pastora Vega y Valentina Bassi.

CAJA NEGRA (Argentina, 2001, 35mm, 81, ATP) Dirección: Luis Ortega. Con Dolores Fonzi y Eugenia Bassi.

LA CIÉNAGA (Argentina / España, 2000, 35mm, 102, AM13) Dirección: Lucrecia Martel. Con Graciela Borges y Mercedes Morán.

SÁBADO (Argentina, 2001, 35mm, 72, ATP) Dirección: Juan Villegas. Con Daniel Hendler y Gastón Pauls.

EL DESCANSO (Argentina, 2001, 35mm, 95, AM13) Dirección: Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Rodrigo Moreno. Con Juan Ignacio Machado y Fernando Miasnik.

MUNDO GRÚA (Argentina, 1999, 35mm, 82, ATP) Dirección: Pablo Trapero. Con Luis Margani y Adriana Aizemberg.

MALA ÉPOCA (Argentina, 1998, 35mm, 112, AP13) Dirección: Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno. Con Diego Peretti y Virginia Innocenti.

VAGÓN FUMADOR (Argentina, 2000, 35mm, 91, AM16) Dirección: Verónica Chen. Con Cecilia Bengolea y Leonardo Brzezicki.

MODELO 73 (Argentina, 2000, 35mm, 75, ATP) Dirección: Rodrigo Moscoso. Con Sebastián Colina y Emmanuel Moscoso.

LA LIBERTAD (Argentina, 2001, 35mm, 73', ATP) Dirección: Lisandro Alonso. Con Misael Saavedra y Humberto Estrada.

SÓLO POR HOY (Argentina, 2000, 35mm, 100, AM13) Dirección: Ariel Rotter. Con Mariano Martínez y Damián Dreizik.

PROHIBIDO (Argentina, 1996, 35mm, 105, ATP) Documental dirigido por Andrés Di Tella. Con Norma Aleandro y Beatriz Sarlo.

76 89 03 (Argentina, 1999, 35mm, 85, AM16) Dirección: Cristian Bernard y Flavio Nardini. Con Sergio Baldini y Gerardo Chendo.

BONANZA (EN VÍAS DE EXTINCIÓN) (Argentina, 2001, 35mm, 84, AM13) Documental dirigido por Ulises Rosell. Con Bonanza Muchinski y Norberto Muchinski.

SALUZZI, ENSAYO PARA BANDONEÓN Y TRES HERMANOS (Argentina, 2000, 35mm, 68, ATP) Documental dirigido por Daniel Rosenfeld. Con Dino Saluzzi.

RERUM NOVARUM (Argentina, 2001, 35mm, 75, ATP) Documental dirigido por Sebastián Schindel, Nicolás Batlle y Fernando Molnar.

En materia teatral, la década de los ochenta había comenzado con una experiencia cooperativa a través de Teatro Abierto que reescribía la grave crisis por la que atravesaba el país, siendo un espacio de reflexión y de denuncia. La llegada de la democracia en 1983 generó otras posibilidades, como el plantear nuevos modelos estéticos sin temor a ser censurado. Allí surgiría un teatro alternativo que daba lugar a nuevas creaciones, en tanto surgían experiencias que exhibían un resurgimiento teatral, todo lo cual no alcanzaría a concretarse en tanto el problema inflacionario impedía cualquier proyecto.

Llegado el menemismo, en su primera etapa, entre 1991 y 1995, tras el espejismo de la estabilidad se escondía el abandono de un teatro nacional, todo lo cual creaba un enorme desencanto ante los constantes recortes presupuestarios y el achicamiento de la actividad estatal no favorecía el desarrollo del género, todo lo cual se habría de profundizar con el efecto "tequila", y un profundo efecto recesivo en el campo cultural. Pese a ese panorama negativo los integrantes del campo teatral trabajarían en la búsqueda de tratar de consolidarlo y ello lo alcanzarían hacia finales de la década con la sanción de la Ley Nacional del Teatro.

El género poseía tres circuitos de producción: teatros comerciales, alternativos con salas escuelas y teatros oficiales. Todo ello habría de entremezclarse especialmente a través de asociaciones y coproducciones.

En el primero de los escenarios tendremos a productores como Daniel Grimbak, Carlos Rotemberg, Alejandro Romay y Héctor Caballero, entre los principales que abren sus salas porteñas, en tanto también se producen autogestiones con Alejandra Boero, Ricardo Bartis, Omar Pacho, Lorenzo Quinteros, Bernardo Cappa con su obra "Heridad", José Fabio con "Mosquito", entre otros, que generaban sus espectáculos con bajos costos.

El Centro Cultural Ricardo Rojas tendrá también una enorme actividad donde se combina lo artístico con la experimentación, donde, no solo se promueve la comunicación del arte sino también la participación de la sociedad a través de distintas áreas.

En tanto en los teatros oficiales no existía una política cultural como tampoco presupuesto adecuado para el desarrollo de distintos proyectos, salvo algunos casos aislados como el de Kive Staiff al frente del Teatro Municipal General San Martín. También estarán las experiencias de los teatros Lasalle o el Payró.

Durante el gobierno de Carlos Menem se produjeron cambios más significativos en el plano administrativo que en el estético. Si bien en sus enunciados de intención, directores como Alfaro o Gené exteriorizaron su deseo de cambiar la línea estética del teatro, finalmente debieron asumir un rol más o menos "pasivo" y ceñirse a las regulaciones del "sistema Staif" que era el que mejor respondía a los reclamos estéticos e ideológicos del público.

El dramaturgo Eduardo Rovner desarrolló una muy buena labor entre los años 1991 y 1994; su política cultural se basó en dos ejes: la profundización de la afirmación cultural y artística y el impulso del hecho teatral en el ámbito del San Martín, pero también en otros lugares no centrales de la ciudad, mediante coproducciones. En su gestión fue creada la Comedia Juvenil, cuya coordinación quedó a cargo de Roberto Perinelli.

Durante esos años se produjo un equilibrio entre la estética dominante y las nuevas tendencias o teatro emergente, como así también la inclusión mayoritaria de autores nacionales se representaron en aquellos años: "Destino de dos cosas o de tres" (1991), de Rafael Spregelburd, dirección de Roberto Villanueva; "Traición" (1992), de Harold Pinter, con dirección de Jorge Hacker; "300 millones" (1992) de Roberto Arlt, dirección de José María Paolantonio; "Crónica de la caída de uno de los hombres de ella" (1992), de Daniel Veronese, dirección de Omar Grasso; "Una visita inoportuna" (1992), de Copi, dirección de Maricarmen Amó; "Almas examinadas" (1992), "Madera de Reyes" (1992), de Henrik Ibsen, dirección de Augusto Femandes; "El movimiento continuo" (1993), de Discépolo, De Rosa y Folco, dirección de Osvaldo Pellettieri; "Viejos Conocidos" (1994/5), de Roberto Cossa, dirección de Daniel Marcove.

Luego de la renuncia inesperada de Eduardo Rovner se produjo la designación de Juan Carlos Gené, quien se enfrentó a una reducción de presupuesto que hizo peligrar la programación de ese año: 1995. Durante su desempeño se pusieron en escena las siguientes obras: "Volpone" (1995), de Ben Jonson, dirección de David Amitín; "Es necesario entender un poco" (1995), de Griselda Gámbaro, dirección de Laura Yusem; "Los días felices" (1995), de Samuel Beckett, dirección de Alfredo Alcón; "El Continente negro" (1995), de Marco Antonio de la Parra, dirección de Verónica "Oddó; Conversación nocturna" (1995), de Daniel Veronese, dirección de Rubens Correa; "Decadencia" (1996) de Steven Berkoff, dirección de Rubén Szuchmacher; "El avaro" (1996) de Moliere, dirección de Juan Carlos Gené; "La Gaviota" (1996), de Antón Chejov, dirección de Augusto Femandes; Otros Paraísos (1996), de Jacobo Langsner, dirección de Lorenzo Quinteros; "Los últimos días de Emmanuel Kant" (1996), de Alfonso Sastre, dirección Juan Carlos Gené; "Ricardo III" (1997), de William Shakespeare, dirección de Agustín Alezzo; "Un guapo del 900" (1997), de Samuel Eichelbaum, dirección de Juan Carlos Gené.

Producida la autonomía de la Ciudad de Buenos Aires, llegó a la dirección del San Martín Ernesto Schóo. Cuando asumió su cargo el déficit del teatro ascendía a tres millones y medio de dólares, por lo tanto, el teatro fue intervenido por el Ministerio de Hacienda y perdió su autonomía. Los problemas de producción que se habían sucedido a lo largo de estos diez años se agudizaron. Con motivo del estreno de "Seis personajes en busca de autor" (1998), de Luigi Pirandello, su director, el argentino radicado en Francia, Jorge Lavelli, explicó los problemas por los cuales siempre encuentra dificultades para realizar sus obras en Buenos Aires: "Cada año hay una posibilidad abierta que después se cierra o desaparece, por cambio de dirección, por problemas de administración, en otra época por problemas de inflación, en otras de programación... (...) La no planificación ha contribuido a mi distancia de Buenos Aires, distancia forzada, contra mi voluntad".



Haciendo referencia a la gestión de Ernesto Schóo, puede señalarse que, pese a las dificultades que atravesó, durante su dirección se concretaron varios proyectos: "La mujer sentada" (1998), de Copi, dirección Alfredo Rodríguez Arias; "Sumario de la muerte de Kleist" (1998), de Alejandro Tantanian, dirección de Alejandro Ullúa; "El jardín de los cerezos" (1998) de Antón Chejov, dirección de Agustín Alezzo; "La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi" (1998) por Los Macocos, dirección de Javier Rama; "Rápido nocturno", aire de foxtrot (1998), de Mauricio Kartun, dirección de Laura Yusem; "Lulú" (1998), de Frank Wedekind, dirección de Félix Alberto. Luego el Teatro San Martín tendría nuevamente como director a Kive Staiff.

Sin embargo, el panorama político, económico y social difirió largamente del que fuera el contexto de su primera gestión. Su producción tiene la misma recepción dicotómica: por un lado, el público la aceptó sin discusión, pero voces representativas del campo teatral fueron altamente críticas con respecto a una conducción que no perfilaba novedades y presentaba un "teatro domesticado", aunque es verdad que esta visión no sólo se refiere al San Martín, sino al conjunto de teatros oficiales y comerciales. Ricardo Bartis ha expresado también su rechazo a estas políticas.

De hecho, el repertorio conformaba un abanico que abarcaba desde obras "clásicas" como "De repente, el último verano" (1999) y "De lo que no se habla" (1999) de Tennessee Williams, dirección de Hugo Urquijo; "Galileo Galilei" (1999), de Bertolt Brecht, dirección de Rubén Szuchmacher; "Luces de Bohemia" (1999), de Ramón del Valle Inclán, dirección de Villanueva Cosse; hasta autores nacionales como Roberto Cossa presentando "El saludador" (1999), con dirección de Daniel Marcove o "La Modestia" (1999), de Rafael Spregelburd, dirección del autor y "El pecado que no se puede nombrar" (1998), de Ricardo Bartis sobre textos de Roberto Arlt. La programación del año 2000 continuaría con esta tendencia.

De todas formas, a pesar de las diferencias y dadas las condiciones económicas, los teatros oficiales eran una opción necesaria para muchos de los teatristas que necesitan un espacio y una apoyatura logística para poder concretar su proyecto. Los teatros oficiales como el San Martín, el Alvear, el Teatro de la Ribera y el Cervantes se manejaban con entradas económicas para un público de clase media que había visto durante esos últimos años disminuir sensiblemente su poder adquisitivo.

En tanto el Teatro Nacional Cervantes alcanzó la autarquía mediante un decreto presidencial firmado por Carlos Menem, en marzo de 1996. Esta decisión permitió al teatro actuar como organismo descentralizado y autárquico en jurisdicción de la Secretaría de Cultura, con personería jurídica propia y con capacidad para actuar en el ámbito del derecho público y privado. A partir de ese momento su patrimonio estuvo integrado por los bienes que se le transfirieron y los que adquiriera en adelante, como sería en 2006 la transferencia dominial del teatro. Con esa autarquía el Cervantes comenzó a tener un presupuesto considerable y estuvo facultado para percibir los ingresos provenientes de la publicidad en los programas, de la recaudación de boletería, de las sumas provenientes del alquiler de la sala y de otras actividades.

Desde esa fecha es dirigido y administrado por un director, asistido por un subdirector, ambos designados por el Poder Ejecutivo Nacional, a propuesta del Secretario de Cultura, por el término de dos años. Además, se creó un Consejo Asesor Honorario del Teatro Nacional Cervantes que era presidido por el entonces Secretario de Cultura, Mario O'Donnell, quien estaba a cargo interinamente de la dirección del teatro. Distintos directores que ocuparon el cargo habían intentado, sin éxito, que se aprobara este decreto: Rodolfo Graziano, durante su conducción de 1976 a 1983; Julio Baccaro, en 1986; Ricardo Halac, de 1989 a 1992, Juan Carlos Cemadas Lamadrid, director entre 1994 y 1995. A partir de ese año hasta su fallecimiento, ocurrido en 1999 condujo el teatro

Oswaldo Dragún, quedando luego a cargo del mismo Oswaldo Calatayud hasta la designación de Raúl Bambrilla, a principios de 2000.

El actor Lito Cruz, que hasta finales de 1999 fue director del Instituto Nacional del Teatro, en una entrevista expresaba: "La historia del Instituto es en gran parte la historia de la lucha de la gente de teatro. El trabajador de teatro siempre ha querido una ley que lo ampare, y que al mismo tiempo, permita el fomento y la difusión de sus trabajos".

La relación entre la cultura y el Estado en el transcurrir de la década ha sido sumamente compleja y conflictiva. Desde el área teatral la insistencia en la promulgación de una ley que amparara el desarrollo de su producción data de la década del cuarenta. Cuando se recuperó la democracia, en 1983, las gestiones, que habían sido intermitentes hasta ese momento por razones políticas, como, por ejemplo, la falta de funcionamiento del Congreso debido a los sucesivos golpes militares, se reanudaron, y varios proyectos fueron presentados ante las cámaras legislativas. A partir de 1992 hubo un mayor impulso por parte de las entidades que alentaban esa ley, como la Asociación Argentina de Actores, la presencia del Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE) y la decisión del Secretario de Cultura de la Nación Mario O'Donnell. Luego de medio siglo de dilaciones, el Congreso sancionó en 1997 la Ley Nacional del Teatro n° 24.800, que contempla la creación de un Instituto Nacional del Teatro.

El Instituto es un ente autárquico de la Secretaría de Cultura que reemplaza a la Dirección Nacional de Teatro, y sus objetivos son: financiar proyectos y salas teatrales, otorgar becas de perfeccionamiento y brindar apoyo económico a la investigación. Los elencos apoyados pueden o no ser de experimentación, en salas que no superen las 300 localidades. También otorga créditos a diversos espacios tales como salas, galpones, carpas de circo, escenarios rodantes y escuelas que sean no comerciales. De todas maneras, si bien esta ley tan esperada es un importante logro para la actividad teatral argentina, no resolvió todos los problemas.

La producción teatral y sus protagonistas atraviesan en este período la situación general global que, por lógica se extienden al campo de la cultura. La lucha de aquellos que conforman la actividad es permanente, tratando de mantener sus fuentes laborales, especialmente a través de los teatros oficiales y de la autonomía de los pequeños teatristas. Por su parte, el teatro comercial trataba de sobrevivir a través del márketing y las alianzas corporativas extranjeras, que les transmiten sus propias estéticas

Sin embargo, pese a una situación dificultosa, los artistas lucharon denodadamente por obtener puestos laborales y nuevas actividades, que en algunos casos logran concretar, como fue el caso de la creación del Ballet Folklórico Nacional de Norma Viola y Santiago Ayala. Otro caso fue el del Teatro Colón a través del Centro de Experimentación en Ópera y Ballet, dirigido por Sergio Renán en los subsuelos del teatro, donde también descollaría la actividad de Gerardo Gandini. Además se habría de obtener, en la vieja Biblioteca Nacional de la calle México un lugar para que pudiera funcionar el Centro Nacional de la Música, con el Instituto Nacional de Museología, que iniciara sus actividades en la década del 30 con Carlos Vega.

A modo de misceláneas puede señalarse que la cultura; que a esta altura podrá resultar absurda para algunos, ya que lo que está siendo defendido no es de un carácter muy educativo que se pueda decir según estándares positivistas; también se vio plasmada en la televisión. De programas clásicos como "Badía y Cía." y "Feliz Domingo", puede apreciarse el paso a "Videomatch". Fue tal su furor, que la figura de Marcelo Hugo Tinelli pasó de ser, la de un relator deportivo, a ser el eterno conductor n°1 de la televisión argentina. Más tarde lanzaría en forma conjunta "Al Ritmo de la Noche", y algunos años después, Miguel Ángel Rodríguez,

parte del elenco de "Videomatch", tendría su propio programa de imitaciones: "Los Rodríguez". El rival de Tinelli, Mario Pergollini, haría "La TV Ataca"/"Caiga Quien Caiga" y "Hacelo por mí",

A nivel ficción, la TV también encontraría grandes novelas, pudiendo ejemplificarse con el año 1998, donde dos destacadas producciones excepcionales ocuparon la pantalla: "Gasoleros" por Canal 13 y "Muñeca Brava" por Telefé. Otras producciones anteriores quedarían en la memoria de muchos jóvenes: "Amigos son los Amigos", "Cebollitas", "Chiquititas", etc. Es cierto, el humor de Olmedo, Porcel y Portales, héroes de la TV nacional, ya era tiempo pasado, pero la reinención, en todos los campos culturales, fue completa, y sin desacreditar a eminencias anteriores.

Por último, el deporte realmente pasó por bastantes altibajos. La selección nacional de fútbol comenzó la década con dos Copa América, pero después caería con Nigeria en los JJ.OO. de Atlanta 1996, representando un fracaso para los argentinos. Ni hablar las copas del mundo: perder la final en el '90, la "cortada de piernas" del Diego en el '94 y el gol en el último minuto recibido contra Holanda en el '98.

A nivel local, Boca se hundió en una crisis, pese al regreso de Maradona, la vuelta al país de Caniggia y la dirección técnica de Bilardo. La década fue de River, pero bueno, los 2000 serían luego de Boca, y River arrancaría bien pero terminaría con un pésimo momento: son procesos naturales. En ese escenario aparecía unos de los clubes tradicionales, pero siempre de bajos perfiles como Vélez Sársfield que acabaría por convertirse en un club grande en cuanto a títulos e infraestructuras. El equipo de Liniers desplazaría a equipos grandes en títulos internacionales, y luego también en nacionales, de la mano de Carlos Bianchi y del recuerdo de don Pepe Amalfitani. Su cancha sería admirada, y sus instalaciones, el destino ideal para la gente de barrios aledaños deseosa de realizar actividad deportiva.

Otros deportes comenzaron a desarrollarse con mayor frecuencia: el hockey sobre césped femenino llegó a ocupar un lugar cada vez más importante y el básquetbol vio el inicio de la generación dorada. Por su parte, el boxeo perdió bastante peso: "Látigo" Coggi fue uno de los últimos grandes campeones previos a la década, mientras que durante la misma, fue muy festejado el heroico título mundial del "Roña" Castro, por la sequía que predominaba

## MÚSICA

Otros de los emprendimientos, iniciados a partir de 1983, fueron las orquestas escuelas, tanto para personas carenciadas y sectores populares, recordando la Escuela de Música Popular de Avellaneda, de 1984, y las distintas escuelas en determinados municipios de la provincia de Buenos Aires y de la Ciudad de Buenos Aires. Algunos de ellos, tomando ejemplo de agrupaciones musicales basadas en el modelo venezolano, todo lo cual significaba un enorme trabajo social. Ello habría de profundizarse a partir de 2003.

En tanto estas políticas tuvieron como objetivo, en el caso de la denominada música clásica a su circulación, a través de auditorios y conjuntos, y en el de la música popular a la organización de recitales masivos, promocionando a los nuevos artistas. Sin embargo, ello tuvo su desarrollo principal en las grandes ciudades, no llegando siempre a los lugares más alejados, lo cual comenzaría a concretarse a comienzos del siglo XXI pero hoy día se ha visto descotinuada por las política públicas. Ello constituye una deuda del Estado para con la sociedad en su conjunto, pues aún, contando con la ayuda privada, el desarrollo principal debe estar a cargo de aquel, como elemento moderador de las posibilidades sociales. La creación del Instituto Nacional de la Música en 2014 ha venido a permitir nuevas posibilidades.

En relación con la música, la misma exhibió los vaivenes propios del período. Así en relación con los conjuntos de rock nacional, como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Divididos y

Las Pelotas (sucesores de Sumo), entre otros tantos, habrían de reinventar sus temas, dejando la triste historia de la dictadura y adentrarse dentro del espectro democrático.

A dichos conjuntos se les sumarían Los Piojos, La Renga. Ataque 77, como también los provenientes del "Rock Chabón", como Rolinga, además de otros conjuntos como Viejas Locas, Los Ratones Paranoicos, Callejeros, Los Fabulosos Cadillac, La Portuaria, Kapanga, Los Cafres, Los Pericos o La Mississippi.

Si bien algunos ya existían, fue en los '90 donde les llegó su momento especial. No es en vano aclarar que así como Spinetta lideró los años '70 y Charly los '80, esta década fue de Calamaro, que aun viviendo gran parte de la misma en España, su música fue un absoluto furor. Además, surgió un género impulsado por la noche joven porteña: el "Nuevo Rock Nacional". Es que entre las "Matinée" y los bailables nocturnos no existía actividad, siendo el recital un espacio juvenil por excelencia. Así, además de los mencionados anteriormente, tomaron impulso grupos como Babasónicos, Juana la Loca, Los Brujos, Peligrosos Gorriones, El Otro Yo, Massacre, Fun People, etc. No todos tuvieron la trascendencia esperada, pero sin lugar a dudas protagonizaron momentáneamente un espacio en el que por esos tiempos era difícil entrar.

Siguiendo con la música, la cumbia, un género importado desde el caribe hacía ya varias décadas tomó mucha más fuerza. En pocos años, lo que antes era de Alcides o Lía Crucet, entre otros, se amplió, pasando por Gilda, a grandes grupos como Ráfaga, Sombras, Malagata, Luz Mala, Media Naranja, Tambó Tambó, Grupo Red, Grupo Green, y otros, que representaron muy bien a la "movida tropical". Con una transición en manos de una destacada banda como Amar Azul, el género se adaptó a la "cumbia villera" para inicios del 2000, que desembocó en Damas Gratis, Pibes Chorros, Yerba Brava, Flor de Piedra, Supermerk2, Re Piola, etc., que en su momento fueron muy desprestigiados, pero que hoy se puede valorar cuál era su mensaje.

Merece un lugar aparte Rodrigo Bueno, que continuando con la labor de Carlos "la Mona" Jiménez, exportó el cuarteto de Córdoba a todo el país, y su repentina muerte martirizó a este ídolo, que revolucionó la bailanta. Y para concluir, en cuanto al géneroailable, además de la cumbia y el cuarteto aparecieron bandas de carácter veraniego, dispuestas a hacer hits. El Símbolo, su principal emblema. Y esto se extendería a lo largo de la primera parte de los 90, algo opacado luego por la música electrónica y el reggaetón, que también suelen desalentar a muchos de la estirpe del rock como género de cabecera y la cumbia como géneroailable por excelencia.

## EL TANGO

Como generalidad del tango, al que solemos señalar como música popular urbana, junto al rock nacional, puede señalarse que no gozó de los grandes movimientos de otros tiempos como la década dorada de los "40". Sin embargo, esa iniciática procedencia del espectáculo "Tango Argentino" hacia los "80", se continuaría principalmente en loailable, aunque con otras características a las conocidas. Las milongas, espacios acotados, sería su representación más conocida, en especial por la llegada de muchos extranjeros que querían aprender el baile y de gente joven nacional que comenzaba a acercarse al género, donde muchos, también veían una salida laboral, especialmente para la enseñanza, tanto en el país, como en el exterior

Algunos se han preguntado por qué esto constituyó la parte más importante o al menos exhibida del mapa cultural de Buenos Aires durante la década de 1990 en medio de tantos presagios de su muerte.

Quizá, la repuesta encierre no una sola, sino distintas variables que hicieron a una época y a una sociedad que, saliendo de una dictadura sangrienta pasaría luego a gozar de las libertades democráticas pero, a la vez, aparecían materias sin aprobar, como era principalmente la realidad de la economía diaria. Pero también había algo atinente a una nueva forma de la posmodernidad del cuerpo y sobre todo una forma de tratar de comprender a la nueva sociedad porteña, muchos de los cuales, con desinterés por lo público desplazaba sus inquietudes hacia distintas actividades estéticas, entre ellas el baile del tango que, luego del triunfo en París, volvía al país para reivindicarse socialmente. Ello no solo se dio en el centro porteño, sino en muchos de sus barrios y en las grandes ciudades de las distintas provincias.

Se trataba de una nueva forma de socialización urbana y si bien la misma tuvo dos períodos: el de 1990-2000 y otro de 2000 a 2010, en esta parte de nuestro trabajo hemos de analizar el primero de esos períodos, donde en los años 1998 y 1989 se darían los primeros festivales organizados por CABA, en una nueva relación del tango bailado y las políticas culturales, donde en esta primera etapa se habría de recrear la forma convencional del género. En tanto que en el segundo se adaptaría a nuevas formas legitimarias.

Durante la década de los '90 en la ciudad de Buenos Aires se produjo una paulatina reactivación y propagación del baile social del tango, a la que más adelante se sumó la producción musical. Sorpresivamente despertó un interés por parte de los jóvenes, lo que generó la renovación generacional de una tradición cultural que durante varias décadas había perdido su capacidad de convocatoria. En efecto, uno de los rasgos sobresalientes del tango en los '90 fue el ingreso de gente joven, un público de entre 15 y 25 años, que tenía como antecedente, de acuerdo a lo desarrollado, especialmente a partir de 1982 con Tango Argentino y las películas de Solanas como El exilio de Gardel y Sur.

A lo largo de la década 1990-2000 se comenzaron a ofrecer clases de baile gratuitas en espacios nuevos para el tango, tales como centros culturales barriales creados por el gobierno de la ciudad, propuestas extracurriculares en las universidades estatales y otros espacios tales como las plazas públicas, que "sacaron" al tango de sus escasos reductos para hacerlo circular en otros sectores sociales, especialmente sectores jóvenes universitarios, profesionales y muy especialmente el rol que habría de tener la mujer.

Esos jóvenes habrían de tener el inestimable apoyo y memoria de los mayores, que habían sido partícipes de la época dorada, lo cual a su vez permitía a esos sectores mayores del tango volver a tener una importante inserción social, configurándose con ello, una rememoración de experiencias anteriores. Pero la importancia que revistió el período, fue que no solo los jóvenes se incorporaron a esta nueva experiencia, sino que también lo hicieron muchos hombres y mujeres de la generación intermedia, entre los 40 y 60 años, que en otros períodos bailaban al ritmo del rock, todo ello como una deuda que tenían y aquello de "Troilo" "el tango te está esperando". Pero la situación de encuentro generacional en torno a las prácticas musicales durante esta década no se ha dado exclusivamente en el tango, aunque sí fue donde se hizo más notorio, sino que también ocurrió en el rock, que trata también de una música popular urbana como el tango, el cual atraviesa distintos ciclos vitales, provocando la convergencia de varias generaciones.

Pero también, otra de sus características serán nuevas pautas gestuales y de vestimentas, abandonándose formas rituales y adaptándose en su lugar formas informales que amerita más libertades, pero también se recrean prácticas de otros, especialmente en cuanto la forma de abordarlo y darle nueva vida, inyectada por esa savia juvenil, aquella que el tango estaba necesitando. Esa transversalidad habría de permitir un nuevo escenario de fusión de distintas generaciones y de sexos diversos, pero además ha de plantear un escenario donde la vida termina en el salón y no se extiende a las realidades de cada uno. Allí, en el salón, se diluyen



las diferencias sociales, de edad o de sexo. Es decir se convierte en un espacio eminentemente democrático.

En este período, y pese a las políticas globalizadas, paradójicamente el Estado, tanto nacional como de la CABA, le prestan su apoyo al género, quizá porque al mismo Presidente le era una música propia. En esta faceta, su apoyo, facilitó se creara la Academia Nacional del Tango, y organismos nacionales, como la Secretaría de Cultura de la Nación, a cargo de Pacho O'Donnell, el Ministerio de Relaciones Exteriores y muchas de sus embajadas, principalmente la de París, le dieron una enorme difusión y algunas publicaciones contaron con su apoyo, como la Historia del Tango de Horacio Ferrer que además de aparecer en castellano también tenía una edición en francés.

Además se sancionaron las leyes de patrimonialización del tango en 1996 (ley nacional) y en 1998 (ley de la ciudad de Buenos Aires), que motorizaron la creación en 1999 del Festival Buenos Aires Tango y la señal radial FM La 2x4 (92.7). El nuevo interés que la gestión estatal promovió sobre el tango en los '90 apuntaba a su factor identitario y cohesionador de lo social, que en la década siguiente adquirió otros sentidos.

Asimismo, se ha señalado que el tango en este periodo va creando convergencias de distintas temporalidades, entre rasgos "residuales" y "emergentes", punto bisagra entre lo "viejo" y lo "nuevo". Sin embargo, cuesta reconocer cuánto de residual es efectivamente resabio de otros tiempos, las poleas de transmisión de la continuidad de la cultura; cuánto nos dice de lo que el tango retiene de sus condiciones anteriores o si estos aparentes "remanentes" dicen mucho más sobre el periodo que los cita



En ese ambiente que surge con una fuerza inusitada en estos "90" y que se ha de continuar a partir del 2000, pese a la crisis general del país, las milongas crecían por doquier y una suerte de fanatismo milonguero se había apropiado de un sector de nuestra sociedad, especialmente porteña o del conurbano bonaerense y aún de las grandes ciudades del interior, donde, muchos comenzaron a vivir la noche, en todos los días de la semana, aún, muchos de ellos, pasando de la milonga al trabajo y así sucesivamente. Pero, como suele ocurrir, y nos pasa a muchos argentinos, especialmente de los sectores medios, este tránsito comenzaba a tener sus lógicas problemáticas, se trataba, de los bailarines "tradicionales" y los bailarines "jóvenes", o de problemas de sexos.

Allí, mientras los veteranos que poseían una indiscutible autoridad sobre los más jóvenes, en ciertas ocasiones se tornaba autoritaria, donde muchos señalan que el baile del tango se traduce en el poder. Los adultos comenzaron a criticar a "los jóvenes," manifestando por ejemplo que "quieren la cosa fácil," "no entienden la música," "levantan las piernas," "empujan," "se apuran," "inventan pasos," "se desplazan demasiado," "no bailan con emoción," "bailan sin elegancia," bailan de manera "escandalosa (de circo)," como si estuvieran en un "escenario," sin "gracia," o que "concurren mal vestidos" y "conversan demasiado." Pero, sobre todo,

aparecía que los jóvenes “no querían aprender” y por eso instaban a modificar algunas pautas gestuales y sociales.

En definitiva, los modos de participación de los practicantes más jóvenes diferían de las expectativas de los experimentados y esto producía cambios. Al respecto, dentro del universo del tango los cambios son particularmente resistidos y temidos y se remontan al menos a la década del '50 y del '60. El intenso debate acaecido con la producción musical de Piazzolla es quizás, la muestra más conocida de ello. Sin embargo, el tema quizá es más profundo.

La música, especialmente la popular, tiene enormes raigambres de una determinada sociedad, en este caso el tango. Muchos de esos viejos milongueros conocieron otros tiempos donde el género era el rey en una sociedad que lo tenía como tal. Además esos “viejos” conocían también los distintos estilos y cómo encarar cada uno de ellos. No es lo mismo bailar Darienzo que Di Sarli, Troilo y menos Pugliese. Primero hay que escuchar y luego trasladarlo a los pies, pero especialmente al sentimiento. Cada cual tiene sus cadencias y sus tiempos, especialmente sus silencios. No se puede bailar todo al mismo ritmo, porque esas expresiones son distintas. Quizá esos viejos representantes del tango bailado, aún con la lógica problemática de los años, querían o pretendían señalar esas circunstancias, especialmente a muchos jóvenes acostumbrados a otros ritmos que tienen otros tiempos.

Alrededor del año 2002 muchos hablaban de una milonga ubicada en el barrio de Palermo de funcionamiento en el Club Armenio, “La Viruta”. Se había instituido que ésta era “la milonga de la gente joven”; un lugar que según los adultos se bailaba muy mal y encima había mucha gente, por lo que era un caos. Además, se decía que allí estaban modificándose los códigos de interacción social; que los principiantes se atrevían a invitar a bailar a los experimentados o que la invitación era verbal y no a través de una discreta seña corporal. En definitiva, que el ritual del tango ya no era tal y el marco de encuentro intergeneracional del tango parecía asumir otros matices.

También en estas asimetrías, se presentaba la problemática de género, no como forma de desnaturalizar la temática, sino como característica de ello, donde, en general, la mujer es más rítmica, en tanto el hombre, en este aspecto, tiende a ser más cadencioso. Además otro aspecto fundamental está centrado en que, como dice el dicho, para bailar el tango se necesitan dos, es decir, una pareja que se complementa cada una, dentro del rol, no como un concepto de quien maneja, pero sí, que uno de ellos debe conducir a su pareja, la cual, por su parte, aporta el tema estético.

Sin embargo, en la diaria práctica o en el baile, muchos autores han señalado que se han visto experiencias muy frustrantes de mujeres que a pesar de su tenacidad en la materia quedaban excluidas de la pista de baile. Al respecto, Marta Savigliano sostiene que las mujeres despliegan un conjunto de tácticas para sortear lo que en la jerga milonguera se conoce como “planchar” (no bailar), en las que se produce una fuerte disputa femenina.

Por otra parte, también se ha señalado que entre bailarines adultos y bailarinas jóvenes también fueron apareciendo malas experiencias vinculadas a cierto paternalismo autoritario y la constante seducción a la que éstas se exponían aún, cuando sólo querían bailar con ellos por su nivel de baile. Ello se ha presentado principalmente en los aspirantes a bailarines profesionales donde bailarines masculinos profesionales y sus aspirantes, las nuevas aspirantes femeninas a bailarinas profesionales, no las profesionales que solo hacían exhibiciones, se presentaban distintas problemáticas en sus relaciones, aun interpersonales.

Como siempre ha existido en el tango tradicional, la puja entre los distintos estilos bailables, en otros tiempos representados por cada uno de los barrios de la ciudad, esto también comienza a darse en esta década. Algunos autores como Hernán Morel han señalado que terminando la década ya se habían reconfigurado al menos tres variantes estilísticas del baile de pista: el

estilo milonguero, el estilo salón, y el tango nuevo, y por otra parte el tango de escenario o “fantasía.”, lo cual, la elección de cada uno de ellos habrían de presentar distintas particularidades.

De acuerdo al brevario tanguero el baile “milonguero” se caracteriza por establecer un abrazo cerrado (con los torsos de la pareja en contacto) que determina un tipo de pasos cortos y sin mucho desplazamiento, creado en los ‘80 a partir de la transmisión de algunos milongueros del centro y el sur de la ciudad de Buenos Aires. Este estilo está vinculado con el “canyengue” que, con variantes en la disposición de los pasos y los cruces de piernas, remite también a una intercorporalidad cerrada y de pasos cortos. Algunos cultores señalan que el estilo milonguero es una estilización del canyengue.

El estilo “salón”, también conocido como el estilo Villa Urquiza, se lo vincula históricamente al tango “liso,” el que se bailaba en los salones, el estilo “barrial,” “familiar”. Puede considerarse como intermedio entre el milonguero y el de escenario, en el sentido de un abrazo semi-abierto y dinámico (por momentos se achica y por momentos se amplía según el tipo de figuras a realizar). Puede decirse que el movimiento de los brazos juega un rol que está ausente en el estilo milonguero, en el cual el torso es el punto de comunicación y de conducción de la *performance*. La cercanía de los cuerpos permite distintos gestos y la experiencia del baile es muy distinta.

Finalmente, el tango de escenario se distingue por su exhaustivo diseño coreográfico preexistente y se asocia a un enlace con mayor distancia (aunque esto puede variar) necesario para el despliegue de figuras abiertas y aéreas que los otros estilos no poseen, salvo por algunos adornos.

Aún, cuando ya pertenece al próximo período, debe señalarse que, en el año 2003 se crean el Campeonato Metropolitano y el Campeonato Mundial de baile del tango, a través de los cuales las agencias estatales jugaron un papel decisivo en la tradicionalización del tango, fijando y objetivando determinados estilos gestuales y prácticas como válidas y legítimas. Vemos entonces que el Estado intervino primero en la reactivación de la práctica de baile a través de los talleres en centros culturales y luego arbitrando las prácticas según su autenticidad a través de los mega eventos. En ambos casos, las políticas han ido alterando el funcionamiento de las relaciones sociales, aunque sus efectos han sido sensiblemente distintos. En el año 2002 se crea el Festival de Tango Joven. De esta manera, la gestión estatal da cuenta de la autonomía que van tomando las prácticas, no sólo en términos etarios sino estéticos, horadando la fragmentación del campo de prácticas musicales y de baile.



En este periodo se planteó una nueva situación de la cultura y por lo tanto, de las prácticas musicales. Visto desde la actualidad, el recuerdo de esta etapa del país ha quedado fijado por lo acontecido en el devenir económico: de la fascinación por el consumo a la pauperización salarial de vastos sectores sociales. En cambio, no ha quedado un registro tan marcado de lo que significó en otros registros de lo cultural como ser la música popular.

Sin embargo, algunos autores como Semán y Vila describen las nuevas características con precisión: “producto y objeto de la primera generación de jóvenes que experimentaron las

transformaciones atroces de la cultura, la economía, y la sociabilidad post-dictadura y menemista, el llamado rock “chabón” o de barrio interpela con eficacia a sectores juveniles populares urbanos con una retórica que podríamos llamar, parafraseándolos, neocontestataria y neonacionalista. Y también neobarrial, para extremar la paráfrasis.

El neocontestatarismo consiste en desplazar los contenidos políticos explícitos a zonas vagas de lo cotidiano; el neonacionalismo participa del populismo conservador hegemónico desde esos años, pero incluye la recuperación de cierto nacionalismo popular, postulando una suerte de arcádica edad de oro imaginaria a la que se debería retornar –el mundo de sus padres, el pleno empleo y de la solidaridad del mundo trabajador, que estos jóvenes no han conocido sino por transmisión oral: el mundo del peronismo clásico, sin ir más lejos”.

La descripción de la reactivación del tango ya señaladas, parece tener coincidencias con tales apreciaciones: revalorización de la cultura en otras épocas de la Argentina (particularmente la década del ‘40), reposicionamiento de un discurso nacionalista, desplazamiento de lo político hacia zonas de lo cotidiano, la revalorización de lo barrial, o la noción de “conservadurismo” musical. Incluso, en el trabajo citado se establece una comparación del rock con la estética regresiva que asume el tango a fines de los ‘90 vinculada a la conformación de orquestas típicas juveniles y el distanciamiento de las incursiones musicales post-piazzollianias. En efecto, más allá de la dinámica que asume el baile, la música que se escucha en las milongas remite a un repertorio que va de la década del ‘50 hacia atrás.

Todo ello también encierra un contenido político donde, cuando en el mundo del tango se hace referencia a los ‘40 como la década de “oro,” se omite hablar de peronismo, algo que podría asociarse a este desplazamiento de lo político que sufrió el rock, con la contraparte de la revalorización del barrio y sus tradicionales espacios de encuentro social tales como los pequeños clubes o sociedades de fomento. Sin embargo, el rock barrial y el tango se distinguen en su composición social: el primero alude centralmente a un público de clases populares mientras que el segundo a los sectores medios, sobre todo en la franja de público juvenil. Indefectiblemente, los imaginarios de peronismo y los modos de reconocerse en él no son los mismos.

Es interesante, sobre el particular acudir a Ezequiel Adamovsky, en su trabajo sobre los sectores medios donde desarrolla un análisis crítico acerca de esos sectores y su relación con el peronismo clásico y el peronismo de los ‘90. Allí encontramos ciertos puntos que nos permite hablar del devenir de esta clase y su adscripción en la cultura, para comprender el reverdecer del tango. El autor señala el estrecho vínculo que dicha clase ha tenido con el peronismo de sus comienzos, incluso su apoyo en las segundas elecciones presidenciales (1951), que luego va a ser operada por la oposición hasta convertirla en su aliada política. También sostiene que recién hacia fines de los ‘90 la clase media va a tender a restituir los vínculos con las clases populares clausuradas desde el fin del peronismo clásico, aunque este reencuentro fue efímero, ya que se volatilizó en esos finales del siglo XX y tendría sus desniveles en el siglo XXI.

En este sentido, la revitalización del baile del tango también se puede relacionar con la resultante de un giro plebeyo de la cultura, que como señala Alabarces, el plebeyismo cultural caracteriza fuertemente la Argentina de los ‘90. El periodo del menemismo remitió a los símbolos culturales irreverentes que definieron al primer peronismo, pero para domesticarlos. La operación plebeyizadora se hizo visible en los estilos que asumen la cultura popular y la cultura de masas y la culta, tras una recuperación de prácticas, bienes, enunciaciones, actitudes, y estilos originalmente populares que se diseminaron transversalmente hacia todos los sectores sociales: Tanto Adamovsky como Alabarces identifican esta situación cultural con el regreso de una retórica costumbrista en los medios de comunicación.

El fenómeno del tango en esta década también debe ser asociado al *boom* del baile en general y otros ritmos como la música electrónica (*dance*), la salsa, aerosalsa, mereguegym, lambada, etc. En el tango la mayor repercusión se dio en los talleres de baile. Con ello se retomaba un baile del cual habían sido apartados los sectores populares, a partir de septiembre de 1955, tratando con ello, de borrar una forma de identidad social de las clases populares en el país.

Asimismo, puede pensarse que la vuelta al baile por parte de la clase media en los '90 se puede entender como un nuevo acercamiento a la cultura popular y una relación con la experiencia corporal mediado por condiciones culturales específicas. Sin embargo, las causas son múltiples, entre ellas, por ejemplo, transformaciones culturales como la pauperización educativa y la precarización del trabajo.

Por un lado, si a lo largo del siglo XX, la clase media construye como vía de acceso a beneficios y movilidad social el ideal de la educación, de acuerdo a lo señalado por Adamovsky, éste es afectado dado que el éxito social no va a depender de estudiar una carrera universitaria, siendo posible pensar que el quiebre de los jóvenes de clase media respecto del faro de la educación tenga que ver con la redefinición de sus vínculos con la cultura. Por otra parte, la flexibilización laboral y el desempleo hacen que el trabajo deje de estructurar lo social, todo lo cual contribuye a la desestructuración respecto de los mandatos tradicionales de clase, particularmente con el horizonte profesional basado en la educación formal como proyecto de vida.

En definitiva, las pasiones que despertó el tango durante este periodo constituyeron un modo de transitar una realidad social compleja y en constante tensión. De esta manera, la reaparición se sitúa dentro de un registro contextual de consenso social. Finalmente, esta no es la primera vez que el tango asume estas características a lo largo de su historia. Resulta interesante señalar que el populismo de los '90", junto con la situación que plantea el tango, muestra similitudes con las consideraciones realizadas por Pablo Vila sobre el tango en la década de 1920-1930. Allí, Vila denomina el tango del "consenso social" a la manera en que la producción musical da cuenta del "populismo oligárquico" que asumió estratégicamente la gestión de gobierno en ese periodo.

Como señalábamos, en los últimos años, se venía generando dentro del tango tradicional una segmentación de los espacios a partir de los estilos de baile. Pero lo que estamos remarcando es que el tango que va a estallar hacia la mitad de la década en una variedad de ofertas se orienta a pensar la experiencia corporal desde la diferencia, estableciendo una fuerte relación entre tango y subjetividades. Al mismo tiempo, se desarrollaron nuevas propuestas musicales, conformándose orquestas típicas lideradas por jóvenes intérpretes que comenzaron un rescate de estos conjuntos, casi desaparecidos hacia la década de 1960. A la formación de nuevas orquestas típicas que abrieron paso a dinamizar la estética del tango local se sumó el tango electrónico, que provocó un impacto mediático y una fuerte polémica hacia el interior de su público habitual. Esta última se inserta como la nueva músicaailable del tango.

Durante la década analizada, los bailarines y las bailarinas construyen un modo de vida alternativo, ni mejor ni peor. En este sentido no es casual que las políticas culturales tomaran cartas en el asunto, dando incentivo a lo que fue emergiendo y de paso, propiciando nuevos marcos de contención y organicidad a lo social. Lo que ocurre por "afuera" de la milonga, es lo que reactiva y fundamenta su importancia en la vida de muchas personas. Este conjunto de factores que hacen al impacto del tango en la sensibilidad juvenil, en cruce con la pertenencia social, resignifica la cultura popular.

Además del análisis de este nuevo fenómeno del tango, como información complementaria debería significarse que todo ello produjo un circuito renovado de milongas, donde, en esos bailes sociales se volverían a cruzar veteranos con jóvenes y nacionales con extranjeros, muy demandantes de sus prácticas para poder llevarlas a sus países. Así estarían los nombres



propios de lugares con atmósfera tradicional como Gricel, el club Sunderland, Niño Bien, La Baldosa, El Beso, el salón Canning o la Confitería La Ideal, o de otros nuevos y más informales como La Viruta, Porteño o Bailarín.



En cada uno de ellos se darían sus diferentes estilos, como el de Villa Urquiza, con el negro Portalea en “Sin Rumbo”, con su forma pausada y los pies acariciando el piso. Con Carlos y Rosa Pérez en el “Sunderland”. También nuevos referentes como Gustavo Naveira, Fabián Salas o Mariano Frumboli.

También estarán las distintas escuelas de enseñanzas, como la Escuela Argentina de Tango, las de Carlos Copello, Pablo Villaraza y Dana Frígoli, en tanto continuaron con una valiosa tarea otras como la Fundación Konex y La Escuela del Tango de Claudia Bozzo. Algunas milongas como El Beso y La Viruta también desarrollaron un concepto orgánico de academia con las clases previas a los bailes. En tanto, dos instituciones públicas realizaron variables aportes a la formación de nuevas generaciones de artistas y difusores: la Academia Nacional del Tango a través del hoy perimido Liceo Superior del Tango y, sobre todo, el Gobierno de la Ciudad a través del Centro Educativo del Tango, originalmente conocido como Universidad del Tango.

Aún, cuando el baile fue lo más publicitado en el mundo del tango de los 90, no por ello no se dieron cambios o aparecieron nuevos representantes del género en lo relativo a los músicos, poetas e intérpretes. También, se daría la “partida de gira” de dos fundamentales, uno en la música, don Osvaldo Pedro Pugliese, en 1995 y un año antes, también lo había hecho el Polaco Goyeneche.

Debe recordarse que los últimos años de vida del Polaco fueron muy difíciles en su salud, lo cual, evidentemente, repercutía en su actividad que, por momentos se volvía escasa, ante dicha situación. Pese a ello, el temple del Polaco y su reconocida fé por la vida, hacía que siguiera peleándola.

A través de un breve pantallazo (para ver el desarrollo total de su vida se puede acudir a nuestro trabajo “El Polaco fantasma de luna” edición propia de abril de 2019, que se puede consultar gratuitamente en [www.laidentidad.com.ar](http://www.laidentidad.com.ar)) podemos señalar que en esos comienzos de los “90” tendría su homenaje en la Legislatura de la CABA, siendo designado “ciudadano ilustre”, un 29 de junio de 1990.



También actuaría en “Berretín”, un boliche de San Telmo, y en el último emblemático, como fue el “Bar Homero”, acompañado por Néstor Marconi y el recitado de don Horacio Ferrer, Carlos Cabrera o el mismo “Negro” Juárez, propietario del mismo; además de una nueva cantante que se presentaba por primera vez como profesional y que en definitiva sería su ahijada musical, la “Negra” Varela.

Pero aún le quedaba polenta para acompañar a los jóvenes cantantes del rock nacional y actuar, a pedido del director de la nueva Radio Municipal, la 2x4, donde los jóvenes lo adoptaron como uno más de la tribu, además de presentarse en un recital sobre la 9 de Julio y México, donde los jóvenes rockeros, homenajearían al tango, representado por el Polaco, y este, en una comunión de amor, como diría Astor, actuaría junto a ellos.

Continuaría con sus distintas grabaciones, como “Viva el tango” acompañado por Garello, además de actuar en el Gran Rex o en el Teatro Alvear, donde ya le era muy difícil poder terminar los espectáculos. En 1993, acompañado por Esteban Morgado, en la editorial musical de Lito Nebbia, grabaría su último larga duración “Amigos” con ese inolvidable “Viejo ciego” acompañado por Antonito Agri; como también ese duo para el recuerdo con la “Negra” Sosa, interpretando “Los mareados”. Quedaba por cumplir otro sueño, de trabajar con Mores. La parca comenzaba a rondar.

Luego de muchos días en el Anchorena, junto a Luisa, sus hijos y su nieta, partiría a las dos de la tarde un sábado 27 de agosto de 1994, una vez más, aunque esta sería definitiva, y allí, sus antiguos compañeros, tacheros, estaban haciendo sonar sus bocinas para acompañarlo.

Si la partida del Polaco fue dolorosa no lo fue menos la de don Osvaldo, un año después, un 25 de julio de 1995. Ese grande de nuestra música popular urbana que llegara un 2 de diciembre de 1905 en el barrio tanguero y “paisano” de Villa Crespo, en la calle Canning 392, y que, luego de sus estudios y los trabajos iniciáticos, comenzaba un camino ininterrumpido un 11 de agosto de 1939 en el café El Nacional, hasta su última actuación en la “Casa del Tango” un 17 de junio de 1995, es decir con sus jóvenes 90 años había estado actuando hasta un mes antes de partir de gira.

La vida musical y personal del troesma la hemos desarrollado in extenso a lo largo de esta obra, por lo cual nos queda, someramente, señalar sus actuaciones durante los “90”, la cual también no era intensa por sus condiciones de salud y de su avanzada edad.

Sin embargo, fiel a su costumbre de “laburar” todos los días, Osvaldo, continuaba estudiando y dándole a las teclas de su piano. En cuanto a su orquesta, la que nunca paró, aún en las peores épocas del país y de las persecuciones políticas, con intermitencias se presentaba en el interior del país y dando una muestra más de su continua renovación la había integrado, nuevamente, con músicos jóvenes y talentosos, como el caso del violinista Gabriel Rivas que se había incorporado a los 17 años. En los aniversarios 54 y 55 de la orquesta se presentaría en el Opera, y el Club Olivos sería su último carnaval.

Como señala Etchegaray en el libro homenaje “Osvaldo Pugliese”, el maestro, como presagiando su partida haría un recorrido por distintos barrios del conurbano bonaerense, como San Martín, Morón, Vicente López, y de la capital, por caso, Mataderos, Villa Martelli, Palermo o en La Plata. Su última morada musical fue su querida casa la “Casa del Tango” su obra postrera para todos los tangueros. Allí, por última vez, su piano sonaría con Arrabal, Los mareados, Ensayando, A Evaristo Carriego, Desde el alma y por supuesto La Yumba. Sus eternos hinchas, una vez más, le dirían “Al Colón maestro al Colón”. Gracias por todo.



Un acontecimiento de suma importancia, desde lo institucional, como de su trascendencia, no solo a nivel local, fue la creación, durante el año 1990, de la Academia Nacional del Tango de la República Argentina

Pese a la crisis, el trabajo de distintos hombres y mujeres del tango, por caso don Horacio Ferrer y de nuestro querido amigo Natalio Etchegaray, dio sus frutos con la creación de la Academia Nacional del Tango, a través del Decreto del PEN 1235 de fecha 28 de junio de 1990, la cual funciona en la calle avenida de Mayo 833, lindero al Tortoni y como todas las academias nacionales son organismos desconcentrados del Ministerio de Cultura de la Nación.

Entre sus considerandos de su creación, se cita:

“Que el Tango como arte musical, coreográfico, poético e interpretativo, lleva un siglo de vigencia inalterable como expresión auténtica y profunda del pueblo argentino.”

“Que esta vigencia creadora del Tango está en no menos de cincuenta mil (50.000) obras compuestas, editadas y estrenadas y que existen, desde fines del siglo XIX, más de cincuenta mil versiones grabadas de dichas obras en diversos soportes fonográficos, cinematográficos y de otro tipo en la República Argentina y en todo el mundo.”

“Que dicha creación del Tango ha representado, como pocas artes nacionales y desde principios de este siglo, a la República Argentina en todo el mundo.”

“Que es de toda justicia que el Estado le otorgue la significación que corresponde a esta manifestación cultural, ratificando el amor y la adhesión plena que nuestro pueblo naturalmente le concede.”



Desde ese momento la actividad de la academia fue proficua desde lo musical e histórico de nuestra música popular urbana, a través de sus conferencias, cursos, exposiciones, libros, revistas, cuadernillos y los periódicos "El Chamuyo" y "El Chamuyito". Con el tiempo se habría de crear el Museo, donde muchos de los artistas del tango donaron instrumentos y otras muestras de su rica historia, y como una actividad desconcentrada de la misma, fueron creadas 27 Academias Correspondientes en el país y en el extranjero, una de las cuales, la de Lomas de Zamora, me enorgullezco haberla integrado.

Además de la Academia otro hecho auspicioso para el género, por la enorme difusión que adquirió, fue la nueva FM, la 2x4 que comienza a funcionar un primero de mayo de 1990 con la frecuencia modulada de radio Splendid con la dirección de Gustavo Noya y Michel Peironel y

la discoteca de Oscar del Priore. A los cinco años de ello, aparecería la señal de televisión Solo Tango que tendría una enorme acogida, no solo en el país, sino en países americanos, incluido EEUU.

También se daban distintos festivales, como el “Bandoneonazo” en Quilmes y el evento “Viva el tango” que organizaba Joven Tango de Montevideo, y la Cumbre del Tango en 1996. Asimismo, continuaba la titánica tarea de muchos músicos, entre ellos Rodolfo Mederos, en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, donde habrían de salir enormes músicos jóvenes que se iban incorporando al circuito tanguero. También estarían dando su presente conjuntos como Color Tango, los chicos de la Fernández Fierro, Papirusa, Quinteto Boedo, el Trio de Miguel De Caro, o cantantes que consolidaban su trayectoria, como la “Negra” Varela, nuestro querido amigo Carlitos Varela, o los aún jóvenes malogrados como Gustavo Nocetti y Hernán Salinas.

También muchos de los músicos e intérpretes tradicionales del género, seguirían bregando, como los casos de Horacio Salgán, Leopoldo Federico, Mariano Mores, Julián Plaza, Atilio Stampone, Osvaldo Piro, José Libertella, Osvaldo Requena, Raúl Garello, Osvaldo Tarantino, José Colangelo, Osvaldo Berlingieri, Ernesto Baffa, Néstor Marconi, Luís Stazzo, el Sexteto Tango, Roberto Goyeneche, Susana Rinaldi, Raúl Lavié, José Ángel Trelles, Eladia Blázquez o Amelita Baltar, entre otros tantos.

En 1999 se daría un proyecto musical argentino-franco-suizo, gestado en París, conocido como “Gotan Project” que clamó por “La revancha del tango”, nombre de su primer disco, al tiempo que propuso una mixtura entre estéticas electrónicas y tangueras la cual hizo furor en Europa y en los Estados Unidos. En 2002, los productores Gustavo Santaolalla (Argentina) y Juan Campodónico (Uruguay), iniciaron en Buenos Aires el “Bajofondo Tango Club”, dentro de una tendencia que sintetizaba grabaciones de tango originales (la voz de Goyeneche, por ejemplo), junto a músicos e intérpretes como Adriana Varela y Adrián Laies, todo envuelto en un clima rave. El “Bajofondo...” editó un disco que ganó un premio Grammy latino en los Estados Unidos, tras lo cual se convirtió en disco de oro en la Argentina. Así como St Germain introdujo el jazz a los loops, estos nuevos proyectos buscaron dar otra vuelta de tuerca en la concepción de la música de Buenos Aires.

Pese a la enorme crisis de vacuidad de esos tiempos, como suele ocurrir, también de las crisis surgen nuevas propuestas con nuevos nombres y ello ocurrió desde la poesía, especialmente jóvenes que daban a conocer, como podían, sus obras y así surgieron tangos que siguieron innovando en materia de formas y contenidos. Uno de esos transgresores fue el poeta Hugo Enrique Salerno, con obras como «Boliche de estaño» y «Los taitas rockeros», humorístico testimonio sobre esa nueva clase de porteños, de fines de siglo, con música de Marcelo Saraceni: «Los taitas rockeros se movían en la esquina,/ flameaban al viento sus lenguas de color,/ pintaron flores en el buzón/ y algunas sembraron/ entre adoquín y adoquín./ (...) Los nuevos malevos hoy se llaman «metal»,/ ya no corre sangre cuando la cortás/ y en el pasaje del arrabal/ el puesto de la feria vende fruta artesanal/ (...) Los taitas rockeros/ no dejaron de ser guapos;/ sentí hablar de uno/ que mató mil».

Otro destacado escritor y poeta, el recordado Humberto Constantini, nos dejó una letra que satiriza, con certeras imágenes, a ciertos hábitos de la confitería «La Paz», las librerías de moda y Villa Freud. Lo tituló «La pálida» y decía así: «Tanto curtir La Paz, tanto quemarla/ recopado de break y Michael Jackson,/ tanto bluyín, y camisola, y parla/ y ahora junarte así, fundido y manso./ (...) Refundido,/ vos batime cual ha sido/ el undós que te noqueó./ ¿Fue la mina?/ ¿Fue la yuta? ¿Fue la tranca?/ ¿Fue la golden o la blanca?/ ¿La cepita o el perno?/ Andá a saber que vicio tremebundo/ (flipper, back gamon, pool o metegol)/ te revolcó en este rincón del mundo/ donde te das con duco y Poxipol».

Algunos sonetos lunfardos del poeta Luis Alposta fueron musicalizados por Edmundo Rivero. Con Osvaldo Pugliese, produjeron, ya en los años '90, el tango «Hoy por hoy», de temática testimonial: «Minga de amor, minga de paz/ el mundo de hoy ya no da más/ Mundo que mucho parece que crece,/ entre miserias y luchas, ¡La pucha!/ Batime, Dios, porqué razón/ tanto dolor y destrucción./ Hoy todo va a contramano, de afano/ y apuntan al corazón».

La década del noventa siguió avanzando en el almanaque, pero retrocediendo en la vida cotidiana, con un telón de fondo de corrupción a todo nivel, avalada por una política económica en beneficio de unos pocos privilegiados y en perjuicio de millones de argentinos. Crece la desocupación, la malaria. el deterioro de la salud, la educación y la cultura.

El tango no escapa a esta decadencia. Mientras que, en el extranjero, especialmente en Europa, crece el interés por el género, no sólo en su facetaailable, en nuestro medio se le cierran cada vez más puertas y desaparece casi por completo de los medios de difusión masiva. Apenas sobrevive en algunos programas de radio y en escasos lugares de espectáculos. De los sellos grabadores mejor no acordarse. No era este el mejor clima para que aparecieran nuevos tangos.

Pero los poetas y compositores siguieron creando, sin importarles los obstáculos ni arredrarse ante el incierto destino de sus obras. Por ejemplo, Ernesto Pierro, que siguió aportando tangos como «El último juglar», «Streep Tease», «El Polaco», primer tango ganador del certamen Pre-Cosquín, «Calle Butteler», «Nuevo Exilio», «Pasaje Timbúes», «Declaración de amor a Buenos Aires» y «Buenos Aires ha vuelto», «De ayer a hoy», «No lo van a lograr», y «Quién iba a decir»: «La rueda giró ¿Quién iba a decir/ que un día cualquiera debiera partir?/ Y dejar atrás su cálida voz/ -la de barricada y versos de amor-/ La busqué al volver. ¿Quién iba a decir/ que la encontraría negando su ayer?/ Cerca del poder, ciega de ambición,/ y entre negociados vacíos de honor./ -La vida cambió- me llegó a decir/ antes de besarme por última vez,/ antes de reír, antes de llorar,/ y de suplicar que no la viera más./ No todo cambió -quise responder-/ mi amor es el mismo y el mundo también./ Miré alrededor. Me callé y sentí/ la rueda del tiempo pasar sobre mí».

Al acercarse el fin de la década del '90, surgieron otro tipo de testimonios. Letras que reflejaban las expectativas de la gente ante el nuevo siglo y el nuevo milenio, interpretando los deseos de cambios favorables en lo económico, social y político. Soñar, no cuesta nada... Entre estos tangos, podemos mencionar «Compadre», letra de María del Mar Estrella y música de Mario Valdéz (Mario Lach), que obtuvo el segundo premio en el festival provincial de tangos, en Mar del Plata, donde se despide compasivamente al siglo viejo.

También Luis Alposta abordó el tema en su tango «Se viene el 2000», con música de Osvaldo Pugliese: «Se viene el Dos Mil/ y todavía no termino de entender/ que en un misil/ esté el mensaje final./ ¡Mensaje cruel!/ (...) Pero,/ por más que se oigan sirenas/ pensá que aún vale la pena/ jugarse el resto al amor.»

Otros tangos que se refieren al último año del siglo XX son: «Una cita en el año 2000», de Juan Luis Ricardi y José Colángelo; «Milongueando en el 2000», de Daniel Lomuto y 38.TangosTestimoniales.pmd 04/05/2004, 10:23 57 5 8 Ernesto Baffa; «Tangazo 2000», de Enrique Milei y Ángel Cichetti; «Tanguito del 2000», de Gabriel Rivano; «Buenos Aires del 2000», de Primo Antonio y Santos Maggi; «Cerca del 2000», de Héctor Negro y Pedro Belisario Pérez. Completamos la nómina con «Y en el 2000 también...», de Ernesto Pierro y Rubén Nazer, algunos de cuyos versos transcribimos: «¿Quién me vende una esperanza?/ ¿Quién me presta una quimera?/ ¿Quién me alquila una ilusión?/ Que el 2000 se vino encima/ y habitarlo no quisiera/ con el alma tan vacía,/ tan desnudo el corazón».

Para finalizar, como siempre, acudimos al maestro don Horacio Ferrer para sintetizar las obras del período.



**AÑO 1990:** "A los cracks que no llegaron" E. Estrazulas y J. Sanssone; "Ana" de H. Ferrer y R. Garelo; "Cantor de fonda" A. Yupanqui y A. Cárdenas, "El rey" H. Ferrer y R. Garelo; "Lágrimas por tu ausencia" L. Díaz y J. Olguín; "Libertango" H. Ferrer y A. Piazzolla; "Lo que me gusta" L. Díaz y N. Marconi; "Me ne frega" de H. Expósito (póstuma) y R. Nieves Blanco; "Milonga pa'l presidente" E. Bugatti y E. Blázquez; "Nacer en Buenos Aires" de R. Ostuni y O. Tarantino; "Tango encontrado en una habitación vacía" H. Ferrer y R. Garelo; y "Vieja costanera" H. Negro y S. Cosentino.

**AÑO 1991:** "Ahora" de H. J. Paz y M. Mores; "Café de camareras" E. Cadícamo; "Con pan y cebolla" H. Expósito (póstuma) y A. Stampone; "De Homero a Homero" H. Expósito (póstuma) y A. Stampone; "El caballito", "Homero Manzi", "Woddy Allen" y "Yo Napoleón" H. Ferrer y R. Garelo; "La soledad" E. Blázquez y O. Piro; "Nuestra Marilyn" R. Selles y H. Pardo; "Por esas cosas raras" H. Negro y H. Stamponi; y "Ser mina flor de cardo" A. Turchetti y J.F. González.

**AÑO 1992:** "Abrí los ojos" M. Iñiguez, "Chicharrita" H. Ferrer y O. Pugliese, "Ciudad enamorada" N. Rizzi y S. Cosentino, "Compinches del tren del Bajo" G. Yantorno y S. Cosentino, "Creo en la gente" H. Negro y J. González, "El último bailongo", "Homero en flor", "La guita", "La jaula mágica", "Lulú", y "Tocá el bandoneón, Pedrito" de H. Ferrer y R. Garelo, "Eso fue todo" J. Priluzki Farney y H. Stamponi, "Made in Argentina" E. Blázquez, "Mi piel" R. Sciamarella y E. Marchi, "Nunca más" S. Cosentino, "Oda al obelisco" M. Iñiguez y S. González, "Revolver" D. Salzano y Jairo, "500 años después" A. Manzi y S. Crotti, "Salvemos este amor" L. Díaz Vélez y Al. Calderaro, "Sombra fugitiva" A. Dolina, "Todavía puedo" y "Voy camino a los cincuenta" C. Castaña.

**AÑO 1993:** "Bailar el tango con vos", "El café" y "Lo que el viento se llevó" de M. Iñiguez y "Jorfer", "Celedonio Esteban Flores" H. Ferrer y R. Garelo, "Cemento" y "Cosas de la noche" de M. A. Jubany y M. Valdés, "Ciudad" S. Rodríguez y J. González, "El melena" y "Mis amigos los bohemios" "Negro" Sileo, "Ella" C. Rossi y H. Stamponi, "Flor de vals" H. Ferrer y H. Stamponi, "Garganta con arena" C. Castaña, "Las rosas crepusculares (versos de 1910 de B. Roldán) y J. González, "Milonga cantinera" E. Cardenal y B. Benevoso, "Mi viejo Piazzolla" H. Ferrer y D. Piazzolla, "Soy una nueva canción" de H. Negro y Sileo, "Tango de los abuelos, los padres, los hijos y los nietos" L. Nebbia y "Taxi" F. Russo y K. Kraayenhof.

**AÑO 1994:** "Adónde vas quedáte en Buenos Aires" y "Soy un tango así" C. Castaña, "Boleta", "Cabaret", "Cumplido", "Descarte", "Gigoló compadrito", "Los compadritos", "Tabarin", "Tango del 20", "Tangolita" y "Villa Urquiza" de E. Cadícamo, "Canción para Pichuco" (Tango para el viejo) L. Nebbia, "Charlemos un café" M. Iñiguez y "Jorfer", "Chau amor" E. Blázquez, "Espera de luna" G. Gómez y J. González, "Hagamos una tregua" G. Marcó y M. De Caro, "Luna roja" y "Retazos" G. Marcó, "Noche de Lavalle y Paraná" H. Negro y A. Rodríguez Villar, "Tango, se te nota" A. Del Prado, "Un tango para Granada" H. Negro y O. Requena, y "Viejo San Telmo" M. Iñiguez

**AÑO 1995:** "Autopista" G. Marcó, "Cadícamo" y "Del barrio del mondongo" E. Bugatti y A. Stampone, "Ché, Corrientes y Esmeralda" E. Bugatti y J. Vidal, "Como una rosa" y "Robertango Goyenche" de M. Iñiguez y "Jorfer", "Cualquiera de estas noches" E. Blázquez y V. Espósito, "Despertango" E. Martín y J. González, "Distancias" y "Pero, está lindo el barrio" Dolina, "Hermano gorrión" A. Greco y J. Cataldi, "Insistencia de la luz" H. Lima Quintana y S. Cosentino, "La noche del colibrí" y "Nostalgias de Rosario" L. Nebbia, "Liturgia canyengue" "Jorfer" y S. Cosentino, "Pena" G. Echeverría, "Quejoso" A. Manzi y J. Verieri, "Regreso del malvón" A. Tejada Gómez (póstumo) y C. Isella, "Tango del lengue" y "Vieja grata" E. Cadícamo, y "Un pájaro azul" M. Iñiguez y M. Villaba.

**AÑO 1996:** "Balada para Ástor Piazzolla" F. Cabrera, "Besos", "Cuando llegue a París" y "Llama oscura" de A. Manzi y J. C. Cedrón, "De otro planeta" G. Marcó, "Divagando", "Mirando

pasar la gente” y “Sin mañana y sin ayer” J. C. Cáceres, “Ecuación” G. Echeverría, “Entre rejas” A. Greco y J. González, “Escuela de milonga” H. Cordón y D. Federico, “Gris” A. Martínez y “Tavo”, “Hijo mío” y “Milonga para Borges” H. Ferrer y Jairo, “Jugar con fuego” A. Calamaro y M. Mores, “Juntar los pedazos” H. Negro y H. Stamponi, “Kriminaliendo” A. Spátalo, E. Robles y C. Fernández, “La mesa vacía” F. Russo, “La mujer del piso mil” H. Ferrer y A. Rodríguez Villar, “La noche” O. Punzi y C. García, “La próxima puerta” N. Rizzi y S. Cosentino, “Masajes” A. Pierro y S. Cosentino, “Mi noche y yo” H. Ferrer y C. Navarro, “Musa neón” M. Del Mar Estrella y S. Cosentino, “Pienso en mí” C March, “Placet” H. Cordón y D. Federico, y “Quien dice tango” C. Navarro.

**AÑO 1997:** “Academia”, “Bailarín de lujo”, “Bar nocturno”, “Claro de luna en el suburbio”, “Cheri”, “En un andén lejano”, “La calle de las brumas”, “Las milongueras”, “La negra del arrabal”, y “París toujours” E. Cadícamo, “La luna no tiene esquinas”, “Los niños cantores” y “Tu cuerpo” H. Ferrer y H. Stamponi, “La Recoleta” H. Ferrer y S. Cosentino, “París tango” Coral de J.J. Mosalini y recitado de H. Ferrer, y “Vals de la avenida” de Horacio Ferrer y Mariano Mores.





## FUENTES



### BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA-ECONÓMICA

Adamovsky, Ezequiel (2012). Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 hasta 2003. Buenos Aires, Sudamericana.

Arceo, E., Basualdo, E. (1999): "Las tendencias a la centralización del capital y la concentración del ingreso en la economía argentina durante la década del noventa", Revista Cuadernos del Sur, N° 29.

Auyero, Javier (2001). La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo. Buenos Aires, Manantial.

Auyero, Javier (2002) Clientelismo político en Argentina: doble vida y negación colectiva", en Perfiles Latinoamericanos.

Azpiazu D. y Schorr, M. (2010): "La industria argentina en la posconvertibilidad: reactivación y legados del neoliberalismo", en *Problemas del Desarrollo*.

Azpiazu, D. (1998): La concentración en la industria argentina a mediados de los años noventa, FLACSO/Eudeba.

Azpiazu, D. (1994): "La industria argentina ante la privatización, la desregulación y la apertura asimétricas de la economía. La creciente polarización del poder económico", El desarrollo ausente. Restricciones al desarrollo, neoconservadorismo y elite económica en la Argentina. Ensayos de economía política, FLACSO

Azpiazu, D., Basualdo, E. (1990): Cara y contracara de los grupos económicos. Estado y promoción industrial en la Argentina, Cántaro.

Azpiazu, D., Basualdo, E., Schorr, M. (2000): "La reestructuración y el redimensionamiento de la producción industrial argentina durante las últimas décadas", Instituto de Estudios y Formación de la Central de los Trabajadores Argentinos.

Azpiazu, D., Basualdo, E., Khavisse, M. (1986): El nuevo poder económico en la Argentina de los años ochenta, Legasa.

Azpiazu, D., Khavisse, M. (1983): La estructura de los mercados y la desindustrialización en la Argentina: 1976-1981, CET.

Baglini, Raúl. El juicio a la Corte Buenos Aires 1993

Basualdo, E. (2000a): Concentración y centralización del capital en la Argentina durante la década de los noventa. Una aproximación a través de la reestructuración económica y el comportamiento de los grupos económicos y los capitales extranjeros, FLACSO/Universidad Nacional de Quilmes/IDEP.

Basualdo, E. (2000b): Acerca de la naturaleza de la deuda externa y la definición de una estrategia política, FLACSO/Universidad Nacional de Quilmes.

Basualdo, E. (1992): "Formación de capital y distribución del ingreso durante la desindustrialización", IDEP/ATE, Cuaderno N° 20.

Basualdo, E., Kulfas, M. (2000): "Fuga de capitales y endeudamiento externo en la Argentina", Revista Realidad Económica, N° 173.

Basualdo E. M. (2008): *Memoria Anual 2008*, Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), Argentina.

Beccaria, L. (2003) «Las vicisitudes del mercado laboral argentino luego de las reformas»

Benza G. y G. Calvi (2005): "Reestructuración económica, concentración del ingreso y ciclos de desigualdad (1974-2003)", en *Realidad Económica*, N° 214.

Bisang, R. (1998): "Apertura, reestructuración industrial y conglomerados económicos", Revista Desarrollo Económico.

Bonasso Miguel Don Alfredo Planeta 1999

Bonfanti Fernando Ariel. La economía mundial de los "90" Universidad del Nordeste Facultad de Humanidades Instituto de Geografía.

Borón, Atilio (2001): "La sociedad civil después del diluvio neoliberal", en *La trama del neoliberalismo: mercado, crisis y exclusión social*. Buenos Aires Eudeba.

Botana Natalio Las transformaciones institucionales en los años del menemismo Revista Sociedad



Brieger, P (2000). De la década perdida a la década del mito neoliberal. En: Globalización y Ajuste en América Latina. La globalización económica y financiera y el impacto en la región. CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), Buenos Aires.

Cheresky, Isidoro (2006) "La ciudadanía y la democracia inmediata" en Isidoro Cheresky (comp.) Ciudadanía, sociedad civil y participación política.

Del Cueto, Carla y Mariana Luzzi (2008). Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008). Los Polvorines, UNGS.

Etchemendy, S. y R. Bernis Collier (2008): "Golpeados pero de pie. Resurgimiento sindical y neocorporativismo segmentado en Argentina (2003-2007)", en *Posdata*..

Cafiero, Antonio De la economía social-justicialista al régimen liberal-capitalista

Canitrot, A. (1982): "Teoría y práctica del liberalismo. Política antiinflacionaria y apertura económica en la Argentina, 1976-1981", en Revista Desarrollo Económico.

CEP (1999): "Reporte industrial 1999. La industria argentina ante los desafíos del próximo siglo", Secretaría de Industria, Comercio y Minería. Castro, Jorge Política y Economía en la Argentina de los 90. La política económica de una sociedad en conflicto.

Cerrutti Gabriela: "El jefe, vida y obra de Carlos Menem" Planeta 1993. Cerruti Gabriela y Ciancaglini Sergio "El octavo círculo" Planeta 1992

Estay, J y Gambina, J (Comp.) (2007). ¿Hacia dónde va el Sistema Mundial? Impactos y alternativas para América Latina y el Caribe. 1era Edición. Fundación de Investigaciones Sociales y Políticas..

Farinetti, M. (1999): "¿Qué queda del movimiento obrero? Las formas de reclamo laboral en la nueva democracia argentina", en *Revista Trabajo y Sociedad*, julio-septiembre.

Ferrer, Aldo Crisis y alternativa de la política económica argentina.

Galasso, Norberto Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner. Tomo II Colihue 2011

García Canclini, Néstor (2006) "El consumo cultural: una propuesta teórica". El consumo cultural en América Latina,

Gentili, Pablo (1994): Proyecto neoconservador y crisis educativa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Giussani, Pablo (1994) Menem: su lógica secreta.

Harvey, David (2007) Breve historia del neoliberalismo. Buenos Aires,

Katz, J., Kosacoff, B. (1989): El proceso de industrialización en la Argentina: evolución, retroceso y prospectiva,

Kessler, Gabriel y María Mercedes Di Virgilio (2008). "La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las dos últimas décadas."



Kessler, Gabriel, Maristella Svampa y Inés González Bombal (2010). "Introducción. Las reconfiguraciones del mundo popular".

Khavisse, M., Piotrkowski, J. (1973): "La consolidación hegemónica de los factores extranacionales. El caso de las cien empresas industriales más grandes", en CONADE: El desarrollo industrial en la Argentina: sustitución de importaciones, concentración económica y capital extranjero (1950-1970).

Kulfas, M., Hecker, E. (1998): "La inversión extranjera en la Argentina de los años noventa. Tendencias y perspectivas", CEP, Estudios de la Economía Real, N° 10. Kulfas, M., Schorr, M. (2000): "Concentración en la industria manufacturera argentina durante los años noventa".

Lindenboim, J. (2010) "Ajuste y pobreza a fines del siglo XX", en Torrado, S.: *El costo social del ajuste (Argentina 1976-2002), Tomo II*, Buenos Aires: Edhasa.

Lindenboim, J. D. Kennedy y J. M. Graña (2006): "Distribución, consumo e inversión en la Argentina de comienzos del siglo XXI", en *Realidad Económica*, Nro. 218, Buenos Aires, febrero/marzo.

Machinea, J. L. (2009). La crisis financiera internacional: su naturaleza y los desafíos de política económica. Revista de la CEPAL.

Manzano, Virginia (2007). "Del desocupado como actor colectivo a la trama política de la desocupación. Antropología de campos de fuerzas sociales".

Marchart, Oliver (2009), "La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual", en *El pensamiento político postfundacional*.

Martín, Victoriano Lecciones de historia argentina

Martínez Roberto y Molinari Alejandro Argentina: desde los pueblos originarios hasta la consolidación de la democracia. Ed. Cultura urbana 2014

Martínez Roberto, Molinari Alejandro, Etchegaray Natalio. Argentina: 1810-2010. 200 años de Cultura, Identidad y Ciudadanía. Ed. Foro de Cultura Ciudadana. 2010

Merklen, Denis (2005). Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003). Buenos Aires, Editorial Gorla..

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente *La historia reciente. Argentina en democracia*, Edhasa, Buenos Aires, 2004,

Ocampo, J. A. (2009). La crisis económica global: impactos e implicaciones para América Latina. En: Revista Nueva Sociedad N° 224, noviembre-diciembre de 2009, ISSN: 0251-3552. En: [http://www.nuso.org/upload/articulos/3652\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3652_1.pdf)

Rapoport, Mario Historia económica y social argentina.

Oslak, O. (2003): «El mito del Estado mínimo: Una década de reforma estatal en la Argentina», en *Desarrollo Económico*.

Palermo Vicente y Novaro Marcos "Político y poder en el gobierno de Menem" Buenos Aires Norma 1996

Partido Intransigente (1996). «25 años en la historia de nuestro pueblo». [www.pi.org.ar](http://www.pi.org.ar). Historia.

Petras, James (1997): *Neoliberalismo en América Latina*. Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.

Piva, Adrián (2009). "Vecinos, piqueteros y sindicatos disidentes. La dinámica del conflicto social entre 1989 y 2001". *Luchas sociales y conflictos interburgueses en la crisis de la convertibilidad*, Buenos Aires, Peña Lillo.

Puiggrós, Adriana (1994): *Imperialismo, educación y neoliberalismo en América Latina*. Paidós.

Rapoport Mario (202) "Historia Económica, Política y Social de la Argentina" - Capítulo 8: "Retorno a la democracia y Neoliberalismo: de 1983 a 1999".

Sain, Marcelo *Los levantamientos carapintada. 1987-1991*, 2 tomos, CEAL, Buenos Aires, 1994

Sáenz Quesada María *La Argentina. Historia de un país y de su gente*. Sudamericana 2001

Schvarzer, J. (1983): "Cambios en el liderazgo industrial argentino en el período de Martínez de Hoz", *Revista Desarrollo Económico*,

Semán Ernesto *Educando a Fernando Como se construyó De la Rúa Presidente* Planeta 1999

Skupch. P. (1971): "Concentración industrial en la Argentina, 1956-1966", en *Revista Desarrollo Económico*.

Sourrouille, J. (1982): "Política económica y procesos de desarrollo. La experiencia argentina reciente entre 1976 y 1981"

Svampa, M. y S. Pereyra (2004): "La política de los movimientos piqueteros"

M. Svampa y I. González Bombal (ed.), *Reconfiguraciones del mundo popular: el conurbano bonaerense en la posconvertibilidad*, Buenos Aires.

Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.

Tiramonti, Guillermina (2005). *La educación argentina en el contexto de las transformaciones de los 90*.

Torrado, Susana (1992). *Estructura Social de la Argentina 1945-1983*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Torre Juan Carlos *El sindicalismo a la defensiva* Todo es historia Diciembre 1999

Salerno (ed.), *Todo aquel fulgor. La política argentina después del neoliberalismo*, Buenos Aires, Nueva Trilce

Varesi, G. A. (2011): "Argentina 2002-2011: neodesarrollismo y radicalización progresista", *Realidad Económica*, Nro. 264, noviembre-diciembre.

Verbitsky Horacio, Robo para la corona Planeta 1992 y Cavallo El peso de la verdad Planeta 1997

Wornat, Olga La vida privada. Planeta 1999 y Pizza con champán.

## BIBLIOGRAFÍA CULTURAL

Altamirano, Carlos (1983) "Algunas notas sobre nuestra cultura". Revista Punto de Vista, Año VI, N° 18: 6-10. Agosto. (Buenos Aires).

Ferrer, Horacio: "El libro del tango"; "El siglo de oro del tango"; "La epopeya del tango cantado". Ed. Tersol. "El Tango: arte y misterio" Ed. Losada

Fraschini Alfredo E.: "Tango: Tradición y Modernidad". Editoras del Calderón.-

García Canclini, Néstor (1987) Políticas culturales en América Latina. México: Grijalbo.

(1996) Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.

García Canclini, Néstor (1999) Las industrias culturales en los procesos de integración. Buenos Aires: Eudeba.

Landi, Oscar (1984) "Cultura y política en la transición democrática". En: Oszlak, O.: Crisis, proceso, transición a la democracia. Buenos Aires: CEAL. Versión con modificaciones. Revista Nueva Sociedad, N° 32: 65-78, julio-agosto 1984. (Caracas).

Longoni Matías y Vecchiarelli Daniel: "El Polaco" la vida de Roberto Goyeneche. Ed. Atuel

Martínez Roberto L. y Molinari Alejandro: "Tango y sociedad": la epopeya del tango.

Puyol Sergio: "Cien años de música argentina" Ed. Biblos; "Historia del baile" (de la milonga a la disco).

(1988) Reconstrucciones. Las nuevas formas de la cultura política. Buenos Aires: Editorial Punto Sur.

Sarlo, Beatriz

(1988) "Políticas culturales: democracia e innovación". Punto de Vista, N° 32:8-14. (Buenos Aires).

(1988) "Una legislación para los mass media". Punto de Vista, N° 33: 15-19:15-19, septiembre-diciembre. (Buenos Aires).

(1994) "Políticas culturales. Hoy los medios audiovisuales". La Ciudad futura, Revista del Club de Cultura Socialista, pp: 15-18. (Buenos Aires).

(1994) Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires: Ariel.

(1997) La máquina cultural. Buenos Aires: Planeta.

(1996) Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires: Ariel.

(2000) Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI.

Salas Horacio: "El tango" Ed. Planet

Sierra Luis Adolfo: "Historia de la orquesta típica" Evolución Instrumental del tango. Ed. Peña Lillo

Schmucler, Héctor (1988) "Innovación de la política cultural en la Argentina". En: F Calderón y M dos

Santos: Hacia un nuevo orden estatal en América Latina. Vol. VIII Innovación cultural y actores socioculturales. Buenos Aires: CLACSO Biblioteca de Ciencias Sociales. pp:125-213.

Vattimo, Gianni (1990) La sociedad transparente .Buenos Aires: Paidós.

Wortman, Ana (1995) “En torno de las políticas culturales para jóvenes en sociedades postajuste”. Ponencia presentada II Encuentro de Investigadores de Juventud, FLACSO. Buenos Aires, diciembre.

(1996) “Repensando las políticas culturales de la transición” Sociedad N° 9. : 63-85. (Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales).

(1998) “Usos de Durkheim en las investigaciones sobre juventud en América Latina”. En: Emilio De Ipola, comp.: La crisis del lazo social. Durkheim, 100 años después. Buenos Aires: Eudeba.

(2001) “Globalización, consumos y exclusión social”. Revista Nueva Sociedad, N° 175:134-143, septiembre- octubre, (Caracas).



# **CAPÍTULO XVI**

## **RESURGIENDO DE LAS CENIZAS COMO LA CIGARRA**

### **LAS TRIBUS DEL SIGLO XXI**

### **EL LEGADO A LOS HEREDEROS**

### **CRÓNICA DE DOS DÉCADAS**



A modo de introito para esta última parte del trabajo hemos de recordar nuevamente que, las décadas de los “70” y “80” comenzaron a construir el resurgimiento de políticas liberales, a través del “neoliberalismo”, que, se consolidaría a nivel mundial en los “90”, asociado a políticas económicas que implicaban una amplia liberalización de la misma a través del libre comercio, con ajustes de las economías nacionales y el gasto público, y, principalmente, la desaparición del “Estado de Bienestar”, con un indisimulado apoyo a los grandes capitales financieros, donde los consumidores y las empresas nacionales pasan a ser quienes financian a las grandes corporaciones.

Pero también se trataba de un modelo cultural que es introducido en las sociedades como ejemplos a seguir, con el objetivo de la búsqueda del empoderamiento económico, político y social. Y aún, cuando muchos sectores de las derechas nacionales, niegan la existencia de un neoliberalismo, el mismo se hace fuerte en cada uno de los sectores nacionales, englobando toda una serie de conservadurismo y aún de poderes feudales o fascistas en muchas partes del mundo

Argentina, como país emergente, no podía estar ausente a dicha realidad, donde luego de la primera experiencia del regreso democrático de 1983, y sufriendo su primer gobierno los efectos de la deuda externa heredada y su caída por un golpe de mercado, que también amedrantaba a la siguiente administración, se pergeña la llegada al poder y al gobierno de políticas neoliberales, paradójicamente, a través de un representante de un partido nacional y popular.

Ese período que comenzaría en julio de 1989 y se prolongaría por diez años, sirvió para profundizar tales políticas en nuestro país, a través de la venta de su patrimonio a precio vil, y la entrega de las decisiones nacionales a los sectores hegemónicos mundiales; la desaparición



de nuestra industria nacional y el contexto de una enorme crisis laboral y social en los sectores más desprotegidos del país, que, con el tiempo, también abarcarían a los sectores medios. Ello no solo significó una entrega de su patrimonio, sino que también estuvo acompañado de una enorme corrupción y la destrucción de los partidos políticos a través de la farandulización y una enorme crisis ética para la República.

Todo ello sería coronado por el gobierno de la Alianza, que en línea con el menemismo terminaría de realizar todos los trabajos sucios posibles que llevarían a los tristes episodios de diciembre de 2001.

Luego, surgirían gobiernos de signo nacional que, con sus más y sus menos, lograron ir mejorando la distribución de la riqueza en el país como la obtención de distintos derechos individuales y sociales. Sin embargo, no se llegó a lograr plasmar un modelo definitivo de desarrollo sustentable y la necesaria construcción política que fuera más allá de sus líderes.

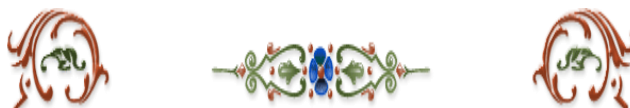
Por ello, los sectores neoliberales de la región, a través de una planificación global, a través del voto, como en Argentina, Chile, Ecuador, y de golpes de palacio, como en el Brasil, con encarcelamiento ajurídico de su líder popular, Lula, alcanzaron los gobiernos de estos países y otros de la región. Para ello, además, contaron con un fenomenal aparato comunicacional que logró domesticar a sus poblaciones, acompañados, por sectores de la justicia y, principalmente de aquellos que representan los poderes económicos nacionales, como acompañantes necesarios de los transnacionales.

Esos procesos sirvieron no solo para destruir las economías de cada uno de esos países, con enormes grietas entre los pocos que cada vez más tienen y las grandes mayorías populares y medias que cada día sufrían el impacto de la crisis. Pero además se afectó la estima de todos estos pueblos que hoy, sin embargo, comienzan a reaccionar por distintos medios, se trate del voto o las movilizaciones populares.

Ello debería servir como ejemplo para no volver a repetir el error cometido. Sin embargo, hemos reincidido y tropezado, una vez más, con la misma piedra, donde nadie se puede hacer el distraído o el “yo no sabía”. La destrucción de un país y de sus bases económicas llevan muy poco tiempo en concretarlo, pero sí, exigen enormes esfuerzos y tiempos para reconstruirlo. Las sociedades y principalmente su dirigencia, deben ser lo suficientemente lúcidas para entender cuáles son los objetivos nacionales y cómo alcanzar un desarrollo nacional autónomo.

Cuando las mismas no están a la altura de las circunstancias se suceden hechos y actos irreversibles para un país, con el descreimiento de una sociedad que no confía en ninguno de sus dirigentes, lo cual, posibilita la llegada de muchos representantes de los sectores hegemónicos, dispuestos a cubrir esos espacios que los partidos políticos han dejado vacíos. Que la historia pasada y las realidades presentes sirvan para no volver a cometer un nuevo suicidio colectivo.





*Los ricos se convencen de que son ricos por méritos propios, sin que sus privilegios (educativos, patrimoniales, de clase) hayan tenido nada que ver. Los pobres se culpan de su fracaso, aunque no puedan hacer gran cosa por cambiar las circunstancias que determinan su existencia. ¿Desempleo estructural? Si usted no tiene empleo, es porque carece de iniciativa. ¿Viviendas de precios desorbitados? Si su cuenta está en números rojos, es por su incompetencia y falta de previsión. ¿Qué es eso de que el colegio de sus hijos ya no tiene instalaciones de educación física? Si engordan, es culpa suya. En un mundo gobernado por la competencia, los que caen pasan a ser perdedores ante la sociedad y ante sí mismos.*



## **SITUACIÓN ECONÓMICA-POLÍTICA-SOCIAL INTERNACIONAL**

La década de los años 2000 estuvo marcada por la guerra declarada por los Estados Unidos (bajo el mandato de George W. Bush) tras los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 contra las Torres Gemelas de Nueva York y El Pentágono. En ese contexto tuvieron lugar los conflictos bélicos en Afganistán (desde 2001) e Irak (desde 2003) que provocaron, respectivamente, el derrocamiento del régimen Talibán y el de Saddam Hussein.

También fue la década del auge de China como potencia mundial (en 2001 ingresó en la OMC y en 2010 se convirtió en la segunda potencia económica mundial) y el ascenso económico de la India y Brasil, convertidos en polos de referencia a nivel mundial (los conocidos como "países emergentes"). Estados Unidos seguirá siendo la principal superpotencia mundial pero no tendrá el poder que ostentaba la anterior década, iniciándose el proceso hacia un mundo multipolar.

La década también trajo la primera presidencia de un afroamericano (Barack Obama) en los Estados Unidos o la mayor ampliación de la historia de la Unión Europea (1º. de mayo de 2004), con la incorporación de diez nuevos países en su mayoría procedentes del Este de Europa (antiguo bloque socialista). También, cabe añadir que se produjo el primer Cónclave del III Milenio (en 2005) que eligió como Papa a Benedicto XVI, tras el fallecimiento de Juan Pablo II.

En América Latina con la llegada al poder en Venezuela de Hugo Chavez surge el Socialismo del siglo XXI. La feroz retórica antiglobalización y su acercamiento a la clase obrera lograron que el movimiento se extendiera en toda la región. La denominada "marea rosa" fue conformada por gobiernos como el de Lula da Silva (Brasil), Néstor Kirchner (Argentina), Evo Morales (Bolivia) o Rafael Correa (Ecuador). También supuso la creación de la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR) o el movimiento contra el Área de Libre Comercio de las Américas (No al ALCA).

Fueron también años de logros científicos en campos como la genética (secuenciación del genoma humano) o la astronáutica (el final de la MIR y la puesta en marcha el mismo año de la ISS). Por desgracia, en el año 2004 se produjo una de las mayores tragedias naturales de la historia, el tsunami que asoló el Sudeste Asiático y que provocó la muerte a más de 240 000 personas.

Desde el punto de vista social es también la década en la que la implantación masiva de internet y los teléfonos móviles cambian las relaciones sociales para siempre. Aparecen empresas pioneras en el sector tecnológico que influyen decisivamente a nivel mundial como Apple, Google entre otras. Las llamadas "redes sociales" inician su "auge" a finales de la década, que modificaron de forma vertiginosa las formas y las relaciones sociales en todo el Planeta.

Los últimos años de la década estuvieron profundamente marcados por el inicio de la crisis financiera y bursátil mundial iniciada en los EE. UU. en 2008 y ocasionada por las denominadas hipotecas subprime. Dicha crisis acabó afectando al tejido económico mundial y convirtiéndose en el acontecimiento más importante del último tercio de la década y que condicionará la siguiente.

## **CRÓNICA DEL ESCENARIO NACIONAL**

A la Argentina, especialmente a su pueblo, en esos comienzos del siglo XXI le ocurriría, una vez más, esos hechos que la signan y la resignifican a lo largo de su historia. Sin embargo, el impacto sería mucho más grave, quizá como no había ocurrido en otro tiempo, cercano a la disociación de una sociedad que había dejado de creer en todo, incluido sus propios valores.

Afrontaba, la gran decisión, como también se repetiría años más tarde, de tener que elegir entre un camino de fracasos y sinsabores, alentado por una política ortodoxa y prebendaria, donde se entregaba las riendas de su economía y de la vida diaria de todos sus habitantes, a un grupo de iluminados extranjeros o de organismos internacionales, como también a sus socios nacionales.

Así lo proponía el premio Nobel de Economía Dornbusch "los argentinos deben humildemente darse cuenta de que sin un masivo apoyo e intromisión extranjera no podrá salir de este desastre. ¿Qué clase de ayuda financiera"? Esta va más allá del financiamiento. En el corazón de los problemas argentinos está una crisis de confianza como sociedad y de confianza en el futuro de la economía. Ningún grupo está deseando resolver las quejas y arreglar el país para entregar el poder a ningún grupo local". Sin más, ni menos, olvidarnos de 200 años de historia nacional y asumir un nuevo Puerto Rico, una estrella más en la bandera de otro Estado.

Pero, en ello, no estaba solo, sino que tenía el acompañamiento de la ortodoxia económica extranjera y nacional que, al diagnóstico, le agregaban la solución de dolarizar la economía, de acuerdo a la propuesta de Guillermo Calvo, Jeffrey Sach o Sebastián Edwards.

Ante tal panorama desolador, en el que los argentinos habían perdido su autoestima y aún se la quería profundizar, como diría Jauretche, a través de la tristeza de su pueblo, estaba el otro camino. Aquel que no sería fácil pero no imposible. El de construir una patria a través de un desarrollo nacional con cierta autonomía. En una situación donde, la experiencia neoliberal de los "90" había dejado sus huellas en el tejido social, se planteaba la necesidad de adoptar una política económica y social que permitiera salir de ese atolladero. La opción estaba planteada y había que asumirla como compromiso nacional. Y, como suele ocurrir y ocurrirá, la historia se repite como calcada.

Oportunamente hemos desarrollado, en el fascículo V del tomo III de Las Verdades Relativas ([www.laidentidad.com.ar](http://www.laidentidad.com.ar)) todo lo relacionado a los temas fundamentales de nuestra realidad nacional en todo aquello que se relaciona con el “Populismo” y “Burguesía Nacional” y que fundamenta todo aquello que nos pasa, y a la que remitimos. Aquí, antes de entrar de lleno en el campo cultural, para entenderlo, haremos un breve introito en una crónica de todo aquello que transcurrió en el devenir de 20 años, desde esos finales del siglo XX y los actuales 2020.

## CRÓNICA DE NUESTRA REALIDAD NACIONAL ENTRE EL 20 DE DICIEMBRE DE 2001 Y EL 10 DE DICIEMBRE DE 2015

Como suele ocurrir, para saber hacia dónde vamos, debemos conocer que nos pasó como sociedad y allí nos hemos de encontrar con la terrible realidad de esos inicios del siglo XXI y una disociación social que cubría la República. En nuestro Fascículo IV del Tomo III de “Las verdades relativas” también, desarrollamos en forma exhaustiva las distintas circunstancias y resultados a que nos llevó el neoliberalismo de los años “90”, en especial el descreimiento de una sociedad que clamaban por aquello de que “se vayan todos”. Sin embargo, algunos sectores políticos y sociales, entendieron que debían asumir el riesgo de actuar sopena de la disolución nacional, y más allá de aciertos y errores, sin duda, es hora de que sepamos reconocer dicha actitud que, una vez más, comenzaría una etapa de resurgimiento nacional.

A grandes rasgos, todos recordamos como se llegaba a ese mes de diciembre de 2001 con una pertinaz caída de las expectativas de una Argentina totalmente endeudada, como lamentablemente lo sería 15 años después y con un Fondo Monetario Internacional que le había soltado la mano al gobierno de De la Rúa, luego de Canjes, Megacanjés, etc., lo cual nos precipitaría al abismo de la disociación social ese fatídico 20 de diciembre, con muertos en nuestras calles y un caos total en el país, donde, luego que el Presidente abandonara la Casa Rosada en helicóptero, se sucedería al frente del Estado Nacional, en corto lapso, varias designaciones, que llegarían hasta la de Eduardo Duhalde que, como Senador de la Nación, accedería a presidencia de la República.

Antes de analizar cómo se llegaba a esa cerrazón nacional, quizá, aunque me caben las generales de la ley, será necesario recordar a quiénes quizá lo han olvidado o no lo conocía o no lo conocieron los más jóvenes, el rol que en dicha resolución tendría la actividad de quien era, en ese momento, y desde que Raúl Alfonsín lo designara en abril de 1984, el Escribano General del Gobierno de la Nación, mi querido amigo y entrañable colega Natalio Pedro Etchegaray.

Para comenzar el relato, cabe recordar que además del desquicio del Poder Ejecutivo y consecuentemente del Legislativo, el país contaba, aún con la famosa Suprema Corte de Justicia de la Nación, con su mayoría automática de los doctores Julio Nazareno, Adolfo Vázquez, Eduardo Moliné O'Connor, Guillermo López y Antonio Boggiano, con las disidencias de los jueces Fayt, Belluscio y Petracchi, que habían ofendido reiteradamente la inteligencia de los argentinos, defendiendo causas indefendibles y aún no aplicando la norma que correspondía a quienes había delinquido en el país, a través de negociados con el Estado y de otros que contravinieron la ley a través de negocios espurios de triangulación y a quienes paradójicamente volvieron para lucrar con el hambre y la desesperanza de los argentinos, especialmente los más humildes.

Ese 20 de diciembre, con la ruptura del contrato social en la Argentina, el Presidente De la Rúa presentaba su renuncia. No existiendo Vice Presidente por la renuncia presentada por “Chacho” Álvarez, con anterioridad a ello, se debía acudir a los que seguían en el orden de prelación constitucional, algunos de los cuales se negaban a asumir tales responsabilidades.

Allí hemos de desembocar en los días de varios hombres que ejercieron, por escaso tiempo, la titularidad del Poder Ejecutivo. Así el Presidente Provisional del Senado Ramón Puertas, de

viaje en el exterior, se negaba a asumir tales responsabilidades, en virtud de lo cual la Asamblea Legislativa designó al senador Adolfo Rodríguez Saa como Presidente el cual asumió por un corto lapso, luego del cual, presionado por diversas circunstancias realizaba una suerte de abandono del cargo, viajando a su provincia San Luis, sin presentar su renuncia.

Por su parte, el Presidente de la Cámara de Diputados Eduardo Caamaño exigía que se cumpliera con ello para poder asumir. Luego de enormes tratativas llevadas a cabo por el Escribano General de Gobierno de la Nación el Escribano Natalio Etchegeray, a los fines de evitar un vacío de poder que fuera cubierto por una Corte Suprema de la Nación deprestigiada, se logró que Rodríguez Saa efectivizara su formal renuncia, asumiendo Caamaño quien cita a la Asamblea Legislativa la cual designa como Presidente al Senador doctor Eduardo Alberto Duhalde.

Ese período de 12 años, entre mayo de 2003 y diciembre de 2015 lo hemos desarrollado extensamente en nuestro trabajo ya señalado al cual nos remitimos. Aquí, acudiremos a una síntesis a través de algunos periodistas extranjeros, como Verónica Smink para la BBC Mundo habría de analizar lo ganado y lo perdido durante los 12 años de los gobiernos kirchneristas.



“Los argentinos eligieron el 22 de noviembre al opositor alcalde de la ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri, como su próximo presidente. Eso significa que a partir del 10 de diciembre quien lidere argentina, por primera vez en 12 años, no llevará el apellido Kirchner. El fundador del kirchnerismo, Néstor Kirchner (2003-2007) falleció en 2010 y su esposa y sucesora, Cristina Fernández de Kirchner, no pudo volver a postularse tras cumplir dos mandatos consecutivos. Néstor Kirchner falleció en 2010 por un paro cardíaco. Su esposa, que lo había sucedido en 2007, fue reelegida por un amplio margen en 2011. Ante este escenario, en BBC Mundo quisimos hacer un repaso de la llamada "era K", que sin lugar a dudas dejó muchas marcas en Argentina. Aquí enumeramos algunas de las cosas que ganó y perdió el país gracias al kirchnerismo.

#### LOGROS:

##### . Ampliación de derechos

Durante los años de kirchnerismo Argentina se convirtió en la pionera de América Latina en términos de derechos sociales. En 2010 se aprobó –por iniciativa del oficialismo– el "matrimonio igualitario", convirtiendo a Argentina en el primer país de la región y el décimo del mundo en permitir el casamiento entre personas del mismo sexo. Dos años después el gobierno volvió a hacer historia promoviendo la Ley de Identidad de Género, que permitió que travestis, transexuales y transgéneros sean inscriptos en sus documentos con el nombre y sexo de elección. También obligó al Estado a solventar las operaciones de cambio de sexo.



En 2013 el kirchnerismo también promulgó una nueva ley que castiga el trabajo infantil y otra que buscó regularizar la situación de más de un millón de empleadas domésticas, la mayoría de quienes trabajaban de manera informal. Argentina fue el primer país de América Latina y el décimo del mundo en permitir el casamiento entre personas del mismo sexo. Ese mismo año se marcó un nuevo hito con la aprobación de la Ley de Fertilización Asistida, que garantiza el acceso universal y gratuito a técnicas de reproducción a toda persona mayor de edad.

- Derechos humanos

Apenas asumió, en 2003, Néstor Kirchner promovió en el Congreso la anulación de las llamadas "leyes del perdón" que garantizaban la inmunidad a muchos acusados de crímenes de lesa humanidad durante el último régimen militar (1976-1983). Dos años más tarde, la Corte Suprema de Justicia convalidó esa anulación. Y, en 2007, declaró inconstitucional un indulto a los jefes militares, abriendo las puertas a cientos de juicios contra ex represores.

La mayoría de los líderes militares, que según las agrupaciones de derechos humanos fueron responsables de la desaparición de unas 30.000 personas, fueron llevados a juicio. Según un informe del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), en total 2.625 personas fueron acusadas de crímenes de lesa humanidad. Para finales de 2014, 526 ya habían sido condenadas, 51 fueron absueltas y la mayoría aún espera su juicio, en muchos casos en prisión preventiva.

La reactivación de los juicios contra ex represores recibió el apoyo de gran parte de la sociedad argentina, pero no de todos. Algunos, en especial los sobrevivientes y familiares de quienes fueron víctimas de grupos guerrilleros durante los años 70, cuestionan que los ex líderes rebeldes no hayan sido juzgados, como los militares. Más de 500 ex represores fueron condenados durante el kirchnerismo, incluyendo al expresidente de facto Jorge Rafael Videla y al ex comandante Luciano Benjamín Menéndez.

Los gobiernos kirchneristas también dieron un fuerte impulso a agrupaciones como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Este último organismo logró hallar al menos 117 hijos de desaparecidos, que fueron reconectados con su familia de origen. El caso más emblemático fue el de la presidenta de Abuelas, Estela de Carlotto, quien recuperó a su nieto en 2014. Y, en 2007, el gobierno también inauguró el Espacio Memoria y DD.HH., un museo que se estableció en el predio donde operó el centro clandestino de detención más sangriento de la dictadura, la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA).

- Empleo y cobertura social

Otro de los méritos que se atribuye al kirchnerismo fue haber reducido el desempleo. Cuando asumió Néstor Kirchner en 2003, el país superaba una de sus peores crisis económicas de la historia, y más del 17% de los argentinos no tenía trabajo. El kirchnerismo logró reducir esa cifra a menos del 7%, según los datos de Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec). El gobierno afirma haber creado unos 6 millones de puestos de trabajo durante la era K.

Los desempleados y los ancianos que no tenían jubilación fueron dos de los sectores más beneficiados por las políticas sociales del kirchnerismo. Otro logro del kirchnerismo fue la ampliación de la cobertura previsional. Gracias a una moratoria en 2005, que permitió que unos 2,5 millones de jubilados reciban una pensión a pesar de no haber hecho aportes, Argentina pasó a tener la segunda mayor cobertura jubilatoria de América Latina, después de Bolivia, con un 94,6%. Los "nuevos jubilados" equivalen a más del 40% del total.

El gobierno fue cuestionado también por no haber adecuado la jubilación de muchos contribuyentes que ganaron juicios contra el Estado para que se les reconozcan esos aumentos. Pero incrementó en más del 1.400% la jubilación mínima –que cobran cerca del

75% de los retirados— para adecuarlo a la inflación. También amplió en más de un 1.700% los fondos de ayuda social: en 2015 —según el presupuesto nacional— entregó 18 millones de planes sociales a argentinos de bajos recursos, una política asistencial que algunos apoyaron y otros criticaron por considerarla clientelista.

- **Regreso de los jóvenes a la política**

Uno de los mayores logros que se le atribuyó al kirchnerismo fue su capacidad para movilizar a los más jóvenes, una franja de la sociedad que desde la década de los '70 se había mantenido apolítica. Incluso los detractores del gobierno reconocen que esta fuerza logró, como pocas otras, atraer a la juventud, que forma uno de los pilares centrales del apoyo al "modelo K".

Gran parte de la militancia kirchnerista, agrupada en la organización "Unidos y Organizados", está compuesta por grupos juveniles. Y la agrupación más influyente dentro del partido de gobierno es "La Cámpora", fundada por Máximo Kirchner, hijo de Néstor Kirchner y Cristina Fernández. El aumento de la participación de los jóvenes en la política se vio más allá de la militancia y el Poder Ejecutivo: también el Congreso se llenó de figuras jóvenes en los últimos 12 años, tanto del kirchnerismo como de otras fuerzas.

A finales de 2012, el gobierno impulsó una ley para habilitar el sufragio voluntario a partir de los 16 años. No obstante, la decisión no tuvo mayor impacto en las elecciones legislativas de 2013, y no se espera que el voto joven sea determinante en estas elecciones.

- **Consolidación regional**

Los Kirchner realizaron un vuelco importante en la política exterior argentina, priorizando la integración con el resto de América Latina. Impulsaron la creación de la Unión de Naciones Sudamericanas (Unasur), cuyo primer secretario general fue Néstor Kirchner. E implementaron políticas migratorias, como el Plan Patria Grande, que favorecieron la regularización de inmigrantes del Mercado Común del Sur (Mercosur). También fomentaron la llegada de decenas de miles de estudiantes latinoamericanos que eligieron formarse en las universidades públicas de Buenos Aires y otras grandes ciudades.



En 2009, por iniciativa de Néstor Kirchner, se creó el Banco del Sur, con el objetivo de que reemplace a organismos de préstamo como el FMI. Una de muchas políticas regionales que implementó el kirchnerismo. La contracara del acercamiento a América Latina fue el deterioro del vínculo con Washington, que tuvo varios momentos críticos, empezando con la oposición de los Kirchner a la creación del Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA), impulsado por EE.UU. El kirchnerismo también fue criticado por su alianza con la Venezuela de Hugo Chávez y Nicolás Maduro, y por su acercamiento al régimen iraní.

Para algunos analistas, la política exterior K dejó a Argentina más aislada del mundo, pero otros aplauden que el país finalmente se haya acercado a sus vecinos, en particular Brasil. Otro éxito que se le atribuyó al kirchnerismo fue el amplio respaldo que obtuvo a su reclamo por la soberanía de las Islas Malvinas o Falklands, tanto de la oposición interna como de la región.

#### QUÉ SE PERDIÓ:

- "La grieta"

La polarización de la sociedad argentina es quizás uno de los efectos más notorios que dejan atrás los 12 años de gobierno kirchnerista.

Antes de la llegada al poder de Néstor Kirchner, discutir de política era una de las pasiones de los argentinos. Pero las fuertes diferencias que generaron los gobiernos K hicieron que el tema pasara a ser tabú en muchos encuentros sociales o familiares.

La mezcla de pasión y odio que inspiraron Kirchner y su esposa y sucesora fue comparado por muchos con la que en el pasado generaron Juan Domingo Perón y su esposa Evita. Todo ello había sido manipulado y potenciado por la prensa opositora. Fernández habló más de 140 veces por cadena nacional durante sus dos gobiernos. En muchos de sus discursos criticó a sus oponentes con tono combativo.

El ambiente de crispación se agudizó en 2007 con la llegada a la presidencia de Fernández, cuyo estilo fue mucho más confrontativo que el de su marido. Un ejemplo de la falta de diálogo fue la reticencia de la jefa de Estado a dar entrevistas. Concedió apenas un puñado, y siempre a medios afines o del exterior.

Así, la sociedad, principalmente una vez más los sectores medios antiperonistas, se dividió entre quienes admiran con fanatismo a "Cristina" y quienes la odian, sentimientos que se ahondaron por el gran número de discursos de tono combativo que dio la presidenta por cadena nacional durante sus ocho años de gobierno. Hoy en día, es inusual encontrarse con un argentino que mantenga una postura neutral o indiferente respecto a la mandataria y al kirchnerismo en general, una división que tomó el nombre popular de "la grieta".

Sin embargo, los medios principales de la oposición, nada señalan de lo que ocurre en otros países de los denominados desarrollados, donde es común fuertes controversias. Algunos han señalado que ello es propio de la confrontación democrática.

- Confianza económica

Los primeros años del kirchnerismo se desarrollaron en un contexto de fuerte crecimiento económico, favorecido por el precio récord de materias primas como la soja, el principal bien de exportación argentino. Además, se mantuvieron millonarios subsidios al transporte y la energía –implementados durante la época de emergencia económica tras la crisis de 2001– que terminaron generando un fuerte déficit fiscal. Sin embargo ello era una forma indirecta del salario.

La crisis financiera mundial de 2008, la caída del precio de los commodities y las dificultades de Argentina para endeudarse en el exterior debido a los efectos del default de 2001, complicaron el panorama económico local. A pesar de los problemas, el gobierno aumentó el gasto público y respondió a la crisis fomentando el consumo interno y acelerando la expansión monetaria.

Y, según economistas ortodoxos, eso hizo crecer la inflación en 2014 a niveles cercanos al 40%, una de las cifras más altas del mundo. (Nota: Ello no es verídico, en tanto el Índice

Congreso, el más alto que señalaba que la inflación durante el año 2015 sería del 25%. Aún, siendo alta, no se la empardaría con los 55% del 2019 durante el gobierno macrista).

En 2011, ante la caída de las reservas internacionales del Banco Central, Fernández anunció, pocos días después de haber sido reelegida para un segundo mandato, una serie de restricciones a la compra de divisas.

La medida, conocida popularmente como el "cepo al dólar", se mantuvo hasta que fueron liberadas por el gobierno macrista, el cual con más de 100 mil millones de dólares tomados, serían fugados y debió de nuevo poner el famoso "cepo" pero a un costo que muchas generaciones de argentinos han de pagar. Hoy, al igual que las restricciones a la importación que han afectado a muchos sectores. Corrupción

Los Kirchner y su entorno han tenido numerosas denuncias de corrupción.

Si bien las acusaciones por presunto enriquecimiento ilícito de la familia presidencial – que aumentó su patrimonio en más de un 1000% desde 2003 hasta 2015– fueron descartadas por la justicia, otras investigaciones aún avanzan hoy, impulsada por el poder judicial adicto al macrismo y que hasta la fecha no ha podido probar nada y especialmente nunca apareció el dinero supuestamente mal habido, salvo el caso de López, del cual se encubrió de donde provenían el producto de esas coimas, que algunos datos lo ubican en los sectores de la obra pública, entre ellas la presidida por el primo del Presidente Macri, al cual se lo señalaba como un simple presta nombre.

Los choques del Poder Ejecutivo con sectores del Poder Judicial fueron una de las causantes del desgaste institucional que vivió Argentina durante la era K, otro de los legados que dejan los 12 años de gobierno que concluyen. Algunos de los choques más fuertes entre el gobierno y la Justicia se dieron como consecuencia de la aprobación de una nueva Ley de Medios, en 2009, y la denuncia y posterior muerte del fiscal Alberto Nisman, en 2015. Sin embargo, la justicia siempre ha sido aliada de los poderes hegemónicos. Además de paralizar la aplicación de la Ley de Medios por muchos años, que hubiera democratizado la comunicación, lo que generó duros cuestionamientos del gobierno, que impulsó la norma, hasta que la Corte Suprema de Justicia la declaró válida en 2013.

También el Poder Legislativo sufrió un desgaste durante los años de kirchnerismo. La amplia mayoría oficialista en el Congreso hizo que muchas de las leyes promovidas por el gobierno fueran aprobadas casi sin debate, llevando a algunos opositores a afirmar que el Parlamento se convirtió en una "escribanía". Pero no solo los tres poderes del Estado perdieron legitimidad durante los últimos 12 años. El índice sobre la confianza en las instituciones (Trustbarometer) publicado cada año por la consultora internacional Edelman muestra que los medios y las empresas también perdieron credibilidad en los últimos años.

### El campo en crisis

Algo que distinguió históricamente a Argentina fue su ganadería y su rica producción agraria. Allí se plantearía la confrontación con el gobierno de la Presidenta.

Las restricciones a la exportación de carne, aplicadas por el gobierno con la intención de reducir el precio interno, tuvieron el efecto contrario, llevando el famoso "bife" argentino a precios récord y recortando el consumo local.

Pero el efecto más notorio fue que Argentina perdió su lugar como uno de los líderes regionales en la exportación de carne, siendo superado por países más pequeños como Uruguay y Paraguay.

Entre 2003 y 2014 se perdieron 3,4 millones de cabezas de ganado, según muestran las cifras de las organizaciones rurales. Pero no se ha señalado que dichas pérdidas, entre otras

causas, fue que muchos campos de crianza fueron utilizados, como otros de diversas producciones a la cosecha de la soja. La contracara de ese fenómeno fue la explosión de la soja, a la que muchos agricultores se volcaron debido a sus altos precios de exportación. Ese cultivo pasó de una producción de 31,5 millones en 2003/4 a una cosecha récord de 61,4 millones en 2014/15.

La oleaginosa se convirtió en un monocultivo en muchas partes del país, reemplazando a otros granos como el centeno, que disminuyó un 48%, el girasol, que se redujo un 34%, y el trigo, que cayó un 30% en ese período. Esta última caída, agravada por restricciones a la exportación, tuvo como consecuencia un enorme encarecimiento de los productos hechos a base de harina de trigo, como las pastas, la pizza y las "facturas" (bollos o bizcochos dulces), tres clásicos de la dieta argentina, que debían pagar los mismos precios que a nivel internacional por la exportación de los cereales.

Pese a todo ello, por aquello que la realidad es la única verdad, los balances de los productores cerealeros y cárnicos, además de quienes lo comercializaban hacia el exterior, quizá nunca habían sido tan satisfactorio como en ese caso. Cosas a veces ininteligibles, pero que no son casuales, sino que reconocen una honda causalidad.



Por su parte, en un trabajo elaborado en Telesur se ha significado en qué consistió el proceso kirchnerista en Argentina y cuáles han sido sus logros más importantes a lo largo de estos doce años:

**Garantizó empleos:** La creación de empleos para reducir la desigualdad social, a raíz de la pobreza fue una de las premisas del proceso iniciado por Néstor, que asumió el Gobierno de Argentina con una tasa de desempleo de 17,3 por ciento en 2003, para reducirla a 7,9 una vez culminó su periodo presidencial. En 2014 con Fernández, de acuerdo a cifras del Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec), el desempleo se situó en 6,9 por ciento.

**Reducción de pobreza:** La pobreza en Argentina alcanzó uno de los niveles más críticos durante la gestión de Menem, quien finalizó su mandato con un 54 por ciento en este ámbito. Para finales de 2004, ya con Néstor Kirchner frente a Argentina, el índice de pobreza se ubicó en 40,28 por ciento.

Dicho indicador se ubicó según el Indec, durante el actual Gobierno de Cristina, en 4,7 por ciento para 2013.

**Inflación:** En su primer año presidencial, el líder del FPV logró reducir a poco más de la mitad la inflación, de 13,4 logró ubicarla en 6,1 por ciento.



**Crecimiento económico:** De acuerdo a cifras divulgadas por el Banco Mundial (BM), entre 2003 y 2009, el 45 por ciento de la población alcanzó la clase media, pasando de 9,3 millones a los 18,6 millones.

El Producto Interno Bruto (PIB) que para 2003 estaba en -10,8 por ciento, alcanzó a ubicarse en 2010 en 8,4 por ciento. Luego en 2013, luego de una caída en la economía el año anterior, se consiguió un repunte que ubicó este índice en 2,9 por ciento.

**Nacionalización:** Néstor Kirchner reactivó la política de Perón en cuanto a nacionalizar empresas, como las correspondientes a Aeropuertos Argentinos, el servicio de Correos, Aguas Argentinas y servicios públicos, privatizados durante la presidencia de Menem.

Fernández en 2012 impulsó la ley de la soberanía hidrocarburífera de la República Argentina, con la que se logró la nacionalización del 51 por ciento accionario de los Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF).

**Ataque al default:** La deuda de Argentina alcanzó uno de los escenarios más críticos en su historia, ubicándose en 138 por ciento que durante los diez años del kirchnerismo, logró reducirse a 40 por ciento del PIB. Néstor Kirchner se caracterizó por negociar dos de las más grandes deudas argentinas, reestructurando una de ellas en 93 por ciento de su total y, una quita de más del 60 por ciento del capital. Además de esto, Kirchner vivió el aumento de las reservas internacionales de \$10 mil 476 millones (2002) a \$52 mil 200 millones (2010).

**Fondos Buitre** fue una asignatura pendiente para Néstor, sin embargo, el Gobierno de Cristina le hizo frente a la postura de sus demandantes al apelar la misma ante la Corte Suprema de EE.UU., que dictaminó que el juez neoyorquino Thomas Griesa no tenía derecho de embargar los activos del Banco Central de Argentina.

**Justicia social:** Los Kirchner han impulsado y mantenido diferentes programas sociales en Argentina desde hace trece años, entre ellos: Asignación Universal por Hijo, Ingreso Social con Trabajo, Ellas Hacen, Plan Más y Mejor Trabajo, Prestación por Desempleo, El Plan de Finalización de Estudios Primarios y Secundarios (Fines), Argentina Trabaja y Emprendedores de nuestra tierra.

**Educación como prioridad:** Después de Juan D. Perón, Néstor Kirchner se convirtió en el segundo gobernante de Argentina en construir mayor número de escuelas, totalizando mil durante su gestión.

La matrícula escolar se elevó a 17 por ciento en 2010, asimismo, la tasa de escolaridad en el nivel primario es del 99 por ciento y del 82,2 por ciento en el nivel secundario. Cristina Fernández siguió la política de su esposo, cuando en 2012 aprobó un aumento de mil por ciento comparado con 2001 para los docentes.

**Viviendas:** De acuerdo a un balance presentado por la presidenta, Cristina Fernández, desde 2004 hasta septiembre de 2015, se han entregado 914 mil 415 viviendas, las cuales han beneficiado a más cuatro millones 414 mil personas en toda Argentina.

**Participe:** ¿Cuál es el principal legado para Argentina del proyecto iniciado por Néstor Kirchner y Cristina Fernández?

**Defensa de los DD.HH.:** Raúl Ricardo Alfonsín fue uno de los Jefes de Estado en Argentina con mayor aceptación en ese país, gracias a que impulsó la defensa de derechos humanos, con el popular Juicio a las Juntas en el 85, que buscaba enjuiciar a los responsables de la Reorganización Nacional (1976-1983), a quienes se les acusó de cometer crímenes de lesa humanidad. Carlos Menem ordenó durante su mandato una serie de indultos para los involucrados en la dictadura militar en Argentina, no obstante, una de las primeras medidas tomadas por Néstor Kirchner, fue anular dichos indultos a través del Congreso de la Nación, declarando que era inconstitucional conceder perdón a dichos crímenes. Cristina Fernández le ha dado continuidad a la lucha emprendida por Néstor, especialmente a la búsqueda de familiares de las Abuelas de la Plaza de Mayo, movimiento que surgió para exigir justicia por los crímenes de la dictadura militar.

Cercanía con Latinoamérica: La política exterior que ha mantenido Argentina ha sido cambiante en los últimos 35 años. Episodios que generaron conflictos como el caso de Las Malvinas con la dictadura militar, hasta regirse por órdenes extranjeras, como el caso de Menem quien siguió las recomendaciones del Fondo Monetario Internacional (FMI). A su llegada a la presidencia, Néstor Kirchner, se enfocó en promover las relaciones con las naciones de su región, especialmente con Venezuela y Brasil por un lado, por otro un distanciamiento con el Gobierno de EE.UU., debido a su posición con los Tratados de Libre Comercio. Creó la Unión Suramericana del Sur (Unasur) e impulsó la defensa del Mercado Común del Sur (Mercosur). Durante la gestión de Fernández, la política de estrechar lazos en Latinoamérica se mantiene en pie, sumando a Bolivia y Ecuador, en este último país la mandataria encabezó la inauguración de la sede de Unasur, donde destacó el carácter socialista de sus integrantes.

Logros sociales y económicos del proyecto K en Argentina La llegada de Néstor Kirchner a la presidencia argentina creó un nuevo proceso en la nación suramericana, que aún se mantiene en pie con la gestión de Cristina Fernández. Con la retirada de Carlos Menem a acudir al balotaje por la presidencia en Argentina en 2003, se dio paso a la fórmula de Néstor Kirchner y Daniel Scioli por el Frente para la Victoria (FPV).

Kirchner venía de gobernar la provincia de Santa Cruz por más de doce años, para enfrentarse a un mandato con enormes retos, tras la gestión de Menem que se caracterizó por el establecimiento de políticas neoliberales, basadas en la privatización, conferir prioridad a las transnacionales, alta desigualdad social y una elevada deuda interna.

Para finalizar, quizá haya que darle la derecha a la Presidenta que terminaba su mandato, cuando en la Plaza de Mayo, ante una multitud que colmaba la misma, que la iba a despedir, desde un palco ubicado al costado de la misma, con mirada al Cabildo y no utilizando el famoso balcón, como haría su sucesor, habría de señalar:



“Quiero decirles a todas y todos que si después de estos intensos doce años y medio con todos los medios de comunicación hegemónicos en contra y después de estos doce años y medio con las principales corporaciones económicas y financieras nacionales e internacionales en contra, si después de doce años y medio de persecuciones y hostigamientos permanentes, de lo que yo denomino el partido judicial, si después de todo eso, de tantos palos en la rueda, de tantos golpes e intentos de golpes destituyentes, si después de tantos ataques, persecuciones, difamaciones y calumnias podemos estar aquí, dando cuentas al pueblo imagino que si con tantas cosas en contra hemos hecho tantas cosas por los argentinos, cuántas podrán hacer los que tienen todos estos factores a favor.

Tengamos mucha fe y mucha esperanza que no nos agobien, tengamos la inteligencia de saber que seguramente van a poder hacer las cosas porque lo tienen todo a favor, mucho mejor de lo que hemos hecho nosotros. Pero además espero que podamos gozar, que todos los argentinos puedan gozar, además, de las conquistas sociales, del progreso económico, de los logros que han tenido desde los trabajadores, por los comerciantes, los empresarios, los intelectuales, los artistas, los científicos en esta Argentina, en donde en el

último trimestre hemos llegado al 5,4 por ciento de desocupación, batiendo record histórico, aspiro que además de muchas más escuelas, que además de más hospitales, que además de más facultades, más estudiantes, más laboratorios, más vacunas, más aumentos, más jubilaciones, más paritarias, más fábricas, más comercios, más empresas aspiro que además de todo eso tengan la misma libertad de expresión, que han tenido como nunca en estos doce años y medio. .

Espero una Argentina sin censuras, espero una Argentina sin represión, espero una Argentina más libre que nunca porque la libertad de que hemos gozado los argentinos, y esto no es una concesión, por favor, esto es el derecho del pueblo a expresarse a favor y en contra de cada gobierno, porque esa es la esencia de la democracia. Estoy convencida de que este país, nuestro país, nuestra Patria la dejamos sembrada de trabajadores, sembrada de intelectuales, sembrada de empresas, de artistas, de científicos, de docentes, de alumnos, de jóvenes incorporados a la política, siga creciendo y se siga multiplicando. Espero también mayor grado de democracia, mayor grado de democracia que alcance a los tres poderes del Estado, porque parece ser que la democracia y la libertad sólo se aplica respecto al Poder Ejecutivo; necesitamos que los poderes del Estado se democratizen, que sirvan a todos los ciudadanos, que no sean el ariete de la democracia y de los gobiernos populares y mucho menos del pueblo.

...Pero lo que creo fundamentalmente, es que nosotros tenemos la obligación de ser más maduros. ¿Saben por qué? Porque nosotros amamos a la patria profundamente, nosotros creemos en el pueblo, creemos en lo que hemos hecho y como creemos en lo que hemos hecho, tenemos que tener la actitud positiva para ayudar a que esas cosas no puedan ser destruidas. Como lo dije antes, nuestra responsabilidad es mucho más grande porque hemos construido esta Argentina, esta Argentina de mayores derechos; esta Argentina que dejamos desendeudada como nadie nunca antes la había desendeudado; esta Argentina que dejamos con 119 nietos recuperados; que dejamos con el ejemplo al mundo de que no hay impunidad y que no necesitamos ningún tribunal extranjero para hacernos cargo de nuestra historia y de nuestra tragedia, único caso en el mundo.

Podemos mirar a los ojos de las Madres, de las Abuelas de Plazo de Mayo, de HIJOS, que hemos dado respuesta al reclamo histórico de memoria, verdad y justicia; podemos mirar a los ojos de los trabajadores para decirles que nunca los traicionamos, para decirles que siempre tuvieron paritarias libres, que nunca les reclamamos ningún pacto social de salarios; podemos mirar a los ojos de los científicos, de lo que volvieron y de los que se quedaron para hacer el aguante y decirles que les hemos reconocido sus derechos, sus haberes, sus conocimientos como nunca nadie lo había hecho antes; podemos mirar a los ojos de los trabajadores de prensa para decirles que nunca tuvieron la libertad que tuvieron durante nuestro gobierno hasta para difamar algunos, calumniar otros y también muchos decir lo que piensan. Pero también ellos tienen una inmensa responsabilidad. Podemos mirar también a los ojos de comerciantes, empresarios y productores que estaban fundidos en el año 2003 o que no existían ni como empresarios ni como comerciantes y que hoy tienen empresa y comercio.

Podemos mirar a los ojos de los docentes argentinos para decirles que la primera medida de gobierno que tomó Néstor Kirchner, fue ir a Entre Ríos a levantar la huelga docente, no habían empezado las clases al 25 de mayo del año 2003. Podemos mirar a los ojos de ellos y decirles que estamos destinando más del 6 por ciento del PBI para financiar la educación pública nacional y gratuita. Podemos mirar también a los ojos de los jóvenes universitarios, de los profesores universitarios, de las universidades argentinas, aquellas que en alguna época quisieron o las tuvieron como objeto de ajuste, decir que jamás en las últimas décadas, no solo se habían creado tantas universidades, sino que jamás las

universidades argentinas contaron con los recursos para poder desarrollar infraestructura, salarios, investigaciones, trabajos como los que han hecho durante estos últimos doce años y medio.

Podemos mirar a los ojos de nuestros jubilados que ganaban apenas 150 pesos o 200, ya ni me acuerdo, cuando Néstor se hizo cargo del gobierno y que hoy, luego de recuperar la administración de los recursos de los trabajadores que habían sido privatizados, hemos dado cobertura previsional al 97 por ciento de la población argentina con una Ley de Movilidad Jubilatoria ejemplar en el mundo. Podemos mirar a los ojos de los que aún no tienen trabajo o tienen un trabajo no registrado, porque les hemos asegurado el derecho, no el plan, el derecho de la Asignación Universal por Hijo que les permite educación y salud a nuestros niños. Podemos mirar a los ojos de todos los argentinos...¿de quién, de los jóvenes? A los ojos de los jóvenes no los miro porque en ellos me miro yo. Podemos mirar a los ojos de los viejos trabajadores y de los jóvenes trabajadores del petróleo argentino porque les hemos devuelto la empresa de bandera, nuestra YPF, que la tenemos que cuidar porque somos el segundo yacimiento de gas y el cuarto de petróleo no convencional más importante del mundo.

Podemos mirar no solo a los trabajadores de Aerolíneas Argentinas, sino a todos los argentinos que, gracias a la recuperación de nuestra línea de bandera, pueden viajar y conectarse con todo el país y desarrollar el turismo. Sin Aerolíneas, no hay turismo en la República Argentina y, sino, pregunten en Ushuaia, pregunten en Iguazú, en Calafate, en Bariloche y, además, pregunten también en cada una de las provincias argentinas, algunas de las cuales, antes de que recuperáramos Aerolíneas, iban dos vuelos semanales por semana porque no eran rentables. Podemos mirar a los ojos de millones de provincianos, yo soy una de ellas, del Sur profundo. Podemos mirar a los ojos de millones de nortños, del Noreste, del Noroeste que han visto por primera vez la presencia del Estado nacional en obras, en viviendas, en rutas, en caminos. Podemos mirar a los 42 millones de argentinos y juntos mirar al cielo para saber que ahí están orbitando los dos primeros satélites creados por los argentinos.

También podemos mirar o escuchar por allí más que mirar, el aleteo de los buitres, pero estoy convencida que hay una conciencia nacional, que el desendeudamiento y la necesidad de tener autonomía no es una cuestión ideológica, sino una cuestión estrictamente operativa y cuando digo operativa, lo digo pensando en el país, lo digo pensando en su economía, lo digo pensando en todas las grandes variables macroeconómicas y sociales. Y que no nos vengan con que es necesario hacer tal o cual cosa, porque cuando él asumió, cuando Néstor asumió, compatriotas, estábamos con una mano atrás y otra adelante; cuando Néstor asumió, nadie tenía un mango; cuando a Néstor le tocó ser presidente, debíamos 166 por ciento del PBI; cuando le tocó ser presidente con apenas el 22 por ciento de los votos, y me acuerdo que algunos decían que iba a ser Chirilita del anterior presidente o que la que iba a mandar y mandonearlo era yo. ¿Pero saben qué? Si hubo un hombre en este país que supo construir autoridad y respeto para esta Casa Rosada, se llamó Néstor Carlos Kirchner.

...La autoridad, no el autoritarismo, se construye logrando el respeto y la confianza del pueblo. La confianza del pueblo se logra de una sola y única manera, no hay fórmulas mágicas, no hay alquimias raras, no hay patentes de invención para construir confianza popular y social; la confianza se construye cuando cada argentino piense cómo piense, sabe que el que está sentado en el sillón de esta Casa, es el que toma las decisiones él y que cuando lo hace, lo hace en beneficio de las grandes mayorías populares.

...Compatriotas: les decía que después de doce años y medio, podemos mirar a los ojos de todos los argentinos. ¿Saben qué? Solo le pido a Dios una sola cosa: que quienes nos suceden por imperio de la voluntad popular, sí, por voluntad popular tenemos que aprender a respetar y además, cada uno también tiene que aprender a hacerse cargo de haber ejercitado esa voluntad popular, quiero decirles que yo espero y le pido a Dios, que dentro de cuatro años, quien tenga dentro de cuatro años quien tiene la responsabilidad de conducir los destinos de la patria, pueda frente a una plaza como esta, decirles a todos los argentinos que también puede mirarlo a los ojos y decirles, mis queridos compatriotas, que cada uno de ustedes, cada uno de los 42 millones de argentinos, tiene un dirigente adentro y que cuando cada uno de ustedes, cada uno de esos 42 millones de argentinos sienta que aquellos en los que confió y depositó su voto, lo traicionaron, tome su bandera y sepa que él es el dirigente de su destino y el constructor de su vida, que esto es lo más grande que le he dado al pueblo argentino: el empoderamiento popular, el empoderamiento ciudadano, el empoderamiento de las libertades, el empoderamiento de los derechos.

Gracias por tanta felicidad, gracias por tanta alegría, gracias por tanto amor, los quiero, los llevo siempre en mi corazón y sepan que siempre voy a estar junto a ustedes. Gracias a todos”.



## LA PLANIFICACIÓN DE LOS NUEVOS ACTORES EN EL SIGLO XXI: MEDIOS HEGEMÓNICOS, SECTORES DE LA JUSTICIA Y LOS SECTORES MEDIOS. EL RELATO.

Seguramente, para poder entender la realidad global y nuestra realidad nacional, no podemos soslayar todo lo que incide en la misma, desde distintos sectores de la justicia y, especialmente desde el campo hegemónico de los medios masivos de comunicación y el relato que los mismos construyen en la creencia de determinados sectores, principalmente los sectores medios y altos de la población.

Debe recordarse que en la década de los “70” los distintos gobiernos de América Latina serían sometidos por el poder militar como forma de implementar las nuevas medidas del neoliberalismo, ideadas a través del Consenso de Whashington, lo cual no solo traería muertes y desapariciones al continente, sino que comenzaba el ciclo de endeudamiento seríal que permitiría tener sojuzgada las políticas populares de sus gobiernos.



Producido el regreso de la democracia, la mayoría de estos gobiernos, a su vez, se verían asediados por las tremendas deudas que las dictaduras de los distintos países les habían dejado como herencia sin beneficio de inventario. Para todos ellos sería imposible poder tener algún tipo de decisiones que defendieran sus intereses nacionales, y sería, muy fácil, para los sectores del capital internacional y sus aliados locales, realizar golpes económicos, los cuales darían paso a nuevos gobiernos neoliberales en el continente.

Como es costumbre, con estas realidades, una vez realizados todo tipo de despojo y pobreza para cada uno de nuestros países, dejarían los mismos al borde de la disociación nacional, lo cual no solo significaba hambre, para los sectores más pobres, sino también carencias para sus sectores medios. Todo juntos habrían de clamar el famoso “que se vayan todos”.

Ante ello, cada uno de nuestros pueblos, logró ir rehaciendo sus maltrechas finanzas, aplicando medidas económicas que, al principio, favorecerían a los sectores más carenciados de esas sociedades, para luego extender la bonanza hacia los sectores medios, y aún los altos, también serían favorecidos por sistemas productivos. Sin embargo, ello no alcanzaba a saciar las ambiciones de los sectores hegemónicos, los cuales, bajo la dirección planificada desde los países centrales, especialmente los Estados Unidos, habrían de producir cambios sustanciales en cada uno de esos gobiernos populares que a lo largo de más de diez años habían logrado alcanzar el círculo virtuoso de la economía, en cuanto al consumo popular, su traslado al comercio, especialmente minorista, y luego hacia el sector productivo, con la incorporación de miles y miles de Pymes.

Había que tratar de ver como se desbarataba esa alianza, no solo de los sectores populares en cada uno de los países, sino también de la alianza que los mismos habían tejido en el conjunto de los países latinoamericanos, aún conteniendo a muchos de los cuales no tenían la misma ideología, pero entendían que dicha unión les podía permitir mejorar sus necesidades nacionales.

La historia global y nacional nos ha enseñado aquello de “divide y reinarás”, sistema que han utilizado las grandes potencias para sojuzgar los intereses nacionales de las más pobres, como también, de los sectores hegemónicos, para perpetuarse en el poder real del país. Para ello era necesario dividir y luego enfrentar a los sectores populares con los sectores medios nacionales. Ello, sin embargo, no es exclusividad de nuestro país.

Ya en un trabajo de hace unos años “La bendita clase media” hemos desarrollado cómo, a partir del golpe palaciego contra Hipólito Yrigoyen ese fatídico 6 de septiembre de 1930, los sectores del privilegio siempre intercedieron entre los sectores populares y los sectores medios, para que estos últimos, en lugar de ser aliado de los primeros, como hubiera sido lógico, lo enfrentaran a lo largo de más de 80 años y ello, especialmente en los últimos años, se ha convertido en odio de clase, como si los sectores medios fueren, como se dice “altos, rubios y de ojos azules”.

El periodista Claudio Scaleta en un artículo aparecido en “Le Monde Diplomatic”, certeramente, referenciando a los medios hegemónicos, ha señalado: “Es un trabajo lento, cotidiano de orfebre, es la construcción de la opinión pública a través de la opinión publicada”. Seguramente, a través de sus poderosas ondas radiales o visuales, han atrapado a una parte importante de la población a la cual le han inculcado un odio, como si los sectores populares fueran el eje del mal. Sin embargo, ello no es gratuito, es funcional a los intereses que representan y que, desde hace ya muchos años forman parte.

Pero para poder accionar libremente necesitaban otros socios. Ello lo encontraron en muchos sectores del poder judicial, el cual, desde el fondo de nuestra historia, fue fiel defensor de los intereses hegemónicos, tanto nacionales como transnacionales y, que en el siglo XXI se han potenciado, no solo en nuestro país, sino en el resto de América, para posibilitar la persecución y la cárcel a los dirigentes populares de cada uno de nuestros países.

Para ello, vale solo el ejemplo de las distintas Cortes Supremas de la Nación, ya en los tiempos de nuestra institucionalidad, pero, principalmente, a partir de 1930, donde avalarían el golpe contra un gobierno popular, continuando luego con las distintas integraciones, siempre al servicio de los sectores hegemónicos, sino recordar la famosa de los "90" y, aunque luego llegaran jueces probos, otros seguirían el camino de la obediencia debida con aquellos intereses, aún en el siglo XXI. Ese ejemplo nos habría de librar de señalar otros ejemplos de los sectores de la justicia federal. Solo basta acudir a la información de todos estos años para poder palpar como dichos sectores siempre han sido funcionales a los verdaderos dueños del poder, más allá de alguno que ha reverenciado o reverencia al gobierno de turno.

Pero, como señalamos, ello no ocurre solo en nuestro país. América Latina también exhibe como se utiliza a esos sectores de la justicia para perseguir o procribir mediante la cárcel, a muchos de los líderes populares, solo nombrar Brasil, Ecuador o Bolivia, sin perjuicio de nuestro país, nos evita hacer una larga lista de todos aquellos países donde, la justicia es el fiel representante, no solo de los sectores hegemónicos nacionales, sino que trata de una red que es pergeñada desde otros países centrales que delinean las políticas en los países periféricos.

## EXPERIENCIAS Y DOCTRINA NEOLIBERAL

Dentro de esta realidad mundial y nacional, se daba otra experiencia del neoliberalismo o como se le quiera llamar, como habían sido las de 1955, la de 1976 con la dictadura y Martínez de Hoz o la de los "90" con Menen y Cavallo, todas iguales, a tal punto que parece que han sido calcadas.

Las décadas de los "70" y "80" comenzaron a construir el resurgimiento de política liberales, a través del "neoliberalismo", que se consolidaría a nivel mundial en los "90", todo ello asociado a políticas económicas que implicaban una amplia liberalización de la misma a través del libre comercio, con ajustes de las economías nacionales y el gasto público, y, principalmente, la desaparición del "Estado de Bienestar", con un indisimulado apoyo a los grandes capitales financieros, donde los consumidores y las empresas nacionales pasan a ser quienes financian a las grandes corporaciones.

Pero también se trata de un modelo cultural que es introducido en las sociedades como ejemplos a seguir, con el objetivo de la búsqueda del empoderamiento económico, político y social. Y aún, cuando muchos sectores de las derechas nacionales, niegan la existencia de un neoliberalismo, el mismo se hace fuerte en cada uno de los sectores nacionales, englobando toda una serie de conservadurismo y aún de poderes feudales o fascistas en muchas partes del mundo

Argentina, como país emergente, no podía estar ausente a dicha realidad, donde luego de la primera experiencia, luego del regreso democrático de 1983, y sufriendo su primer gobierno los efectos de la deuda externa heredada y su caída por efectos del mercado, se pergeña la llegada al poder y al gobierno de políticas neoliberales, paradójicamente, a través de un representante de un partido nacional y popular.

Ese período que comenzaría en julio de 1989 y se prolongaría por diez años, sirvió para profundizar tales políticas en nuestro país, a través de la venta de su patrimonio por precio vil, y la entrega de las decisiones nacionales a los sectores hegemónicos mundiales, la desaparición de nuestra industrial nacional y un contexto de una enorme crisis laboral y social en los sectores más desprotegidos del país, que, con el tiempo, también abarcarían a los sectores medios. Ello no solo significó una entrega de su patrimonio, sino que también estuvo acompañado de una enorme corrupción y la destrucción de los partidos políticos a través de la farandulización y una enorme crisis ética para la República.

Todo ello sería coronado por el gobierno de la Alianza, que en línea con el menemismo terminaría de realizar todos los trabajos sucios posibles que llevarían a los tristes episodios de ese fatídico diciembre de 2001.

Ello debería servir como ejemplo para no volver a cometer el error cometido. Sin embargo, se ha vuelto a cometer el mismo error, donde nadie se puede hacer el distraído o el “yo no sabía”. La destrucción de un país y de sus bases económicas cuestan muy poco tiempo en hacerlo, pero sí exigen enormes esfuerzos y tiempos para reconstruirlo. Las sociedades deben ser lo suficientemente maduras para entender cuáles son los objetivos nacionales, principalmente sus clases dirigentes.

Cuando las mismas no están a la altura de las circunstancias se suceden hechos y actos irreversibles para un país, con el descreimiento de una sociedad que no confía en ninguno de sus dirigentes, lo cual, posibilita la llegada de muchos representantes de los sectores hegemónicos, dispuestos a cubrir esos espacios que los partidos políticos han dejado vacíos. Que la historia pasada y las realidades presentes sirvan para no volver a cometer un nuevo suicidio colectivo.

## ÚLTIMA EXPERIENCIA NEOLIBERAL: EL MACRISMO

El gobierno que asumía el 10 de diciembre de 2015 sería un claro exponente del neoliberalismo en nuestro continente. Quizá fue el inicio y ello, a través de gobiernos similares o de otros que llegaron con un discurso popular y luego viraron, en otros países hermanos, como ocurrió con Menem en los “90”.

Mauricio Macri fue el candidato de la derecha argentina. Nació el 8 de febrero del año 1959 en Tandil, en la provincia de Buenos Aires. Hijo de Franco Macri, empresario dueño de uno de los grupos económicos más importantes del país, y de una madre perteneciente a alta sociedad argentina, Alicia Blanco Villegas, y, como se habría de señalar Mauricio sería más Blanco Villegas que Macri.

Mauricio realizó sus estudios secundarios en el Colegio Cardenal Newman, y se graduó como ingeniero civil en la Universidad Católica de Argentina. En 2005, creó junto con Ricardo López Murphy la alianza electoral Propuesta Republicana (PRO).

EN 1975, la familia Macri poseía siete empresas. Tras concluir la dictadura militar tenían 46. El clan es parte de lo que se conoce como la “PATRIA CONTRATISTA”: genera sus ganancias a partir de negocios con el Estado, al que poco a poco fueron exprimiendo.

Macri habría de señalar que el Gobierno de la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner debía negociar con el FMI y pagar a los fondos buitres, a lo que una vez la Presidenta le respondería: "Si tu papá era empresario y se hicieron cargo de su deuda, por lo menos hay que guardar respetuoso silencio".

Otra dirigente que criticó la postura de Macri fue la diputada del FPV, Diana Conti, quien dijo: "No me sorprende que las empresas de Macri hayan sido favorecidas por la dictadura. Lo que sí me sorprende es que Macri cuestione de qué manera nos defendemos frente a los fondos buitres, porque no es sólo que el padre fue beneficiado haciendo que una deuda privada sea de todos los argentinos, sino que él era vicepresidente de una de esas empresas. Por lo tanto, pretender que además se pague su propia deuda es como una doble desconsideración hacia toda la ciudadanía argentina".

Más allá de las críticas que Macri podía recibir desde el kirchnerismo, nadie debe hacerse el distraído que pensaba sobre su persona y su accionar ético, alguien que, con el tiempo viraría y sería su principal socia política, la doctora Carrió:

- **2003**: “Creo que el mejor candidato a jefe de Gobierno es Aníbal Ibarra. Y más frente a un contrabandista como es Macri”, afirmó en plena campaña. Tras la elección, dijo: “Que haya

sido derrotado Macri... La verdad que era como un parto. Yo no sabía cómo iba a explicarles a mis hijos que empresarios ligados al robo del país pudieran ganar”.

- **2007**: “La sociedad me puede pedir que nos juntemos. Lo que no me puede pedir es que nos juntemos con corruptos”, dijo, cuando le preguntaron por Macri y Roberto Lavagna. “No es lo mismo Carrió que Macri. No pidan un rejuntado para un picadito de fútbol en la esquina. Macri no puede hablar en tercera persona de los barrabravas. Los barrabravas acompañan a los grandes políticos y lo dice el presidente del club de fútbol mayor de la Argentina.”

- **2009**: “Está claro que Mauricio Macri tiene una incompetencia feroz. Alguien le tiene que decir: ‘You are stupid’”, afirmó Carrió.

- **2010**: Carrió afirmó que el fallo de la Cámara federal en el que se confirmó el procesamiento de Macri por las escuchas ilegales “está bien fundado”. “El hecho de que nosotros cuestionemos a Oyarbide no quiere decir que los hechos que se le imputan a Macri no sean ciertos. Las escuchas existieron. Macri designó a quien designó y lo hizo sabiendo que (Jorge) Palacios era un delincuente y esos hechos son graves. Muy complicado en el caso AMIA. Montenegro y Macri deciden designar a este hombre, el Fino Palacios, absolutamente cuestionado, para crear la nueva policía, con lo cual iban a crear la peor policía. Lo que hace el Fino Palacios es traer gente de la Policía Federal y ponerla en distintos cargos. Esto se hace con el conocimiento de Montenegro y el conocimiento de Macri. Y empiezan las escuchas, incluso contra docentes, terrible. Acá Narodowski no tiene nada que ver, tienen que ver Montenegro y Macri.”

- **2011**: “Hay dos candidatos que garantizan la impunidad –estimaba Carrió–. Cristina con todos los negocios del kirchnerismo y Macri con todos los negocios de su padre y de su primo, Calcaterra, con Lázaro Báez. Nadie va a investigar al marido de ella y nadie va a investigar al padre de él.”

- **2012**: “La actitud de Macri con el subte fue de cuarta”, sentenció Carrió. “Cuando sos gobernante tenés que hacerte cargo, más allá de que tengas razón en tu planteo.”

- **2013**: “Yo no votaría a Macri, pero el pueblo tiene derecho a elegirlo en un arco de partidos.”

Bueno, la realidad resulta ser muy frustrante para muchos actores político, donde, por supuesto no reina la ética ni la coherencia.

Continuando con la trayectoria de Mauricio Macri, se deberá señalar que, en su gestión como Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, su gestión estuvo marcada por críticas en materia de obras públicas, sobre todo en el área de asfaltado, una inexistente política de construcción de viviendas y el endeudamiento público desmedido; sólo una muestra de cómo quedaría el país a sus riendas. El Jefe de Gobierno habría de invertir una gran parte del presupuesto de la ciudad en propaganda electoral. (en 2010 se sobre ejecutó el presupuesto un 142 por ciento en publicidad y propaganda)

“SBASE (Subterráneos de Buenos Aires S.E.), empresa del GCBA que se dedica a la ejecución de los proyectos de ampliación de subtes, no sólo invierte en obras para que gocen los porteños sino también en propaganda para la gestión de Macri. Por ejemplo, a principios de 2015 se contrató a la agencia de publicidad “Sentidos S.A.” para anunciar spots televisivos en algunos programas tales como Talento Argentino, Intrusos o Cuestión de Peso”, dice también que “(...) cualquiera deduce que ese dinero está mal gastado cuando se entera que con esa plata se podría haber construido, por lo menos, 10 metros de túnel”.

Algunos han señalado que Macri, antes de asumir el cargo de Presidente, y luego, en forma explícita se comporta como un gerente de una empresa privada. En toda obra pública o emprendimiento que se hacía en la Ciudad tenían relación con el lucro de las empresas privadas con las que tiene participación, especialmente a través de muchos de sus amigos o

parientes. Es la matriz que él heredó de sus empresas y que la tiene internalizada, desde la dictadura y el menemismo"

Alejandro Olmos Gaona, ha señalado cómo se endeudaron distintas empresas favorecidas por los militares. "Las deudas no eran reales; fueron fraguadas. Había un acuerdo entre las empresas y los bancos extranjeros para que después el Estado se hiciera cargo de los créditos. Ahí no sólo estaban las empresas de Macri, sino también los Pérez Companc, el Bank of America, hay un listado enorme", sostuvo el especialista. Además, se preguntó en aquel momento: "¿Cómo es posible que el gobierno, que indudablemente está enfrentado con Macri, no ponga en evidencia y de forma documentada que la deuda que estamos pagando es de un grupo empresario que se vio beneficiado con deudas que después tuvo que pagar toda la comunidad?"

Una campaña, muy especial, dentro del nuevo marco mundial, con los poderes extranacionales marcando la cancha a través de los medios y la justicia, habría de llevar a la elección de Mauricio Macri. Para la analista internacional, periodista e investigadora Estela Calloni, durante la campaña de esas presidenciales, hubo mucho dinero, especulación y manipulación mediática,

A partir de ese momento, el futuro de Argentina, que había logrado salir del endeudamiento de los fondos buitres, sin doblegarse a los recortes sociales del FMI, estaba en juego. El presidente electo de Argentina, Mauricio Macri, estaba dispuesto a retomar las medidas de tendencia neoliberal que causaron la severa crisis de la década de los noventa, a través de aplicar una devaluación y reducir el salario de los trabajadores argentinos, medidas que hace dos décadas desencadenaron en el "corralito" financiero que sumió al país en un default, con una deuda que superaba el 120 por ciento de su PIB.

En aquel momento, Axel Kiciloff, explicaba las causas y consecuencias que habrían de suceder. El ex ministro indicaría que tras la llegada de Néstor Kirchner en 2003 a la presidencia, Argentina se comenzó a impulsar políticas direccionadas a subsanar los daños de la deuda, contraída durante los "90" y renegociarla con los acreedores; además de oponerse al Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA).

Agregaba que, el "Gobierno K" logró la reducción a la mitad de los niveles de pobreza, indigencia y desempleo; renovación de la Corte Suprema de Justicia, establecer juicios por delitos de lesa humanidad cometidos en dictadura, así como el fortalecimiento de las relaciones diplomáticas con los demás países de Latinoamérica, entre los que figuraban Brasil y Venezuela; recordando, una vez más que en febrero de 2005, Argentina cerró exitosamente el primer canje de la deuda externa, logrando reestructurar el 76 por ciento del monto total del capital e intereses de lo adeudado, que había entrado en mora desde 2001.

Macri sería el encargado de volver a los "90", pero en menos tiempo, sin olvidar que asumió procesado por graves escuchas. Una vez más repetía su conocida afición por las escuchas, como si fuera su lectura de cabecera.

El doctor Gabriel Monzón, Secretario Técnico de la Confederación Parlamentaria de las Américas, ha realizado un pormenorizado balance de la gestión de Macri.

"El balance económico de la gestión de Mauricio Macri da pérdida. No importa por dónde lo veamos, todos los números son negativos y son producto, no de la falacia de la herencia recibida, sino de la implementación de políticas económicas que conllevo a una concentración de la riqueza, el aumento de la pobreza y el desmejoramiento general de casi todos los sectores

Empecemos por la inflación. Lejos de cumplir con su idea de que era lo más fácil de derrotar, la inflación demostró que se necesita saber. En el año 2015, la inflación punta a punta fue



27,5% con un pico en el primer mes de gestión macrista que oficio de anuncio de lo que venía: en diciembre de 2015 fue del 3,8% iniciando una escalada que no supieron parar. Desde ese momento hasta ahora el IPC ronda el 260%. Este año solamente cerramos con una inflación que supera el 56% y con una caída del salario real de más del 50%

El PBI en caída libre, a contramano de las economías de la región, es tal vez el principal indicador que las decisiones políticas internas son las que provocaron la catástrofe. El planteo de que "pasaron cosas" y la metáfora de la tormenta se pulverizan frente a los datos fríos: mientras que la Argentina cayó este año más del 1,3%, la región en promedio creció un 2,8%. La pobreza fue en 2015 según la UCA del 29,2%. Ahora, y según la misma fuente, supera el 40%. Mas de dos millones de nuevos pobres. La desocupación superó nuevamente, y luego de muchos años, los dos dígitos. Hoy es superior al 10,6%

La tasa de interés fue uno de los principales errores de la gestión: superando el 80%, el festival de letras y bonos tiró por la borda todo tipo de posibilidad de inversión productiva. ¿Quién en su sano juicio se anima a invertir en un proyecto productivo cuando por inmovilizar el dinero se obtiene una tasa de retorno anual cercana al 100% nominal? No hay emprendimiento productivo que se arrime a esa renta. Y todo esto con la excusa de frenar el valor del dólar y la inflación. Nada de esto fue acertado. Sino veamos el tipo de cambio oficial, que pasó de \$9,70 el 9 de diciembre de 2015 a \$58,37 al 9 de diciembre de 2019. Una devaluación cercana al 600%

Aumentos de tarifas de servicios públicos que, en el caso de las eléctricas ronda cerca del 3800%. Mucho más que las famosas dos pizzas de las que hablaba Prat Gay. Con un agravante que muchos economistas no explican: El aumento de las tarifas conlleva una notoria disminución de la administración del salario real. Las tarifas son inelásticas, lo que provoca que no tengas posibilidad de destinar ese dinero mediante alguna opción a otro consumo. Eso es un síntoma de la concentración de la riqueza. Esas dos pizzas que millones dejamos de consumir van a las manos de unas pocas familias. Y este es un ejemplo de por qué empeoró el índice de Gini

La quita de retenciones a sectores estratégicos disminuyó el ingreso de dinero al Estado. A esto le sumamos la caída de la economía y el cóctel fue explosivo, con un enfriamiento forzado de la economía que le sacó el dinero del bolsillo a los sectores populares y los transfirió a los sectores poderosos económicamente

Las exportaciones son la única excepción, pero con la posibilidad que generó el macrismo de no ingresar el dinero producto del comercio internacional, se provocó un efecto que aumentó la concentración y la fuga. Lo que pudo ser un logro terminó siendo negativo.

La caída real de las jubilaciones, la falta de oportunidades de empleo, la pobreza e indigencia crecientes, la caída de la actividad económica constante, la inflación galopante, el tipo de cambio incontrolable, la imposición de un super cepo, jubilados que no pueden pagar medicamentos que eran provistos por el Estado, aumento de tarifas y combustibles ajenos a la realidad, fuga de capitales. Unos pocos ejemplos de como el balance económico de estos cuatro años fueron los peores de la historia reciente de la Argentina", termina señalando.

Así, de esta manera, estábamos llegando, una vez más, a experiencias neoliberales y, también, como suele ocurrir, se necesitaría de otro proyecto "populista" que venga a suturar las heridas nacionales y reiniciar una patria para todos, especialmente para las mayorías populares.

## **LA CULTURA NACIONAL EN TIEMPOS DE CRISIS**

Finalizando el tratamiento de nuestra historia nacional y la de su música popular urbana, con este último período 2001-2020 será necesario señalar conceptos y hechos de la cultura a través de su temporalidad, pero especialmente en su significación cuando ya no encontramos transitando dos decenios del siglo XXI.

La significación de la cultura es de tal vastedad que excede el presente trabajo. Sin embargo, para adentrarnos en el tratamiento específico de la misma, especialmente en el siglo XXI, hemos de adelantar algunos conceptos, y relaciones entre distintas disciplinas.

Así, puede señalarse cultura y civilización en cuanto a que, en Francia el orgullo nacional radicaba en la cultura, donde cada pueblo debía cumplir su destino específico. Algunos autores han señalado que se trata de la expresión de la humanidad diversa que no excluye la comunicación entre los pueblos; y que asimismo, no solo incluye el desarrollo intelectual del individuo sino el de la humanidad en su conjunto.

Asimismo, como hemos ya señalado en otro trabajo, el hecho dinámico social, sufre permanentes cambios, de acuerdo a los tiempos, dentro de un determinado cuerpo social, a través de sus distintos elementos culturales, se trate de la enculturación, donde el individuo se culturiza, el de aculturación, donde determinadas sociedades sufren la conquistas o invasiones de otras cultura, la transculturación, donde un grupo social recibe y adopta formas culturales que provienen de otro grupo, como sería el caso de América, y la inculturación, cuando el individuo se integra a otras culturas, en un diálogo e intercambio permanente.

También, como se ha señalado, puede significarse que, la cultura como modelo de vida contiene distintos elementos: materiales, de organización, de conocimiento, de conducta, simbólicos o emotivos, entre otros, donde se deberá señalar que en toda cultura podemos hallar dos elementos a tener en cuenta: los rasgos culturales, es decir el perfil de cada sociedad, que, transmitidos hacia su interior, luego son exteriorizados; y los complejos culturales que son aquellos que contienen los rasgos culturales de una determinada sociedad.

La raíz cultural, también, ha tenido numerosas definiciones a través de distintas escuelas y autores, como han de ser: la cultura en las disciplinas sociales a través de autores como Durkheim, Marx, la ideología alemana, los etnólogos y antropólogos británicos y estadounidenses, los funcionalistas-estructuralistas, los neoevolucionistas o ecofuncionalistas, el materialismo cultural, la Iglesia Católica, o el concepto científico de la cultura, entre otros tantos.

Para ceñirnos a nuestro caso, hemos de sintetizarlo, señalando, por ejemplo al “conjunto de saberes, creencias y pautas de conducta de un grupo social, incluyendo los medios materiales que usan sus miembros para comunicarse entre sí, y resolver sus necesidades” o aquella que interpreta que “Las creencias y prácticas de una cultura determinada puede ser ejercida como mecanismo de control que limitan la conducta social. Se asocia con la libertad, al ser vehículo entre el conocimiento y nuevas formas de conciencia que permiten terminar con hegemonías”; también se la puede entender como el conjunto o modos de vida y costumbres de una época o grupo social. Asimismo, puede alcanzar extensiones y usos diversos, como diversidad cultural, objeto del conocimiento empírico, y la diferencia cultural.

Por su parte, la UNESCO en su Declaración Universal sobre la diversidad cultural, ha señalado: “la cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, la manera de

vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”. También se ha señalado en distintas definiciones, distintos tipos de culturas y entre ellas, las dos más emblemáticas que son, la cultura popular y la cultura de masas.

Modernamente, se ha señalado al hecho cultural como aquel que trata de los actos que realiza el individuo en su diario vivir, presenta ritos, creencias religiosas o hábitos alimenticios, a través de los cuales las personas expresan sus costumbres o identidades. Y en los últimos tiempos también ha aparecido el concepto de industrias culturales donde, también a través de la definición de la Unesco, se la ha señalado como “aquella que produce y distribuye bienes o servicios culturales, los cuales, considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidades específicas, transmiten expresiones culturales, independientemente de su valor comercial que pueda tener. Esas actividades culturales pueden constituir una finalidad por sí o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales”.

Vista brevemente, la caracterización de la cultura, del hecho cultural o de las industrias culturales, hemos de introducirnos en las nuevas realidades que nos presenta el siglo XXI, especialmente en aquellos hechos culturales en que los modernos medios de comunicación moldean a las sociedades, donde se plantea una verdadera batalla cultural.

Todos conocemos, pero nada mejor que las experiencias históricas, que la cultura nacional solo alcanza un grado de desarrollo en los tiempos de gobiernos populares. El resto trata de una cultura para élites. Ello lo hemos constatado desde el fondo de nuestra historia, donde solo los gobiernos con raigambre nacional y popular posibilitan un desarrollo, también independiente, en materia cultural. Los demás miran hacia el norte como buscando su faro cultural y, seguramente, al igual que con sus propios intereses de clase, allí han de encontrarlo.

Todo esto, que ha existido a lo largo de nuestra historia nacional, se profundiza en el siglo XXI donde, los medios masivos tradicionales y los nuevos a través de las redes sociales, penetran en cada uno de nuestros hogares y de nuestras propias personalidades.

En todo este contexto, el siglo XXI, potenciado en aquello de Discépolo que para el anterior señalaba en su “Cambalache” ...Que ha habido chorros, maquiavelos y estafaos, contentos y amargados...vivimos revolcaos en un merengue y en el mismo lodo todos manoseados...resulta que es lo mismo ser derecho que traidor, ignorante, sabio o chorro, generoso o estafador...¡Que falta de respeto, que atropello a la razón!...Igual que en la vidriera de los cambalaches, se ha mezclado la vida y herida por un sable sin remache ves llorar la Biblia junto a un calefón...Dale nomás Que allá en el horno nos vamos a encontrar...” Nada mejor que un tema popular para sintetizar los valores de esta sociedad, aún, cuando parezca que no hay futuro, por el contrario ello nos impulsa a buscar otros caminos y también, ello es posible.

Bisecando las capas de esta sociedad de la modernidad se podrá señalar, con carácter global, que vivimos en sociedades fragmentadas donde todos somos de algún modo extranjeros ya que lo individual ha sido sustituido por juegos recombinatorios, donde los intereses nacionales quedan, en la mayoría de los casos, relegados en sus desarrollos autónomos.

Pero, también, esa globalización, altera la inserción de las personas, sin darle su espacio social, sin importar que ello produzca quedar fuera del juego. Así a los exilios políticos de las décadas de los 60 o 70 le han sucedido los exilios económicos de los finales del siglo XX y principios del XXI, en los cuales, esos cambios geográficos se encuentran constituidos,

mayormente, por grupos que permanecen al margen de sus nuevos destinos, sin integrarse al mismo y con muchas dificultades para poder sobrevivir económicamente. Ello, nos ha de señalar, la importancia que ha adquirido la primacía cultural, donde les será muy difícil mantener su idioma y sus costumbres. Todo ello, asociado con su ser nacional.

Es por tales circunstancias, que el tema del ser nacional, en este siglo XXI ha vuelto a asumir un desafío, pese a las dispersiones geográficas. Ello, ya no pasa por el arte en general, sino que está dado, especialmente, por la circulación de las personas, desgajadas de sus lugares nativos, o aún dentro del mismo, proveniente de distintas zonas, donde se ha de perder sentido en cuanto a su idioma, familias o clases.

Sin embargo, sus músicas populares, han servido para dimensionar la problemática. Así el tango, en los años 30, ha de servir para ejemplificar la vida de mujeres que venían de otras latitudes en búsqueda de nuevas oportunidades y terminaban en tugurios, explotadas. Ello estaría en esa poética del desperdicio y de lo marginal. Hoy, quizá en este siglo XXI han de intervenir otros factores socio-económicos, donde se pretende vender identidades culturales, en nuestro caso, como el “bife y el tango”, no en su debida esencia sino como mero hecho marketinero.

Todo ello, evidentemente, nos interroga sobre el perfil cultural argentino o de ese famoso ser nacional, donde, tampoco, es fácil unificar un discurso único, ante tantas realidades distintas de zonas geográficas o de sectores sociales. Muchas veces, se trata de significar ese ser nacional con los prototipos de determinados sectores de nuestra sociedad, como si ello fuera representativo del conjunto. Así, nuestros sectores medios han sido ejemplo de estas interpretaciones. Muchos han creído ver en determinados actores sociales, a nivel individual o colectivo, como los representantes nacionales, se trate de famosos hombres y mujeres de la televisión, o de la configuración de formas de vidas y usos sociales. Sin embargo, no cabe duda, que no es lo mismo alguien que vive en zonas privilegiadas de nuestra sociedad, con aquellos que lo hacen en medios pobres, o tampoco es igual alguien que vive en las grandes ciudades con aquel otro que lo hace en las zonas profundas de nuestro país.

Así, mientras algunos sectores siempre estarán mirando en lo que pasa afuera del país y copian sus modas, otros tratan de mantener una mínima identidad nacional a través de sus creencias políticas, o de sus símbolos culturales, se trate de personas o musicales, aún cuando, en este siglo XXI, principalmente luego de la debacle de la década del 90, debió alejarse de otros valores, como la casa propia, que, sin duda estarían reemplazados por su automóvil, su televisor y especialmente su celular, que pasó a formar parte de la vida de la mayoría de la población; en unos casos, como elemento importantísimo para desarrollarse y en otros como formas de pérdida de identidad.

También, aquello de “Argentina, primer mundo” de la gran Eladia, de los 90, daría paso a la disolución de nuestra identidad nacional que, sería reencontrada, aunque fuera en parte, pasado algunos años y volvería a perderla recientemente. Aún, con estas diarias realidades, estarán esos sectores ya mencionados, donde no existe valoración de lo social y solo una forma de “meritocracia” que permite subsistir a los más fuertes.

Todo ello, nos está señalando, una vez más, que la gran batalla se encuentra en la estructura cultural. Según como nos vaya en el mismo, nos encontraremos con distintas realidades. Como en todos los siglos antecedentes, por ejemplo, el XX, se producirían las muertes de todos los géneros discursivos, artísticos, sexuales. Parecería que este siglo XXI estaría libre de esos dramatismos. Sin embargo, para ello, se deberán atravesar la pretensión de dar un “espíritu de época”. Para ello no solo habrá que revelar estados de cosas especiales, sino,

además, inventar y proponer conceptos para pensar, de acuerdo a los moldes de vidas, estilos heredados, experiencias y manifestaciones en las artes de este milenio.

Para ello, algunos autores, como Luis Alberto Quevedo, uno de los máximos referentes en el estudio de la cultura actual, junto a un grupo de otros autores como Patricia Ascheri, Luciano Castagnino, Mariana Chavez, Jorge Dubati, Néstor García Canclini, Darío Sztajnszrajbe o José Natanso, entre otros ("La cultura argentina hoy" Siglo XX-Fundación Osde), han colaborado en dicha tarea. Allí, se ha explicitado lo señalado anteriormente, las tendencias actuales a valorizar la estética del cuerpo, el control de los alimentos o los cambios en el uso de los espacios públicos, a través de actividades colectivas y participativas. Asimismo, uno se podrá encontrar con formas híbridas que adoptan las culturas juveniles al establecer retóricas más horizontales, donde también ha de sobresalir la militancia política, el uso de las redes sociales, las tecnologías, que forman parte de nuestra vida cotidiana. Finalmente han de señalar la existencia entre las prácticas globalizadas y las particularidades locales, entre la libertad expresiva de las nuevas tecnologías y la influencia del mercado, o entre el cultivo de una estética "retro" y la imaginación del futuro.

Asimismo, han señalado, el direccionamiento hacia el consumo juvenil, donde se ha visto un importante nicho del mercado de la industria cultural, a través de nuevos paradigmas, con recomendadores seriales que circulan por las redes sugiriendo obras literarias, las cuales no serían validadas por la crítica tradicional; señalándose que ello es posible gracias a la muertes de los géneros y la desaparición de los grandes relatos que organizaron la modernidad pero, principalmente, a través de las nuevas tecnologías, donde se traman los consumos, las relaciones y aún, la percepción del tiempo y espacio. Han de finalizar señalando que "Son jóvenes que crean otros sistemas de reconocimiento en el campo cultural que no siguen el canon y menos aún transitan por las instituciones consagradas.

Por su parte, Quevedo, a través de distintos trabajos, ha señalado como elemento positivo la repolitización de los sectores jóvenes, a través de un proyecto político, que acciona a través de la acción en el espacio público, lo cual modifica la política tradicional. Todo ello ressignifica que, no es lo mismo ser joven en las décadas del 60/70, del 80, que en la actualidad. Hoy esos jóvenes están muchos más interpelados por el miedo, los peligros del espacio público y una sociedad más violenta. Pasaron de la rebeldía a la necesidad de encontrar un espacio propio donde expresarse y se encuentra atravesado por un mayor individualismo. En la publicación citada, Darío Sztajnszrajber, ha de señalar la ruptura de una tradición de la modernidad, que alude a identidades sólidas, fuertes y únicas, por una demanda de tareas personales.

Quevedo, también ha señalado que la tecnología ha comprimido el tiempo y el espacio, donde en la modernidad se desplegaba, mientras que ahora hay una compresión, donde todo transcurre con tanto velocidad y simultaneidad que señala la preocupación, especialmente en las aulas, por una pluriatención. El gran interrogante es si dicha multiplicidad enriquece la vida o la aplana; allí la oferta cultural exhibe una violencia simbólica como nunca existió; donde nos motiva tantas cosas que nos impide conectarnos con profundidad. También, esa forma nueva de comunicación ha dado lugar a lo que se denomina "el relato".

Precisamente, como hemos señalado, en esa gran batalla cultural de este nuevo siglo aparecen la disputa de los relatos, los cuales no son estables, sino que, aquellos que en algún momento parecen tener fortaleza que explican cualquier coyuntura, luego se debilita y parece poner en riesgo todo lo ganado. Se vive, en estos tiempos, no solo cambios de época, de tipo político o económico, sino principalmente cultural. Son épocas de avances y retrocesos en las batallas culturales, donde, cuando pensamos que hemos ganado una batalla, al poco tiempo



se pierde, quizá sin explicación. Sin embargo, realmente lo que debe señalarse que no basta con ganar la batalla, sino que lo que hay que ganar es la guerra.

En el escenario político el gran tema es cómo contar la historia, pues esas historias articulan el mundo y lo vuelven comprensible, ayudándonos a entenderlo. Esa forma de contar la historia, en nuestra América Latina ha tenido importantes representantes, se llaman, Juan Domingo Perón o Fidel Castro, donde a través de sus discursos volvían inteligible o naturalizaban la realidad, y que a la vez lo vuelve invisible. Francisco, el Papa es otro gran contador de historias, donde a través de ellas lograría sacar a la Iglesia Católica de eso que tenía tan arraigado de representar a los ricos, a los banqueros o a sus representantes pedófilos, por su opción por los pobres, por los que menos tienen, aún, cuando ello no fueran todas esas realidades. Sin embargo, logró producir un profundo cambio en materia cultural porque salió al mundo a contar historias que entusiasman a los fieles católicos que estaban desamparados del relato.

En el Cono Sur, otro gran contador de historias es el "Pepe" Mujica, aunque sus realizaciones no fueron lo eficaces que debieron ser, como el mismo "Pepe" lo ha aceptado: "Antes pretendíamos la revolución. Hoy nos contentamos cuando pavimentamos una calle". Pero, desde el punto de vista del relato sus mensajes han sido arrasadores, los cuales ha sabido acompañar de una forma de vida que le ha dado veracidad al relato. También existen relatos que tropiezan y se caen, como ha sido el de los partidos políticos, un gran invento de los últimos 100 años, donde se ha narrado al Estado-Nación que siempre tiene una historia, con superhombres y héroes civiles que ganan batallas y donde se fijan, a través de distintas fechas, etapas de progreso.

Agrega que estas narrativas, en este siglo XXI están representadas por dos estilos: el pop y el melodrama, donde este último se da especialmente en el caso latinoamericano. Allí se cuenta una historia donde los pobres conviven con los ricos y pueden llegar a ser ricos, donde se puede mejorar de fortuna, o casándose con hombre o mujer rica, o el ascenso social a través de la meritocracia. Estas narrativas tienen menores valores que aquella del Estado-Nación, pero se la ha fortalecido a través de la creación de un nuevo partido: el del odio, la cual, significativamente contiene una estrategia global, dirigida desde los países centrales hacia los países periféricos.

Los ejemplos prácticos, en distintos países que tuvieron en los últimos años gobiernos populares, fueron objeto de ese discurso, especialmente a través de los medios masivos de comunicación, o de los nuevos medios de comunicación tecnológicos, acompañados por los socios menores de los distintos poderes judiciales, como así lo certifican los ejemplos de Brasil, Argentina, Ecuador o Bolivia, entre otros. La otra herramienta utilizada por esa direccionalidad, estará representada por el tema de la corrupción; discurso político que se encuentra inserto en la política internacional estadounidense desde hace largo tiempo. Sabemos que dicho país y los intereses que lo lideran, supieron establecer el enemigo a vencer, se trate del nazismo, el facismo, el comunismo y luego, con la caída del Muro de Berlín, al terminarse el enemigo ideológico, aparecerán el terrorismo o el narcotráfico. Ahora sí, siempre habrá un hada buena representada por la sociedad occidental y cristiana, encabezada por los Estados Unidos, que ha sabido realizar un trabajo permanente a través de sus embajadas, y sus socios menores en los países periféricos.

Plantearán la necesidad del acceso a los distintos gobiernos de aquellos representantes empresariales o financieros, ajenos a la política tradicional, que han de suplantar a los "políticos corruptos". Por la sencilla razón de que, al poseer riqueza propia no necesitan "robar". La realidad, especialmente de los últimos años, lo ha desmentido. Solo se ha

verificado un mayor acrecentamiento de las riquezas por los sectores minoritarios de la sociedad y la pobreza, cada vez mayor, de los sectores populares y medios.

El actual relato ha de utilizar los futurismos como elementos de esperanzas. Así lo bueno no está en la realidad sino en lo que va a pasar en el futuro. Ello se basa en una transferencia a otro tiempo, pasado o futuro. Así se dirá se “están corrigiendo los errores heredados”, “Nos aproximábamos al precipicio y hemos logrado detenernos”. Dónde se haya lo virtuoso: en el futuro (“no hay plazos exactos o tiempos establecidos”). Todo ello estará acompañado por ensalzar la individualidad donde “el éxito es personal”. Con ello se rompe el lazo social del discurso de la modernidad, en cuanto a los derechos universales y el valor de la solidaridad, donde el destino del otro, es mi propio destino. Ahora lo que interesa es mi propio destino, sin importarme el de los otros.

Todo ello se sustenta en valores emocionales que sustituyen a lo racional, acompañado de un discurso agresivo a través de los medios masivos de comunicación, donde se le grita al adversario político y se abraza con aquellos a los que perjudica. Una doble cara de la moneda, donde se evidencia esa forma melodramática de comunicarse, donde los políticos han dejado paso al actor o a la actora que brinda un show. Pero ello también es acompañado por el componente pop, a través de bailes, música estridente y luces de colores. Más allá de su valoración ética, es evidente que tales discursos han logrado cambiar la comunicación política de estos tiempos.

Ese discurso es fundamental para naturalizar las desigualdades, donde se exhibe, en una denominada posdemocracia, la crisis de masa de la democracia, donde se sustituye el discurso de la modernidad en cuanto a que este sistema afianza la situación de los sectores populares y medios, en tanto satisfagan necesidades de las mismas, sustituida por intereses superiores, que algún día han de derramar la riqueza. Se plantea, inequívocamente, la dualidad entre las necesidades generales de la población con las necesidades del mercado, donde está en juego el demos, que es las necesidades de las mayorías o se protege, exclusivamente, los derechos de la propiedad privada.

La realidad exhibe que la desigualdad es preferente a una nueva forma de vida, donde, muchos se sienten más cómodos por naturalizar las diferencias sociales. Se ha construido un discurso y una realidad que ha elaborado una cultura donde la desigualdad no es algo contra lo que hay que luchar, sino que se trata del resultado natural de los destinos que cada individuo ha sabido forjarse en su vida. Así, se entiende que, si le fue mal es porqué cometió errores; es aquel que no supo ahorrar a tiempo, destinando parte de sus ingresos para el momento de jubilación, no como formando parte de un sistema jubilatorio sino como una forma de ahorro personal en cuentas que llevan instituciones privadas jubilatorias, sobre las cuales hemos tenido nuestras propias y ajenas experiencias.

También, se ha llevado al paroxismo algún tipo de creencias de determinados sectores sociales, con aquello de “los choriplaneros” o “los debemos mantener con nuestros impuestos” o en definitiva “el goce de los negros”. Esto ha sido histórico en la Argentina, donde el problema no era el caudillo, se tratara de Yrigoyen, sino la chusma radical, de Perón sino los negros cabecitas, o de los Kirchner y estos choriplaneros. Además, el tema del negro, tantas veces como estigmatización no trata del color de piel sino de una conducta social. Se vive una democracia que exalta el individualismo, las virtudes personales y la autoestima, a través de prácticas de autoayuda que ha de señalar que todo depende de uno para ser una mejor persona. Y ello, sin duda se ha impregnado en esta sociedad del siglo XXI.

En la sociedad de masas, el campo cultural fue estratégico para la política, la industria y los negocios en el siglo XX, a través de un dramatismo que hizo interesante a la cultura como hecho tensionante. Como contraposición, el siglo XXI le ha quitado dramatismo al hecho cultural, y las cuestiones históricas, políticas, sociales y económicas exhiben otras realidades, se podría decir que lo ha descafeinado, volviéndose menos tensionado, aunque siempre este campo tendrá transformaciones, cambios y novedades.

La cultura de hoy transita por otros caminos a los conocidos. Ya la calle Corrientes, con sus famosas librerías, no será el foco fundamental para un desarrollo cultural, pese a que sus teatros siguen teniendo vigencia, con una preponderancia de lo comercial. Mientras el siglo XX se salía de los hogares en busca de consumos culturales en el espacio público, en este siglo la sociedad se estandarizó a través de similares indumentarias, prácticas, consumos o gustos, pero utilizando esos bienes culturales con un sentido personal y no social.

Ello forma parte del hecho participativo. Llegado el reingreso democrático, el alfonsinismo apuntó a que toda pasara por los partidos y una activa participación. Por su parte, el neoliberalismo de los 90 desarticuló todo ello a través de la banalidad y la despolitización, especialmente en los sectores más jóvenes de la sociedad. Ello habría de derivar en el fatal "que se vayan todos". Por su parte, el período que se iniciaría, principalmente a partir de 2003, se volvería al reinicio del período democrático a través de una amplia participación, también especialmente de los sectores jóvenes. Luego, los últimos años, traerían una enorme realidad cultural, lo cual se habría de transmitir a través de ONGs y los nuevos medios informáticos. La militancia tradicional fue sustituida por dichas organizaciones, muchas de ellas financiadas desde el exterior y con un claro sentido político-económico enmarcado en las leyes del mercado. Para ello se desdramatiza el hecho político y lo sustituye por la vecindad como nueva categoría social.

Quizá, debiéramos señalar que hay situaciones en la cultura que están cambiando, donde pese a persistir en valores de la modernidad, la sociedad se ha conectado, al menos en esta etapa del siglo XXI, a través de distintos elementos de la cultura política. Solo entendiendo ello, se puede articular un discurso abarcativo del tema cultural como nuevo fenómeno político-social.

En esa relación entre el hecho político y la cultura, ha perdido la consistencia que tuvo en el siglo XX. Hoy la sociedad exhibe otras estructuras productivas, económicas y ambientalistas, a través de las cuales será necesario colar las nuevas estrategias culturales, donde el sector juvenil, principalmente, es totalmente diferente al existente en el siglo pasado.

Sin embargo, el hecho político sigue teniendo importancia y según como se lo utilice, también será su resultado. Así, por ejemplo, en material filmica, el Estado podrá tener un rol importantísimo que, sin entrometerse en el hecho cultural, podrá financiar las distintas variables. El otro, es dejar que el mercado sea el que maneja ese espectro. Argentina, en este aspecto, sigue teniendo un rol importantísimo a través del INCAI, donde las filmaciones en el país son mayores que la producen países como España o México, y la realidad teatral sigue exhibiendo, además del circuito comercial el de aquellos reunidos a través de cooperativas, los nuevos sistemas barriales o los teatros oficiales, que hacen que Buenos Aires exhiba una importante y valorada oferta, aún, comparándola con París o Nueva York.

En todo este marco, se ha movido el Estado, principalmente el nacional, pero también el de las distintas provincias, para brindar a través de sus órganos culturales, una actividad que permita el acceso de grandes sectores de la sociedad.

Esa fue la direccionalidad que, a partir del 2003 tuvieron las distintas gestiones culturales nacionales y provinciales, incluida la de CABA. En cuanto a la Secretaría de Cultura de Nación, que pasara luego a ser Ministerio y posteriormente durante la gestión del macrismo, volviera a ser una Secretaria podemos señalar sus realidades, en virtud de haber presenciado el desarrollo de las distintas gestiones.

Las mismas, se habrían de inaugurar con el sociólogo Torcuato Di Tella, nombre propio de nuestra actividad cultural, el cual asumiera en 2003, durante la gestión de Néstor Kirchner, la cual debió lidiar con un Estado que se encontraba agotado en sus posibilidades y que, por lo tanto, debió arreglarse con lo poco que se tenía a mano. Pese a ello comenzó una tarea, especialmente tratando de descentralizar las políticas culturales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, llevándola a otras provincias.

Cabe recordar que Di Tella había asesorado a Kirchner en el campo cultural, pero también había dejado sus ideas de como estructurar el campo nacional y popular. Así, recuerdo, en virtud de que en algún momento, en una charla informal, me relatara que, como se lo había hecho saber al Presidente, el marco político nacional debía tener una estructuración de dos fuerzas principales, una de centro izquierda y otra de centro derecho, sin perjuicio de los sectores de la izquierda contestaria y de la derecha liberal. Ello, sin duda, prendió ya que Kirchner y luego la Presidenta Cristina Fernández Kirchner, intentarán la creación de este Frente Nacional y Popular, a través de la Concertación, que, quizá sin haberse podido concretar en su totalidad, tuvo un inicio donde ya comenzaban a desaparecer como existían hasta ese momento, los grandes partidos nacionales y surgían movimientos que nucleaban a los distintos sectores de cada sector.

Sin embargo, su gestión duraría corto tiempo ya que en el año 2005 sería sustituido por el politólogo José Num, período en el que no habría grandes cambios y al cual, en 2008 sería sustituido por el cineasta y político Jorge Coscia, el que venía de presidir la comisión de cultura en la Cámara de Diputados de la Nación. Esta gestión tendría un recorrido de cinco años, hasta el año 2013, donde, con un Estado con mayores posibilidades económicas, se pudo comenzar a realizar una intensa actividad en cada uno de los aspectos de la Secretaría, especialmente en la actividad en distintas provincias, además de crear el Centro de Producción e Investigación Audiovisual donde se grabarían distintos productos culturales, incluidos Canal Encuentro, a cargo del Ministerio de Educación, y que a partir de allí marcaría un hito en las producciones culturales del país, a tal punto, que, pese a la disminución de sus contenidos, debió mantener el gobierno de Mauricio Macri, con productos que se han constituido en política de Estado, como el Paka-Paka.

Teresa Parodi, autora y cantora nacional sería la elegida por la Presidenta para hacerse cargo, en el año 2013, del organismo, el cual pasaba a ser Ministerio de Cultura de la Nación. También estaría un corto período en el cargo, el cual finalizaría el 10 de diciembre de 2015, al terminar el mandato presidencial. Durante su gestión le daría principal impulso a los músicos e intérpretes de los distintos géneros.

La gestión que continuaría, ya durante la presidencia de Macri, sería de aquellas más impresentables que se halla tenido conocimiento, con un Secretario como Avelluto que fue entronizado en el cargo para hacer el trabajo sucio del despido de enorme cantidad de empleados, especialmente jóvenes que tenían sueldos mensuales de 13.000 pesos y sustituirlo por aquellos que hicieron ingresar con entradas no menores de 30.000 pesos mensuales, por aquello de la "meritocracia". Ello fue una parte importante de su gestión, pero además reveló una total ineficiencia, vaciando todos los programas y subejecutando su presupuesto. En definitiva, dejaría su marca grabada a fuego.

## ARTE POPULAR

No es sencillo definir el arte popular, o su categoría opuesta, el arte de élites o elitista. Estos términos se emplean para designar distintas aproximaciones al fenómeno del arte, a partir de la consideración de qué clase social se vería más reflejada en él: las clases populares o las élites.

Esta distinción, heredera de la idea de las Bellas Artes o artes elevadas versus las artes bajas o populares, se ha visto cuestionada en numerosas ocasiones durante el siglo XX y XXI. Es común su utilización como sinónimo de arte masivo o mayoritario, que sería el de más fácil comprensión y menor exigencia educativa, contra el arte culto o minoritario, mucho más exigente con su interlocutor.

De allí se desprendería, además, la ideal del mainstream (corriente principal) versus lo alternativo, es decir, de formas de arte centrales, controladas y consumidas masivamente, al lado de formas artísticas marginales y de menor impacto, pero mayor valía cultural.

De manera similar, puede hablarse en ciertos contextos de arte popular para referir al folklore o las tradiciones heredadas, cuando no del arte comprometido con una militancia social o política. No debe nunca confundirse con el Pop-art, un movimiento estético nacido alrededor del año 1960.



El arte popular juega un rol importante en la conformación de las identidades nacionales.

No existe propiamente una clasificación del arte popular, pero a grandes rasgos podemos hablar de:

**Música popular.** Expresiones musicales de espíritu diverso, que involucran distintos instrumentos (a menudo tomados en préstamos de culturas vecinas) y que se conectan con motivos e imaginarios locales, nacionales o regionales, usualmente acompañada de baile.

**Lírica popular.** Formas de verso y recitativo como el romance español, o el payeo argentino; usualmente se dan como coplas o contrapunteos, en fiestas o actos sociales.



**Baile popular.** Formas tradicionales de baile que suelen agrupar a la comunidad y reforzar un cierto sentido de pertenencia. Suelen ser bailes mestizos o tradicionales, en contacto con las herencias ancestrales.

**Literatura oral.** Relatos que se transmiten de manera oral, pocas veces recogidos en libros, de generación en generación y que reflejan los valores y costumbres populares, anécdotas locales o antiguas, e incluso fábulas y motivos místicos o religiosos.

**Artesanía.** Por lo general se trata de esculturas, pinturas, cerámicas, tejidos o piezas de orfebrería, que se realizan tradicionalmente en una región y contienen sus motivos culturales. Normalmente se trata de piezas con una función o bien decorativa simple, o bien práctica, como ceniceros, ollas, etc.

El arte popular adquiere una gran importancia en la conformación de las identidades nacionales, ya que al no estar sujeto del todo a las reglas y los procesos de la “alta” cultura, puede moverse más libremente e incorporar tendencias, técnicas y productos de muy diversa factura. Para muchos en ello reside su verdadero valor como expresión de la realidad de los pueblos, que siempre es mixta, complicada y difícil de delimitar.

En cuanto a las características del arte popular se puede señalar que no pertenece a un período histórico determinado.

- **Surge en el Renacimiento.** Con el surgimiento de una nueva clase social pudiente, la burguesía, los artistas que anteriormente producían sus piezas para un mecenas de la aristocracia, encuentran un público mucho más amplio en los comerciantes adinerados. Este arte, sin embargo, era desdeñado por los aristócratas como “arte popular”.
- **Se populariza en la Revolución Industrial.** Gracias a la cultura de masas y a la reproducción técnica de las obras de arte, surge una nueva categoría de lo “popular” que refiere ahora a lo consumido en masa, a lo que se produce y se vende al público más amplio.
- **No posee épocas.** A pesar de que se pueda marcar los orígenes del concepto, el arte popular no pertenece a un período histórico ni a un movimiento determinado, sino que reúne un conjunto de piezas de distinta proveniencia.
- **No refiere a autores.** Aunque es posible hablar de artistas populares y nombrarlos, lo más común es que el arte popular se refiera a una categoría de expresiones culturales a las cuales resulta difícil atribuirles una autoría.

Algunos ejemplos del arte popular:

- La cestería de los aborígenes norteamericanos supervivientes al proceso de colonización, como los makah, de finales del siglo XIX o principios del XX.
- El baile con tambores suramericano (en Argentina y Uruguay) conocido como Candombe o Candombé.
- El tejido del sebucán, una tradición festiva de origen indígena en Venezuela.
- Las fallas valencianas, en España, una serie de festividades llenas de íconos locales que se dan en la primera mitad de marzo todos los años.
- Las calaveras y el pan de muerto, gastronomía folklórica mexicana para celebrar el día de los muertos.

Ese arte popular, aún cuando nace de las propias entrañas de los sectores populares y medios, también necesita el apoyo de los distintos Estados. Así, en el caso de nuestro país, se ha podido comprobar que las mayores manifestaciones del arte popular se dieron

precisamente con gobierno de dicho estilo, en tanto que han tenido enormes crisis cuando los gobiernos han sido de orientación contraria.

El arte, precisamente, debe tener permanencia, aunque se vayan produciendo cambios con los tiempos. Pero, por ejemplo, siempre será valorizado un Pettorutti, un Bernaldo de Quiros, un Fader o un Presas, entre otros. Ellos se han nutrido de las diarias realidades y a través de las mismas han elaborado sus obras.

## LITERATURA

Aún, cuando no desarrollemos un completo análisis de todas las artes y actividades de este siglo XXI, comenzaremos por la literatura. En la segunda mitad de la década de 2000, comenzó a consolidarse una nueva generación de escritores, al mismo tiempo que surgen nuevas voces con escrituras más breves, experimentales y publicadas algunas a través de Internet, en coincidencia con la aparición del formato del blog.

A este movimiento se lo denominó Nueva Narrativa Argentina y comienza a tomar notoriedad pública a partir de 2005, con la publicación de la antología *La joven guardia*, que significa la primera publicación para una buena cantidad de nuevos autores y la presentación en sociedad de una generación caracterizada por la autogestión y la organización de lecturas públicas, reivindicando el rol de la literatura como un acto colectivo.

Con compilación y prólogo a cargo del periodista y crítico Maximiliano Tomas, en ese primer corte de autores comenzaban a conocerse algunos nombres que en la actualidad figuran como consagrados: Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Patricio Pron, Pedro Mairal, entre muchos otros. Tras la crisis de 2001 esta nueva generación parece haber dejado atrás algunas de las temáticas más marcadas de la literatura postdictadura, aunque todavía mantiene un hilo vincular con la generación de los '90.

Hacia 2011, la publicación de *Los prisioneros de la torre*, ensayo de Elsa Drucaroff sobre la literatura argentina posdictadura, significa la primera legitimación académica de los narradores de *La joven guardia* y del movimiento literario que generó. Al mismo tiempo, parece colocar un primer límite temporal a dicho movimiento y sienta las bases para el reconocimiento de la existencia de una nueva generación: la "nueva narrativa".

Aún poco visible en un campo literario que recién termina de descubrir la "nueva generación" anterior, se presenta como un movimiento colectivo y de participación donde la influencia de la dictadura parece haberse reducido para darle lugar a una literatura con un compromiso político renovado, donde también aparecen con fuerza la autobiografía, la influencia de los medios de comunicación, el uso de drogas, un fuerte vínculo con las redes sociales, la adaptación a las nuevas tecnologías y una mirada lúdica acerca de la realidad, dentro de un marco crítico pero sin la desesperanza que teñía el espíritu de las generaciones inmediatamente anteriores.

Por otro lado dentro de la literatura y el arte de post-crisis, resurgen los colectivos artísticos plásticos y literarios al margen de las coyunturas políticas oficiales, donde las propuestas creativas irrumpen dando vida a viejas prácticas autogestionadas de fines de los '70 retomando premisas libertarias en forma y en contenido con reminiscencias del situacionismo, promoviendo un arte que cuestione y critique la cultura desde el centro mismo del acto creativo.

Entre los autores más relevantes de la actualidad destacan nombres como Selva Almada, Oliverio Coelho, Gabriela Cabezón Cámara, Hernán Ronsino, María Moreno, Roque

Larraquy, Ariana Harwicz, Pablo Katchadjian, Federico Falco, Martín Ricardo Simari Fernanda García Lao y Luciano Lamberti.

Además de la nueva narrativa, también han permanecido vigente distintos autores como César Aira, Federico Andahazi, Carlos Antognazzi, Vicente Battista, Eduardo Belgrano Rawson, Eduardo Berti, Marcelo Birmajer, Miguel Briante, Teresa Caballero. Martín Caparrós, Inés Carozza, Abelardo Castillo, Cristina Civale, Marcelo Cohen, Roberto Cossa, Antonio Dal Masetto, María E. de Miguel, Pablo De Santis, Marcelo di Marco, Alicia Dujovne Ortiz, Alejandro Dolina, C.E. Feiling, José Pablo Feinmann, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Luisa Futoransky, Carlos Gardini, Juan Gelman, Mempo Giardinelli, Angélica Gorodischer, Daniel Guebel, Luis Gusmán, Liliana Heker, Sylvia Iparraguirre, Noé Jitrik, Vlady Kociancich, Alicia Kozameh, Alberto Laiseca, Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, Carlos Rafael Landi, Juan Martini, Guillermo Martínez, Tomás Eloy Martínez, Gustavo Nielsen, Alicia Partnoy, Alan Pauls, Néstor Perlongher, Ricardo Piglia, Claudia Piñeiro, Alejandra Pizarnik, Abel Posse, Angela Pradelli, Rodolfo Rabanal, Andrés Rivera, Reina Roffé, Germán Rozenmacher, Guillermo Saccomanno, Juan José Saer, Beatriz Sarlo, Ana María Shua, Alicia Steimberg, Héctor Tizón, Pablo Urbanyi, Luisa Valenzuela, Marcelo Zamboni, entre tantos otros.

La literatura de las provincias es tan antigua y prolífica como la literatura de Buenos Aires, con la diferencia que los escritores provincianos, por su acceso restringido a las grandes editoriales y a los medios de comunicación masivos, son mucho menos conocidos que los escritores metropolitanos.

La pampeana Olga Orozco llevó a cabo una notable producción literaria que le valió numerosos premios. Por su parte, el correntino de nacimiento pero rosarino de formación, Velmiro Ayala Gauna escribió cuentos detectivescos, en tanto que Julia Morilla de Campbell canalizó su producción hacia la literatura infantil.

Juan Carlos Dávalos y Manuel J. Castilla fueron prolíficos poetas que describieron la Salta de mediados del siglo XX, aunque Dávalos también incursionó en la prosa. Otro prosista destacado de esa provincia es Federico Gauffin; y no se puede dejar de hablar de los jujeños Juana Manuela Gorriti y Héctor Tizón, donde este último describió la cultura indígena de su provincia. El catamarqueño Fray Mamerto Esquiú hizo aportes desde el periodismo, mientras en épocas posteriores, su coterráneo Luis Franco produjo notables ensayos. En Tucumán descuellan, entre otros, Elvira Orphée, el cuentista Ramón Alberto Pérez y los periodistas y escritores Tomás Eloy Martínez y Julio Ardiles Gray.

Mendoza produjo, entre otros notables escritores, a Juan Draghi Lucero, Antonio Di Benedetto, Armando Tejada Gómez o Abelardo Arias. En San Juan, Jorge Leonidas Escudero desarrolló una lírica de matices regionalistas y universales, además de redactar numerosos artículos periodísticos. En las letras puntanas sobresale Antonio Esteban Agüero.

Entre Ríos cuenta con una larga tradición literaria en todos los géneros, con autores de la talla de Fray Mocho (1858-1903), Martiniano Leguizamón (1814-1881), Mariano E. López, Emma Barrandeguy (1914-2006), Carlos Mastronardi (1901-1976) y Juan L. Ortiz (1896-1978), Guillermo Saraví (1899-1965), Gervasio Méndez (1843-1887), Olegario V. Andrade (1839-1882). En Corrientes se destacan Francisco Madariaga, Manuel Florencio Mantilla y Gerardo Pisarello. Las letras de la región chaqueña son bastante más recientes e incipientes, por tratarse de provincias relativamente jóvenes. Juan Ramón Lestani (1904-1952) se destacó en el ensayo y en los estudios sobre la región, al igual que Guido Arnoldo Miranda (1912-1994). El poeta entrerriano Alfredo Veiravé (1928-1991), fue muy aclamado en el Chaco e incluso tiene un Premio de Poesía con su nombre. Aledo Meloni (n. 1912), con sus coplas, se coronó como el mejor poeta Chaqueño (A pesar de haber nacido en Buenos Aires). Hugo Mitoire (n. 1971) es una figura que ha aportado mucho a la literatura infantil de terror. Mempo Giardinelli (n. 1947) resalta en las letras chaqueñas, al igual que Gustavo Roldán (1935-2012) u Oscar Hermes Villordo (1928-1994). Sandro Centurión, de Formosa, ha escrito cuentos de diversa índole, mientras que Mariano Quirós, de Chaco, ha producido una novela detectivesca.

## PLÁSTICA

En las dos primeras décadas del nuevo siglo, también comienzan a emerger artistas con estilo propio. Sin poder encasillarlos en ningún movimiento. Cada uno transita diferentes maneras de expresar las múltiples visiones que se suceden en un mundo fragmentario, desconstruido, insignificante y donde la post verdad se legitima desde las redes sociales.

El reto de estos artistas parecería ser desarrollar una interioridad pictórica que le permita al observador expandir su conciencia y despertar nuevas maneras estéticas de sensibilidad antes anestesiadas. Podemos hablar de Gabriela Tolomei, Alex Braña y Nix Ruo entre otros. Milo Lockett es también otro artista plástico argentino destacado por su gran comercialización de obras y su aplicación a distintos elementos de uso cotidiano, desde artículos de librería, prendas de ropa, accesorios tecnológicos, etcétera.

En la primera década del siglo XXI de arte argentino se destaca el ascenso del arte urbano en la apreciación popular siendo Guillermo Pachelo uno de los mayores exponentes a nivel nacional por su uso del lenguaje local de una manera simple y directa, Pachelo es considerado uno de los artistas jóvenes con mayor proyección para el siglo XXI.

En distintas publicaciones sobre el tema se ha desarrollado una rápida mirada a la creación artística contemporánea argentina de los últimos años, donde se ha de detectar el funcionamiento de dos sistemas de construcción: uno dirigido hacia la producción “artística” y el otro hacia la preeminencia del proceso creativo.

En la primera vertiente, es la típica situación del artista frente a su tela en blanco, sin importar cuáles, fuesen sus problemas conceptuales o plásticos, su metodología de trabajo, sus necesidades interiores o sus influencias externas. El resultado ha sido establecido de antemano: será su tela.

En la segunda de dicha vertiente se ha de constituir alrededor de la noción del proyecto, donde el artista parte de una o varias ideas, de problemas conceptuales o plásticos, de necesidades interiores o de influencia externas, donde la forma de trabajo surge del proceso creativo; donde, en esta vertiente se estaría recuperando el arte de los años 60 y 70, y aún, cuando hay una predilección por el arte, se produce un progresivo abandono de los medios de producción tradicionales. Puede señalarse que en la última década del siglo XX se produce un pasaje de la primera vertiente a la segunda, en tanto que en los comienzos del nuevo siglo se ha de producir un cambio similar a otras vanguardias.

Estos autores señalan que la ausencia de producción artística en el país, modelan una forma muy especial de promoción y financiación, donde, entre el sistema norteamericano del mercado y el europeo de mayor protagonismo de las instituciones, el país ha ensayado diferentes soluciones. La realidad del mercado del arte porteño que tuviera un notable desarrollo en los 80, en esta nueva etapa ha de exhibir una multiplicación de las galerías de arte comerciales dedicadas al arte contemporáneo, que se habían ampliado en los 90, donde un amplio sector se había volcado a la producción de los jóvenes artistas, fomentando su financiación, donde muchos de ellos han vivido y aún lo hacen de sus obras.

Tales instituciones financian la producción, permitiendo que los artistas se proyecten más allá de las urgencias económicas, haciéndolo a través de procesos, ideas y formatos no tradicionales. En otros casos, esas mismas instituciones han adquirido las obras, permitiendo nuevas exploraciones, como contrapeso a la influencia del mercado. Ello no se ha dado en nuestro país, donde las instituciones artísticas no producen las exposiciones ni adquieren sus obras, aún, cuando ello se halla revertido en una pequeña medida.

Por su parte los museos y centros culturales poseen algún tipo de espacio, aunque no de importancia, generándose algunos tipos de exposiciones con la ubicación de imágenes sobre las paredes y la distribución de objetos en el espacio. Debe recordarse que en la década del 90 se había dado el financiamiento a través de dos instituciones inspiradas en modelos internacionales, un pública: El Fondo Nacional de las Artes, y el otro privado la Fundación Antorcha, lo cual ayudó al incremento de la producción y a nuevas formas de concebir la práctica artística, a través de la solicitud de proyectos, generalmente por un año, en lugar de productos terminados. Con ello los artistas podían planificar sus proyectos creativos.

En lo relativo a los ámbitos de formación debe señalarse que a partir del retorno de la democracia en 1983 se ha de producir hechos que dinamizaron la vida cultural y artística, con la multiplicación de los espacios de exposiciones, con la consabida ampliación del número de público y, especialmente con la multiplicación de artistas. Además, se produciría una reestructuración de la enseñanza artística, a través de una modernización y nuevas orientaciones y disciplinas; todo lo cual podía palpase en los distintos talleres de enseñanza que muchos artistas habían montado.

En los 90 florecería una educación no formal como fueron las clínicas de obras, las cuales, aún sin orientaciones técnicas lo harían en forma más reflexiva, que se preocupaba especialmente por el proceso creativo, donde se dará un amplio espacio de debate, donde, quizá, sin abordar aspectos técnicos, el artista ha de utilizar sus propios criterios. Ejemplos de ello, serían el Taller de Barracas y el programa de Becas Kutica. Dicha tendencia que, no había adquirido fuerza fuera de Buenos Aires, lo retomaría a principios del siglo a través de la Fundación Antorcha, que luego de distintas experiencias llegaría a concluir en cuatro clínicas, donde se favorecerían las discusiones en torno a proyectos y planes de trabajo.

También colaboraría con el descubrimiento de nuevos valores en el interior del país, las becas del Fondo Nacional de las Artes, como aparecerían formas autogestionadas por artistas como "Trama" que colaborarían en la elaboración de proyectos, donde se promovía la gestión de artistas independientes, que permitiera crear un circuito de vínculo entre los distintos espacios.

Unas de las características principales del arte de este nuevo siglo será el protagonismo que han adquirido los "nuevos medios", a través de la fotografía, el video y el arte digital, donde, como ocurre en otras partes del mundo, estos medios no determinan por sí mismo un desplazamiento hacia otros ámbitos, complementándose, e ingresando al mercado de la cultura. La parte digital necesita quizá de un mayor desarrollo que, seguramente se dará con el tiempo.

Todos estos nuevos elementos han dado un nuevo impulso a formas de producciones alternativas en el mercado del arte, cobrando impulso a una nueva tendencia, donde, muchos artistas se han volcado a esta práctica, la cual también tiene sus referentes internacionales de prestigio.

También en el país se ha verificado en estos últimos tiempos del siglo XXI la vertiente de los diferentes grupos de arte urbano y callejero, ligados a circunstancias puntuales sociales, especialmente a través de la fotografía y videos. Un importante número de prácticas institucionales complementan el panorama del arte en el país

Para cerrar el panorama de la plástica nacional sería necesario señalar a los distintos artistas que permanecen en una permanente actividad, sin agotar la lista, como Roberto Aizenberg, Mariano Akerman, Luis Altieri, Dario Arbina,, Ramón Ayala, Brigada Jorge Calvo, Pablo Bronstein, Ciro Bustos, Ciruelo Cabral, Max Cachimba, Víctor Chab, Mariana Chiesa Mateos, Miguel Dávila, Jorge Demirjian, Noemí Di Benedetto, Verónica Di Toro, Helmut Ditsch, Nora Dobarro Bodé, Norberto Filippo, Nicolás García Urriburu, Alfredo Genovese, Magdalena



Jitrik, Julio Le Parc, Cecilia Lueza, Eduardo Mac Entyre, Juan Melé, Rebeca Mendoza, Miguel Ángel Bengochea, Ariel Mlynarzewicz, Guille Pachelo, Raquel Partnoy, Dalila Puzzovio, Alfredo Segatori, Alberto Thormann, Alejandro Thornton, Beatriz Vallejos, Enrique Vieytes, Rodolfo Zagert, Adriana Zapisek, entre tantos otros.

## EL CINE. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA.

En la actualidad, los géneros cinematográficos están siendo revalorizados en el cine argentino, no sólo por los directores locales que los abordan, sino por el público, la crítica y los programadores. Surgen festivales destinados al cine de género independiente, como el Buenos Aires Rojo Sangre, también conocido como el BARS. No solo se realizan películas de terror y suspenso, sino también policiales. Entre los realizadores con más trayectoria del nuevo cine argentino de género se encuentran: Pablo Trapero y Adrián García Bogliano.

Argentina ha sido nominada varias veces al Óscar a la mejor película extranjera; no obstante, sólo ha sido merecedora del premio en dos ocasiones (primero en 1986 con La historia oficial, de Luis Puenzo, y en 2010 con El secreto de sus ojos, de Juan José Campanella). Wakolda se llevó cuatro premios en el Festival de Cine Unasur en San Juan: ganó en los rubros mejor actriz (Natalia Oreiro), mejor dirección (Lucía Puenzo), revelación (Florencia Badó) y mejor película.

Desde septiembre del 2004, la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina selecciona la representante para el Óscar. Desde allí, las elegidas fueron las siguientes películas: El abrazo partido, El aura, Derecho de familia, XXY, Leonera, El secreto de sus ojos (finalmente se quedó con el Óscar), Carancho, Aballay e Infancia clandestina.

En este desarrollo ha tenido también una importante actividad la desarrollada por el INCAI, Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales el cual funciona como ente público no estatal del ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, teniendo a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de Argentina y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía nacional, de acuerdo a las disposiciones de la Ley de Cine, y otras normativas.

Entre sus acciones más destacadas se encuentra el apoyo a la realización cinematográfica mediante la entrega de subsidios y la organización de concursos de proyectos, como por ejemplo Historias Breves, Ópera Prima, Raymundo Gleyzer y Desarrollo de Guiones.

El primer Instituto del cine, antecesor del actual INCAA fue el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), creado en 1968 por la Ley de Cine modificada posteriormente por la Ley 17.741. Entre los años 1967 y 1971, en los que estuvo bajo la órbita de la Secretaría de Difusión y Turismo, se denominó Dirección Nacional de Cinematografía.

El principal presupuesto del INCAA proviene del Fondo de Fomento Cinematográfico, que se compone por el 10% de cada entrada de cine, el 10% del precio de venta de cada videograma grabado, el 25% de la suma total de lo percibido por el AFSCA, ahora Enacom. según la ley 22.285, legados/donaciones, rentas/intereses, devolución de créditos, el dinero sin utilizar de años anteriores y cualquier otro ingreso no previsto. El BCRA deposita dichas cantidades diaria y automáticamente, sin intervención de ninguna otra entidad.

Sus objetivos son: Garantizar la exhibición de las producciones cinematográfica argentinas, incluidas las de estreno comercial, paso digital o menores y cortometrajes en todo el territorio nacional. Recuperar el cine como un emprendimiento comercial y cultural. Formar espectadores críticos. Socializar el acceso al cine. Recuperar el cine como un espacio social de esparcimiento, formación de identidad nacional, respeto por la diversidad y promoción cultural. Facilitar el encuentro del realizador audiovisual y el público.

Para ello, conjuntamente con organismos municipales, provinciales y del tercer sector se inauguran o reabren salas cinematográficas que están en condiciones de funcionar, brindando asesoramiento técnico y según el caso, equipamiento de imagen o sonido. La continuidad se

brinda con la programación mensual de las películas, la planificación de actividades especiales y la difusión en la prensa.

Del INCAA depende La Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), que es una institución pública y estatal argentina centrada íntegramente en la formación cinematográfica. Actualmente ofrece siete carreras terciarias: Producción, Guion, Realización (dirección), Montaje, Sonido, Fotografía y Arte.

Busca formar profesionales de calidad en el ámbito audiovisual. Para ello, no sólo cuenta con una reconocida planta docente, sino también con un riguroso proceso de selección de los alumnos mediante exámenes y entrevistas, y un régimen de cursada caracterizado por una relación personalizada entre docente y alumno. Admite solo diez ingresantes por año en cada carrera. El hecho de que sus carreras sean no aranceladas permite que el ingreso sea por mérito y no ligado a la posición económica del postulante. Brinda igualdad de condiciones, de materiales y de equipamiento para todos los estudiantes.

La ENERC ofrece, además, numerosos cursos breves sobre temas específicos de la actividad audiovisual, orientados a la comunidad, a graduados de carreras audiovisuales y a profesionales del sector audiovisual. Entre los graduados de la ENERC se destacan Lucrecia Martel, Fabián Bielinsky, AnaPiterberg, Lucía Puenzo, Hernán Goldfrid, María Alché, Julia Solomonoff, Sandra Gugliotta, Pablo Rovito, Juan Bautista Stagnaro, Beda Docampo Feijoo, Fernando Martín Peña, Gastón Rothschild, Sebastián Schindel, y la ganadora del Oscar Vanessa Ragone.

En 2003, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) alquiló el Cine Gaumont, sobre la avenida Rivadavia, frente a la Plaza de los Dos Congresos, a sus propietarios, y lo transformó en el Espacio INCAA Km. 0, como primer paso de un proyecto para generar una red de salas para la proyección y fomento estatal al cine nacional a lo largo de todo el país. El 21 de junio de ese año, con la celebración de la entrega de los Premios Cóndor de Plata, encabezada por el Secretario de Cultura de la Ciudad, Jorge Telerman, y el director del INCAA, Jorge Coscia.

En abril de 2012, se anunció que los propietarios del edificio no renovarían el contrato de alquiler al INCAA, que vencía al año siguiente, para luego vender el cine con el objetivo de demolerlo y construir un emprendimiento inmobiliario. A los pocos días, el legislador porteño Juan Cabandié presentó el proyecto para proteger al Gaumont, apoyado por el INCAA y un repertorio de actores argentinos como Graciela Borges, Luis Puenzo y Pablo Echarri. Finalmente, el 6 de julio de ese año, la Legislatura de Buenos Aires aprobó la ley de protección estructural del edificio. En enero de 2013, el Gaumont fue comprado por el INCAA, y cerrado por el plazo de dos meses para hacer la primera etapa de renovaciones edilicias: un cambio total de la cubierta, un techo de chapa a dos aguas que se encontraba muy deteriorado.

A futuro, se realizaría la compra de un proyector digital 4K. Las obras de remodelación fueron inauguradas el 16 de julio de ese año por la presidenta Cristina Fernández, incluyendo el reemplazo de su techo, que ahora sostiene la antena satelital de Arsat, actualización técnica, habilitación de su escenario y camarines, decoración y butacas; en un evento en el cual además anunció la reglamentación de la Ley de Doblaje.<sup>7</sup> Su capacidad total, desde que fue reciclado es de aproximadamente 1150 plateas: la sala mayor con 600, las otras dos más pequeñas con 300 y 250 butacas.

Además del cine Gaumont, el INCAA ha refaccionado distintas salas cinematográficas, como Espacios Incaa, en el interior del país, y en el conurbano bonaerense, como los Cines Español de Lomas de Zamora, o de Burzaco. También asumió una tarea en el circuito televisivo a través de INCAA TV. "Espacios INCAA" es un programa que fue creado en marzo de 2004 con el propósito de garantizar la exhibición de las producciones cinematográficas argentinas, incluidas las de estreno comercial, paso digital o menores y cortometrajes. Para esto, fue de vital importancia contar con pantallas dedicadas con exclusividad al cine argentino en un momento histórico en el que las salas de cine cerraban sus puertas de manera masiva, este programa busca recuperar la

tradición cinematográfica que tuvieron los argentinos, la de vivir el cine como hecho cultural y social, como arte y entretenimiento.

CINE.AR (previamente denominado INCAA TV) es un canal de televisión abierta argentino dedicado a la emisión de películas de producción nacional. Es la señal de cine del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, operada por Radio y Televisión Argentina S.E..

Fue inaugurada el 28 de diciembre de 2010 por la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner. El canal transmite películas durante las 24 horas; su programación tiene desde películas clásicas de la época dorada del cine nacional, hasta las más recientes en cualquier género. Según la organización de la programación de CINE.AR, el 70% de las películas emitidas son argentinas, el 20% latinoamericanas y un 10% de otros países.

Otros canales de señal abierta que también son operados por el Gobierno son Encuentro, Pakapaka, DeporTV, Tecnópolis TV y la TPA.

El 26 de febrero de 2018, CINE.AR lanzó su propia señal en alta definición en el satélite ARSAT-1.

Todo ello ha sido un soporte importantísimo para la industria cinematográfica, la cual, depende de los vaivenes económicos del país. Con ello se apoya a todos los realizadores, especialmente a los más jóvenes.

#### Películas y Cortos Metrajados grabados entre los años 2000 y 2019

2000: 76-89-03, Acrobacia del corazón, Almejas y mejillones, Ángel, la diva y yo, Apariencias, El asadito, El astillero, Botín de Guerra, Buenos Aires plateada, El camino, Casanegra, Cerca de la frontera, Chicos ricos, Cien años de perdón, Cóndor Crux, Corazón, las alegrías de Pantriste, Los días de la vida, Esperando al Mesías, Evita (La razón de mi vida y de mi muerte), Felicidades, Fuckland, Harto The Borges, Las huellas borradas, Invocación, Los libros y la noche, El mar de Lucas, El nadador inmóvil, Nueces para el amor, Nunca asistas a este tipo de fiestas, Ojos que no ven, Operación Fangio, P4R+Operación Walsh, Papá es un ídolo, Perón, sinfonía del sentimiento, Los Pintín al rescate, Plata quemada, Qué absurdo es haber crecido, Sin querer, Sin reserva, Sólo gente, Solo y conmigo, Tapados, Tesoro mío, Un amor de Borges y Una noche con Sabrina Love.

2001: Agua de fuego, El amor y el espanto, Animalada, Arregui, la noticia del día, Cabecita rubia, Cabeza de tigre, Campo de sangre, Chiquitas, rincón de luz, Cicatrices, La ciénaga, Ciudad sin luz, Compañero Birri, Contraluz, Los cuentos del timonel, Dejale correr, El despertar de L., La fuga, Gallito ciego, El hijo de la novia, Historias cotidianas, Historia de Argentino en vivo, El lado oscuro del corazón II, La libertad, Loco, posee la fórmula de la felicidad, Luna de octubre, Maldita cocaína, +bien, La mujer que todo hombre quiere, No quiero volver a casa, Los pasos perdidos, Plaga Zombie, Plata segura, ¿Quién está matando a los gorriones?, Rerum Novarum, Rodrigo, la película, Rompiendo muros, La rosa azul, Rosarigasinos, Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos, Sólo por hoy, La sombra de las luces, Taxi, un encuentro, Te besaré mañana, Testigos ocultos, Tobi y el libro mágico, Tocá para mí, Un amor en Moisés Vile, Van Van... empezó la fiesta, Viaje por el cuerpo, Yo Soy Alice,

2002: Antigua vida mía, Apasionados, Las aventuras de Dios, Bahía mágica, Bolivia, El bonaerense, Cacería, Caja negra, El chevrolé, Los chicos y la calle, Chumbale, Corazón de fuego, Cortázar, apuntes para un documental, El cumple, El descanso, Dibu 3.la gran aventura, La entrega, Estrella del sur, La fé del volcán, Herencia, H.I.J.O.S, Historias mínimas, Y love you... Torito, Kamchatka, Las Palmas, Chaco, Luca Vive, Lugares comunes, Los malditos caminos, Marechal, o la batalla de los ángeles, Matanza, Mataperros, Mercano, el marciano, Micaela, una película mágica, Ni vivo, ni muerto, Noche en la terraza, No dejaré que no me quieras, No sabe, no contesta, Peluca y Marisita, Los porfiados, Sábado, Sabés nadar?, Salsipuedes, Samy y yo, Temporal, Todas las azafatas van al cielo, Tres pájaros, Un día de suerte, Un oso rojo, Vagón fumador, Vidas privadas, ¿Y dónde está el bebé?.

2003: Abrazos, tango en Buenos Aires, El agua en la boca, El alquimista impaciente, Assassination Tango, Attack of the Killer Hog, Barbie también puede estar triste, Bar "El Chino", Bonanza (En vía de extinción), Bonifacio, Carandiru, Che vo cachar, Ciudad del Sol, Cleopatra, Click, Código Postal, El día que me amen, Donde cae el sol, En la ciudad sin límites, Figli/Hijos, El fondo del mar, Gerente en dos ciudades, Hay lo que hay. Y las antenas comunican la paranoia como hormigas, Ilusión de movimiento,

India Prayile, El juego de Arcibel, El juego de la silla, Marc, la sucia rata, La mecha, La mitad negada, Mujeres en rojo, Murgas y murgueros, Nada solo, Nicotina, No debes estar aquí, La noche de las cámaras despiertas, Nowhere, Oscar Alemán, vida con swing, El gigante, Por la vuelta, Potestad, Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar, El regreso, Los rubios, Sangre, El séptimo arcángel, Sé quién eres, Sol de noche, Soy tu aventura, Sudeste, Tan de repente, La televisión y yo, Testoterona, Todos juntos, Un día en el paraíso, Un hijo genial, Valentín, Vivir intentando, Vladimir en Buenos Aires y Yo no sé qué me han hecho tus ojos.

2004: El abrazo partido, Atrapados en el fin del mundo, Ay, Juancito, Buena Vida Delivery, Buscando la sombra del pasado, Cama adentro, Casafuerte, Chiche bombón, El cielito, Contr@site, Conversaciones con mamá, La cruz del sur, Cruz de sal, El 48, El delantal de Lili, Deuda, Diarios de motocicleta, 18-J, Dolores de casada, Dos ilusiones, En ninguna parte, Erreway: 4 caminos, Los esclavos felices, Extraño, Familia rodante, El favor, Los fusiladitos, Los guantes mágicos, Los guardianes del ángel, Habitaciones para turistas, Historias breves IV, Hoteles, Hotel, hotel, Hoy mañana, Legado, Lesbianas de Buenos Aires, Lisboa, El lugar donde estuvo el paraíso, Luna de Avellaneda, La mayor estafa al pueblo argentino, Memoria del saqueo, La mina, Los muertos, Nietos: identidad y memoria, La niña santa, NOA, un viaje al subdesarrollo, Nos sos vos, soy yo, El Nüremberg argentino, Operación Algeciras, Palermo Hollywood, Papá Iván, Patoruzito, Peligrosa obsesión, El perro, Los perros, Próxima salida, La puta y la ballena, La quimera de los héroes, QPN/Que lo pague la noche, Raymundo, El resquicio, Roma La soledad era esto, Siglo bohemio, Tacholas, un actor galaico porteño, Teo cazador intergaláctico, Trelew, El tren blanco, Tus ojos brillaban, Un mundo menos peor, Una de dos y La vaca verde.

2005: 12 Tangos – Pasaje de regreso a Buenos Aires, 1420, la aventura de educar, Adiós, querida luna, ...al fin, el mar, El aura, Bone Breaker, Buenos Aires 100 kilómetros, Buscando a Reynolds, Cachimba, Cargos de conciencia, Cautiva, Chagas, un mal escondido, Cielo azul, cielo negro, Cómo pasan las horas, Como un avión estrellado, Cuando los santos vienen marchando, Dar de nuevo, Di buen día a papá, La dignidad de los naidés, Dirigido por..., Elsa y Fred, Espejo para cuando me pruebe el smoking, La esperanza, El jardín de las hespérides, Géminis, Grissinopoli, Habitación disponible, Hermanas, HIJOS el alma en dos, Historia de aparecidos, Iluminados por el fuego, Imposible, Kasbah, Locos de la bandera, Maten a Perón, Meykinof, No tan nuestras, Oro nazi en la Argentina, Otra vuelta, Paco Urondo, la palabra justa, Papá se volvió loco, Plástico cruel, La película de Niní, Pepe Nuñez, Iutier, PyME (Sitiados), Ronda nocturna, Rosas rojas...rojas, Sed, invasión gota a gota, Seres queridos, Sólo un ángel, La suerte está echada, El sur de una pasión, Tango, un giro extraño, Tatuado, Tiempo de valientes, Un año sin amor, Un buda, Un minuto de silencio, La vereda de la sombra, Vida en Falcon, La vida por Perón, Vereda tropical, El viaje hacia el mar, El viento, Whisky y Whisky Romeo Zulu.

2006: Agua, Amando a Maradona, Ana y los otros, A través de tus ojos, Bañeros !!!, todopoderosos, Biale Massé, un siglo después, El boquete, El buen destino, Caballos en la ciudad, El camino de San Diego, Cándido López – Los campos de batalla, Cara de queso – mi primer ghetto -, Caseros en la cárcel, Cavallo entre rejas, Chicha tu madre, Chile 672, Como mariposas de luz, La crisis causó 2 nuevas muertes, Crónica de una fuga, Cuatro mujeres descalzas, Cuba plástica, El custodio, La demolición, Derecho de familia, Doble programa, El exilio de San Martín, Fuerza aérea sociedad anónima, Fusilados en Floresta, Gelbard, historia secreta del último burgués nacional, La grúa y la jirafa, Hamaca paraguaya, Judíos en el espacio, Lifting de corazón Lo que hay que decir, La mala hora, Las manos, Martín Fierro, el ave solitaria, Mbva, tierra en rojo, El método, Mientras tanto, Mi fiesta de casamiento, Mi mejor enemigo, Monobloc, Nacido y criado, Noredeste, Orquesta típica, Pacto de silencio, Patoruzito, la gran aventura, La prisionera, La punta del diablo, Que sea rock, El ratón Pérez, El regreso de Peter Cascada, Remake, Rodeo colorado, Ruido, Samoa, El santo del pueblo, Si sos brujo, una historia de tango, Sofacama, Solos, Soñar no cuesta nada, Los suicidas, El último bandoneón, El último confín, Ultra-Toxic, Una estrellas y dos cafés, Yaipota ñande igüi – Queremos nuestra tierra y Yo Presidente.

2007: 1 peso, 1 dólar, A cada lado, A dos tintas, A los cuatro vientos, El amor y la ciudad, La antena, Antonio Gil Nuñez...La leyenda, El árbol, El arca, Argentina beat, Argentina latente, Arizona Sur, La cáscara, CineNegro, Ciudad en celo, Cobrador, in god, we trust, Cocalero, Cuando ella saltó, ¿De quién es el portaligas?, El destino, La educación de las hadas, Encarnación, Ese mismo loco afán, Estrellas, Familia Lugones, Final de obra, Fotografías, Fuga, Futuro perfecto, Gambartes, verdades esenciales, Garúa, Germán, Hacer patria, Hunabkú, ¿Infidelidad?, El infinito sin estrellas, Incorregibles, Isidoro: La película, La loma...no todo es lo que aparenta, M. Madres, Madres con ruedas, Las mantenidas sin

sueños, Martín Fierro: la película, Más que un hombre, Marte Cosido, el bandolero fantasma, La mirada de Clara, La mujer rota, Música nocturna, El niño de barro, Nos fuimos, Nevar en Buenos Aires, Número 8, El otro, El pasado, La peli, Pueblo chico, Pulqui, un instante en la patria de la felicidad, Los próximos pasados, Pura sangre, Quiéreme, ¿Quién dice que es fácil?, El resultado del amor, El salto de Christian, Sensaciones (historia del Sida en la Argentina), La señal, La soledad, Sotuyo, sueños de un viejo cerro, Terapias alternativas, TL-1, mi reino por un platillo volador, Tocar el cielo, El traductor, Tres de corazones, Los últimos, Una novia errante, UPA! Una película argentina, Vacas goradas, La velocidad funda el olvido, Vísperas, XXY y Yo la recuerdo ahora.

2008: 100% lucha, la película, 1973, un grito del corazón, Acné, Ángeles caídos, Aniceto, Arroz con leche, Brigada explosiva, misión pirata, Bye Bye Life, Café de los maestros, La cámara oscura, El cine de Maite, Construcción de una ciudad, Cordero de Dios, Dos amigos y un ladrón, El desierto negro, Detrás del sol, más cielo, Diario argentino, Extranjera, El frasco, Furtivo, Gigantes de Valdés, Hechos, no palabras. Los derecho humanos en Cuba, High School Musical: el desafío, Historia extraordinarias, Imaginadores, Impunidad, Incómodos, La León, La leyenda, Leonera, Licencia número uno, Liverpool, Lluvia, La luz del bosque, La masacre de San Patricio, Matar a todos, Motivos para no enamorarse, La mujer sin cabeza, La nación Mapuche, El nido vacío, No mires para abajo, No ser Dios y cuidarlos, Nos otros, Olga, Victoria Olga, La orilla que se abisma, Paisito, Palabra por palabra, Los paranoicos, La perrera, Por sus propios ojos, La próxima estación, Puerta 12, Que parezca un accidente, La rabia, Rancho aparte, Regresados, La ronda, S.O.S. Ex, Los superagentes nueva generación, Suspiros del corazón, Tocando en el silencio, El todo por las astas, Tres minutos, Un novio para mi mujer, Valentina la película, Las vidas posibles, Visitante de invierno y Yo soy sola.

2009: Algún lugar en ninguna parte, Alicia y John, el peronismo olvidado, El amarillo, Amorosa soledad, Anita, Aparecidos, El artista, La asamblea, Boogie, el aceitoso, Caja cerrada, Campo Cerezo, Cartas a Malvinas, Cartas para Jenny, Los chicos desaparecen, 10'0% lucha, el amo de los colores, Los 100 días que no conmovieron al mundo, El corredor nocturno, Criada, Cuestión de principios, Días de mayo, Esperando la carroza 2, La extranjera, Fantasma de Buenos Aires, Felicitas, Gallero, Haroldo Conti, homo viator, Hielos míticos, Historias breves 5, El hombre que corría tras el viento, Homero Manzi, un poeta en la tormenta, Horizontal/Vertical, Imagen final, José Ignacio, La invención de la carne, Laberintos de hielo, Legión, tribus urbanas motorizadas, Los ángeles, Luisa, Manuel de Falla, músico de dos mundos, Marea de arena, Los marinos del pueblo, Mentiras piadosas, Me robaron el papel picado, Mundo alas, Música en espera, Nadie Inquietó Más – Narciso Ibáñez Menta, Naranja en flor, El niño pez, Nunca estuviste tan adorable, Los ojos cerrados de América Latina, Papá por un día, Parador Retiro, Porotos de soja, Puentes o Bridges, El ratón Pérez 2, La receta, Regreso a Fortín Olmos, Retum to Bolivia, Rodney, La sangre brota, Sangre del Pacífico, El secreto de sus ojos, Silencios, El sueño del perro, Test, Tierra sublevada: oro impuro, Toda la gente sola, El torcán, Tres deseos, El último aplauso, El último mandado, El último verano de la Boyita, Una semana solos, Unidad 25, La ventana, El vestido, Los viajes del viento, Vil romance y La viuda de los jueves.

2010: Adolfo Pérez Esquivel. Otro mundo es posible, Adopción, Aguas verdes, Amor en tránsito, Andrés no quiere dormir la siesta, Ártico, Awka Liwen – Rebelde amanecer, Belgrano, Boca de fresa, El bosque, Cabeza de pescado, Carancho, La casa por la ventana, Che, Un hombre nuevo, Cines, dioses y billetes, Como bola sin manija, Cómplices del silencio, Cuentos de la selva, Diletante, Dioses, Dos hermanos, Ernesto Sabato, mi padre, Eva & Lola, Excursiones, Flores de septiembre, Fortalezas, Fragmento de una búsqueda, Francia, Franzi, Gaturro: la película, Gigante, Las hermanas L, Hiroshima, El hombre de al lado, La hora de la siesta, Huellas y memorias de Jorge Prelorán, Igualita a mí, Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay, La Tigra Chaco, Lejos de casa, Lengua materna, Liniers: el trazo simple de las cosas, La madre, Matar a Videla, Maytland, La mirada invisible, Mis días con Gloria, Miss Tacuarembó, La mosca en la ceniza, La muestra, El mural, Ni dios, ni patrón, ni marido, Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio, Orquesta roja. Otro entre otros, Paco, Padres de la plaza – 10 recorridos posibles, Pájaros volando, Pecados de mi padre, El perseguidor, El piano mudo, Plan B, Plumíferos, Por tu culpa, El Rati Horror Show, La Razón, El recuerdo de los daños, Rompecabezas, La sangre y la lluvia, Sin retorno, Sofía cumple 100 años, Teatro Colón: Música Palabras Silencio, Un buen día, Un fueguito. La historia de César Milstein, Un lugar lejano, Vecinos, Los viajes del viento, Vikingo, Zenitram y 4 3 2 uno.

2011: Aballay, El abismo...todavía estamos, Las acacias, El agua del fin del mundo, Alfredo Li Gotti. Una pasión cinéfila, Amateur, Antes del estreno, A quien llamarías, Ausente, AU3 Autopista Central, Las



aventuras de Nahuel, Buen día...día, Caicaras, los hombres que cantan, Crónicas de la Gran Serpiente, La campana, Caño dorado, Ceremonias de barro, Cerro Bayo, Chapadmalal, La cocina, Cruzadas, De artistas y locos, De caravana, El dedo, El derrotado, Desbordar, D-Humanos, Día naranja, El día que no nació, Don Gato y su pandilla, Dulce espera, Empleados y patronos, El estudiante, Eva de la Argentina, Familia para armar, Fase 7, El fin de la espera, El fin del Potemkin, Fontana, la frontera interior, El gato desaparece, Güelcom, Haceme feriantei, Hachazos, Hermanitos del fin del mundo, Hipólito, El hombre que baila, Invernadero, El invierno de los raros, El jefe, Juan y Eva, Judíos por elección, Juntos para siempre, Los labios, L'elisir d'amore, Lo que más quiero, La mala verdad, Los Marziano, Medianeras, Metrópolis refundada, Mía, Mi primera boda, Mosconi, No fumar es un vicio como cualquier otro, Orillas, La palabra empeñada, La patria equivocada, El Polonio, El predio, Qué culpa tiene el tomate...Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo, Revolución: El cruce de los Andes, La risa, Rita y Li, Los santos sucios, Secuestro y muerte, Sidrai, SMO, el batallón olvidado, Soi Cumbio, Socios en la ciudad, Sudor frío, Tata Cedrón, el regreso de Juancito Caminado, Testimonio de una vocación: Eduardo Valladares, Tierra adentro, Tierra sublevada 2: Oro negro, Tito, el navegante, El túnel de los huesos, La última mirada, Un Viernes Negro: Parte 2 – La maldición del gato, Un amor, Un cuento chino, Un día en Constitución, Un mundo misterioso, Un rey para la Patagonia, Un tren a Pampa Blanca, Vaquero, Verano maldito, Verdades verdaderas, La vida nueva, La vieja de atrás, Vienen por el oro, vienen por todo, Viudas.

2012: 3; 75 habitantes, 20 casas, 300 vacas, Abrir puertas y ventana, Accidente gloriosos, Acorralados, Los actos cotidianos, Agua y sal, Al fin la vida sigue igual, Alumbrado en la oscuridad, El amigo alemán, Amor a mares, Ánima Buenos Aires, La araña vampiro, Arrieros, ¡Atracos!, Bichos criollos, Blackie, la película, La cacería, El camino del vino, El campo, La Caracas, La carrera del animal, La casa, Centro, Chacú, El cielo elegido, El circuito de Román, El círculo, Civilización, Clase media, La cola, El cuarto de Leo, Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera, La culpa del cordero, Darío Santillán, la dignidad rebelde, El décimo infierno, Desmadre, La despedida, Diablo, El día que cambió la historia, Días de pesca, Días de vinilo, Las 10 últimas preguntas, Domingo de Ramos, Dormir al sol, Dos más dos, Dulce de leche, Elefante blanco, Elsa y su ballet, En el futuro, Errantes, El etnógrafo, Extraños en la noche, En fuerade juego, El gran río, Gricel. Un amor en tiempo de tango, Habanos y cigarrillos, Historias breves 7, Historias que solo existen al ser recordadas, Hombre bebiendo luz, El impenetrable, Industria argentina, la fábrica es para los que trabajan, Infancia clandestina, Longchamps, Luján, El mal del sauce, Malón, La máquina que hace estrellas, Maradona – Médico de la selva, Memoria para Reincidentes, Mensajero, Mi ultimo ronund, Moair, Montenegro, Las mujeres llegan tarde, Néstor Kirchner, la película, Nicaragua...el sueño de una generación, Ningún amor es perfecto, Ni un hombre más, Nosotras sin mamá, No te enamores de mí, El notificado, Novias – Madrinas – 15 años, Olympia, Ostende, Otro corazón, El otro fútbol, Otros silencios, Papirrosen, Parapolicial negro, apuntes para una prehistoria de la AAA, Penumbra, La pelea de mi vida, El periodista, Peter Capusotto y sus 3 dimensiones, Piñón fijos y la magia de la música, Plaga zombie: Zona mutante – Revolución tóxica, La plegaria del vidente, Pompeya, Porfirio, El pozo, El provocador, primeiro filme en portugués, Putos peronistas, cumbia del sentimiento, Que lo pague la noche, El rascacielo latino, Rawson, Rehén de ilusiones, La revolución es un sueño eterno, Sal, Los salvajes, Schaflaus, casa de ovejas, Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe, El sexo de las madres, El silencio del puente, El sol, Soledad y Larguirucho, La sombra azul, La suerte en tus manos, Tiempo muerto, Tiempos menos modernos, Tierra de los padres, Todos tenemos un plan, Tupac Amaru. Algo está cambiando, Topos, TV Utopía, El último Elvis, Una cita, una fiesta y un gato negro, Un amor de película, Un mujer sucede, Un mundo seguro, Uno, Úteros: una mirada sobre Elsa Pavón, El vagoneta en el mundo del cine, ¡Vivan las antípodas!, Las voces y Yatasto.

2013: 20.000 besos, Abril en Nueva York, Aires de chacarera, A la deriva, Allumbrando en la oscuridad, Amor a amares, Ante la ley, Antes, El árbol de la muralla, Beirut – Buenos Aires – Beirut, Blackie: una vida en blanco y negro, La boleta, Boxing Club, Buscando la esfera del poder, Caídos del mapa, Caito, Calles de la memoria, Carne de neón, La carpa invisible. Familia de circo, El chantaje de un hombre solo, La chica del sur, Cirquera, Copa Hombre Nuevo, Corazón de león, Cracks de nácar, Cuando yo te vuelva a ver, De martes a martes, Desierto verde, Diagnóstico esperanza, Diario de Ana y Mía, Los días, En busca de la ciudad perdida, Esclavo de Dios, Esos colores que llevás, Forajidos de la Patagonia, El fruto, Germania, Graba, El gran simulador, La Guayaba, La guerra del fracking, Habí, la extranjera, Hawai, Hermanos de sangre, Huellas, Imágenes del Tío Sam, Imágenes paganas, Incaya, la navegación

de nuestra identidad, Kartun, el año de Salomé, Leones, Liberen a García, La llamada, El loro y el cisne, Los quiero a todos, Lunas cautivasf, Mala, Mal del viento, Malditos sean!, Mar del Plata, Matrimonio, La memoria del muerto, Memorias cruzadas, Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica, Metegol, La muerte conoce tu nombre, Mujer conejo, La multitud, Natal, La noche del chihuahua, Nos habíamos ratoneado tanto, El Olimpo vacío, Omisión, Paisajes devorados, Palmera, Para los pobres piedras, La pasión de Michelangelo, Pies en la tierra,P3ND3JO5, Por un tiempo, Príncipe azul, El Provincial, Puerta de Hierro, el exilio de Perón, ¿Quién mató a Mariano Ferreyra?, Quiero morir en tus brazos, La reconstrucción, Roa, Road July, Rosalinda, Rouge amargo, Samurái, Séptimo, Simón, el hijo del pueblo, Sólo contigo, Sólo para dos, Sólo para payasos, Teen Angels: El adiós, Tesis sobre un homicidio, Tlateloco, verano del 68, La toma, TV Utopía, Últimas vacaciones en familia, Una familia gay, Un paraíso para los malditos, Vacaciones con Fidel, La vida anterior, Vidrios, Villa, Villegas, Vino para robar, Viola, Visiones, Wakolda y Yo aborto. Tu abortas. Todxs callamos.

2014: AB, Aire libre, Al fin del mundo, Algunos días sin música, El almanaque, Amancio Williams, Amapola, Amar es bendito, El amor y otras historias, Anagramas, Angelita la doctora, Años de calle, Aprox, El árbitro, El ardor, Arrebató, Las aspas del molino, Atlántida, A vuelo de pájaro, La ballena va llena, Bañeros 4: Los Rompeolas, Barroco, Betibú, Bienvenido León de Francia, Boca pozo, El borde del tiempo, Borrando a papá, El Bambún, Buscando al huemul, La cárcel del fin del mundo, Carta a un padre, Casas, la máquina para vivir, El casamiento, La cáscara rota, El cerrajero, Las chicas del 3º., El cielo otra vez, El color que cayó del cielo, Como llegar a Piedra Buena, Condenados, La corporación, Córtenla, una peli sobre call centers, El crítico, Cuando yo te vuelva a ver, Cuerpos de agua, Delirium, Los desechables, Deshora, De trapito a bachiller, De sus queridas presencias, El día fuera del tiempo, Diamante, El día trajo la oscuridad, Dos disparos, Los dueños, Dulces noches de Buenos Aires, En la Puna, En los ojos de una nación, Errata, El escarbajo de oro, Escuela de sordos, El estado de las cosas, Fango, Fermín, Feriado, Flores de ruina, La forma exacta de las islas, Gato negro, La gente del río, El gran circo pobre de Timoteo, El grillo, El grito en la sangre, Habitares, Helena, El hijo buscado, Historias breves 9, Historia de cronopios y de famas, Historias del miedo, Humano, I AmMad, Icaros, El inventor de juegos, Inevitable, Las insoladas, Jardín de sueños, Jauja, Kajianteya, la que tiene fortaleza, El karma de Carmen, La Paz, Locura que enamora mi ciudad, Lumpen, Luna en Leo, Madm Baterlai, Making of sangriento: Masacre en el set de filmación, Malka, una chica de la Zwi Migdal, Manos unidas, El manto de hiel, Mañana\*Tarde\*Noche, Maravilla, un luchador, Marea baja, María Libre, Maxi Kosteki, constructor de caminos, Mauro, El mejor de nosotros, Me perdí hace una semana, Mika, mi guerra de España, El misterio de la felicidad, Motín en Sierra Chica, Muerte en Buenos Aires, El muerto y ser feliz, Mujeres con pelotas, Mujer lobo, Nacidos vivos, Los nadies, Necrofobia (película Necrofobia, El nexó, El objeto de mi amor, El ojo del tiburón, Los ojos abiertos de América Latina, Osvaldo Bayer "La livertá", El otro Maradona,El otro (no todo es lo que ves), Pelo malo, El Perro Molina, Pichuco, Planta madre, Por un puñado de pelos, Las puertas del cielo, ¿Qué puede un cuerpo?, ¿Qué ves?:: ecos de los invisible, Rambleras, Ramón Ayala, Reconstruyendo a Cyrano, Refugiado, Relatos salvajes, Rey Milo, Ricardo Bär, Rodencia y el diente de la princesa, Rosa fuerte, El rostro, Salsipuedes, Salvar al niño, Santa Lucía, El secreto de Lucía, La segunda muerte, Señales, Seré millones, el mayor golpe a las finanzas de una dictadura, El silencio, Sin patrón, una revolución permanente, Sin señal, Socios por accidente, Sonata en S menor, Tan cerca como pueda, Tango de una noche de verano, Tenemos un problema, Ernesto, Los tentados, La tercera orilla, El tercero, Tiro de gracia, Tótem (película) Tótem, El tramo, Tres D, El triángulo rosa y la cura nazi para la homosexualidad, Tunteyh o el rumor de las piedras, Úahat, Ulises, un alma desbordada, El último mago O Bilembambudin, Un amor en tiempos de selfies, Una noche sin luna, UNASUR en Haití, reflejos de una Argentina solidaria, Un día gris, un día azul, igual al mar, El verano siguiente, Viaje a Tombuctú, Violetta: En concierto, Zanahora y 2/11 Día de los muertos,

2015: 327 cuadernos, 7 salamancas, El 5 de Talleres, 87 Ochentasiete, Abzurdah, El acto en cuestión, Alfonsina, El almuerzo, El alucinante viaje de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Aconentani, A puro gesto. Un ritual de tango, Aventurera, Baires, Los besos, Boca Juniors 3D, Bolischopping, Cabeza de ratón, La calle de los pianistas, La ceremonia, Choele, Ciencias naturales, Cine de pueblo, una historia itinerante, El ciudadano ilustre, Ciudades de lluvia, El Clan, Cómo funcionan casi todas las cosas, Cómo ganar enemigos, Congreso, Contrasangre, Cuarenta balas – El casdo Fischer-Bufano, Cuerpo de letra, Cumbia la reina, Damiana Kryygi, El desafío, El desierto, Después de Sarmiento, Los dioses del agua, Dólares de arena, Ellos te eligen, Las enfermeras de Evita, Escuchar a Dios, El espejo de los otros, Eva no duerme, Francisco de Buenos Aires, Francisco: El padre Jorge, Gule gule...crónicas de un viaje, El gurí, Hamdan, Historia breves 11, Los hongos, Hortensia, El incendio, Indio y los fundamentalistas del aire acondicionado, Invasión, Invasión alien, Kriptonita, León, refleos de una pasión, Libre de sospecha, La lluvia es también no verte, Locos sueltos en el zoo, El lugar del hijo,

Mariposa, Merello y Carreras, Mi amiga del parque, La Misión Argentina, Mis sucios 3 tonos, La mujer de los perros, Naturaleza muerta, NEY, Nosotros, ellos y yo, Noche de perros, Los ojos de América, Pájaros negros, Papeles en el viento, La parte ausente, La parte automática, La parte del todo, Pasaje de vida, La patota, El patrón, radiografía de un crimen, Pistas para volver a casa, Placer y martirio, Polvareda, El pozo, La princesa de Francia, El prisionero irlandés, Proyecto Mariposa, Puerto Paticuá, Refugiados en su tierra, Rémon, Relámpago en la oscuridad, La Salada, Saldaño, el sueño dorado, Salgán & Salgán. Un tango padre-hijo, Se acabó la épica, La secta, Showrrrom, Si estoy perdido, no es grave, Silo, Sin hijos, Socios por accidente 2, Solo, La sombra, Sordo, Sueños acribillados, Su realidad, Territorio de vida, Testigo íntimo, El tiempo encontrado, Tierra abrasada, Tokio, Tras la pantalla, Truman, Tuya, El último pasajero (la verdadera historia), Una canción coreana y Un importante preestreno, Un importante preestreno, Uno mismo, Un tango más, La utilidad de un revistero, Valdense, El vals de los inútiles, Vergüenza y respeto, La vida después, Voley, Yarárá, Walsh entre todos y Zona, folclore argentino.

2016: 70 y Pico, 8 tiros, '87, 100 años de perdón, El abrazo de la serpiente, El aire, Al final del túnel, Alias María, Alma, Amor, etc., Angelita la doctora, Antonio Puigiané. El Piru, Arribeños, Ataúd blanco, El auge del humano, Los ausentes, Bien de familia, Bronces en la Isla Verde, Caída del cielo, Camino a La Paz, Camino de campaña, Campaña antiargentina, El caudillo riojano, Chicas nuevas 24 horas, El cielo escondido, El ciudadano ilustre, Crespo (La continuidad de la memoria), Los cuerpos dóciles, Danzar con María, Decime que se siente, Las decisiones formales, Dolores, ¿Dónde está el negro?, Dos elefantes, El encuentro de Guayaquil, El eslabón podrido, Los exiliados románticos, Exilio de Malvinas, Exomologesis, Expediente Santisso, Fausto también, Finding Sofía, El francesito: Un documental (im) posible sobre Enrique Pichón-Rivieri, El futuro perfecto, Gilde, no me arrepiento de este amor, Los globos, Grete, la mirada oblicua, Guaraní, La guardería, G. Un crimen oficial, La helada negra, Hermia & Helena, Hijos nuestros, El hilo rojo, La historia oficial (re-estreno), Historias breves 12, Il solengo, La ilusión de Noemí, Las Ineses, Los inocentes, Inseparables, Internet Junkie, El invierno, Juana a los 12, Justo en lo mejor de mi vida, Kékszakkállú, KM 0 Ficciones urbanas, Kobic, Kombit (Hacer algo juntos), La larga nochea de Francisco Sanctis, El legado estratégico de Juan Perón, El limonero real, Las lindas, Lisa, Llamas de nitrato, Loca ella, loco yo, Lucha, jugando con lo imposible, Lulú, La luz incidente, Magallanes, Mecánica popular, Me casé con un boludo, El método Tangalanga, Monumento, El movimiento, El muerto cuenta su historia, Nadie nos mira, Neruda, La niña de tacones amarillos, No estás solo en esto, No me mates, La obra del siglo, Onda su onda, Operación México, un Pacto de Amor, Palestrinos Go Home, Pantanal, Parabellum, La pareja perfecta, Patenóster: la otra mirada, Paula, Permitidos, Pibe chorro, Poner al rock de moda, Pozo de aire, Primavera, Punto ciego, Raram Resentimental, Pesurrección, El retorno de Don Luis, El rey del Once, El sable, Salud rural, Sangre en la boca, Saudade, Soleada, Subte – Polska, Taekwondo, Tiempo de dragones, Tiempo muerto, Tierra golpeada, Tini. El gran cambio de Violetta, La última fiesta, Una noche de amor, Una novia de Shanghai, La valija de Benavidez, Víctimas de Tangalanga, La visita y Zama.

2017: 51%, El abismo, todavía estamos, Acha acha cucaracha: Cucaño ataca otra vez, Actriz, Adiós querido Pep, Alanis, Alpatrum, Alta cumbia, Anagramas, El aprendiz, Ataque de pánico, El auge del humano, Autogestión, El bar, Bienaventurados los mansos, Café pendiente, El candidato, Cantantes en guerra, Carne propia, Casa Coraggio, Casi leyendas, La cena blanca de Romina, El cielo del centauro, El club de los 50, Como en el barro, Condorito, La cordillera, El corral, Crimen de Las Salinas, Cuadros en la oscuridad, Cuatrerros, Cuba santa, Decime que se siente la venganza, Detrás al hombre de tu hermana, Dhaulagini, ascenso a la montaña blanca, Dialellos, Diario de viaje por España, Dictablанда, Disculpas por la demora, Ejercicio de memoria, Ensayo de despedida, Escuela trashumante, Esteros, Extramuros, El faro de las orcas, Fontanarrosa, lo que se dice un ídolo, Fin de semana, El fútbol o yo, El futuro perfecto, El futuro que viene, Los ganadores, Hipersomnia, El hombre de Paso Piedra, La idea de un lago, Interludio, El invierno llega después del otoño, Kékszakkállú, La soñada, Lántec Chaná, Lapsus, Legado del mar, Ley primera, Línea de cuatro, Lo que no se perdona, Madraza, El mao de los vagos, Mamá se fue de viaje, Maracaibo, Mariel espera, Mario on tour, Martínez de Hoz (partes I y II), Mate-me por favor, La memoria de los huesos, El mensajero, La mirada del colibrí, Mi último fracaso, Moacir III, Mono con gallinas, La muerte de Marga Maier, La muerte no duele, Nadie nos mira, Neruda, Ni un pibe menos, Ni una menos Santa Fé, Nieve negra, La noche más fría, No te olvides de mi, La novia del desierto, Oculto el sol, El otro hermano, Los padecientes, El pampero, Parir, el nacimiento de una nueva era, El peso de la ley, Pinamar, Por la ventana, Pueblo verde, Puto, El puto inolvidable, Los que aman, odian, Raídos, Los relocalizados, Rex, Salvadora, El silencio, Sin dejar rastros, Soldado argentino solo conocido por Dios, Sólo se vive una vez, Tango Suomi, Te esperaré, Temporada de caza, El teorema de

Santiago, Territorios en riesgo, Terror 5, Todo sobre el asado, Trabajadores de la danza, Una especie de familia, Una historia de madres, Upa ¡ 2 el regreso, La valija de Benavídez, Vapor, Vida Tsimane, Víctimas de Tangalanga 3, Vigilia, Vuelo nocturno, Yo sé lo que se envenena, Yo só así. Tita de Buenos Aires y Zama.

2018: 27: El club de los malditos, Acusada, Adiós entusiasmo, El Ángel, Animal, Aterrados, El azote, Bañeros 5: lentos y cargosos, La boya, Bruno Motoneta, La cama, El camino de Santiago, Las cinéfilas, Los Corroboradores, Cuando dejes de quererme, Eso que nos enamora, Familia sumergida, La flor, Las grietas de Jara, Ian, Invisible, El jardín de la clase media, Joel, Leal, solo hay una forma de vivir, El llamado del desierto, Lluvia de jaulas, Luciferina, Marilyn, Mi mejor amigo, Mi obra maestra, Mochila de plomo El motoarreatador, Natacha, la película Necronomicón, La noche de 12 años, No dormirás, No llores por, Inglaterra, La noche de 12 años, La obra secreta, Los olvidados, La otra piel, El padre de mi hijos, Pensando en él, Perdida, Piazzolla, los años del tiburón, Por amor al arte, El Potro, La Quietud, Recreo, La reina del miedo, Re loca, Río Mekong, Rojo, Sangre blanca, El silencio a gritos, Somos tr3s, Teatro de guerra, Todavía, La última búsqueda, El último hombre, El último traje, Un año de danza, Unidad XV, la fuga y la Vendedora de fósforos.

2019: 4 metros, 4x4, Abrakadabra, La afinadora de árboles, Alejandro del Prado, el eslabón perdido, Amanece en mi tierra, Amor de película, A oscuras, Apurimac, Así habló el cambista, Astrogauchos, Atenas, A una lengua, Ausencia de mí, Badur hogar, Bailar la sangre, Badío, Bazán Frías, elogio del crimen, Bikes The Movie, Blindado, Boni Bonita, El bosque de los perros, La botera, Breve historia del planeta verde, Brooklyn experience, Bruja, Las buenas intenciones, Cara Sucia, con la magia de la naturaleza, Cartero, Chaco, Chubut, libertad y tierra, Claudia, Clementina, La cuarta dimensión, El cuento, El cuento de las comadreas, De acá a la China, Delfín, De nuevo otra vez, El desentierro, La deuda, El diablo blanco, El día que me muera, Digo la cordillera, Doberman, Down para arriba, Encandilan luces, Esa película que llevo conmigo, La escuela contra el margen, Escuela Monte, La experiencia judía, de Basavilbaso a Nueva Amsterdam, Las facultades, La fiera y la fiesta, Fin de siglo, Flora no es un canto a la vida, La forma de las horas, Garra mortal, La guarida del lobo, Gran Orquesta, Happy Hour, La hermandad, El hijo, Historias breves 17, Hogar, Hojas verdes de otoño, Holy Beasts, El hombre del futuro, Hombres de piel dura, La huella de Tara, Los indalos, Infierno grande, Iniciales S.G., Instrucciones para la poligamia, La internacional del fin del mundo, El kiosko, Los Knacks: Déjame en el pasado, Kollontai, apuntes de resistencia, Latinoamérica, territorio en disputa, La lección de anatomía, Lectura según Justino, Lejos de Pekín, El llanto, Lobos, Lo habrás imaginado, Lo intangible, La lupa, Magali, Malamadre, Margen de error, Marta Show, Los miembros de la familia, La misma sangre, Mocha, Monos, Muerte monstruo muere, Mujer medicina, No soy tu mami, Nueva mente, La odisea de los giles, Olmedo el rey de la risa, Palestrina, imágenes robadas, El panelista, Pasco. Avanzar más allá de la muerte, Paso San Ignacio, Paternal, Los periféricos, Perros del fin del mundo, Piedra, papel y tijera, Pistolero, El plan divino, Plaza París, Porno para principiantes, Proyecto 55, Punto muerto, Que sea ley, ¿Quién mató a mi hermano?, El Ratón Pérez y los guardianes del libro mágico, Raúl (La democracia desde adentro), Rebobinado, El Recordador, El reito, River, el más grande siempre, El rocío, El ruido son las casas, La sabiduría, El secreto de Julia, La sequía, Shalom Taiwán, La sombra en la ventana, Los sonámbulos, El sonido de los tulipanes, Soy lo que quise ser, Sueño Florianópolis, Tampoco tan grandes, Los tiburones, Todo por el ascenso, Traslasierra, Los últimos románticos, Una banda de chicas, Un gauchito gil, Un rubio, Un suelo lejano, La vida en común, Vigilia en agosto, La visita, Yo, mi mujer y mi mujer muerta e Yvonne.

## TEATRO

En el siglo XXI, más allá de ser, especialmente Buenos Aires, una de las mecas teatrales del mundo, donde, se halla a la par de las grandes ciudades cosmopolitas como París o Nueva York, es el surgimiento de un notable número y calidad de salas alternativas, no solo en el centro de la ciudad, sino en distintos barrios porteños, lugares del conurbano, en el interior bonaerense y en cada una de nuestras provincias.

En lo relativo al teatro denominado comercial, el mismo ha seguido teniendo su epicentro en la calle Corrientes, sin perjuicio de que, en los períodos vacacionales muchos espectáculos se trasladen a Mar del Plata o Carlos Paz. En dichas carteleras ha existido un sinnúmero de espectáculos de honda repercusión de públicos, y en distintos tiempos, de obras de envergadura, ya fueran del teatro nacional como global.

Unas pocas de ellas, se han mantenido durante mucho tiempo en cartelera, siendo suceso de público y de taquilla, como los casos de "La lección de anatomía", "Toc Toc", "La omisión de la familia Coleman", el "Tercer cuerpo" o "El loco y la camisa", entre otras. Así se habría de señalar: "La pensé para una única función en un Congreso Internacional de Medicina. Y siguió", contó alguna vez el autor y director Carlos Mathus. *La lección de anatomía* continuó y prosigue aún hoy día. La obra del autor y director, quien hace poco tiempo, todavía es parte de la cartelera en la calle Corrientes.

Como *La lección de anatomía* hay otras obras que resultaron ser hits inoxidables del teatro argentino. Empezaron sin pretensiones, pero se transformaron en fenómenos, con más de diez años atrayendo al público. ¿Cuál es la fórmula del éxito? ¿Dónde está el secreto de continuar noche tras noche contra todos los pronósticos? Un repaso por cinco obras que pueden dar cuenta del poder que tiene el boca a boca, a lo largo de décadas, atravesando crisis y distintos gobiernos, y nunca cedieron su presencia en los escenarios.

En el teatro alternativo han aparecido destacados artistas. Creadores como Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Rubén Szuchmacher, Patricia Suárez, Alejandro Tantanian y Federico Herrero, entre otros, viajan con sus espectáculos por el mundo recibiendo todo tipo de reconocimientos. Ellos allanaron el camino para que luego, creadores más jóvenes como Federico León, Mariano Pensotti, Lola Arias, Romina Paula siguieran el mismo camino. Otro director de índole más popular que también viajó por el mundo prematuramente fue Claudio Tolcachir. Helena Tritek, Andrea Garrote y Patricia Zangaro, entre otras creadoras se destacan también en la escena porteña. Ciro Zorzoli, Daniel Dalmaroni, Guillermo Cacace, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa, Enrique Papatino, Luis Cano, Sergio Boris, Marcelo Savignone, Alejandro Acobino y Diego Starosta son directores/autores cuyos trabajos han sido muy valorados a nivel Nacional en los últimos años.

Durante este último período han surgido una camada de creadores jóvenes y prolíficos que se perfilan como los grandes referentes de la escena porteña en el futuro: Ariel Farace, Juan Pablo Gómez, Lautaro Vilo, Matías Feldman, Santiago Governori, Maruja Bustamante, Martín Flores Cárdenas, Santiago Loza, Marcelo Mininno y Nicolás Francisco Herrero, entre otros.

En 1999, en el barrio de Boedo, Claudio Tolcachir funda la compañía Timbre 4 junto a artistas de teatro con diversas formaciones. En la misma locación funciona una escuela de interpretación con varios profesores, entre ellos el mismo Tolcachir, Lautaro Perotti y Mariana Chaud. Desde sus inicios representan "La omisión de la familia Coleman" y "Tercer cuerpo", al igual que otras obras de la compañía, representadas tanto en España como en Italia.

En la actualidad, el teatro independiente continúa con alumnos de actores y dramaturgos de todas las escuelas anteriormente citadas, entre otros como Rubén Szuchmacher, Nora Moseinco, Julio Chávez, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán. Algunos de los actores y dramaturgos más destacados de la escena independiente de los últimos quince años se citan a continuación:

En 2003 Piel de Lava (Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa y Laura Paredes) emerge para explorar procesos escénicos mediante lo grupal. En 2004, Lisandro Rodríguez abre el Elefante Club de Teatro como centro de investigación y experimentación escénica. Una de sus obras más icónicas es la adaptación de "La mujer puerca", de Santiago Loza.

Juan Coulasso es actor, dramaturgo, director y docente. Ganó la Bial de Arte Joven en 2013 por "Cinthia interminable" y en 2017 por "El mundo es más fuerte que yo". Su trabajo ha sido reconocido en varios países latinoamericanos y europeos. En 2016 abre Roseti como espacio de experimentación en el cual dicta clases de entrenamiento y composición. Es curador de los cursos y espectáculos.



Pablo Messiez trabajó con Daniel Veronese, es actor, autor, director y docente, actualmente miembro de la Academia de Artes Escénicas de España. Romina Paula es dramaturga, directora y actriz, publicó varias novelas de ficción, trabajó con Daniel Veronese y Santiago Governori. Creó la Compañía teatral El Silencio. Sus obras participaron en festivales de teatro de toda Europa, destacando “Algo de ruido hace”, “El tiempo todo entero” y “Fauna”.

El teatro nacional a lo largo de toda su existencia ha respondido a la demanda de su heterogéneo público, contando con una gran cantidad de salas tanto comerciales como independientes. Ha formado actores, dramaturgos y directores en escuelas de todas las corrientes escénicas y continúa haciéndolo hasta el día de hoy.

También los teatros oficiales, se trate del San Martín, dependiente de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Cervantes, en el orden nacional, y otros tanto en la esfera del país y en cada una de sus provincias y municipios, han hecho camino y facilitado espectáculos culturales a su público.

Es interesante un artículo de Marcos Perearnau, sobre toda esta historia del teatro, el que habría de señalar los acontecimientos teatrales que se producen a partir de 1983 “Luego del afianzamiento y el crecimiento de las asociaciones, redes y vínculos entre pares, estas se desarrollan en la coordinación de actividades conjuntas de mayor dimensión, como ferias, festivales y leyes. Luego de la descentralización del acontecer artístico y posterior reunión focal en centros culturales y nuevas asociaciones artísticas (salas, editoriales, galerías independientes, plataformas), se inauguran circuitos alternativos. Por ellos transitan las obras, proyectos, artistas y estudios, que van dando contorno a la formación de colectivos. El crecimiento de estos nuevos sujetos y su experiencia en la autogestión, los acercan al tratamiento y pensamiento de lo común. Sus cuerpos se mueven y se reconocen en el ejercicio de acuerdos y desacuerdos para pensar y defender valores que comparten y los diferencian tanto del mercado como de ciertas políticas culturales estatales.

Comienzan entonces a saberse parte fundamental de la dinámica cultural, proponen festivales, ciclos, líneas curatoriales y programaciones. Se ubican y toman una posición dentro de este panorama hasta el punto de no aceptar la clandestinidad. Trabajan organizadamente para adquirir la legalidad a través de la creación y sanción de una figura legal, la Ley de Centros Culturales, que reconoce la particularidad de tamaño, forma y funcionamiento de estos nuevos espacios.

La elaboración de la Ley de Centros Culturales fue realizada por el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA), una organización que nuclea a centros culturales independientes de la Ciudad de Buenos Aires. Habiendo juntado 40 000 firmas para que la propuesta sea tratada, MECA presentó el proyecto en la Legislatura Porteña y logró su aprobación en diciembre de 2014. Contaba con el apoyo de Cultura Unida, un movimiento que congrega a MECA, ESCENA, ARTEI, Abogados Culturales, Seamos Libres, FAAO, entre otras agrupaciones. La ley tiene como objetivo facilitar la creación de nuevos espacios de cultura, distinción de tipos, fomentar la descentralización, adaptar los requerimientos legales a las necesidades de espacios independientes y autogestivos y flexibilizar los trámites de habilitación.



Al mismo tiempo que, abierto e instalado el diálogo y el trabajo entre pares, comienza a incorporarse también al público en la elaboración conjunta de lo común cultural. El otro ya no queda afuera como público privado de sus capacidades de intervenir más allá de la contemplación, sino que está en iguales condiciones de participar. Los proyectos artísticos trabajan y atienden ciertas prácticas de integración del otro. Se ensaya un pasaje de la acción a la interacción y la inclusión en los procesos de selección y de decisión colectiva a través de instrucciones o reglas compartidas. El espacio de *espectacularización* se transforma en un territorio de especulación conjunta. El desplazamiento de la atención del texto al contexto permite salir de los límites de las salas y transformar a la ciudad en el nuevo escenario de acciones.

Ciertas obras trabajan en la construcción del referente. Es el caso de *Una obra útil*, de Gerardo Naumann, que comienza con el encuentro de un diario íntimo en manos de un cartonero. Cuestionada la frontera entre el adentro y el afuera, se reconoce en el exterior el trabajo más o menos logrado de ficciones que lo transformaron. Estas le dieron una identidad en la que se participa y es posible intervenir. La ciudad, que a través de la estetización del mundo se ha vuelto museo, permite la posibilidad de salir de los límites de lo escénico con propuestas *site-specific*. La historia y los materiales se dejan *remixar*, fusionar, *mashupear*, desviando su sentido y tradición.

Luego del reconocimiento estatal de la identidad de los desaparecidos, la pregunta por la identidad abre paso a otra lucha –contemporánea también de los años ochenta– por el reconocimiento de la diversidad. Por un lado, la diversidad sexual se refiere a una sexualidad que deja de estar organizada a través del género. Se libera así la posibilidad de experimentar nuevas configuraciones e identidades sociales, formas de pareja y combinaciones familiares. Dos leyes, sancionadas en 2010 y 2012, la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género, reconocen estas transformaciones. Al mismo tiempo, la diversidad cultural permite la elaboración de nuevas identidades a través de la incorporación y aceptación de los pueblos originarios, la pertenencia latinoamericana y la valoración de las minorías. Las lenguas y ritmos conviven y se aparean en neologismos, en encuentros de épocas y culturas que comparten un territorio. Fusiones y transfusiones habilitan nuevas mezclas culturales.

Como consecuencia de ello, tiene lugar un pronunciado descentramiento cultural, en tanto Latinoamérica se vuelve un referente capaz de distribuir valor cultural y cumplir un rol integrador. Se evita así el paso obligado por el aval cultural europeo, que, a su vez, comienza a atender estas regiones. A comienzos de 2011, nace la UNASUR (Unión de Naciones Suramericanas), organismo internacional integrado por doce estados de Sudamérica, que comparte los objetivos de construir una identidad y una ciudadanía sudamericanas, al igual que desarrollar un espacio regional integrado. El otro ya no es un fantasma, sino que se incorpora, se vuelve cuerpo. Ya no se utilizan los juegos de duplicaciones ficcionales o testimoniales: se sale en busca del otro vivo. Se trata de un cuerpo cuya sexualidad no está organizada por el género, un otro que es latinoamericano, y su identidad es reconocida como sexual y culturalmente diversa. En *Paraná Porá*, de Maruja Bustamante, dos mujeres navegan solas por el río Paraná en un paisaje post catástrofe, hecho con una escenografía de lógica cartonera (cartones, nylons, deshechos). Su lengua híbrida de español y guaraní, va dibujando los contornos de una ciencia fusión encendida por los flashes del porro paraguayo.

A medida que el sujeto sube información a las redes sociales, donde es posible compartir y volver pública la intimidad, cotidianidad y hasta estados de ánimo, se va despojando de todo aquello que en otra época sentía como más propio. Aquella esfera privada, reservada para la familia y los amigos, se extiende a círculos más amplios. Cambia –en términos del filósofo francés Jacques Rancière– la configuración y distribución de lo sensible. Ante esta exigencia de exteriorización, la experiencia estética se propone darle al individuo condiciones espaciales y temporales para encontrarse y localizar sus deseos y singularidad. Una experiencia donde el individuo pueda recuperarse en el tiempo producido por los medios. Esa maniobra, lejos de

conducirlo al individualismo, lo lleva a perderse en la historia y la búsqueda de sí mismo. Se transforma en un otro que se encuentra con otros. Las referencias se desplazan y la memoria se moviliza intentando articular una narración por la que sea capaz de situarse en los acontecimientos”.

A comienzos del siglo pasado, las vanguardias artísticas se presentaban socialmente con un manifiesto que exponía su ruptura con esa sociedad a la que afirmaban ya no pertenecer. Por el contrario, en la actualidad, el intento de varios proyectos artísticos es el de proponer un nuevo *pacto* o *contrato* que enlace a los individuos con una causa presente. Este abordaje del contrato, figura ficcional y momento clave del argumento político en la fundación de las sociedades modernas, se realiza a través de otra figura clásica de puesta en escena de lo público: la plaza es la que conduce a , que no supone poner el cuerpo y una épica de la resistencia como en los años sesenta, sino a una estrategia de “estar puestos”. Es decir: saberse implicado y tener un puesto, una posición tomada en la cultura forjada a través de la participación en colectivos. Los proyectos plantean su propia política y economía, condiciones de movimiento y de conservación. Se trata de un cuerpo que, además de saberse escénico, se sabe sujeto de derechos, factor que interviene y participa decisivamente en la cultura. Su posición en esta se presenta como una alternativa, esto es, una oscilación, trabajo y negociación que se desplaza constantemente en el diálogo y desacuerdo con el mercado y el Estado.

A modo de cierre, se puede observar actualmente una tendencia general al activismo, es decir, a la vinculación entre arte y movimientos sociales. A diferencia de los noventa, donde grupos como GAC (Grupo de Arte Callejero), Grupo Etcétera, Taller de Serigrafía Popular se introducían en movilizaciones y causas (como H.I.J.O.S) para intervenir aportando una estética y forma de comunicación disruptivas; hoy en día, los colectivos artísticos y culturales se articulan y movilizan velozmente a partir de causas culturales y otras causas afines contra los despidos masivos, que generan una consigna para intervenir en el concierto general de significaciones. Las producciones artísticas van en busca de la significación política para adquirir sentido y legitimidad”.

Por su parte, Jorge Dubati un nombre de reconocido valor en el ámbito teatral, en un trabajo sobre el teatro a partir de 1983, desarrolla el mismo hasta 2016, señalando: Bajo el signo del horror, un nuevo período cultural El teatro argentino entre 1983 y 2010 no está al margen de las reglas que impone la nueva cartografía cultural. Es necesario leerlo como avatar interno de un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que podemos llamar posdictadura. El próximo 10 de diciembre de 2010 contará veintisiete años, más de un cuarto de siglo de historia, por lo que su estudio se engloba en las perspectivas historiográficas del pasado reciente y el tiempo presente (Villagra, 2006), especialmente complementarias con la naturaleza del acontecimiento teatral.

Esta unidad de periodización puede dividirse internamente en momentos (o sub-unidades), de acuerdo con las novedades que aportan la sincronización con el mundo (el debate posmoderno, la crisis de la izquierda y la hegemonía del capitalismo, las tensiones globalización/localización, el avance de la tecnologización informática, el pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional, la sociedad del espectáculo y la transteatralización, la ecosofía...) y las reglas de juego que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y cambios en los contratos sociales: la primavera democrática y su crisis (1983-1989), el auge neoliberal y su crisis (1989-2003), los planteos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2010)<sup>2</sup> . Pero la posdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura.

Nada puede ser igual en la Argentina luego de la dictadura militar de 1976-1983. Incluso uno de los espectáculos más potentes del período, Postales argentinas (1988), del director Ricardo

Bartís (referente fundamental de la escena actual), habla de «la muerte de la Argentina». Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Acaso alguna vez la Argentina saldrá de la Postdictadura, pero no será en lo inmediato, ni se sabe cuándo.

Hablamos de posdictadura porque entre 1983 y 2010 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo post- expresa a la vez la idea de un período posterior a la dictadura y consecuencia de la dictadura. Valen unas palabras de Giorgio Agamben, que escribe: Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para él [Primo Levi] otra y muy diferente raíz que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repletiendo siempre

1. En las últimas décadas se ha observado un fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización. Para desempeñarse socialmente hay que saber actuar: dominar la producción de ópticas políticas o políticas de la mirada (Geirola, 2000). Especialmente delante de las cámaras. Se habla de transteatralización, teatralidad social, sociedad del espectáculo (Baudrillard, Debord). También, en el medio teatral argentino, de farandulización social o política. Se trata, en realidad, de expresiones de trans-espectacularización: todo se ha espectacularizado. La palabra «teatro» es empleada en contextos no específicos. Sobre este fenómeno de la diseminación o extensión de la teatralidad por fuera del teatro, tan importante para la redefinición del rol del teatro en la cultura contemporánea.

2. Para el análisis in extenso de las condiciones culturales que confluyen en la realidad histórica y el régimen de experiencia de la Postdictadura y se proyectan hasta el presente.

3. Así expresa el mencionado Primo Levi en *Ad ora incerta* esa no interrupción: «Es un sueño dentro de otro sueño, diferente en los detalles, único en la substancia. Estoy comiendo con la familia, o con amigos, o en el trabajo, o en una verde campiña. En un ambiente apacible y distendido, alejado en apariencia de la tensión o del dolor; y, sin embargo, siento una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se cierne sobre mí. Y de hecho, a medida que se desarrolla el sueño, poco a poco brutalmente, cada vez de forma diferente, todo se derrumba y deshace a mi alrededor, el escenario, las paredes, las personas, y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha tornado ahora caos: estoy solo en el centro de una nada gris y turbia, de repente sé qué es lo que esto significa y sé también que lo he sabido siempre: estoy de nuevo en el lager, y nada era verdad fuera de él. El resto era una breve vacación o engaño de los sentidos, sueño: la familia, la naturaleza en flor, la casa. Ahora este sueño interno, el sueño de paz, ha acabado, y en el sueño exterior, que sigue gélido su curso, oigo resonar una voz, bien conocida; una sola palabra, no imperiosa, más bien breve y sorda.

Como sucede con todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina también sigue aconteciendo en el presente. Baste mencionar, como muestra de continuidad en los años más cercanos —y hasta hoy—, la resistencia de algunos sectores a los juicios a militares<sup>4</sup>, la desaparición de Julio López, la persistencia de una subjetividad dictatorial fascista en una importante franja de la población, las recientes declaraciones del escritor Abel Posse (Ministro de Educación del gobierno de la Ciudad de la Buenos Aires) que por su defensa de la dictadura implicaron su renuncia a diez días de asumir, la resistencia de vastos sectores y de los representantes políticos al matrimonio civil de homosexuales, o las argumentaciones de numerosos políticos de la derecha y el centro-derecha para evitar la nueva Ley de Medios en favor de la vieja ley impuesta por el gobierno de facto (ley que estuvo vigente hasta hace pocos meses).

El teatro de la posdictadura lo sabe: a través de diferentes modalidades de representación poética ha dado cuenta durante todo el período de la represión, el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura y el asesinato, la violación de los Derechos Humanos que acontecieron entre 1976 y 1983, e incluso desde las primeras actividades de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en 1973.

El trauma de la dictadura y sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato han obligado a la Argentina a reformular el concepto de país y de realidad nacional, han exigido repensar la totalidad de nuestra historia. ¿Acaso el proceso de la dictadura no empieza en 1930, con el golpe de Uriburu? ¿O antes también? ¿Entre 1930 y 1983, podemos hablar de un jaqueo permanente a la democracia o más bien de la continuidad de una subjetividad dictatorial que regresa de la mano de los sucesivos golpes militares y derriba a Yrigoyen, Perón, Frondizi, Illia, etc.? Auge de lo micro y nueva Época de Oro del teatro.

El teatro de la posdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo (Lodge 1981) en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente. Interesa detenerse en una afirmación del director Ricardo Bartís sobre la vida en la dictadura y la consecuente caída de los discursos de autoridad: Paradójicamente la dictadura favoreció —y lo digo horrorosamente— un modo de producción teatral, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad.

Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional —o digo con todo respeto— como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte (en Dubatti, 2006b: 19). El Estado mismo —afirma Bartís— dejó de ser un referente en materia de producción, al evidenciar su capacidad”.

Continuando con Jorge Dubatti, el mismo ha señalado que la “Postdictadura es el momento de mayor eclosión de la teatrología en todo el país, en cartografía multipolar y en pensamiento cartografiado, y en relación directa con el canon de multiplicidad del teatro o destotalización de las poéticas. Sin embargo, en los primeros 15 años del nuevo siglo, especialmente entre 2003 y 2015, también se conocerían distintas producciones a las tradicionales. Sólo en la ciudad de Buenos Aires, en la temporada 2015, se estrenaron 2300 espectáculos y funcionaron 300 salas.

Si bien se carece de estadísticas de público en todos los circuitos, una aproximación confiable ofrece el dato de más de tres millones de espectadores en 2015 sólo en Buenos Aires. En la Teatrología de Postdictadura se produce una sincronización con la Semiótica internacional, y llegan a la Argentina (o se publican en colecciones locales) los libros de Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Marco de Marinis, Erika Fischer-Lichte, André Helbo, Josette Féral, Keith Elam, Fernando de Toro, Edwar Braun, Jiri Veltrusky, Juan Villegas, Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Ryngaert, Catherine Naugrette, Marvin Carlson, José A. Sánchez, Eli Rozik, lo que significa una fuerte modernización en los estudios teatrales.

Sería imposible enumerar los libros que se publicaron en esos años, pero señala que en Buenos Aires trabajan, además de los antes mencionados que siguen produciendo en este período, Teodoro Klein, Osvaldo Pellettieri, Patricio Esteve, Cora Roca, Beatriz Seibel, Perla Zayas de Lima, Hugo Bauzá, Nora Mazziotti, Beatriz Trastoy, Julia Elena Sagaseta, Susana Tambutti, Elina Matoso, Silvia Citro, Patricia Aschieri, Mariana Gardey, quien escribe estas líneas, y entre los más jóvenes Marcela Bidegain, Marina Sikora, Liliana López, Celia Dosio, Laura Mogliani, Alicia Aisenberg, Lorena Verzero, Yanina Leonardi, Ezequiel Lozano, Laura



Cilento, Gabriela Fernández, Fernanda Pinta, Malala González, Edith Scher, Mauricio Tossi, Jimena Trombetta, María Fukelman, Andrés Gallina, Paula Ansaldo, entre muchos otros.

En el extranjero sobresale la labor de Miguel Ángel Giella, Gustavo Geirola, Paola Hernández, Luis Thénon. Hay que destacar la tarea que realizan en las provincias numerosos equipos coordinados por Mabel Brizuela, Adriana Musitano y Cipriano Argüello Pitt (Universidad Nacional de Córdoba), Alejandro Finzi y Margarita Garrido (Universidad Nacional del Comahue, en la Patagonia), Victoria Fuentes y Julia Lavatelli (Universidad Nacional del Centro, Provincia de Buenos Aires), Aldo Pricco (Universidad Nacional de Rosario), Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur), Graciela Balestrino y Marcela Sosa (Universidad Nacional de Salta), Mirna Capetinich (Universidad Nacional de Nordeste), Nelly Tamer (Universidad Nacional de Santiago del Estero), Nicolás Fabiani, Mónica Bueno, Milena Bracciale, Gabriel Cabrejas y La Teatrología en la Argentina: pasado, presente, futuro (con especial atención a los estudios de teatro argentino) 18 CeLeHis Rómulo Pianacci (Universidad Nacional de Mar del Plata), Alicia Castañeda y Grisby Ogás Puga (Universidad Nacional de San Juan), Graciela González de Díaz Araujo (Universidad Nacional de Cuyo), María Ester Gorleri y Marisa Budiño (Universidad Nacional de Formosa), Guillermo Meresman y Cristina Quiroga (diversas universidades de Entre Ríos), entre muchos otros.

Tampoco hay que olvidar la labor de investigadores independientes, como José Luis Valenzuela (radicado en Resistencia, provincia de Chaco) o Mario Gallina (Miramar, Provincia de Buenos Aires). En los últimos años, además, se ha reconocido el magnífico aporte de los artistas-investigadores (dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, etc., que producen pensamiento teatral de primer nivel desde, en, para la praxis teatral): Gastón Breyer, Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, Gustavo Manzanal, Juan Carlos Gené, entre muchos otros.

En la Postdictadura se produce un notable crecimiento de los espacios de formación e investigación. Destaquemos las carreras de teatro en las Universidades Nacionales de Tucumán y del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil); el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) dirigido por Osvaldo Pellettieri (autor de una obra múltiple y extensa: 1997, 2001, 2002, 2003, 2005a y 2005b, 2008) en la Universidad de Buenos Aires; la transformación de la Escuela Nacional de Arte Dramático en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes) y, recientemente, en la UNA (Universidad Nacional de las Artes); la Orientación en Artes Combinadas (Teatro, Cine, Danza) en la Carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires desde 1985; el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA, así como la más reciente multiplicación de maestrías, doctorados, postítulos y especializaciones en teatro en universidades de todo el país.

En 1984 se creaba la Asociación de Crítica e Investigación Teatral de la Argentina (ACITA), que lamentablemente se divide en 1993 en el Círculo de Críticos Teatral de la Argentina (CRITEA) y la Asociación de Investigadores Teatrales Argentina (AITEA). Felizmente, en 2008, se crea la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), que vuelve a reunir a las dos ramas. A partir de 1997 el Instituto Nacional del Teatro, así como más tarde Proteatro (Ciudad de Buenos Aires) y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (Provincia de Buenos Aires), estimulan la investigación y las ediciones.

La Postdictadura ve aparecer multitud de publicaciones y revistas, primero en papel y a partir del auge de la digitalización, en soporte virtual, en todo el país (insistimos), fenómeno que se acrecienta en el siglo XXI con los blogs. Podemos afirmar que recién en la Postdictadura la Teatrología alcanza en la comunidad de expertos el reconocimiento de su trabajo. La Universidad de Buenos Aires otorga desde 1998 el Premio Teatro del Mundo a la actividad

teatral, y en los rubros Ensayística y Edición el jurado evalúa cada año más de un centenar de publicaciones de toda la Argentina.

Destaca, brevemente algunas novedades que introduce en este período la Teatrológica argentina. Por un lado, la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2007, 2010, 2014), desarrollada en el siglo XXI, y que propone el estudio del teatro como acontecimiento y su base en el convivio, la reunión de cuerpo presente. Filosofía del Teatro, al menos en una triple dirección: se trata de pensar el teatro desde las preguntas radicales de la Filosofía, pensar el pensamiento que está inscripto en, desde, para las prácticas teatrales (una Filosofía de la Praxis Teatral), pensar una Filosofía de las Ciencias del Teatro (es decir, la dimensión epistemológica: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de la Teatrológica).

En segundo lugar, el Teatro Comparado, disciplina de amplio desarrollo en la Argentina de la Postdictadura, que consiste en el estudio de los fenómenos teatrales a partir de los problemas de la territorialidad, la interterritorialidad y la trans-territorialidad, considerados desde perspectivas diversas y como forma de superación y ampliación de los límites tradicionales del concepto de teatro y literatura nacionales. Poco a poco se han diversificado las áreas internas: Tematología, Morfología, Poética Comparada, Imagología, Estudios de Exilio, Cartografía, Historiología Comparada, Estudios de Traducción, Estética Comparada, Pedagogía Comparada, etc. Desde 2001 se cuenta con la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que ya ha organizado ocho congresos internacionales bianuales con sede itinerante en distintos puntos del país.

En tercera instancia, la creación de Escuelas de Espectadores, desde 2001, como laboratorios de investigación sobre la praxis de las audiencias. Finalmente señalemos que en la Postdictadura se acentúa la valorización del pensamiento de los artistas (como ya señalamos, los artistas-investigadores) así como de un nuevo tipo de investigador, el participativo, que instala su laboratorio dentro mismo del campo teatral, en la escena, en la expectación, en el trabajo mano a mano con los artistas. Se observa una ruptura de la división del trabajo tradicionalizada (Europa produce teorías y Argentina las aplica a sus casos) para dar paso a la voluntad de producir nuevas teorías desde un pensamiento cartografiado en la Argentina. Los teatrólogos no sólo se limitan a aplicar/ejemplificar teorías provenientes de otros contextos.

Esta diferencia se hace palpable cuando se confrontan las fundamentaciones de Teoría del teatro (1956) de Raúl H. Castagnino y La escena presente (2000) de Gastón Breyer. Si el primero propone la sistematización de un fichero de lo dicho por pensadores europeos (centralmente franceses) para ser aplicado a la observación del teatro nacional, el segundo parte de la Heurística como ciencia de la formulación de nuevas preguntas, con base en la observación de las prácticas teatrales y la auto-observación en los procesos de creación artística.

En resumen, para concluir esta visión de conjunto y proceso, en el devenir de más de cien años de Teatrológica (en un sentido amplio y más complejo), observamos la progresiva emergencia y convivencia de la historia fáctica, la Filología, la Lingüística, la Estilística, la Poética, la Sociología, la Semiótica y, más actualmente, la Filosofía del Teatro y el Teatro Comparado como bases teóricas, metodológicas y epistemológicas”.

## MÚSICA

### “CLÁSICA O ACADÉMICA”

Como ocurrió con las demás artes, la música argentina habría de reponerse de la crisis política-económica, pero principalmente social y cultural de ese fatídico diciembre de 2001. Otros tiempos estaban llegando para el país, como para sus artes populares y para sus

músicos e intérpretes. Así lo desarrolla Sergio Puyol en una obra de vital importancia para el estudio de estas artes populares a través de “Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días” editado por Biblos y Fundación Osde en Buenos Aires año 2013.

Allí, Pujol ha de señalar que, alguno de los interrogantes sobre el arte, en este caso la música, se la refiere dentro de un contexto global, donde, a la vez de integrarse a los avances de un mundo cambiante, debe mantener su identidad. En ese panorama, nuestros músicos, autores e intérpretes, en los distintos géneros, serán valorados en el mundo, con muchos ejemplos, baste solo para ello señalar algunos como los de Piazzolla, Dino Zaluski o el Chango Spasiuk, entre muchos.

Así, como en el Centenario, la música era aquella importada, más allá de nuestras experiencias folclóricas o del tango, pasada las aguas del siglo XX, a través de todas sus transformaciones, llegaría el actual, donde se habría de producir un hecho singular de mezcla de las denominadas músicas “cultas” y de la popular, significando que, lo importante no es dicha caracterización, sino que se trate de buena o mala música.

Si bien, las expresiones populares son hoy mayoría, nuestra música académica también exhibe sus representantes, aunque muchas veces son los propios gestores culturales quienes lo desnaturalizan, como fue en los festejos del Bicentenario que en el Teatro Colón donde se presentara “La bóheme” de Puccini y el “Lago de los cisnes” de Tchaikowsky, en lugar de Ginastera u otros músicos nacionales.

Hoy existe una inbrincación musical, donde los géneros populares muchas veces absorben enseñanzas clásicas, y, por su parte, los escenarios clásicos reciben a los músicos populares. Todo ello, nos permite señalar que, precisamente, en los actos del Bicentenario se mezclaron los distintos escenarios musicales.

Así actuaron nombres como los de Liliana Herrero, Teresa Parodi, Soledad Pastorutti, el Chaqueño Palavecino, por el folclore, La Orquesta Típica del Bicentenario, Horacio Salgán, Bajofondo, entre otros por el tango, Lito Nebia o Fito Paez por el rock, artistas internacionales como Isabel Parra, Pablo Milanés, Gilberto Gil, o los argentinos Víctor Heredia y León Gieco en el rubro música popular latinoamericana. Junto a ellos, en el Colón estarían Baremboin, Yo-Yo Ma y Andrés Schiff.

Siguiendo el camino de Mario Davidowsky y de Mauricio Fagel, muchos jóvenes artistas de la música académica partirían hacia distintas partes del mundo para adquirir nuevas experiencias, como fueron los casos de Martín Matalón, Pablo Ortíz, Osvaldo Golisov o Luís Naón entre otros, aún, cuando los nuevos medios informáticos han de servir para el intercambio de experiencias a distancias sin necesidad de trasladarse de un lugar a otro.

En ese nuevo y permanente intercambio se destacarían distintos grupos como el Ensamble Süden, el Trío Luminar, el Ensamble Vocal Nonsense, el Quinteto Sonorama o Sonoridades Alternativas que han de interpretar obras de nuevos músicos argentinos como Kagel, Santiago Díez Fischer, Miguel Galperín, Fernando Rubio, Matía Giuliani, Enrique Gerardi, Luis Mihavilcevic, Pablo Saudat o Raúl Fiorino, de una lista mayor, donde también se han de interpretar sus obras en teatro y en cine.

A todo ello, asimismo, se habrían de incorporar nuevos soportes sonoros, lo cual iba produciendo un cambio en la ontología musical, en donde las obras van perdiendo su autonomía y la música-imagen forma una corriente auditiva-sensorial.

También, en estos tiempos de nuevas experiencias, se han de dar la presentación en forma conjunta de grupos o intérpretes de distintos géneros, se trate de jazz, rock o música académica, como por ejemplo el trabajo de Oscar Edelstein con Raúl Barboza, el pianista

Guillermo Di Pietro haciendo música de Spinetta o las improvisaciones a dos pianos de Gerardo Gandini y Ernesto Jodos.

Ello nos estará planteando el interrogante qué significa, en el siglo XXI, la música académica, donde hoy, los intérpretes son reconocidos a nivel de los grandes compositores, y para ello puede acudirse a los ejemplos de Baremboin, la cellista Sol Gabetta u Horacio Lavandera realizando una grabación sola con autores argentinos como Julián Aguirre, Gabino Senanes u Osvaldo Golijar.

El caso de Mauricio Kagel ha de ser paradigmático para analizar los nuevos caminos, donde este autor, que desde 1957 residía en Alemania, habría de ser reconocido como un gran compositor que era interpretado por las grandes orquestas de Alemania, a tal punto que, John Cage habría de señalar “que el mejor músico europeo es argentino”.

El maestro Kagel haría música “pura” para cine y teatro, pero también composición concreta y electrónica, además de intimar, antes de su partida a Alemania, con representante de nuestra literatura como Borges o Gombrowicz; en definitiva, un antiacademista, que no provenía de ningún conservatorio, y tan solo había tomado clase con el maestro Vicente Scaramuzza e intimado con Ginastera, además de trabajar con Juan Carlos Paz y la Agrupación Nueva Música a través del dodecafonismo. En definitiva, un autodidacta. En Colonia estará en contacto con la música electrónica de Darmstadt, que sería el camino para llegar al “teatro instrumental”, como lo refería, confirmando ello a través de sus obras.

Otro compositor que también ha de posesionarse en Europa sería Osvaldo Golijar, alumno de Gerardo Gandini y egresado del Conservatorio Provincial de La Plata, viajaría por Israel y los Estados Unidos, donde comenzaría escribiendo para el Kraus Quartet. En su música estaría, principalmente, la búsqueda del camino de la música popular y la música folclórica de mundo, abordados en sus estados naturales, dándoles el tiempo que cada una necesita, como por ejemplo en su obra Ainasamar, un tema flamenco, donde no aparecería los famosos violines gitanos, sino un cantor andaluz, expresándose en un choque natural en tiempo y espacios reales. Muchos autores argentinos han de seguir sus caminos, reflejándose en esos espejos, como serían los casos de Gustavo Fedel, Oscar Di Lisi, Carlos Carmona, Gabriel Senanes o Ricardo de Armas.

Roberto Romero, en un trabajo sobre “Grandeza y miseria. La música clásica del siglo XXI” ha señalado que: “En último término, lo que he querido mostrar con los casos anteriores es cómo la música clásica se ha inmiscuido en la posmodernidad negociando la diversidad imperante y el rompimiento de fronteras entre géneros, entre arte y mercancía, entre alta y baja cultura. Lo que queda del género tras el impacto en el siglo XXI, son sólo un conjunto de cacharros de los que se podría hacer arqueología, pero el valor de estas propuestas y aquello que pienso yo vale la pena defender y rescatar, está en esos elementos que pueden continuar haciendo de la música clásica un referente de resistencia, un norte de autonomía creativa, como lo son también ciertas vertientes del jazz y la world music. Me refiero a esos elementos como el modelo de escucha, que implica componer obras por las que vale la pena abstraer nuestra atención para de veras escucharlo y encontrar en ello una fuente de sentidos musicales, un despliegue arquitectónico de sonidos y silencios que en sí mismos hablan; esos elementos que quieren trascender las interpretaciones y el mismo tiempo, o sea, constituirse como arte. Aunque sea por la mera demostración libertaria de expresar sentidos más allá de las líneas marcadas por el sistema de consumo –aunque se dialogue con él-, guiados por el encuentro entre discursos que explotan el plano sonoro hasta límites que incluso pongan en riesgo la posibilidad de ser parte del espíritu del presente. El destino de la música clásica no es ni será nunca ser un fenómeno de masas, pero sí, y quizás no es más que un deseo personal, un baluarte que propicie la aparición de acontecimientos artísticos.

A vuelo de pájaro se puede señalar a los compositores e intérpretes argentinos de este siglo XXI: Juan Manuel Abras, Eduardo Alonso-Crespo, Esteban Benzecry, Alejandro Civilotti, Gerardo Gandini, Luis Jorge González, Carlos Grätzer, Dante Grela, Francisco Kröpfl, Taniel Lucero, María Teresa Luengo, Martín Matalon, Erik Oña o Juan Carlos Tolosa, entre otros.

## MÚSICA "POPULAR" FOLCLORE

Las distintas corrientes del folclore, en este siglo XXI, ayudan a mantener la memoria de cada una de nuestras culturas locales, y aún, cuando en nuestro país el reverdecer del género ha llegado al mercado cultural a través de una expresión poscolonial. Sin embargo, responde en mayor medida a un ejercicio de la memoria, tomando como legado el boom de los 60, a través de autores, músicos e intérpretes que han ocupado los escenarios por más de 40 años.

El folclore, en general, no sufrió la discontinuidad del tango y aún, cuando en algún momento, sufriera impedimentos, por ejemplo el proceso entre los años 1976 y 1983, mantuvo la vigencia especialmente a través de un público joven, creciendo como oferta cultural a lo largo y ancho del país, especialmente a través de innumerables festivales, especialmente en el interior del país y aún en CABA con Música de Provincias, en el 2004, donde Teresa Parodi, estaría al frente de la Dirección de Música de la Ciudad de Buenos Aires, que, a su vez en 2013 ocuparía el cargo de Ministra de Cultura de la Nación, o de la creación de la Academia Nacional del Folclore en 2007.

Además se darían fenómenos de artistas jóvenes como el de Soledad Pastorutti, que, llevada de la mano por la experiencia de César Isella, sería revelación del Cosquín 1996, a través de temas como "Canción del jangadero", "Zamba por vos" o "Sapo cancionero", constituyéndose en un ícono de los sectores más jóvenes, estableciendo un vínculo al que existía hasta ese momento con los artistas tradicionales, incorporando un ritmo picante y la incorporación de nuevos elementos instrumentales electrónicos, del que también participarían otros jóvenes colegas como Los Nocheros, Luciano Pereyra, Abel Pintos o el Chaqueño Palavecino.

Sin embargo, permanecerán en la trinchera artistas como Juan Falú y sus Guitarras del Mundo, que a través de sus presentaciones seguirá manteniendo la esencia del género, como legado de nombres como Yupanki, pero adaptándose a las nuevas necesidades; o Liliana Herrero a través de bellísimas obras como el disco Leguizamón-Castilla, todo un hallazgo para los nuevos tiempos, a través de un fraseo sincopado e inflexiones de tono y color; significando también un crecimiento constante de sus interpretaciones, adecuando timbres y volúmenes, donde el mismo Pujol la resignifica, quizá como la heredera de Mercedes Sosa.

También sería de interés la producción de Ruben Carnotta, que, sin pertenecer a la familia artística de Falú o de Herrero, ha tenido una gran influencia en el folclore de estos tiempos, donde, a través de la chacarera, en canto y guitarra, brinda un swing a través de la improvisación, pero sin salir del género, a través de obras propias como "Esencia de mi pueblo", "Salamanqueada pa'mi" o "Chacarera del pensador", además de su tarea en "Proyecto Sanluca" junto a Franco Luciani y Rodolfo Sánchez. Todo ello, además de los músicos de proyección folclórica que rescataban a nombres como los del Chango Farías Gómez, Manolo Juárez, Ramón Ayala o Rolando Valladares.

En este escenario, seguirá vigente el trabajo, la obra y especialmente la militancia musical de Teresa Parodi, como paradigma del litoral, actuando en cuanto escenario se presentare y dejando obras como "Pedro Canoero", "Apurate José", "No dejes de cantar" o "Resucitando", lo cual señala todo un corpus de canciones de calidad literaria y musical, a través de su permanente vibración.



También, muchos conjuntos, han tenido gran influencia sobre los artistas jóvenes, como los casos de Rodolfo Müller o Jorge Fondermol, a través de temas como "Río Marrón", "Canción del Pinar" u "Oración del remanso". Todo ello, asimismo ha de permitir que los jóvenes artistas comiencen a superar el provincialismo o el país, superando con ello una mirada estrecha del localismo y construyendo una realidad latinoamericana, como búsqueda de un colectivo más amplio, especialmente a partir de 2002, donde muchos sectores medios de la población nacional veían como se les caía sus imágenes de ser más europeos que latinoamericanos.

Así, surgían trabajos entre artistas de distintas latitudes como el caso de Roly Barrionuevo con la cubana Yusa, o actuando en distintos festivales de la región. A través de ello, algunas músicas nacionales serían atrapadas por otros folclores, como Lucho González por la música peruana o los temas de Chabuca Grande interpretada por Ligia Piro. También han de aparecer, en ese camino, numerosos conjuntos como Kaymata Kayman, Aca Seca, la Orquesta Sudamericana o la Bomba de Tiempo.

En consonancia con ello, en el país se rescataban voces olvidadas, a través de Beatriz Pichi Malán, tartaranieta del Cacique Coliqueo, o del Chango Spasiuk que, en su Misiones natal, y para el mundo, brinda las tradiciones de su terruño. O el caso del Klezmer judío con Marcelo Moguilewkey en clarinete y saxo y César Lerner en piano. Todos ellos reivindicaban tradiciones anónimas de nuestro suelo.

Tales realidades del folclore nos exhiben que las mismas se han ensamblado en tiempo y espacio, donde también se puede aprender de artistas como Bruno Arias de Jujuy, Mariano Carrizo de Salta, Coqui Ortíz de Chaco, Rudi Flores de Corrientes, Aimé Painá de Río Negro, en la tradición mapuche, Carlos Aguirre de Entre Ríos, Susana Rocha de Córdoba, el dúo Coplanau y Peteco Carbajal de Santiago del Estero u Orozco Barrientos de Mendoza, entre otros.

Una característica de ese "nuevo folclore" será el alto grado de su formación musical, atesorados además en instituciones oficiales como la Escuela de Música Popular de Avellaneda, del Conservatorio Manuel de Falla o en distintas universidades como las de Villa María en Córdoba o de Bellas Artes en La Plata.

De esa camada surgirán los nombres de Juan Quintero, Luna Monti, Andrés Becswsert, Mariano Cantero, Mariana Baray, a través de la percusión y los gritos al cielo de las "antiguas bagualas", Verónica Condomí, Liliana Vitale, Lilian Caba o Cecilia Zabala. También estarán los nombres que han llegado del interior como Ernesto Snajer, Guillo Espel, referenciado en Manolo Juárez, Néstor Gómez, uno de los mejores guitarristas del país y el conjunto Cuarto Elemento, junto a Manolo Insaurralde, Matías González y Horacio López, a través de chacareras y swing gitanos.

Esa dicotomía entre artistas de conservatorio e inmanencias populares ha producido este reverdercer del nuevo siglo, como por ejemplo los casos de Luis Salinas y Dino Saluzzi, que darían un concierto en el Colón, los cuales, aún con sus improntas personales, habrían de brindar música de alta calidad, o "El encuentro" que Dino brindaría con la Sinfónica Nacional.

Para finalizar el género se puede significar que esa ruptura de esquemas tradicionales se darían en las últimas décadas a través de una confluencia de la música popular argentina, tanto de las corrientes provenientes del folclore, como del tango y el rock nacional, con figuras como Soledad, Luciano Pereyra, Los Nocheros, Jorge Rojas, Abel Pintos, Facundo Toro, el Chaqueño Palavecino, Raly Barrionuevo, el Dúo Coplanacu, Luis Salinas, Daniel Tinte, Los Tekis, Los Alonsitos, Amboé, Los Hermanos Pachano, Tamara Moreno, Seba Ibarra, Tonolec, Sentires del Alma, Bruno Arias, la vientista Micaela Chauque, etc. Algunos de ellos integran una corriente que ha dado en llamarse folclore joven.

El 28 de enero de 1997 Mercedes Sosa cerró el Festival de Cosquín incorporando a Charly García, uno de los emblemas del rock argentino. El hecho fue motivo de discusiones entre quienes tienen una versión más pautada del folklore que aquellos que tienen una actitud más abierta a otros géneros. Ambos artistas interpretaron Rezo por vos, Inconsciente colectivo, De mí y la versión roquera de García del Himno nacional argentino y recibieron una ovación, conformando una de las noches históricas del festival. Mercedes Sosa por su parte anunció en ese momento su decisión de no volver a Cosquín, agotada por las polémicas.

En 1998 Alejandro Dolina lanzó como álbum doble su obra "Lo que me costó el amor de Laura", editada por Querencia, definida por el autor como una opereta criolla, y se encuentra construida sobre ritmos de tango y folklore. En 2000 la obra fue presentada en el Teatro Avenida de Buenos Aires con gran éxito de público. En el disco la opereta está interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Pedro I. Calderón, mientras que los personajes son interpretados por el propio Alejandro Dolina (Manuel), Julia Zenko (Laura), Juan Carlos Baglietto (El Otro), Joan Manuel Serrat (El Guardián), Mercedes Sosa (La Pitonisa), Sandro (El Seductor), Les Luthiers (Los Hombres Sabios), Ernesto Sabato (El Mozo), Horacio Ferrer (El Vecino), Marcos Mundstock (El Locutor), Los Huanca Hua (La Murga del Tiempo, el Choro del Carnaval Triste), Martín Dolina (El Pibe), Claudia Brant (La Dama del puente), Gabriel Rolón (El Corroborador), Ana Naón y Sonia Rolón (Las Chicas Feas), Carlos Bugarín y Héctor Pilatti (Los Borrachos), Guillermo Stronati (El Pelado), Elizabeth Vernaci (La Morocha).

En 2001 Waldo Beloso y Zulema Alcayaga lanzan el álbum Canciones para argentinitos, al que seguiría un Canciones para argentinitos (volumen 2), con canciones propias famosas, muchas de ellas a través de Margarito Tereré, interpretadas por músicos destacados del folklore argentino como Paz Martínez, Yamila Cafrune, Tamara Castro, Santaires, Antonio Tarragó Ros, Ramona Galarza, Gerardo López, entre otros.

En 2007 apareció Argentina folklore, un sitio web creado por el cantante folklórico Gustavo Cisneros para reunir a músicos independientes y permitir la descarga gratuita de sus temas.

En 2008 el Festival folklórico de Cosquín incluyó en su programación, por primera vez a un grupo de rock, optando por Divididos debido a que esta banda ha incluido en su repertorio clásicos de la música folklórica. Entre los álbumes lanzados ese año se destaca Manolo Juárez & Daniel Homer Cuarteto, que registra la reunión de dos de los máximos instrumentistas de la música argentina.

## JAZZ NACIONAL

Argentina, en este siglo XXI, también exhibe su particularidad en la música de jazz, donde, en el bar Helonious aparece una foto de los trompetistas Juan Cruz de Urquiza y Richard Namt, donde se señalaba esa realidad a partir del Quinteto Urbano con Hernán Merlo, además del regreso del pianista Guillermo Klein, a quien, en 2009, había sido incluido en una serie de entrevistas y, donde, el mismo había elegido cuatro grabaciones preferidas: "Contrabajando" de Ástor, "Miracles of the Fischer" de Wayne Shorter, "Day Dream" de Duke Ellington y "Por" de Spinetta.

Se ha señalado que, más allá de la valoración que el mundo del jazz le ha otorgado a los argentinos Gato Barbieri, Jorge Navarro o Roberto "Fast" Fernández, Buenos Aires carecía de "ambición conceptual", queriendo señalar con ello el interrogante de la existencia de un jazz argentino.

Nuestro músico de hoy, no tocan ni mejores ni peores de los de otros tiempos, tan solo, diferente, aunque los mismos se atreven a improvisar sobre métricas poco convencionales para el género como el 6 por 8, además de que continúan haciéndolo sobre sus propios temas, como Adrián laeís, donde predominan tangos y rock nacional, que realizara con su trío, con el bandoneón de Pablo Mainetti; como también una de sus obras "Las tardecitas de Minton's"

dedicada a una disquería especializada en jazz, dando vuelo a nuevas inquietudes a través de temas de Cobián o de Ástor, en los cuales se advierten elementos melódicos y armónicos no apartados de canciones norteamericanas de los “30” o los “40”.

En el mundo actual, ya resulta insuficiente entender el jazz como Nueva Orleans o el jazz rock, produciéndose una expansión horizontal a través de una dispersión geográfica, donde, paradójicamente, la globalización deja sin espacio al modelo dominante. En concreto, hoy el jazz hecho en Argentina se siente en pie de igualdad con el de otros países, donde muchos de nuestros jazzman se hallan radicado en los EEUU, como los casos de Diego Urcala, Pablo Aslan, Fer Isella, Andrés Baiarsky, Carlos Franzetti, que acompañara al Polaco en un larga duración, Jorge Calandrelli, Oscar Feldman, Fernando Suárez Paz, el último de los violinistas de Ástor, o Jorge Dalfo.

Se ha producido una descentralización del género y nuevas experiencias, donde, a diferencia de laies que desde el jazz hizo temas de tango, el contrabajista Pablo Aslan, en su disco Tango Grill, con una integración de músicos de tango, a través de improvisaciones (que en el género tango se denominaba a la parrilla), haría temas tradicionales como “Viejo Smoking”, “El amanecer” o “El Marne”. Luego de ello “Pipi” Piazzolla, el nieto de Ástor, con su grupo Escaladrum grabaría “Piazzolla play’s Piazzolla” como devolución al jazz de lo realizado por el tango moderno. También Fernando Tarreo haría temas de Ástor.

En Argentina, todo esto ha sido posible por la actividad docente de nombres como los de Enrique Norvio, Carlos Lastra, Hernán Merlo, Guillermo Bazzala, Ernesto Jodos y Pepi Taveira. Sus experiencias individuales serían tomadas por instituciones como el Cluz del Jazz del Paseo La Plaza, el ciclo Jazzología o el Centro Cultural San Martín, además de lugares jazzísticos como Notorius, Thelomious Club y Jaz & Pop. Todo ello habría de facilitar el intercambio de experiencias que producirían sus frutos.

Luego de ello, aparecería el perfeccionamiento, como serían las clases de armonía que brindaba Juan Carlos Cirigliano, que produciría la aparición de importantes centros de enseñanza como el Conservatorio Manuel de Falla, bajo la dirección de Ernesto Jodos, la Escuela Superior de Jazz de Walter Malosetti, o las citadas Escuela de Música Popular de Avellaneda y de la Facultad de Bellas Artes de La Plata, acompañadas por las clases personalizadas.

Pero, también, para este desarrollo había sido muy importante la situación de crisis económica del país del 2001, donde los sectores medios, los mayores consumidores del género, debieron contentarse con acudir a las audiencias de músicos locales, dejando de lado el consumo internacional de los 90, además, también de verificarse una disminución notoria en la adquisición de material electrónico. De allí, que esos consumidores argentinos y sus músicos debieron adaptarse a consumir “lo nuestro” en una suerte de parafrasear al economista Aldo Ferrer. Así surgirían colecciones de jazz editadas localmente con músicos nacionales.

Esa nueva realidad no sería exclusiva de Buenos Aires. Otros centros como La Plata, Córdoba, Rosario, Salta, Mendoza y otros lugares del país sufrirían tal situación, pero habrían de sustituirla por actividades nacionales como fueron los festivales Mar de Jazz, y los de Rosario, Santa Fé, El Bolsón o Ushuaia, además del Festival del Jazz de Buenos Aires.

Algunas discográficas como Trova, Redondel o Meloepa serían centros de material jazzístico, con el acompañamiento de sellos locales como el Blue Art de Rosario, Ban Records, además de Acqua Records.

Asimismo, junto a todos los nuevos artistas del jazz de este siglo XXI, estarían, junto a ellos, nombres reconocidos como los de Jorge Navarro, Guillermo Romero o “Baby” López Furst, con lo cual se producía una forma de aunar a las distintas generaciones jazzísticas.

## ROCK NACIONAL

En el análisis del rock nacional del siglo XXI, acudimos a distintos autores, que nos recomiendan necesario comenzar por algunos años antes, donde surgiría el denominado "rock barrial", también conocido por "rock cabeza" o "rock chabón", como un fenómeno musical, cultural y social nacido en los años 1980 donde se hizo popular y dio un vuelco al rock nacional, influenciando a la música argentina a mediados de los años 1990.

El origen cronológico del rock barrial, no es ubicable en determinado año, ya que muchos elementos estaban presentes desde hacía largo tiempo. El rock argentino desde sus orígenes tuvo mucho de underground, de marginal y de barrial. A lo largo de décadas, bandas de características tan diversas como Manal, Pappo's Blues, V8, Riff, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Sumo, Comando Suicida, Flema y Dos Minutos habían alimentado un movimiento marginal distinto a la música de rock conocida.. El estilo de "relatar la realidad de las calles" bien podría tomarse como de protesta o contestatario, por lo que los elementos del rock barrial podrían rastrearse hasta los orígenes mismos del rock nacional.

No sería, sin embargo, hasta los años '80 que, por oposición a las bandas que estaban triunfando en todo el continente americano, aparecerían las primeras identificaciones concretas: bandas como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y Sumo eran clasificadas en el libro "Historia del rock argentino" de Osvaldo Marzullo y Pancho Muñoz (1986) como "rock marginal", además de destacarse su crecimiento a pesar de la falta de apoyo de producción y la capacidad para haberse "hecho desde abajo", convirtiéndose en representantes del circuito marginal.

Una banda fundamental para el desarrollo posterior del mismo fue Ratones Paranoicos, surgida en 1984, que dio origen al rock rolinga (concepto surgido anteriormente al de rock barrial pero luego incluido dentro del mismo). Ésta banda, con fuertes influencias de The Rolling Stones, también había sido clasificado como parte del "rock marginal" en dicho libro al igual que como una banda underground. El libro también destacaba que, al tiempo que la banda había tenido varios cambios en su formación, "su nombre aparecía pintado en infinidad de paredes de Buenos Aires".

Entre fines de los '80 y principios de los '90 se formarían varias de las bandas que acompañarían el ascenso implacable del rock rolinga: en 1988 se formaron Los Piojos, en 1989, Viejas Locas, y en 1993, Jóvenes Pordioseros. También, manteniéndose siempre en el circuito underground, en 1988 se formó Blues Motel. Por otra parte, con nula o poca influencia de The Rolling Stones pero igualmente dentro de esta corriente de rock barrial por su lírica, se formaron, en 1986, Flema; en 1987, Dos Minutos; en 1988, Bersuit Vergarabat; en 1989, La Renga; y en 1990, Caballeros de la Quema.

En 1994 se da lo que la prensa reconoce como el hito fundacional del rock barrial: la publicación de Valentín Alsina, primer disco de Dos Minutos. Este se consideró como el primer disco argentino de rock and roll donde una banda se centraba exclusivamente en temáticas relacionadas a la juventud de los barrios bajos, como las peleas callejeras, el alcohol, las drogas, el fútbol y la violencia hacia la policía y la burguesía (aunque algunos discos de Flema, Comando Suicida, Sin Ley y Ataque 77, todos anteriores, no se alejaban demasiado de ello). Esto, sumado al fuerte orgullo y sentido de pertenencia de la banda a Valentín Alsina (por ello lo eligieron como nombre del disco y de la primera canción del mismo), ciudad compuesta principalmente por barrios bajos u obreros, y ubicada en la zona sur del Gran Buenos Aires, hizo que la prensa comience a utilizar el concepto de rock barrial.

Finalmente, en 1995, The Rolling Stones cuando llegaron a la Argentina eligen como teloneros a Ratones Paranoicos y Las Pelotas. Este hecho marcaría la llegada implacable a la masividad del rock rolinga pero también del rock barrial, y todas aquellas bandas que desde hacía unos años venían creciendo, como Los Piojos y Caballeros de La Quema, alcanzaron un despegue definitivo, logrando grandes ventas discográficas, presentaciones con entradas agotadas en

los más grandes estadios de fútbol, consiguiendo alta rotación en las radios, siendo sus canciones usadas en cortinas de programas (Vicio, de Ratonés Paranoicos, se convirtió en la canción de apertura del programa televisivo de mayor audiencia, Videomatch), entre otros logros. Hacia finales de la década, la subcultura que mayor identificación tuvo con el rock barrial fue la rolinga, que ya existía desde la década del '80, con el comienzo del rock rolinga.

En paralelo, indirectamente el rock barrial contribuyó al despegue de bandas argentinas de blues que hasta ese entonces se habían mantenido en un circuito reducido, entre ellos Memphis La Blusera y La Mississippi, que además contaban con la característica de tener, desde hacía tiempo, canciones referidas a lo barrial y un público de clase popular y barrial. Del mismo modo, el rock rolinga influyó estilos mixtos con el reggae que algunos medios llamaron reggae stone. Inclusive, solistas del rock nacional adoptaron elementos del rock barrial, que los emparentaba con el tango, como música popular urbana, y es así que Andrés Calamaro tomó un giro en su carrera artística hacia la de un poeta urbano con discos con omnipresentes metáforas populistas, y Charly García publicó su álbum *El Aguante* que ya desde el título reflejaba la huella del rock barrial.

Tales consecuencias del auge del rock rolinga no pasaron inadvertidas, y a pesar de gozar un éxito masivo, a poco de haber llegado al estrellato las críticas hacia el rock rolinga y todo lo que representaba no se hicieron esperar, recibiendo críticas por parte de representantes fundacionales del rock argentino, de la conquista argentina de América, del rock alternativo, el punk, el reggae, la prensa especializada, y los portales online de música.

En el año 1995 apareció el último material de estudio de Soda Stereo: el tranquilo y casi chillout *Sueño Stereo*, un álbum por momentos mucho más electrónico que roquero, lo que sería un preludio de los primeros tiempos de Cerati como solista. Soda Stereo hizo su última gran gira internacional a través de los Estados Unidos y Latinoamérica, agotando las entradas en dondequiera que se presentara. Su último concierto en Buenos Aires, fue el 20 de septiembre de 1997, donde llenaron el estadio de River Plate, al que concurren aproximadamente 80 000 personas, fue lanzado luego como un álbum en directo doble. La banda se despidió de su público tocando su famosa canción «De música ligera», con sus últimas líneas: “Nada más queda...” repitiéndose una y otra vez y con Cerati diciendo a todo su público una frase que se convirtió en legendaria: “¡Gracias... totales!”.

La separación en 1997 de Soda Stereo marca el fin de la era dorada del rock nacional. La despedida de la banda insignia de la conquista argentina en los años '80 de todo el continente de América, sumado al avance del rock rolinga y barrial, cierra una época brillante y magnífica en la historia de la música argentina. A lo largo de 15 años desde la Guerra de Malvinas, el rock argentino había estado en la vanguardia de la música en Latinoamérica y había dejado una estela repleta de éxitos y logros por todo el continente. Se terminaba una época legendaria que sería recordada por siempre como un hito glorioso en la historia de la música argentina.

La era barrial coincide en gran medida con la peor crisis de toda la historia en Argentina, demostrando una falta de ideas y una anemia en creatividad comparable a la que el país atravesaba en economía. A fines de los años 1990 el rock rolinga recibía por igual manera, de la prensa especializada, elogios tibios y críticas frías: había sido calificado por la revista *Rolling Stone* de Argentina, al cubrir un show de Los Piojos, como un género que llegaría a fines de siglo como el único fenómeno musical que acaparara la atención. A finales de los años 1990 bandas como La Renga, Bersuit Vergarabat, Los Piojos, Los Ratonés Paranoicos, Ataque 77, La Mancha de Rolando, Caballeros de la Quema, Viejas Locas, Callejeros y otras bandas barriales dominaban la escena musical.

En 1998 en pleno auge del rock rolinga, una de las bandas clave que habían preparado el camino para la llegada del rock barrial, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, publicaba *Último bondi a Finisterre*, un álbum con marcado uso de la música electrónica. Del mismo modo, Los Piojos también comenzaron a centrarse en otros estilos, como el candombe, el tango y el funk y Las Pastillas del Abuelo. En el 2000 Viejas Locas se separó y cuando su



líder Pity Álvarez formó su siguiente banda, Intoxicados, decidió nombrar su segundo álbum como No es solo rock&roll, mostrando desde el vamos un interés premeditado en los demás estilos musicales. Más adelante, el fenómeno del estilo marginal nacido en las villas, la cumbia villera, desafiaría el predominio del rock rolinga en las clases bajas y trabajadoras en Argentina. Este género, de gran popularidad tras la crisis argentina de 2001, también contaba con el atractivo de relatar la vida cotidiana y la realidad de la calle.



Luego de la muerte de Luca Prodan, Sumo, banda que influenció al género, se había separado, generando dos nuevas bandas: Divididos y Las Pelotas. Esta última sería, de las dos, la banda más relacionada con el rock underground por mantenerse con un éxito y masividad relativa. El tercer álbum de Divididos, La era de la boludez (1993), hizo que la banda fuese considerada por ciertos medios como el "lado A" de la herencia de Sumo, opinando que Las Pelotas era el lado B.

Manteniendo una rara autonomía y un estilo furioso y melódico similar a otras bandas generacionalmente similares como Patricio Rey, a comienzos de los años 2000 entra como tecladista Sebastián Schachtel (de La Portuaria) y luego de su éxito "Será", la popularidad de Las Pelotas fue en ascenso, particularmente entre los grupos más jóvenes. Por su parte, Alejandro Sokol, uno de sus cantantes, desarrolla un tímido proyecto paralelo donde recrea canciones de Luca Prodan, Genesis o David Bowie, se aleja de la banda en 2008 y ocurre su desventurada muerte a comienzos de 2009. En febrero de 1999 dos personas murieron electrocutadas en el festival multitudinario Buenos Aires Vivo II, donde tocó Divididos.

En 1999 Andrés Calamaro publica Honestidad brutal, que según la prensa especializada en el tema es el mejor disco del cantante, y también de los años noventa. Sin embargo, ese disco marcó el inicio de una etapa en la que el artista comenzó a sufrir un colapso tóxico, que lo alejó de los escenarios por más de cinco años. En la escena del rock fusión o rioplatense, Bersuit Vergarabat se confirmó como la banda más importante del género y una de las más importantes de la Argentina. Su disco de 1998, Libertinaje, los catapultó a la fama y a giras por Europa, Estados Unidos y el resto de Latinoamérica. Su seguidor, Hijos del culo (2000) fue doble-platino.

Por el lado del reggae-pop, Los Pericos y Los Cafres dominaron la escena. Aunque la renovación del género se vea impulsada por festivales y bandas nuevas de diferente capacidad de convocatoria y creatividad. El Ska tenía a La Mosca, Los Calzones y Kapanga como las versiones más comerciales con importante éxito nacional e internacional, pero Los Fabulosos Cadillacs seguían siendo la banda más famosa del género, mezclando rock, ska, rap, reggae y música latina, hasta su separación. Una banda nueva del género es Karamelo Santo, de la ciudad de Mendoza (al igual que Los Enanitos Verdes).

Formado por una generación más joven, el rock rolinga estaba fuertemente influenciado indistintamente por bandas originales de los años 1980 como Sumo o Virus, pero fundamentalmente por el éxito de bandas estadounidenses como Nirvana, Red Hot Chilli Peppers o Faith No More. El éxito inicial de Los Brujos desapareció con la disolución de la banda, por su parte Illya Kuryaki and the Valderramas, con dos importantes discos juveniles que mezclaban el hip-hop con nuevas tendencias estéticas se separaron en 2001. Algunas bandas del movimiento 'alternativo' eran Perdón Amadeus, Martes Menta (con Carca que continúa una original carrera solista), los platenses Peligrosos

Gorriones, Massacre, Babasónicos (que estaba en camino a ser una de las bandas de primera línea del rock nacional) y Juana La Loca y su disco Jessico (2001), calificado unánimemente como el mejor disco de 2001.

En la escena alternativa, Yemenita y El Otro Yo siguió ganando seguidores; al igual que un grupo llamado Catupecu Machu, que continuaría escalando posiciones. Santos Inocentes a pesar de no llegar a la primera línea del rock nacional, mantendría sus fanáticos en la escena under. Los Súper Ratonés, de la ciudad de Mar del Plata, volvieron a la escena alternativa con su disco de 2001, nominado al Grammy: Mancha Registrada, con su éxito "Como estamos hoy, eh?". Catupecu Machu y Árbol hacían sus primeras experiencias.

Con un sonido más actualizado, Almafuerte pasó a la cabeza del metal nacional, junto con A.N.I.M.A.L. y Rata Blanca. Este último grupo continuó grabando y girando intermitentemente por países de Latinoamérica. O'Connor, exponente del metal clásico, salió del underground a comienzos de 2000, junto con Cabezones (banda de influencias darks) y Carajo.

En la noche del 30 de diciembre de 2004 el rock nacional vivió la tragedia más letal en su historia. Esa noche, el boliche bailable República Cromañón se incendió como consecuencia de una bengala que se enredó en una tela de media sombra, mientras tocaba la banda de rock barrial Callejeros. El combo fatal de las bengalas, la media sombra, el sobrepasado de la capacidad del local (hubo sobreventa de entradas, que hizo que hubiera más gente en el local que la legalmente permitida), las puertas de emergencia que fueron macabramente cerradas (lo cual provocó una trampa mortal para las personas que intentaban escapar, que murieron sofocados por la estampida humana y por el inhalamiento de gas venenoso), la falta de ventilación del local (lo que provocó que durante el incendio se convirtiera esencialmente en una cámara de gas), el hacinamiento de bebés en los baños a modo de guardería, la negligencia y desidia de la clase política que no atendió las necesidades de la sociedad, la corrupción de los inspectores que debían chequear el estado del local, y la inconsciencia del público del rock barrial encendiendo elementos pirotécnicos en un espacio cerrado, fueron todos factores que fueron sumándose y que resultaron en el desencadenamiento de una tragedia mortal.

El incendio del boliche Cromañón significó la mayor tragedia del rock nacional en sus más de cuarenta años de vida, ya que dejó un saldo de 194 muertos, además de ser la mayor tragedia no natural de la historia argentina. Entre las víctimas fatales además de los jóvenes que habían ido a ver el recital, también fallecieron familiares y amigos de los miembros de la banda. En los años posteriores, la tristeza, el síndrome de estrés postraumático y las enfermedades también fueron matando a sobrevivientes y a familiares de los fallecidos.

Cromañón era administrado por Omar Chabán, artista y hombre de negocios estrechamente relacionado con el mundo del rock, y que era dueño de otro local importante para el rock en general, y para el metal y el punk en particular: Cemento. Tras la tragedia, Chabán fue detenido, procesado y encarcelado. Durante su periodo en la cárcel, Chabán entró en tristeza y depresión y su salud fue progresivamente desmejorando, razón por la cual eventualmente contrajo cáncer. En 2014, por su delicado estado de salud, fue sacado de la cárcel para ser tratado en un hospital, pero continuó desmejorando y murió el 17 de noviembre de 2014, cuando faltaba poco más de 1 mes para cumplirse 10 años de la tragedia.

Callejeros continuó tocando en los años siguientes a la tragedia, pero su campo de acción se fue estrechando y cada una de sus presentaciones se veía rodeada de polémicas y protestas. El baterista de Callejeros, Eduardo Arturo Vázquez, sería luego protagonista de un crimen de femicidio, cuando en febrero de 2010 asesinaría a su pareja Wanda Taddei prendiéndola fuego, crimen por el cual fue condenado a prisión perpetua y que aceleró la separación definitiva de Callejeros.

A partir del incendio ocurrido en Cromañón el 30 de diciembre de 2004 se abrió otra etapa en el rock nacional. Luego de la tragedia, la repercusión y el escándalo que se produjo tanto hacía Callejeros como a Chabán duró varios años. A partir de la tragedia se cerraron decenas de

lugares no habilitados para funcionar, y el rock underground perdió lugares para tocar. El rock en general sufrió una parálisis dado el aumento en las medidas de seguridad y en la clausura de locales.

Por otra parte, el rito de prender bengalas en los recitales se convirtió en un tabú que en la actualidad cuenta con una presencia prácticamente nula. Esto, sumado a la progresiva decadencia de las bandas de rock stone produjo un recambio en la escena nacional, donde las bandas de pop rock y alternativas como Babasónicos, Árbol, Cielo Razzo, Catupecu Machu, Los Tipitos, Carajo, Guasones, Las Pastillas del Abuelo, El Bordo, Salta La Banca, Eruca Sativa y otras bandas uruguayas que, adquiriendo notoriedad en Argentina, pasaron al estrellato gracias a estas nuevas actitudes de la sociedad adoptadas pos-Cromañon.

Es la era en que empiezan a incorporarse en la sociedad argentina las nuevas tecnologías digitales, y el uso de internet sobre todo abre nuevas posibilidades para el mundo del rock nacional, a lo largo de la era se irían sucediendo distintos espacios digitales que ayudarían al rock nacional como Blogspot, Fotolog, Myspace, Facebook, Twitter, Spotify y Bandcamp. Como parte de estos cambios tecnológicos, distintas bandas (tanto consagradas como nuevas) se abren al nuevo escenario y crean sus páginas web oficiales con las que difunden sus actividades. Ayudados por la llegada de la banda ancha, el público también comienza a usar los medios digitales y se produce un intercambio de información revolucionario como nunca antes visto en la historia de la música argentina.

Esta era es, sin embargo, una época en donde el rock nacional debe resistir el avance aplastante en popularidad de otros géneros musicales con los que hace competencia, de la misma forma que las distintas corrientes de rock alrededor del planeta pasan por lo mismo en estos tiempos. La cumbia villera, nacida en 1999, se consolidaría como un éxito masivo en las zonas más pobres del país. Del mismo modo, a lo largo de la década del 2000 irían apareciendo el reguetón y la bachata, que cuentan con fuerte apoyo de los medios internacionales dedicados a la música en los países de Latinoamérica.

En 2007 Massacre lanzó a la venta su álbum El mamut. El álbum brindó el punto de partida de la nueva etapa en la carrera del conjunto. Otra banda que explotó este género es Infierno 18, pero desde un sonido más comercial y pop. Este fue también el año del regreso de Soda Stereo, cuyo rotundo éxito comercial no tardó en evidenciar la vigencia del rock alternativo.

Durante este período se produjo el surgimiento de la mayor cantidad de bandas indie en la Argentina, tomando gran importancia en la escena local a principio de la década de los 2010, ejemplo de esto son: Eruca Sativa, Connor Questa, Él Mató a un Policía Motorizado, Mustafunk, Usted Señalemelo, Sewer, Perras on the beach, Guachos, Sig Ragga, Cirse, Huevo, Los Espíritus, Octafonic, Banda de Turistas, Caballo, Bicicletas, Sur Oculito, Científicos del Palo, y otras más, todas pertenecientes a distintos sub-géneros que van desde el rock más puro a fusiones con el funk, el jazz, la música electrónica, el rock progresivo y hasta el reggae.

En el año 2017 vuelve a tomar fuerza el Indie Rock con el lanzamiento de discos como La Síntesis O'konor de Él Mató a un Policía Motorizado y Agua Ardiente de Los Espíritus colocándose en el centro de la escena alternativa.

En la primera mitad de la década, se incrementaron notablemente, tanto la cantidad de festivales dedicados completamente al rock nacional, como la visita de bandas internacionales. Si bien desde sus comienzos el rock nacional tuvo festivales masivos, eventos como el "Pepsi Music" o el "Cosquín Rock" han aumentado considerablemente tanto su público como sus propuestas. En 2010 tuvo lugar la primera edición del Festival de Rock Progresivo de la Ciudad de La Plata, que volvió a colocar a esta ciudad a la cabeza de la convocatoria sinfónica y progresiva del país.

En 2014 se comenzó a realizar en Argentina el mundialmente famoso Lollapalooza, realizado una vez al año en dos jornadas que albergan la participación de músicos de la escena

alternativa tanto nacionales (tales como IKV, Eruca Sativa, Él Mato a un Policía Motorizado, Sig Ragga, Onda Vaga o Babasónicos) como internacionales (Robert Plant, Red Hot Chili Peppers, Nine Inch Nails, Soundgarden, Eminem, entre otros).

Durante 2015 se realizó la primera edición del Rock en Baradero, segundo festival organizado en la ciudad (su antecesor fue el Baradero Rock) después de casi ocho años de no realizarse ningún evento similar allí. Desde entonces se consagró como el festival más importante de la provincia de Buenos Aires, contando con la participación de bandas consagradas como Almafuerte, Kapanga, La 25, Las Pelotas, Guasones, entre otros. Se produce una oleada de reuniones, varias bandas que se encontraban separadas deciden volver a juntarse, tal decisión tomaron tras la reunión de Soda los ex integrantes de los Fabulosos Cadillacs. En 2010, luego de varias controversias arrastradas desde la tragedia de Cromañón, Callejeros comienza a disolverse.

Ya en 2011, los miembros de Bersuit Vergarabat deciden volver a juntarse luego de realizar una pausa en la carrera de la banda para dedicarse cada uno a distintos proyectos solistas. A la reunión no se sumó su líder Gustavo Cordera, quien decidió poner su carrera solista por sobre la nueva etapa de Bersuit.

La tragedia de Cromañón fue un duro golpe para el género del rock barrial, deslegitimó sus causas y provocó que la sociedad lo mirara negativamente. Tal vez por la inercia con que las bandas de rock barrial venían grabando y tocando desde años anteriores, en los primeros años luego de Cromañón estas bandas continuaron teniendo buena adhesión de público y el respaldo del mercado discográfico. Sin embargo, Cromañón ya había sentenciado que a largo plazo la tendencia fuera que el rock barrial cayera.

Para mediados de la década de 2010, o casi una década después de la tragedia, bandas propias del género como Guasones y Los Gardelitos resurgieron con un público masivo, en el caso de la última, llegaron en mayo de 2010 por primera vez al viejo templo del boxeo, mientras que La 25 reunió a 25.000 personas en Tecnópolis. Fue el surgimiento de otras bandas como Las Pastillas del Abuelo, Don Osvaldo (con dos miembros de la disuelta Callejeros), El Bordo y La Beriso.

En 2006, muchos solistas se consagraron como Andrés Calamaro (quien grabó durante este año un disco en compañía de Litto Nebbia), quien recibió la consagración definitiva por su carrera, lanzó dos álbumes, grabó dos discos tributo, brindó recitales repletos de público, se reunió con Ariel Roth como homenaje a Los Rodríguez, fue invitado por el Indio Solari a compartir escenario en un recital de La Plata, y ganó el Gardel de oro y otros homenajes durante esos años.

Por otra parte, 2006 fue el año del retorno discográfico de Gustavo Cerati, con su trabajo Ahí Vamos, llegó su consagración internacional definitiva como solista, que hasta entonces no había conseguido despegarse de la imagen de Soda Stereo, y le dio una solidificación y consolidación como uno de los mejores solistas de la historia del rock nacional. En el 2009, se produce la vuelta de Charly García, luego de una larga internación por sus problemas de adicciones, vuelve a los escenarios de Latinoamérica.

Luego de un mes del regreso de Charly García en Vélez, Luis Alberto Spinetta hace un megarecital titulado Spinetta y las Bandas Eternas, en donde durante más de cinco horas tocó con todas las bandas que tuvo a lo largo de su carrera: Almendra, Pescado Rabioso, Spinetta Jade, Invisible y Spinetta y los Socios del Desierto, así como con los principales músicos a nivel local, incluyendo a Charly García, Fito Páez, Gustavo Cerati y Pedro Aznar.

A partir de 2010 el Indio Solari experimentó un crecimiento exponencial en la asistencia a sus recitales en los siguientes años, batiendo cada año sus propios records personales. Comenzó en su recital del 13 de noviembre de 2010 en el Hipódromo de Tandil, siendo su único show en el año, en el cual batió su record personal de cantidad de público hasta ese momento, con 80.000 espectadores. En 2011 el Indio realizó tres recitales en el marco de la presentación de El perfume de la tempestad. El 26 de marzo en el Estadio Padre Ernesto

Martearena de Salta (35.000 personas), el 3 de septiembre en el Autódromo Eusebio Marcilla de Junín con 100.000 asistentes y el 3 de diciembre en el Hipódromo de Tandil (80.000 personas). Tras un alejamiento de más de un año, regresó en el recital del 14 de septiembre de 2013 en el autódromo Jorge Ángel Pena en San Martín, Provincia de Mendoza, con 150 000 espectadores. El 12 de abril de 2014 dio un show presentando Pajaritos, bravos muchachitos ante más de 170 000 espectadores en Gualeguaychú,

Luego de otro alejamiento de más de un año, se presentó nuevamente el 12 de marzo de 2016 en un recital en Tandil. La venta de entradas fue más prudente que en recitales anteriores, porque no se dieron a conocer hasta el día de su venta para prevenir entradas falsificadas. La asistencia finalmente fue de 200 000 personas, lo cual no solo batió el record personal del músico sino que a la vez se convirtió en el recital pago con más gente en la historia del rock argentino.

Ante distintos hechos de violación, como el de Miguel del Pópulo sobre Mailén Frías y otras mujeres se generó así un movimiento llamado Ya no nos callamos más, destinado a denunciar estas conductas en el rock argentino, y que tuvo su primera marcha en el Obelisco de Buenos Aires el 20 de mayo de 2016. Por ende, el movimiento Ya no nos callamos más fue pionero en el planeta, se adelantó 1 año y medio al estallido global del Me Too el 5 de octubre de 2017, cuando se denunció públicamente por abusos al productor hollywoodense Harvey Weinstein. Para 2017, era claro que había comenzado una nueva etapa en el rock argentino. El sitio web Rock and Ball publicó que se estaba ante un nuevo Cromañón que instauraba un cambio en el paradigma, y dijo: Una vez más, el Rock nacional afronta un "punto de quiebre". Desde ahora, ya nada será lo mismo. (...)

El sitio web La Primera Piedra declaró, el 14 de septiembre de 2017 en una nota con la cronología de las denuncias: "En 2016, las denuncias (...) generaron un quiebre en la escena del rock argentino". La revista Sudestada, en su edición bimensual de julio-agosto de 2018, dijo: "2016 se convirtió en un hito para la cultura del rock". El caso del Pópulo generó una onda expansiva que arrasó con toda la escena del rock argentino. El 10 de agosto de 2016 se armó un enorme escándalo por las declaraciones de Gustavo Cordera en una charla con alumnos de periodismo de TEA Arte. Le habían preguntado su opinión sobre los casos de denuncia a del Pópulo y Aldana, a lo que él contestó: Es una aberración de la ley que si una pendeja de 16 años con la concha caliente quiera coger con vos, vos no te las puedas coger. (...) Hay mujeres que necesitan ser violadas para tener sexo porque son histéricas y sienten culpa por no poder tener sexo libre", lo cual le valió de un juicio y una sentencia de cumplimiento de expresiones y trabajos sociales. Otro caso, de los más conocidos sería el de Pity Álvarez.

El 13 de julio de 2017 los grupos feministas lograron que se suspendan los shows del humorista Yayo Guridi (caracterizado por un humor repleto de malas palabras y temperamento irascible) programados en Punta Alta y Bahía Blanca, lo cual sembró dudas acerca del futuro de la carrera de Yayo, que dependía fuertemente de un humor agresivo.

El caso de Santiago Aysine revela el cambio de época en el rock argentino. Aysine construyó su carrera con posterioridad a la tragedia de Cromañón, evento que puso fin a una etapa de la historia del rock argentino (la del protagonismo del rock barrial) y dio inicio a otra. Durante la etapa post-Cromañón, la obra de Aysine fue celebrada y defendida por su ideología de resistencia frente al poder y su militancia por las causas sociales; en efecto, Aysine se había convertido en uno de los artistas con mayor legitimidad en su discurso. No obstante, para 2017 esa cobertura había caído y ya no lo hacía inmune a denuncias: Aysine ya no era más una «vaca sagrada». Se habrían de producir innumerables denuncias comprobadas de todo ello, por lo cual el rock argentino había entrado en otra etapa.

Aparte de las denuncias, el otro gran frente que tuvieron las mujeres en la escena del rock argentino fue el de la ley de cupo femenino en los festivales en Argentina.

El 23 de enero de 2018, Día del Músico en Argentina, se llevó a cabo en Canal CM un programa de debate donde surgió la idea de establecer una ley de cupo femenino en los



festivales musicales argentinos. La idea se vio viable, sirviéndose de la ley existente en la política argentina que asignaba una cuota de 30% de mujeres en las listas electorales, y de medidas que estaban promulgándose en el mundo, como la que impulsaba, en los festivales en Norteamérica y Europa, llegar a un 50% femenino en cabezas de cartel, jurados y comisiones antes de 2022.

Tras el fin de su cargo como vicepresidenta en el INAMU el 3 de agosto de 2018, la música Celsa Mel Gowland (que cantó en álbumes de Metròpoli, Virus, Soda Stereo, Fricción, Fito Páez y Andrés Calamaro, entre otros) giró su atención hacia la elaboración de un proyecto de ley. Su primer paso fue juntarse con la investigadora del CONICET Mercedes Liska y la gestora del SINCA Alcira Garido para realizar una investigación estadística sobre el estado de la participación de artistas femeninas en festivales latinos en general, y argentinos en particular. Luego incorporó 18 colegas para redactar los fundamentos del proyecto de ley, entre ellos, garantizar que ese 30% de mujeres registradas se coincida con un 30% de participación de mujeres en festivales. Bautizó al grupo armado.

Una vez redactado el proyecto, buscaron alguna figura de la política que ayudara a ingresarlo en ese terreno. Se lo presentaron a Anabel Fernández Sagasti, senadora mendocina de 34 años, quien lo aceptó y lo promovió en la escena política. El 2 de octubre de 2018 el grupo Por más mujeres músicas en los escenarios, encabezado por la senadora de 34 años Anabel Fernández Sagasti, presentó formalmente el proyecto de ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales, cuya principal propuesta era establecer un 30% de artistas femeninas en festivales que presentaran un mínimo de 3 artistas.

Para promocionar la propuesta, el grupo realizó una militancia muy activa: dieron notas en los medios para dar a conocer sus fundamentos, y utilizaron el INAMU para, desde el 30 de julio de ese año, hacer giras por las provincias, donde realizaron reuniones para difundir el proyecto. El Indio Solari opinó el 12 de octubre en una nota en FM La Patriada "yo soy de salir poco, pero en general mis músicos me dicen que las mejores bandas del momento, las más originales, son las que están formadas por mujeres" y seguidamente declaró su apoyo a la propuesta.

Aunque también hubo voces en contra, como la de Andrés Calamaro, que armó un revuelo al opinar el 31 de octubre de 2018 en Zenda que la propuesta tenía "cierto tufo medieval" y que "estos eran cambios culturales o comunicacionales con agresividad"; además se refirió (erróneamente) a que el proyecto daría un 50% de acceso a prostitutas. Calamaro entró en discusión por Twitter con gente a la que no le cayó bien sus dichos, y terminó reconociendo algunos de sus errores, en un tono conciliador.

El 22 de mayo de 2019 el proyecto de ley obtuvo media sanción, al ser aprobado en el Senado argentino, con 50 votos a favor y sólo 1 en contra. Fue crucial el tener apoyo de las dos principales fuerzas políticas del país: Cambiemos y el peronismo. Esto sorprendió a las propias impulsoras, que temían que las fuerzas políticas frenaran el proyecto en 2019 por tratarse de un año electoral. Finalmente, el 20 de noviembre de 2019 fue aprobada la ley de cupo femenino en festivales en Argentina, en una sesión en la Cámara de diputados argentina donde hubo 133 votos a favor, 5 en contra y 6 abstenciones. Este acontecimiento hizo historia a nivel global: fue la primera ley en todo el mundo que estableció un cupo femenino para eventos musicales. El 18 de diciembre de 2019 la ley fue promulgada en el Boletín Oficial.

Entre las que mejor aprovecharon el cambio de época estuvieron las hermanas Bertoldi, cuyos proyectos musicales cosecharon aclamación, y ambas se consagraron entre los principales números de la escena del rock argentino. En noviembre de 2018, cuando recién empezaba a tratarse la ley de cupo femenino en los festivales argentinos, sólo había un festival en Argentina que se ajustaba a las normas establecidas por el proyecto de ley: el festival La Nueva Generación, que en su edición del 18 de noviembre 2018 incluso superó el número promovido, llegando a un 46% de artistas femeninas.

Luego de promulgarse la ley de cupo el 18 de diciembre de 2019, fue celebrado que aparecieran los primeros festivales que se ajustaran a las nuevas normativas: el Fiesta Nacional del Chamamé, el festival Rock en la Casa (San Luis), y el Cosquín Rock. No obstante, como la mayoría de los festivales del verano 2020 había establecido sus contratos a lo largo de 2019, cuando la ley todavía no había entrado en vigor, ese verano de 2020 la mayoría de los festivales continuaron teniendo cifras insuficientes de participación femenina.

La primera versión en el exterior fue el Cosquín Rock México, realizado el 18 de febrero de 2017. Le siguieron las primeras ediciones en Perú, Colombia, Bolivia, Uruguay, Chile, Paraguay y Estados Unidos.

Destacable también fue el acontecimiento, inédito para una banda argentina, que el Cirque du Soleil le realizara un espectáculo en su honor: Soda Stereo fue la banda elegida. Para producir la parte sonora, los ex integrantes Zeta Bosio y Charly Alberti y el ex sonidista Adrián Taverna volvieron a juntarse y trabajaron con los masters de las canciones de la banda. El 9 de marzo de 2017 fue el debut del espectáculo, en el Luna Park de la capital argentina, con muy buenas críticas y asistencia.

El 25 de febrero de 2005, a punto de cumplirse 2 meses del incendio de Cromañón (y, por consiguiente, del inicio de una nueva etapa del rock argentino) murió Pappo, importante figura del rock nacional. El 11 de julio 2006 también fallece Oscar Moro, el baterista de grandes bandas como Los Gatos, Color Humano, Serú Girán y Riff a causa de una Hemorragia. El 12 de enero de 2008, fallece Gabriel Manelli, bajista, compositor y fundador de las bandas Los Brujos y Babasónicos, víctima de un cáncer linfático (enfermedad de Hodgkin) que le diagnosticaron tiempo atrás. A esos fallecimientos seguirían los de Daniel Wirtz, Rubén Basoalto, Gustavo Kupinski, "Gamexane" Villafañe.

El 8 de febrero de 2012 falleció Luis Alberto Spinetta, una de las figuras más grande, importante e influyente del rock nacional, a causa de un cáncer de pulmón diagnosticado en julio de 2011; además de Adrián Otero, Pajarito Zaguri. El 4 de septiembre de 2014 falleció Gustavo Cerati, uno de los músicos importantes, populares e influyentes del rock nacional. El 5 de julio de 2015 muere Jorge Álvarez, personalidad destacada del rock nacional, no por haber sido músico sino por haber sido productor de la compañía discográfica independiente Mandioca, José Luis Properzi, Guillermo Sánchez, Daniel Telis, Carlos "Tarkus" Albanesi, Ulises Butrón.

Distintos acontecimientos han marcado esta historia del rock, como en octubre de 1996, con la conmemoración de los 30 años del lanzamiento del sencillo Rebelde de Los Beatniks, el cual para algunos historiadores fue el inicio del rock argentino, se realizó en el Centro Municipal de Exposiciones el evento Rock Nacional 30 Años, con una gigantesca muestra de fotos y objetos pertenecientes a figuras del rock argentino, presentaciones de artistas de los primeros tiempos de la escena, computadoras para navegar por internet, que en ese entonces era una gran novedad para el público argentino. Acompañando el evento se lanzó un álbum doble compilatorio con canciones emblemáticas del rock argentino, un libro enciclopédico a modo de diccionario con las bandas y artistas, y un film documental con apoyo del canal MTV, todos productos titulados Rock Nacional 30 Años.

En 2006 nuevamente hubo homenajes por los 40 años de Rebelde: se lanzó el film Que sea rock y los documentales Argentina Beat: crónicas del primer rock argentino y Rock nacional: la historia, este último producido por el Pepsi Music y estrenado en la edición de ese año de dicho festival. En 2007 hubo homenajes por los 40 años del lanzamiento del sencillo La balsa, de Los Gatos, el cual para otro grupo de historiadores fue el inicio del rock argentino. De esta forma, en 2007 la revista Rolling Stone lanzó un ranking con los mejores 100 álbumes de la historia del rock argentino, y el sitio Rock.com.ar lanzó uno con las mejores 100 canciones.

Con motivo de la fiesta del Bicentenario, en 2010, un evento que reunió a más de un millón de personas en un gran escenario apostado frente al Obelisco. En este multitudinario evento se presentaron algunos de los grandes artistas del rock nacional, tales como Lito Nebbia, Ricardo Soulé, Miguel Cantilo, Fito Páez, entre otros. En tanto que el 23 de febrero de 2016 se anunció

la recuperación de 1500 álbumes de rock, tango y folklore argentino pertenecientes entre otro al famoso sello Music Hall, entre otros subseos. El INAMU compró los derechos de todos esos álbumes por 2.750.000 pesos. En 2017 se realizaron diversos eventos para celebrar los 50 años del lanzamiento del sencillo La balsa.

Por empezar, la edición de ese año del Cosquín Rock tuvo un escenario temático llamado "Rock 50 años", con presentaciones de artistas clásicos y consagrados del rock nacional. El 2 de septiembre se realizó un recital homenaje en el predio Tecnópolis, que también sirvió de promoción al lanzamiento de un álbum compilatorio del rock nacional hecho por la radio FM 93.7 Nacional Rock.

A partir de mediados de la década de 2010 surge una nueva corriente dentro de la investigación histórica del rock argentino, su principal argumento es situar el inicio del rock argentino en los años '50, incluyendo a los artistas y registros discográficos que habían sido omitidos por los historiadores clásicos (pues estos habían considerado, como inicio, el lanzamiento del sencillo La balsa en 1967). En diciembre de 2018 se produce otro avance en esta nueva corriente, con el lanzamiento del libro Catálogo de vinilos de rock argentino 1958-1996, el cual incluye también a artistas hasta ese momento omitidos por los historiadores clásicos.

A lo largo de las décadas en que ha transcurrido su vida, el rock argentino ha sido objeto de estudio en numerosas investigaciones, biografías y enciclopedias, las cuales se han publicado en formato de libros, películas por ejemplo, la carrera de Soda Stereo). Especialmente, a partir de la década de los 2010 aumentó enormemente la cantidad de lanzamientos de libros del rock argentino, que el periodista Marcelo Fernández Bitar (autor de la obra más completa, 50 años de rock en Argentina) concluyó opinando "hoy, cuando entrás a las librerías, es una alegría ver que ahora tenés a la vista un estante que antes, ni siquiera existía".

Memorias del jazz argentino: décadas del '40 y del '50: músicos y orquestas argentinas de jazz, de Ricardo Rosetti, publicado el 13 de diciembre de 1994. La importancia del libro radica en que los primeros artistas de rock and roll en Argentina provenían del jazz, y este es uno de los pocos testimonios escritos que han quedado de esas figuras. Una nota de enero de 1961 rezaba: "El rock es un nuevo estilo de jazz (...) La extracción de músicos como Eddie Pequenino debería ser suficiente prueba para reconocerle a los jazzeros su papel en la creación del rock local. Sea por convicción o necesidad económica, los primeros músicos argentinos de rock eran jazzistas.

De esta época primigenia del rock argentino ha quedado como testimonio la película Venga a bailar el rock (1957), con participación de importantes figuras de los '50 como Eber Lobato, Alberto Anchart, Nérida Lobato, Eddie Pequenino, Pedrito Rico, Alfredo Barbieri y Amelita Vargas. Musicalizó el film Lalo Schifrin. Venga a bailar el rock es la primera película del rock argentino, de todo el rock en español, y muestra algunas de las primerísimas canciones originales creadas en idioma español en el rock, como la canción homónima, que es tocada dos veces en el film (la segunda, para la escena final) y que es cantada y bailada a dueto por Eber Lobato y Alberto Anchart.

El primer libro que se lanzó sobre el rock argentino es Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina, de Juan Carlos Kreimer, publicado en 1970, es decir, ya en la escena post-«La balsa». El primer documental sobre el rock argentino post-«La balsa» es Rock hasta que se ponga el sol (1973), con filmaciones del festival B.A. Rock III, y con la participación de varios de los principales artistas de la escena de rock (Pappo's Blues, Pescado Rabioso, Vox Dei, etc.) e incluso Sui Generis, el dueto de folk rock que por entonces recién empezaba y era completamente desconocido.

En 1977 se publicó un libro que sería la base de numerosas investigaciones posteriores: La música progresiva argentina, de Miguel Grinberg, por editorial Convergencia. Donde los investigadores del rock argentino posteriores se guiaron usando la historia contada en este libro. En 1983 se lanzó la película Buenos Aires Rock, con filmaciones del festival del mismo nombre que se realizó en el Estadio Obras en noviembre del año anterior. El film testimonia la

primerísima escena del rock argentino post-revitalización con la Guerra de Malvinas: aún la escena estaba muy politizada, con artistas acústicos como Piero, León Gieco y Miguel Cantilo entre sus principales figuras.

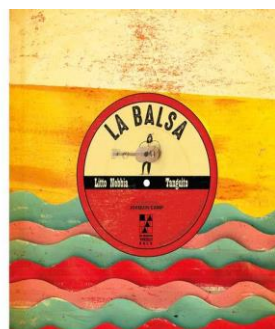
En 1993 se había presentado la película *Tango feroz: la leyenda de Tanguito*, cuyo argumento era un relato libre de la vida de Tanguito, uno de los emblemas del ala contracultural de la música beat argentina de los '60, y co-escritor de la canción «La balsa». En 1993 también se publicó *Heavy metal argentino*, el primer libro que investigó dicha escena musical, con la clave de dejar testimonio de la misma cuando aún los hechos estaban frescos en la memoria.

En 1998 se lanzó la revista *Rolling Stone Argentina*, inaugurando toda una nueva saga en la investigación del rock argentino, con las ediciones especiales y bookazines que iría publicando. En marzo de 2002 lanzó una edición especial con una lista, elaborada junto al canal MTV, con las 100 mejores canciones del rock argentino. En abril de 2007 lanzó otra, con los 100 mejores álbumes del rock argentino (que reeditaría en junio de 2013, con algunas variaciones en los puestos, y ya con el formato bookazine que habían logrado consolidar). Justamente, su saga de bookazines con las carreras de bandas y artistas del rock argentino sería destacada, con números dedicados a: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (noviembre de 2012, reeditado en mayo de 2019 con el agregado de un Top 40 de sus canciones), Luis Alberto Spinetta (noviembre de 2013), Pappo (octubre de 2015), Charly García (agosto de 2016), Soda Stereo (febrero de 2017), Sumo (diciembre de 2017) y Gustavo Cerati (marzo de 2020).

En diciembre de 2005 se publicó el libro enciclopédico *Diccionario del rock argentino*, publicado por Musimundo y teniendo como autores a: Javier Aguirre, Mariana Roveta, Martín Correa y Gabriela Tijman. El libro es un buen continuador de las enciclopedias anteriores, si bien no llega a la magnitud de aquellas, pero presenta una ventaja única: incluye entre sus entradas los escenarios y recintos del rock argentino.

En 2006 se lanzó el documental *Que sea rock*, que ha quedado como testimonio de la primera escena del rock argentino post-Cromañón. También, en dicho año, aparecería el documental *Argentina Beat: crónicas del primer rock argentino*, relatando la escena del beat contracultural argentino de los años '60 y el documental *Rock nacional: la historia*, hecho por el festival Pepsi Music, estrenado en la edición de ese año del festival, y dividido en 13 capítulos.

En 2009 el canal Encuentro comenzó la serie de televisión documental *Quizás porque*, donde en cada capítulo explorarían las carreras de los artistas del rock argentino. En 2013 sacaron un nuevo formato, *Quizás porque: Especiales*, con mayor duración para repasar la obra de los artistas. En octubre de 2010 se publicó el libro *Estadio Obras: el templo del rock*, de Gloria Guerrero, por editorial Sudamericana.



En diciembre de 2011 se publicó el libro "Derrumbando la casa rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina", de editorial Piloto de Tormenta y teniendo como autores a: Daniel Flores, Alfredo Sainz, Adriana Franco, Diego Ladrón de Guevara, Patricia Pietrafesa, Leandro Uría y Marcelo Pocavida. En la década de los 2010 las series de televisión volvieron a tener interés por el rock argentino: en 2012 se emitió *Graduados*, y entre 2014 y 2015 se emitió *Viudas e hijos del rock and roll*; ambas series tuvieron al rock argentino como elemento

esencial de su temática y banda sonora, y ambas fueron un gran éxito en la audiencia argentina.

En octubre de 2015 se publicó el libro *Cuando éramos reyes: memoria del heavy argentino de los '80s*, de Rubén Cañizares, publicado por Jedbangers. En 2015, y también en el ámbito del heavy metal, se lanzó el documental *Sucio y desprolijo: el heavy metal en Argentina*, investigando la historia del género desde sus inicios hasta 2015, pasando por las diversas bandas y subgéneros que tuvo la escena. En diciembre de 2018 se publicó el libro *Catálogo de vinilos de rock argentino 1958-1996*, de Claudio Zuccala y Fernando Brener.

Junto a todos los nuevos representantes de esta música, también continuarían los que venían del siglo XX y en esa mezcla nos encontraremos, entre otros con Lito Nebbia, en sus distintas fases, incluida la de productor de música popular, Fito Paez, Charly García, León Gieco, Juan Carlos Baglietto, Fabiana Cantilo, David Lebón, Ricardo y Omar Mollo, Serú Girán, Miguel Mateos, Juane, Andrés Calamaro, Babasónicos, Pelo Pandolfo, Moris, Catepecu Machu, Miguel Cantilo, Ivan Noble, César Banana Pueyrredón, Miguel Quieto, Sandra Mihanovich, Pedro Aznar, Celeste Carballo, Ignacio Copani, Patricia Sosa, Gabo Ferro, Leo García, Silvina Garré, Ricardo Iorio, María Gabriela Espumer, Alejandro Lerner, Roque Narvaja, Raúl Porchetto o Marilina Ross.

Hoy, en estos finales de 2020 el rock, como las demás expresiones musicales y artísticas nacionales deambulan en la búsqueda de condiciones mejores que le permitan desarrollarse, asumiendo los desafíos de este nuevo siglo.

## CUMBIA NACIONAL

La cumbia argentina es un subgénero de la cumbia colombiana y junto al cuarteto cordobés conforman la "movida tropical" argentina. A igual que en otros países de Hispanoamérica, a partir de mediados del siglo XX se escuchaban diversos géneros tropicales provenientes del norte de Sudamérica, especialmente la cumbia, ritmo autóctono del Caribe colombiano. La influencia de estos ritmos hace que surjan en el país artistas de la "música tropical", género que incluía a las diferentes variantes de la cumbia y al cuarteto cordobés, cada una de las regiones que absorbieron las influencias de este ritmo, fueron luego imprimiéndoles su propia impronta.

Con la constante migración interna que se produjo desde la década de 1940 de habitantes de todo el país (principalmente del norte) hacia Buenos Aires y el Gran Buenos Aires, la cumbia fue ganando popularidad en la capital argentina y sus alrededores. También fue importante la migración de población proveniente de Bolivia y Perú donde la cumbia desde hacía tiempo estaba arraigada en amplios segmentos de la población. La cumbia argentina se distinguía de la original colombiana, ya que se fusionó con ritmos locales como el chamamé y el tango, entre otros. Otra característica particular es la inclusión del flamenco dentro de su musicalización. Así surgen grupos como Chico Novarro y Los Wawancó, los más representativos de esta fusión de géneros de los años 1960.

Los Wawancó fue formado en Argentina en 1955 por jóvenes universitarios de distintos países de América, entre ellos su líder Mario Castellón de Costa Rica. Es una de las agrupaciones argentinas más famosas de la música tropical, y continúan actualmente activos, habiendo grabado 87 discos con composiciones de gran popularidad en toda Latinoamérica como "La burrita", "Santa Marta", "La cosecha de mujeres" y "Se va el caimán", entre otros. Su música se basa en la combinación de las composiciones de Loubet y Castellón con la inconfundible voz de Hernán Rojas.

También en el Gran Buenos Aires comienza el furor de la Cumbia y así nace uno de los primeros grupos de Cumbia de chicos de barriadas populares en el año 1968, Los Macumbas



de la Ciudad de Merlo con la voz de Tito Arienzo, Jorge Cano en guitarra, Tito Caro en acordeón y Sergio Burgos en timbales. Los Macumbas llenaban bailantas y parques de diversiones y rápidamente fueron un gran éxito. Así también llegan varios grupos de diferentes lugares del conurbano. Los Dandis, todos con guitarras eléctricas. Los chicos de Merlo fueron los primeros en utilizar acordeón, a diferencia de la Cumbia colombiana que se tocaba con requinto y flautas. Esto, aunado a la llegada de los éxitos del grupo colombiano Cuarteto Imperial que utilizaba el acordeón, consolidó la expansión de la música tropical en el gusto popular.

En la década de 1970 aparecen en el Gran Buenos Aires las primeras "bailantas", lugares donde la gente podía concurrir a bailar chamamé y ritmos tropicales. Recién en 1981 abre Tropitango, el primer lugar avocado íntegramente a la cumbia. Mientras tanto en Santa Fe, bajo la influencia de la música colombiana, comienza la movida que luego sería conocida como "cumbia santafesina". En el sur del área metropolitana de Buenos Aires la cumbia santafesina comenzó a tener popularidad desde los años 1970, debido a la migración. En el norte argentino también comienza a formarse una nueva escena de la cumbia argentina con un sonido característico dado por el bombo y los teclados. A mediados de la década de los '80, el tecladista Juan Zapana forma en Jujuy el Grupo Sombras, uno de los más destacados de la movida. En 1987 se suma el cantante Antonio Ríos, quien abandona la agrupación en 1989 para luego formar Malagata en 1990.

A comienzos de los años 1990 el género adquiere una mayor relevancia en los medios de comunicación a través de artistas como Alcides (con su éxito "Violeta"), Ricky Maravilla ("¿Qué tendrá ese petiso?"), Gladys (La Bomba Tucumana) ("La pollera amarilla"), Pocho la Pantera ("El hijo de Cuca") y Lía Crucet ("La güera Salomé"). Todas estas canciones tuvieron una alta rotación en las radios y en la televisión, convirtiéndolas en clásicos de la cumbia argentina.

En 1992, una futura cantante, Gilda abandona su carrera de maestra jardinera y graba su primer álbum "De corazón a corazón" bajo la discográfica Magenta Discos. Luego de la mano de la discográfica Clan Music de José "Cholo" Olaya graba sus álbumes "La única" que se desprenden los éxitos "Corazón herido" y "La puerta" y con "Pasito a pasito" el éxito "No me arrepiento de este amor" que le abre las puertas a la movida bailantera. Recién en 1995, con su álbum "Corazón valiente" de la mano de la discográfica Leader Music, se gana el amor de un público que la convoca cada vez más a los escenarios y éxitos como "Fuiste", "Paisaje", "Corazón valiente" y "Un amor verdadero" suelen ser los más difundidos en la radios y programas de televisión. El 7 de septiembre de 1996 fallecería en un accidente de tránsito en la provincia de Entre Ríos.

A principios de 1994 la agrupación Comanche, conformada por jóvenes cordobeses con el apoyo de la discográfica Magenta Discos, ganan popularidad con su éxito "Tonta" (cover del "Grupo Mojado" de México) y comienza a ganar audiencia en radios y programas de televisión que gracias a eso surge a lo que es denominado la movida "Cachaca tropical". Nacen agrupaciones como "Los Avila", "Montana", "Diablo", "Peluche", entre otros, que se caracterizan por interpretar cover de artistas mexicanos como Bronco, Los Bybys, Fugitivos y de la inolvidable Selena.

Antonio Ríos alcanza una gran popularidad como solista con sus álbumes "La gata" en 1995 y "El maestro" en 1996 que incluye el éxito "Nunca me faltes". La gran cantidad de discos vendidos le permitió alcanzar la distinción de disco de oro y disco de platino, abriéndole además las puertas de otros países de la región. Mientras tanto el Grupo Sombras adquiría nuevamente popularidad con la inclusión de Daniel Agostini como cantante en 1994 que con su éxito "La ventanita" y "Pega la vuelta" del álbum "Boquita de caramelo" se convierte en uno de los discos más vendido en 1996 en el género de la cumbia.

En el año 1997 aparece Karla quien lanzó la canción "La indecorosa" y "Lágrima por Lágrima" las cuales se convirtieron en éxitos en poco tiempo por toda Latinoamérica, pero fallecería un 29 de junio de 2017 por un grave incendio que ocurrió en su casa mientras dormía sufriendo graves quemaduras en gran parte de su cuerpo.

Realizado el introito del género, entrando al siglo XXI ha de señalarse que el comienzo de los años 2000 tuvo como característica principal la aparición de la cumbia villera de la mano de la crisis económica y social que se desarrollaba en el país. Bandas como Flor de Piedra, Yerba Brava, Damas Gratis, Pibes Chorros y Mala Fama pusieron los cimientos de un género que tuvo un predominio absoluto durante la década, dejando de lado a la cumbia norteña y romántica que había imperado hasta el momento. En 2009 se forma La Delio Valdez una orquesta de Cumbia argentina que busca a través de la inclusión de instrumentos de viento un sonido propio y original. Con el comienzo de la década de 2010 se vio un descenso en la popularidad de la cumbia villera y la aparición de nuevos subgéneros como la cumbia turra, la cumbia cheta y diversas fusiones experimentales como la cumbia digital.



Sociológicamente cabe señalar que este género, que representa y da a conocer las realidades de los sectores más pobres del país, paradójicamente, es bailado en muchos sectores medios y altos de nuestra sociedad, como una moda más, sin perjuicio de los valores propios del género. Así, como la cumbia nacional, se desprende de la cumbia colombiana, también en nuestro país aparecen subgéneros.

Por ejemplo, la cumbia santafesina aparece en la década del "70" (con acordeón) de la mano de Los Palmeras y Los Cumbiambas (entre otros grupos), quienes adaptaron la cumbia colombiana introducida al país por grupos como el Cuarteto Imperial. En pocos años un subgénero nuevo comenzó a surgir en la Ciudad de Santa Fe, el de la Cumbia Santafesina con Guitarra, que se basa en este instrumento como el principal, algo que fue llevado a cabo por Juan Carlos Denis, guitarrista fundador de Los del Bohío y por Juan Carlos Mascheroni, el "Banana", quien luego lideraría otro grupo emblema de este estilo: Los del Fuego.

En los años 1980 aparecieron nuevas agrupaciones que popularizaron el género e incorporaron nuevas tendencias, como el Grupo Alegría, y el Grupo Trinidad. En 1993 toma el puesto de vocalista de Trinidad Leo Mattioli, quien luego desarrollaría una importante carrera solista hasta su fallecimiento en 2011. Además aparece en escena Tropical Santa Fe, que junto a Los del Palmar (Mario Pereyra se separaría más tarde para ser solista) se constituyen las bandas más exitosas de finales de los 80's. En 1993 y liderado por Darío Zanco, hace su aparición el Grupo Cali cuya innovación en arreglos y estilo lo distinguen como el más elaborado y de mejor calidad de la escena de la movida santafesina. De Grupo Cali luego se separaría su cantante Sergio Torres para comenzar su carrera como solista.

Hoy en día la cantidad de grupos es inmensa, superando las 200 agrupaciones solo en la Ciudad de Santa Fe y aumentando mucho más el número si tenemos en cuenta a grupos de otras diversas localidades de la provincia. Los grupos más exitosos de la actualidad son: Los

Palmeras, Los Bam Band, Sergio Torres, Grupo Cali, Mario Pereyra, Kaniche, Coty Hernández, Grupo Alegría, Grupo Trinidad, La Groupera, Los Lirios, Klandestinos, entre otros.

En esta zona norte del país, la cumbia argentina predomina el uso de la guitarra eléctrica. Es ejecutado por agrupaciones de las provincias del norte de Argentina como Catamarca, La Rioja, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán. Los grupos norteños argentinos nacieron desde los años 1960, sin embargo, asimilaron influencias de grupos peruanos como Los Continentales y Mirlos de Perú hacia los años 1980. Los principales exponentes son Grupo Malagata, Antonio Ríos, Grupo Sombras, Daniel Agostini, Sebastián Mendoza, entre otros.

Otro subgénero que tuvo hondo impacto, como hemos señalado, luego de la crisis del 2001, sería la Cumbia Villera, originada a fines de la década de 1990 en los barrios marginales de la zona norte del Gran Buenos Aires, la cual se destaca por sus letras urbanas y una crisis que estaba afectando a los argentinos que también abordan temas como desenmascarar a políticos y policías corruptos, sexo, las drogas, el alcohol y la delincuencia con un lenguaje directo y soez. Musicalmente es derivada del subgénero chicha y de la sonidera, con una importante presencia de teclados, bajo y güiro.

Aunque el género ya contaba con algunas bandas antes (como Flor de Piedra, Yerba Brava, Guachin), el nombre de cumbia villera aparece en el año 2000 debido al nombre del primer disco de Yerba Brava. En el año 2000 surgieron numerosas bandas de este estilo como Damas Gratis -banda insignia del movimiento de la cual Pablito Lescano es vocalista y tecladista-, Mala Fama y Meta Guacha, a las que luego se sumarían otras como Pibes Chorros, Re Piola, Pala Ancha, Los Gedes y Supermerk2.

La cumbia pop, a veces llamada "cachengue" o "cheta", es un subgénero popularizado en Argentina en 2011 por las bandas Agapornis, Los Totoro y Grupo Play. Combina elementos de la cumbia argentina con influencias del pop. El surgimiento de este estilo se produce en la clase alta rioplatense, a través de amigos que se conocen por haber asistido a prestigiosos colegios o clubes de rugby. Al comienzo, las bandas se caracterizaron por hacer versiones de temas populares del rock y pop en estilo cumbia pop, pero luego fueron incorporando composiciones propias.

## EL CUARTETO CORDOBÉS

El cuarteto característico o simplemente cuarteto es un género de música popular oriundo de la ciudad de Córdoba, que se caracteriza por un ritmo alegre y activo. En sus comienzos, en los años 1940, fue asociado casi exclusivamente a la clase baja y a los sectores marginales, siendo despreciado por los sectores medios y altos. Sin embargo, en los años 90, el cuarteto logró una mayor difusión en el resto del país, comenzando así un proceso de aceptación por parte de todos los sectores de la sociedad argentina, una transformación de la opinión pública que se ha consolidado en el tiempo. El 4 de julio de 2013, el Concejo Deliberante de la Ciudad de Córdoba lo declaró Patrimonio Cultural Inmaterial, en tanto que el 20 de noviembre del mismo año la declaración se extendió a la provincia por la Legislatura de la Provincia de Córdoba.

El cuarteto es un heredero directo de la fusión de la música que trajeron los inmigrantes italianos y españoles a la Argentina, en especial la tarantela y el pasodoble. A su vez, tiene gran influencia de géneros tropicales de Sudamérica, como de la gaita zuliana, el jalaíto y el paseo, de raigambre afro. El grupo llamado Cuarteto Característico Leo introdujo aires de estos géneros en su repertorio, como queda evidenciado en su álbum de 1971, "¡Viva la felicidad!". Por otra parte, una de las canciones de cuarteto con aires de gaita más conocida es La gaita del lobizón, interpretada por el Cuarteto de Oro en 1974.

En sus comienzos, el género era escuchado en las zonas semi-rurales. Así, pequeñas orquestas de cuatro músicos (cuartetos- nombre que se hizo extensivo al género-) que tocaban piano, acordeón, contrabajo y violín animaban las fiestas. En 1943, Augusto Marzano (quién también integraba la Orquesta Característica "Los Bohemios") formó el Cuarteto Característico Leo, el cual creó la esencia de este estilo al darle prioridad a la marcación rítmica con su mano izquierda (lo que se pasó a conocer coloquialmente como *tunga tunga*) y acentuar el primer tiempo en lugar del segundo (subrayó el "tun" y suavizó el "ga"), debutando en vivo, el 4 de junio de ese año, en la radio LV3 de Córdoba.

En 1953 grabaron su primer álbum y en 1956 se presentaron en la periferia de la ciudad de Córdoba, en una pista llamada "El Negrito". Durante la década de 1960 la banda incorporaría a otros miembros, como Carlitos Rolán quien se hizo cargo de la voz en 1965 y Eduardo Gelfo (hijo de Miguel Gelfo y Leonor Marzano) quien ingresó en 1968 a la edad de 19 años. A finales de la década de 1960 el cuarteto había logrado cierta popularidad en el centro de la ciudad, gracias al Cuarteto Característico Leo.

El 1º. de julio de 1967 debutó el Cuarteto Berna, que estaba integrado por Bernardo Antonio Bevilacqua en piano, Daniel Franco en acordeón, Dante Franco en guitarra-bajo, Horacio Luna en violín y Carlos "La Mona" Jiménez en voz. Esto significaría la primera aparición de La Mona, que en ese momento tenía 16 años y había obtenido el puesto tras participar de un casting con otros 40 participantes. Su primer álbum fue grabado en 1969 y llevó el nombre de *Una noche en Carlos Paz*. La Mona grabó 6 álbumes con la banda antes de abandonarla para formar el Cuarteto de Oro en 1972. Su lugar en el Cuarteto Juvenil Berna fue ocupado por Ariel Ferrari en voz, cuando el cuarteto ya poseía mayor difusión.

La Mona, originario de Londres, se retiró del Cuarteto de Oro para armar su propio proyecto solista, luego de grabar 26 álbumes junto a la banda. En 1984 lanzó su primer disco solista *Para toda América* que incluía la canción *La flaca Marta*. Cuatro años después debutó en Buenos Aires en el microestadio de Atlanta, luego tocó en el Luna Park y en 1989 en Cemento.



A mediados de la década de 1980 el cuarteto era difundido en la provincia de Córdoba, la región de Cuyo y el noroeste del país, pero en 1988, la Mona Jiménez tocó por primera vez en Buenos Aires, presentando su famoso tema *¿Quién se ha tomado todo el vino?* en el micro estadio del Club Atlético Atlanta, con lo cual fue sumando público para el género con cada nueva presentación que hizo en dicha ciudad o el Gran Buenos Aires, lo cual se consolidó en la década de 1990, debido también a la aparición en escena de Rodrigo Bueno, intérprete que ganó gran popularidad casi de inmediato en todo el país debido a su carisma.

En 1996, Rodrigo lanzó "Lo mejor del amor", trabajo por el cual recibió el premio ACE, pero su despegue definitivo fue con el trabajo "Cuarteteando", grabado en Córdoba. Temas como "Y voló, voló" y "Ocho cuarenta" fueron los más exitosos del disco. El 24 de junio de 2000, Rodrigo murió en un accidente de tránsito en la Autopista Buenos Aires-La Plata.

Durante el siglo XXI, el cuarteto sigue vigente, tanto por nombres clásicos como La Mona Jiménez y Tru la lá o por nuevos músicos como Ulises Bueno El Mati Cuarteto y Damián Córdoba.



El cuarteto propiamente dicho (también conocido como Tunga-Tunga), reitramos, es el ritmo original nacido de la mezcla de la tarantela y el pasodoble (géneros musicales de Italia y España respectivamente). A esto, más tarde se le sumó influencia de ritmos como la gaita zuliana, el jalaíto y el paseo.

Fue dado a conocer por músicos como La Mona Jiménez, Rodrigo, Cuarteto Leo, Cuarteto de Oro, Cuarteto Berna, Heraldó Bossio entre otros y actualmente sigue siendo interpretado por artistas como Ulises Bueno, El Mati (cuarteto), Damián Córdoba, Rodrigo Bueno, La Banda de Carlitos, Diego Olmos, Mega Track, Heraldó Bossio y Danielito, Cachumba, Ulises Bueno o Walter Olmos, entre otros.

El merenteto (merengüeto o cuarterengue) es una mezcla entre merengue dominicano y el cuarteto cordobés, donde algunos apuntan a la introducción de los instrumentos de viento e influencias en la percusión por parte de Chébere y otros se lo atribuyen al cantante Jean Carlos de origen dominicano. Bandas como La Barra (un clásico de este estilo), La Banda Express (con mucho éxito en el año 2008) y más recientemente La Guadaña (de Buenos Aires, el grupo de más creciente popularidad del género actualmente), hicieron popular este exitoso estilo de cuarteto. Actualmente es interpretado, principalmente, por: Jean Carlos, Banda XXI, La Guadaña (Buenos Aires), La K'onga, La Barra, La Banda Express o Nolberto y Alkalá entre otros.

El subgénero “Moderno” fue ingresado al ambiente cuarterero por el conjunto Chébere y actualmente es tocado por muchas bandas. Se caracteriza por la ausencia de la percusión clásica y la fuerte presencia de la batería y los vientos. Es notable su similitud con ritmos como el rock nacional o el ska. Actualmente este género es interpretado por bandas como: Tru-la-lá, Chébere, Banda XXI, La Barra, La Fiesta, Sabroso, Chipote, El Toro Quevedo, Fernando Bladys, Ale Ceberio, La 351, Vanguardia, Kimbara, Los Caligaris o Qlokura, entre otros.

Actualmente, las agrupaciones de cuarteto utilizan cerca de 15 músicos, entre instrumentos de percusión (timbaletas, tambora, congas, güiro y batería), de cuerdas (guitarra eléctrica y bajo), piano, teclado y de viento (trompetas, trombones y a veces saxofones).

“Los bailes” son, como se conoce a los recitales de cuarteto, esto debido al hecho de que en dichos lugares es común que la gente, además de cantar, baile las canciones de los grupos que tocan en vivo. Se realizan, principalmente, en locaciones específicas para dicha finalidad tales como el Monumental Sargento Cabral, Estadio del Centro, La Morocha, Súper Deportivo, entre otros. No obstante, en ocasiones especiales se suelen llevar a cabo en boliches, clubes de barrio y canchas de fútbol.

## EL TANGO COMO EXPRESIÓN DE LA MÚSICA POPULAR URBANA

### TRADICIONAL DICOTOMÍA. TRADICIONALISTAS VERSUS RENOVADORES

Esta es una vieja discusión que nos viene desde el fondo de la historia del género. Siempre han existido tradicionalistas y renovadores, donde a su vez, muchos renovadores, luego pasaban a ser tradicionalistas.

Ello se ha podido comprobar desde los antiguos intuitivos, luego la Guardia Vieja, para llegar a la Guardia Nueva y posteriormente los renovadores. Hoy las nuevas generaciones están planteando su propio camino. Está bien que todo esto haya sucedido y suceda porque, en definitiva, es la que ha mantenido la calidad musical y poética del género, siempre a través de una permanente evolución.

Como en todos los análisis que hemos hecho a lo largo de esta obra, finalizamos la misma con todo lo relacionado con el tango que, en este caso, nos depara un tratamiento muy particular, por las especiales circunstancias que ha transitado el género en lo que va de este siglo.



Siempre que lo hemos hecho, identificamos al género como una música popular urbana. Hoy, surgen numerosos interrogantes en relación a la vigencia del carácter popular del género y si el mismo es representativo de la música popular urbana, o lo asume junto a otros géneros.

Para desarrollar estos desafíos que nos plantea el nuevo siglo, seguramente, deberemos plantearnos la génesis y el contenido de esta música popular urbana que, alumbrada en los finales del siglo XIX, alcanzará su máximo desarrollo durante la “época de oro” de mediados del XX, para luego deambular a los barquinazos hasta llegar a ese fatídico final de siglo, donde sufriría tanto los embates externos como los errores propios, pese a lo cual lograría sobrevivir enancado en su base identitaria.

Luego, el nuevo escenario del siglo XXI nos ha de brindar distintos equipos como para formar distintas selecciones. Por una parte, estarían quienes traían sus historias y años a cuesta, seguramente, muchos sin mucho futuro temporal, pero, también junto a ellos, nacería una nueva generación de hombres y mujeres, en la mayoría de los casos, devenidos de estudios académicos, que pretenden exhibir el género bajo otro ropaje, pero con la misma identidad, como sustento de adecuación temporal y social.

Seguramente, para poder desentrañar todos los interrogantes y posiciones de esta nueva realidad, será necesario señalar sus distintas etapas y, seguramente, allí podamos extraer conclusiones y la savia que lo alimenta y le da vida, para que, a partir de allí se analice como a lo largo de más de 140 años, ha logrado sobrevivir, pese a sus permanentes partidas de defunción, y especialmente, como ha evolucionado en cada una de esas etapas.

Debemos recordar que don Horacio Ferrer lo ha señalado como un arte existencial, un arte ciudadano y popular en la intemporalidad que supera geografías, aunque su partida de nacimiento está fechada en el Río de la Plata.

Al igual que otros artes musicales populares, como el jazz o el flamenco, el tango exhibe idiomas propios de ese arte popular y ciudadano, que nació en los patios, calles y boliches de la aldea, abrazando todos los sentires identitarios de una región que, con el tiempo habría de adquirir universalidad. Allí radica su fundamentación e identidad.

Esa música ha de resumir olores y colores de una ciudad, a través de sus distintas temporalidades, y a través de los versos de sus poetas nos ha de brindar obras perdurables de lo existencial, mediante los cuales sus intérpretes han de transmitir esas vivencialidades, con lo mejor, pero también con lo peor de esa sociedad, de la cual es parte.

Esos poetas populares, profundos y sensibles, como lo señalara Natalio Etchegaray en el Prólogo al Tomo I de “La verdades relativas”, y que volvemos a reiterar como prólogo general de este trabajo, ha sido relatar las alegrías y las tristezas de un pueblo, que, partiendo de esa aldea adquiere universalidad. Así nos ha de transportar por la inmigración, el conventillo, el gaucho, la movilidad social y el ascenso de los hijos de los inmigrantes, las épocas de granero del mundo, pero también la crisis del “29” y la etapa de la mishadura con la experiencia fascista del “30”, y el arrabal obrero y la Plaza de Mayo como escenario de lo popular, para ahondar también en el exilio, con las madres y abuelas a las que no pudieron doblegar, todo lo cual lo acercaba a una naciente democracia y el desafío de nuestra propia capacidad para gobernarnos sin tutelajes. En definitiva, nuestra historia nacional.

Todo ello se ha de parir a través de un hibridaje cultural, donde el canto solitario y triste del gaucho se ha de anexar al baile de los negros, para luego dejar lo rural e introducirse en esa urbanidad naciente que ha de recibir a la inmigración y sus sueños de una vida mejor. Todo eso habría de conjugarse en los patios de tierra alumbrada a kerosene, con la irrupción de nuestros propios bailarines, los compadritos y sus mujeres, que nos han de brindar un nuevo baile, el del abrazo compartido. Tiempos también de malarías y sacrificios que, con el tiempo han de dar paso al avance social y la construcción de una gran urbe que irá exhibiendo sus distintas realidades. Pero, siempre serán etapas dentro una unicidad que, a través de la música, poesía, baile e interpretación apuntalará a un nuevo género y le dará sustentabilidad como música popular urbana. Allí estaría gestando su génesis.

Sin embargo, la misma se sustenta en cada uno de los componentes del género, se trate de su hábitat, de su música, de su poesía, de sus bailes y de sus intérpretes. Es seguramente imposible que el tango pudiera haber nacido en otro lugar que no fuera el Río de la Plata, aún, cuando algunos países escandinavos reclaman para ellos su paternidad. Y, en estas tierras, se llamen principalmente Buenos Aires o Montevideo habrá de sellarse una indisoluble ligazón con su nacimiento y desarrollo. Ese Buenos Aires del Centenario fértil para algunas clases sociales, sin embargo, sería ámbito propicio para que naciera una nueva música propia, aunque hubiera recibido influencias de otras músicas del mundo.

Esa música, a lo largo de su historia, supo construir una identidad propia e inescindible, que se ha transmitido a lo largo del siglo XX y llegar al nuevo siglo de megalópolis, donde ese “centro” está indisolublemente unido a sus barrios y zonas del conurbano, con iguales realidades y problemáticas. Allí se han de plantear cada una de las características y esencialidades de sus hombres y mujeres.

Algo de misterio se ha producir en ese incipiente hábitat urbano, que nació en un bajo relieve interior lindando con lo rural y el Río de la Plata, con días de sol, pero principalmente noches de luna, que servirían para deambular amistades y traiciones, pergeñando la famosa “porteñidad”. Todo ello se transmitiría a esa nueva musicalidad, la cual, ese pueblo necesitaba para gritar su identificación.

Pero, ese lugar que era Buenos Aires tenía a sus vecinos, los locales, desde el indio, el gaucho o el negro, pero también recibiría como propios a tanos, gallegos, vascos, polacos y toda esa cofradía inmigratoria, los cuales no solo portaban sus ansias de superación, sino que también llegaban con sus propias culturas, entre ellas las musicales. Ese sería el famoso hibridaje cultural que, en un hábitat particular, daría un nuevo prototipo social, el cual necesitaba tener nuevos vectores culturales que lo identificaran, entre ellos, su propia musicalidad.

La música, como todo arte y más tratándose de música popular, necesita, evidentemente, de hombres y mujeres que la produzcan. Así, en ese incipiente arrabal, como signo de convivencia entre lo rural y lo urbano, comenzarían a surgir los primeros representantes del nuevo género, que como suele ocurrir, al principio serán intuitivos, carentes de grandes conocimientos musicales.

Esos intuitivos del nuevo quehacer musical, estarían conformados por artistas populares, desde músicos, poetas, payadores o bailarines de la nocturnidad, con escasos conocimientos musicales, a los cuales, sin embargo, les alcanzaba para expresarse, la mayoría de las veces sin atril y solo acompañado de sus ganas de ejercer el don musical. Para ello, les alcanzaba pequeños acordes, recibidos del gaucho o de las primeras verduleras tanas, luego perfeccionado con el “Rey” bandoneón, acompañados por esos primeros bailarines de arrabal,

los cuales, a su vez, habían recibido las enseñanzas de la raza negra. Esa base necesaria y sustancial, con el transcurrir del tiempo le permitiría alcanzar una nueva etapa evolutiva.

Ese ritmo picante, tanto en la música como en el baile, sería la base necesaria para la llegada de otra generación musical, con mayor cadencia y acompasada, aunque no le faltaba un ritmo juguetón. A ella se la conocería con la denominación de la “Guardia Vieja”, la que habría de marcar, en esas décadas del “20” o el “30” una mayor calidad musical e interpretativa, en consonancia con una urbe que había entrado de lleno en el siglo XX, alcanzando un mayor desarrollo musical, poético,ailable e interpretativo, y que, como le había ocurrido a esa generación, prepararía el escenario necesario para recibir a otra generación, es decir a la “Guardia Nueva”.

Allí han de aparecer notables músicos, que traen en sus maletas mayores conocimientos musicales, que abandonan la “parrilla” y dan comienzo al “atril”. Junto a ellos estarán poetas, intérpretes y bailarines, que han de marcar toda una época, dejando hitos fundamentales, muchos de los cuales aún perduran y son objeto de estudios musicales, todo lo cual colocaría un nuevo eslabón en el género. Con ello se establecería un verdadero salto evolutivo, lo cual nos estaba acercando a esa gran etapa de oro. Pero, también en el período de mediados del “20” hasta mediados del “30” había transitado toda esa realidad, alguien que, especialmente desde la interpretación había “inventado” el canto del género.

Toda esa maravilla de músicos, intérpretes, poetas y bailarines, estaba dejando su legado, el cual, a la luz de las nuevas realidades económicas, políticas y sociales de nuestra sociedad, sería aceptado sin beneficio de inventario, por una nueva tribu que, ante ese nuevo escenario habría de alcanzar el cenit del género. Pero como suele ocurrir, con aquello de que nada es duradero, luego de esa gloriosa “larga década del 40”, llegaría el revanchismo político que también habría de alcanzar a sus artistas populares, quienes pasarían al ostracismo, cuando no a la desaparición artística de muchos de ellos, pero, principalmente de esa música que, había cometido el delito de ser nacional y popular.

Pese a su declinación popular, por la fuerza de las circunstancias, algunos artistas populares tradicionales habrían de resistir y, junto a ellos, aparecía una nueva generación de renovadores, de una gran calidad, que comenzaban a gestar en el género un nuevo ropaje, de acuerdo al nuevo hábitat de la ciudad y al cambio de costumbre. Todo ello generaría un camino de nuevas expresiones y timbres que se adecuarían a esas nuevas realidades, que el género, si quería subsistir, no debía desconocer, como alguna vez lo expresara el maestro Leopoldo Federico. Muchos de ellos dejarían una obra de trascendencia que no solo se escucharía en el país, sino que trascendería fronteras. Sin embargo, estas nuevas expresiones serían prácticamente de carácter instrumental, donde, el baile no tenía lugar y los poetas e intérpretes no alcanzaban a tener visibilidad como en los tiempos de la época de oro.

Luego, como le ocurrió al país, nuestra música popular urbana, transitaría oscuros sótanos. Pero, repetimos, como en la vida nada es duradero, hacia esos finales de siglo, se produciría un cierto renacimiento. Si bien el mismo, se asentaría en músicos, intérpretes y bailarines tradicionales, que exportaríamos no como Valentinós sino como Carlitos, que sin duda comprenderían necesidades globales, quizá la mayor causa sería una suerte de cipayage cultural, especialmente de sus capas medias y altas, donde, al haber triunfado en el exterior, principalmente París y Nueva York, volvían a tenerlo en consideración. Pero, también se produciría un renacer del baile, donde comenzaron a aflorar academias de enseñanza y los clubes de barrios comenzaban a reabrir sus puertas y sus milongas. También, ello se daba al compás de un renacer democrático del país.

En esas necesidades globales ha de aparecer un género, ante los ojos del mundo, despojado de cualquier acrobacia, sino significando el sentir de un pueblo y de su música popular urbana, que también venía a exhibir su hábitat. Con ellos también renacerían sus músicos, bailarines e intérpretes, donde los tradicionales comenzaban a ser acompañados por las nuevas generaciones. Quizá, donde mayor déficit se producía, era con los poetas, aunque también aparecían aquellos que nacían al género y que reflejaban los nuevos tiempos y sus distintas circunstancias. Ellos, volverán a estar acompañados por el hombre y la mujer común, aún sin serlo con el carácter masivo de otros tiempos.



La temática ciudadana y el abrazo de la pareja daba paso a la esperanza de recrear nuevamente nuestra música popular urbana, fundamentada, especialmente, en las nuevas generaciones, aunque tuvieran otro ropaje y en lugar de zapatos y trajes o vestidos, muchos bailan en zapatillas y jeans, pero siempre cerrando los ojos para escuchar mejor la música o la poesía que los envuelve y que a su vez ha de posibilitar que el género vuelva a las pistas de los clubes de barrio, permitiendo, a su vez, que se pueda gozar de muchas orquestas olvidadas, pero, también, de las nuevas expresiones musicales.

Ese nuevo escenario nos ha de significar la necesidad de asumir la nueva realidad y exhibir a quienes hoy siguen generando su arte popular para seguir asegurando la vida del género. Ello, también, vendría de la mano de los representantes veteranos, que daban sus últimas bocanadas de aires tangueros para que los jóvenes pudieran inhalarlo, y a sus conocimientos académicos, le pudieran adosar los necesarios “yeites”. No solo recibirían esos abrazos de quienes le precedieron, sino también de nuevas escuelas musicales, como, por ejemplo, la “Escuela de Música Popular de Avellaneda” o la “Escuela Tango Emilio Balcarce”, entre otras, que serían la forja de una enorme camada de jóvenes que, con el tiempo, llegarían a ser nombres reconocidos del género, a través de sus trayectorias individuales o de formaciones orquestales. Ello sería el fermento necesario y fundamental para la continuidad y evolución del género.

En ese camino, con el ejemplo y la ayuda de los veteranos, las jóvenes generaciones llegaban para cumplir su rol evolutivo, el cual también tendría el andamiaje de otros géneros urbanos, produciendo una simbiosis musical que le permitiría al género llegar a muchos jóvenes, produciéndose una fusión de timbres y sonidos de integración musical, sin que ninguno renegara de sus identidades musicales, poéticas o interpretativas.

Como colofón de todo ello, y antes de entrar en el análisis de las nuevas realidades del siglo XXI, queremos señalar, como verdad de Perogrullo, que cada género musical, se sustenta en dos condiciones esenciales: calidad y perdurabilidad.

Los demás elementos, que algunos le adjudican, por caso la masividad, son fenómenos, la mayoría de las veces, ajenos a los valores musicales, y solo transportan éxitos pasajeros que, transcurrido determinado lapso cae en el olvido.

Quien no ha de gozar con obras de Wolfgang Amadeus Mozart.,Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Schubert, Vivaldi, Chopin, Verdi, Tchaikovsky o Wagner, entre otros, que reúnen algunas centurias y sin embargo no dejan de maravillarnos. ¿Porqué? Sencillamente por su calidad y sensibilidad, lo cual marca su perdurabilidad, que se ha sustentado en todos estos músicos, pero también en los tiempos de Bartok o la música dodecafónica.

En nuestro género popular urbano, dentro de miles de obras, se podrá significar, entre otras, a El caburé, Tigre Viejo, El incendio, Derecho viejo, La cumparsita, La mariposa, El Africano, Taconeando, El amanecer, Derecho viejo, El Marne, Flores negra, Arrabal, El flete, Loca bohemia, Mala Junta, Boedo, Recuerdo, Negracha. Pero también junto a ellos estarán las obras de Piazzolla y de los demás músicos de la renovación. Allí, también, existe calidad y perdurabilidad.

Esa calidad y perdurabilidad, como ha señalado el maestro Horacio Ferrer, ha de estar avalada por más de 10.000 obras y otro tanto de autores e intérpretes. Por todo ello y muchas razones más, adherimos a señalar que el género mantiene su vigencia, aún con la adaptación a los tiempos y nuevos lenguajes musicales. Y aún, no teniendo la masividad de antaño, es respetado no solo por los otros géneros, sino que también recibe el placet de calidad de los mejores escenarios del mundo.

La calidad autoral e interpretativa tanto de tradicionales como de los nuevos valores, mantienen en alto al género y ello, pese al augurio de su defunción, sigue siendo representativo, se llame tango, música de la ciudad o como quieran llamarlo. Lo importante, en definitiva, radica en su valor musical.

Muchos de los lenguajes musicales populares del siglo XXI, tienen, seguramente, quiénes les escriban, como ha ocurrido con el jazz, el rock, inclusive la cumbia o el cuarteto. En el caso de tango existe una laguna sobre el particular, y solo podemos hablar de algunos trabajos de tesis en sede universitaria o un reducido número de obras que lo tratan como Tango Siglo XXI de Tomás Daniel Callelo Editoria Biblos sobre el cual se ha señalado que está “consagrado a las relaciones entre el tango, la subjetividad y la sociedad aborda particularmente el análisis entre la singularidad artística del género como síntesis sociocultural prefiguradora de relaciones sociales y políticas. Parte de la presuposición de que el tango no solamente posee una historia sino también una historia espectacularizada que se manifestó mediante símbolos e imágenes que enmarcaron aspectos relevantes de la vida cotidiana y la cultura política nacional. Durante las últimas décadas tuvo lugar un resurgimiento del tango, fundamentalmente por medio del baile que se constituyó en un lugar de encuentro y de expresión cultural de relaciones sociales. Podemos considerar, entonces, este resurgimiento como una cifra que es necesario develar. ¿Qué nos quiere decir actualmente el tango con el renacimiento de sus diversas expresiones estéticas, los medios que emplea y su significado para la subjetividad social? Por medio de una interpretación sociológica de la cultura que le diera origen, Tomas Calello analiza letras, guiones, películas, artículos, libros y performances relacionados con el tango que permiten descifrar algunas claves para comprender la compleja trama de los conflictos sociales, culturales y afectivos (incluidos los de género) junto con las expectativas de la sociedad argentina actual”.



O, los dos tomos de "Tango del Siglo XXI" editado por Corregidor: Década I, primera parte. Con testimonios de: Julio Dupláa; Graciela González; Pedro Calveyra y Nora Robles; Pablo Ziegler; Tomás Gubitsch; Miguel Ángel Zotto; Alfredo Rubin; La Chicana (Dolores Solá; Acho Estol); Milena Plebs; Guillermina Quiroga; Omar Viola; José Garófalo; Julián Peralta; Fernando Otero; Ramiro Gigliotti; Leonardo Cuello; Ariel Ardit; Vanesa Quiroz; Luis Solanas; Cecilia Troncoso; Horacio Godoy; Orquesta Típica Fernández Fierro; 34 Puñaladas; Elina Roldán; Johana Copes; Pablo Mainetti; Horacio Romo; Luz Valbuena; Alicia Muñiz o Luis Calvo. Como la segunda parte de esa primera década a través de testimonios de Ramiro Gallo, Pablo Agri, Brian Chambouleyron, Lidia Borda, Augusto Balizano, Mariana Docampo, Mario Orlando, Marcelo Rojas, Fernando Lavitz, Alejandra Gutty, Natalia Hills, Mercedes García Guevara, Gustavo Mozzi, Federico Moya, Stella Díaz, Daniel Melingo, Pablo Verón, Javier Rodríguez, Andrea Misse, Hugo Rivas, Diego Schissi, Brenda Angiel, Rodrigo Pardo, Carlos Matera, Alfredo Ferrari, Chino Perico, Daniel Carreira, Darío Bazannery, Judita Zapatero o Jorge Rodríguez.

Fuera de esos trabajos carecemos de un análisis ordenado de estos últimos 20 años del género, por lo cual el presente, se ha de realizar, quizá sin un orden determinado, tratando de exhibir a la mayoría de sus artistas, como a sus obras. Lo que sí podemos señalar, que en ese desarrollo hemos de significar la enorme importancia de la mujer en el tango, en este siglo, tanto desde lo instrumental, como de lo autoral, se trate de la música o de la poesía, gran mayoría devenida, como sus compañeros, de estudios musicales avanzados, lo cual le brinda un mayor valimiento para su nueva construcción.

Así, hemos señalando la fundamentación del género, para continuar en el análisis de cada uno de sus actores.

### TANGO SIGLO XXI

- \* LA JOVEN "GUARIDA" Y SUS REALIDADES SÓNORAS
- \* LAS ORQUESTAS TÍPICAS
- \* SUS COMPOSICIONES
- \* REPRODUCCIONES, VIRTUALIDADES Y PARTITURAS
- \* EL TANGO Y SUS CIRCUNSTANCIAS
- \* FESTIVALES Y EL YIRO TANGUERO
- \* RADIO, TV, CINE Y MEDIOS ACÚSTICOS
- \* MILONGUEANDO EN EL XXI
- \* LO FEMENINO BUSCA SU DESTINO
- \* TANGO Y SOCIEDAD. LA FUNCIÓN ESTATAL. ESCUELAS PARA YEITES
- \* ASÍ PENSAMOS Y ACTUAMOS. SU PENSAMIENTO Y ACCIÓN

### LA JOVEN "GUARIDA" Y SUS REALIDADES SÓNORAS

El tango sería un género que mantendría sus bases de sustentación, como toda música popular, conservando los rasgos visibles de la música del siglo XIX, y sobre todo el más importante: la melodía acompañada. Aún, así, ahondó en un aspecto totalmente novedoso de la música, al punto de que recién estaba siendo explorado por los compositores más vanguardistas de la época.

Visto desde la vereda opuesta, quizás éste sería el logro más importante del tango como aporte a la cultura universal: con una mirada profunda sobre el sonido, en permanente desarrollo, integrada a una estructura y un discurso comprensible (y posible de ser amado e idolatrado) por el público masivo. Proceso que quedaría trunco con las circunstancias nacionales, luego de 1955, y con una actividad externa encajada en procesos económicos, luego de terminada la segunda guerra mundial, que haría infructuosos los esfuerzos del género, aunque también el mismo debería admitir su parte de culpa, especialmente no haberse agjiornado de acuerdo a los nuevos tiempos.

Seguramente si este género hubiere nacido en el norte, como el Jazz (y también el del dominio militar, económico y por ende comunicacional más grande que ha conocido la historia de la humanidad), acaso hubiese marcado una tendencia musical que adoptara toda la humanidad y de cuya influencia no se escaparán ni siquiera los compositores académicos, de la manera que el Jazz claramente lo hizo, por sus innegables valores creativos-musicales, pero especialmente por su procedencia.

El tango es una expresión musical que ha cambiado desde sus orígenes hasta la actualidad. Surgido en los suburbios de Argentina y Uruguay en los finales del siglo XIX, es un género al que han recurrido todo tipo de agrupaciones, como Bajofondo, Gotan Project y Tanghetto, cuya línea se encuentra más enfocada en la música electrónica y el pop. Sin embargo, este himno de las clases populares del Río de la Plata (al menos lo fue durante la primera mitad del siglo XX) hoy es una de las vanguardias musicales más vivas de América Latina. En el tango acústico destacan bandas como la Orquesta Típica Agustín Guerrero (OTAG), el Sexteto de Sonia Possetti, la Orquesta Arquetípica de Ramiro Gallo, entre otras .

Un músico mexicano, J. Vizzi ha señalado: "El tango nunca dejará de existir porque está en el ADN argentino. Es un género que muta, que cambia conforme la ciudad se transforma, es una imagen del empedrado con el asfalto. Yo diría que hay que adaptar el tango al 2014 fusionando y respetando estilos, llevándolo a la música contemporánea. Actualmente existe una gran oferta porque, al menos en Argentina, han surgido muchos ensambles y agrupaciones dispuestas a generar lenguajes propios". Hay quienes aseguran que la música de Bajofondo, por ejemplo, no es tango. Incluso Juan Campodónico, uno de sus fundadores, lo admite. No obstante, es innegable que sus canciones se encuentran impregnadas e influenciadas por los ritmos tangueros.

Para comenzar con el análisis de este siglo XXI quizá, debemos recordar un trabajo que se denominó "La joven guardia del tango" donde lo hacían distintos grupos jóvenes del tango que se disponían a abordar los nuevos tiempos. Pasarían muchas situaciones a nivel global y nacional, y también en el género, hasta que en 2012 se compilara otro trabajo denominado "Tango Siglo XXI", donde se puede apreciar la llegada de muchos jóvenes músicos al tango, donde no solo traían sus conocimientos musicales, sino que, también, habían aprendido sus "yeites", que tendría la novedad de no solo interpretar temas clásicos, sino que lo harían con sus aportes generacionales.

Sin duda, muchos más trabajos se habían concretado a lo largo de todo este tiempo, pero este disco, curado por el violinista Federico Terranova, ha de reunir 15 tangos nuevos escritos entre 2001 y 2011. No parece casual que el proyecto salga del CAFF (Club Atlético Fernández Fierro), idea y epicentro de los conciertos de la Orquesta Fernández Fierro, de los festivales de tango y de Radio CAFF, que se emite por la web y que destina la programación a grupos actuales, de la cual el disco funciona como su extensión.

En dicho trabajo, su primera parte sucederá a través de los tangos cantados, donde destaca la pluma certera y urbana conectada a otros géneros, pero sin perder el pulso tanguero, de Alfredo "Tape" Rubín en "Bluses de Boedo" y "Despedida". El resto ha de presentar distintas obras como el humor extremo de Dema y su Orquesta Petitera en "El mito", con el tono oscuro de 34 Puñaladas, en "Bombay Buenos Aires" y la desolación que late en la música y letra del tango "Hoy", interpretado por Rascasuelos.

El segmento de tangos instrumentales suena más uniforme, como si se pudieran establecer más puntos en común, como si los compositores conversaran entre sí. Tal vez como reflejo de un momento diferente de madurez, el repertorio sin letra funciona de modo orgánico, tiene exponentes nítidos y se recorta con sus propias influencias y mixturas. Si Piazzolla y Salgán son dos faros posibles para la nueva generación, aquí se palpa de modo claro: la huella del bandoneonista está implícita en el conjunto La Camorra ("Brasas") y la del pianista es explícita en el homenaje de la orquesta de Agustín Guerrero ("Milonga de la Suite Salgán").

Entre los nuevos referentes, los tangos del violinista Ramiro Gallo y de la pianista Sonia Possetti, "El último kurdo" e "Ida y vuelta", respectivamente, ponen de manifiesto la solidez compositiva que ya mostraban en sus primeros discos. El sonido contemporáneo de El Arranque en "Nuevo" y el ritmo poderoso de Astilleros en "Chiru" abren otras vertientes de búsqueda. A pesar de algunas ausencias y de lo desperejo que supone un compilado de estas características, el disco cumple con su cometido: ofrece una panorámica posible del tango en movimiento, en un saludable instante histórico donde conviven –caóticamente– el baile y la movida electrónica, como los acercamientos de otros géneros y la autogestión.

1	–Orquesta Típica Fernández Fierro	Despedida
2	–34 Puñaladas	Bombay Bs As
3	–Rascasuelos	Hoy
4	–Tape Rubín y las Guitarras de Puente Alsina	Bluses de Boedo
5	–La Chicana	Una Iguana y Tres Monedas
6	–Dema y Su Orquesta Petitera	El Mito
7	–Futre	La Grasa y la Sangre
8	–El Arranque	Nuevo y Vivo
9	–Ramiro Gallo Quinteto	El Último Kurdo
10	–Astilleros	Chiru
11	–Cuarteto de Julio Coviello	Delirio
12	–Possetti Bolotín	Ida y Vuelta
13	–La Camorra	Brasas
14	–Derrotas Cadenas	Abortango
15	–Orquesta Típica Agustín Guerrero	Milonga de la Suite Salgan

Esto nos está exhibiendo los caminos que comienzan a transitar las jóvenes generaciones, que, como ocurre siempre, parten de lo existente y en ese camino inician su propia búsqueda, sus propios estilos. Solo el trabajo y el tiempo son quienes han de brindar los resultados.

Entre los desarrollos personales y conjuntos de música instrumental, como sus poetas, intérpretes y bailarines, quizá deberíamos comenzar por las orquestas típicas de tango en el siglo XXI, como si repitiéramos, un poco, el desarrollo que, para el siglo XX, realizará el doctor Luis Sierra.

Las mismas se han planteado qué camino seguir, si proseguir la tarea de los conjuntos desaparecidos o elegir caminos propios, a través de temas tradicionales con arreglos propios o, directamente, de temas propios, inclusive “rockeros”. Quizá todo ello sea necesario y en definitiva que ha de confluír a producir una nueva generación del género.

Ello se produciría, no como un efecto de nuevas modas, sino como resultado del estudio de las nuevas generaciones de músicos y su reinterpretación del género, o como solemos decir, su evolución, y como había ocurrido en otros tiempos, serán también las experiencias de distintos grupos que han investigado el género y traen en su mochila muchas horas de estudios.

## LAS ORQUESTAS TÍPICAS

Acudiendo al doctor Luis Sierra deberemos señalar que en su recordado trabajo “Historia de la orquesta típica” editorial A. Peña Lillo Buenos Aires, 1966, ha de señalar que a partir de la “Orquesta típica criolla” se estaba pariendo una formación orquestal que luego pasaría a ser simplemente Orquesta Típica, integración musical del tango, que adquiere un sentido claro y preciso, se trate de Orquesta como de lo Típico que caracteriza algo, precisamente, al género, y que lo distingue perfectamente de otros conjuntos que hacen otros géneros populares.

Otros autores han señalado que constituye una formación potente y emblemática del tango, que es el conjunto que permite mayores posibilidades expresivas y que, en la década de oro tomara forma a través tres o cuatros bandoneones y violines, una viola o violonchelo, un piano y un contrabajo.

Pero, además, junto a un innumerable número de nuevos conjuntos orquestales, también estarán aquellos de vasta experiencia, que le han dado sustento y que siguen batallando, se trate de los interpretativo como lo autoral o la enseñanza. Así nos encontraremos con la Orquesta Típica de Rodolfo Mederos, que fuera uno de los iniciadores de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, la de Víctor Lavallén, que también actúa como Orquesta del Tango de la Municipalidad de Lomas de Zamora, tipo de orquestas a las cuales le hemos también de dar un tratamiento especial, o también la de Julio Pane.

Allí, codo a codo con ellos aparecerá la Orquesta Típica Fernández Fierro, que viene batallando ya desde los finales del siglo pasado, la de Ariel Ardit con la dirección de Andrés Linetzky o de este con “ValeTango”, la Orquesta Arquetípica de Ramiro Gallo, la de Nicolás Ledesma, la Sans Souci, la de Julián Peralta, la apuesta del Chino Laborde, Pablo Mainetti, producto, como otros tantos, de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, Horacio Romo, Pablo Agri o lo criollo de Braian Chambouleyron, por citar algunos.

Pero no se agotan en ellas, sino también estarán todas estas orquestas integradas por jóvenes músicos barones, pero con la novedad de la incorporación de una extraordinaria cantidad de ejecutantes mujeres. Muchas de ellas seguirán las líneas de conjuntos tradicionales, especialmente los de Pugliese, Troilo, Di Sarli, Caló o D’Arienzo; en tanto que otras buscarán caminos propios a través de obras y arreglos de algunos de sus integrantes, donde, en algunas también aflorará la influencia del rock.

Sin agotar la lista, tendremos una enorme cantidad de orquestas, conjuntos e intérpretes nuevos de este tango siglo XXI, donde podemos apreciar que, como ocurre también en la composición, es de una enorme cantidad y calidad y, también la característica de que allí también comienzan a decir presente las nuevas mujeres del tango, tanto en lo instrumental como en lo interpretativo. Así podemos señalar:

Acetato Buenos Aires  
Actitud Lusiardo Trío  
Almagro  
Alejandro Guyot  
Alfredo Piro  
Alto Bondi  
Amores Tango de José Teixidó  
Ana Sofía Stamponi Tango  
Analía Golberg  
Ángel Pulice  
Araca Aires Urbanos  
Aranoski Dawi  
Ariel Ardit y su orquesta dirigida por Andrés Linetzky  
Ariel Prat  
Astilleros con la dirección de Julián Peralta  
Autelio Tango Club  
Bajo Fondo Tango Club  
Barsur  
Bernardo Fingas Dúo  
Bernardo Monk Orquesta  
Bien Frappé  
Bife  
BGG  
Calavera Acid Tango  
Cañón  
Capotango  
Caravana Tango  
Cardenal Dominguez  
Carlitos Varela  
Ciudad Baigón  
Cesco  
Ciberti Tango  
Clarita Tango  
Claudia Levy  
Claudio Riva  
Cuarteto Cedrón  
Cuarteto Coviello  
Cucuza Castiello  
Chifladas Tango  
China Cruel  
"Chino" Laborde y Dipi Kuitko Trío  
Daniel García Quinteto  
Del Bajo Quinteto  
Dema y su Orquesta Petitera  
Derrotas Cadenas  
Diego Schissi  
Dúo Mugre Criolla  
El Amague  
El Arranque  
El Cachivache Quinteto  
El Derrumbe  
El Enganche  
El Macanazo  
El Motín  
Esquina Sur



Eva Fiori Orquesta  
Falopa  
Federico "Vruma" Ottavianelli  
Fervor Buenos Aires  
Finisterre Tango  
Futre  
Gabriel de Pedro Quinteto  
Gisela Magri  
Graciano y cuarteto  
Gran Orquesta Típica Otra  
Hernán Lucero  
Il Faut Tango Dúo  
Jacqueline Sigaut  
Jorge Alonso  
Juliana Manoukian  
Juan Pablo Gallardo Orquesta  
Juan Serén  
Juan María Solare  
Juan Villareal  
Julieta Lasso  
Juan Pablo Gallardo  
Juan Vattuone  
La Batifondo  
La Biyuya  
La Camorra  
La Chicana  
La D'Arienzo  
La De Angelis  
La Emponderada  
La de Esteban Riera  
La Hoguera  
La Maleva Orquesta Típica  
La Modesta Orquesta Típica  
La Púa  
La Rantifusa  
La Runfa  
La Tanturi  
La Vagabunda  
La Vidú  
Las muñecas  
La Postango  
Las Orilleras  
Las Rositas  
La 348 Orquesta Típica  
La Santa Milonguita  
La Vagabunda  
Lidia Borda  
Limón García  
Los Civenti  
Los Dinamos  
Los Garciarenas  
Los Herederos del Compás  
Lucio Arce  
Lucio Tapia  
Lunático 33 la Típica

Lucrecia Merico  
Madreselva  
Maia Castro  
Malamada  
Malevaje Ensemble  
Marcapiel  
Marisa Vázquez  
Masmédula  
Miguel Di Genova  
Milongas Extremas  
Moscato Luna  
Mosquita en el Río de la Plata  
Narco Tango  
Negro Fáfico  
Noelia Moncada  
Omar Mollo  
Otros Buenos Aires  
Orquesta de Tango Guillermo Ferreyra  
Orquesta Los Crayones  
Orquesta Ojo de Tango  
Orquesta Típica Agustín Guerrero (ex Director y fundador de Cerda Negra)  
Orquesta Típica Andariega  
Orquesta Típica Central  
Orquesta Típica Ciriaco Ortíz  
Orquesta Típica Ciudad Baigón  
Orquesta Típica de Carlos Quilici  
Orquesta Típica de Esteban Riera  
Orquesta Típica Cambio de Frente  
Orquesta Típica Conciertos Atorrantes  
Orquesta Típica de Estilo Milonguero  
Orquesta Típica de Frente  
Orquesta Típica de Julián Peralta  
Orquesta Típica de Tango  
Orquesta Típica Fernández Fierro  
Orquesta Di Salvo  
Orquesta Típica 12 manos  
Orquesta Típica el Afronte  
Orquesta Típica el Apronte  
Orquesta Típica Fervor Buenos Aires  
Orquesta Típica Guardia Cadenera  
Orquesta Típica Juan Pablo Navarro  
Orquesta Típica La Andariega  
Orquesta Típica José Libertella  
Orquesta Típica La Martino  
Orquesta Típica La Reducida  
Orquesta Típica Misteriosa Buenos Aires  
Orquesta Típica Mala Pinta  
Orquesta Típica La Yumba  
Orquesta Típica Nicolás Ledesma  
Orquesta Típica Pichuco  
Orquesta Típica Rayuela  
Orquesta Romántica Milonguera  
Orquesta Típica Sabor Buenos Aires  
Orquesta Típica Sísmica Mercalli  
Orquesta Típica Sur

Orquesta Típica Tango XXI  
Orquesta Típica Tokio  
Orquesta Típica Victoria  
Orquesta Típica Villa Crespo  
Orquesta Típica Villa Urquiza  
Orquesta Típica Violentango  
Orquesta Típica Utópica  
Orilleros Tango  
Oscar Lajad  
Osvaldo Peredo  
Oveja Rosa  
Quiero 24  
Quinteto Ciudad  
Quinteto Negro La Boca  
Patricia Malanca  
Paulina Fain  
Peche Estevez  
Piraña  
Por siempre Tango  
Quiero 24  
Quinteto criollo González Caló  
Quinteto del Revés  
Quinteto Tanguísimo  
Ramiro Gallo Quinteto  
Ranas  
Rascasuelos  
Retorno de Tango  
Richard Cappz Orquesta  
Rimel Tango  
Sanata Bar  
Saúl Cosentino  
Sexteto Andamio  
Sexteto Fantasma  
Sexteto Milonguero  
Sexteto Murgier  
Sexteto Visceral  
Siniestra  
Sin Sacrificio  
Sísmico Tango Mercalli  
Solo Tango Orquesta  
Sonia Possetti-Daniel Bolotín  
Sónoro Rioplatense  
34 Puñaladas (Bombay Buenos Aires)  
Tango Bardo  
Tango Chino  
Tangoloco  
Tangorra Orquesta  
Tango Pohsan Tähden  
Tango Spleet Orquesta  
Tanghetto  
"Tape" Rubín y las Guitarras de Puente Alsina  
Tensión Tango  
Terco Tango  
Trascartón  
Trío Barbarie

Trío Jarupkín-Martínez-Bolognese  
 Trío Pugín  
 Trío sin fueye  
 Trova tanguera  
 Tu vieja es tango  
 Va de nuevo  
 Vale Tango  
 Ventarrón&Varela  
 Visceral  
 Yesca  
 Zir Tango

Realizada una enumeración de carácter general, hemos de desarrollar la trayectoria e importancia de alguno de los conjuntos o de los intérpretes.

Pero no solo Buenos Aires tendrá sus nuevos conjuntos. También el interior del país ha creado las suyas, como la Maleva Orquesta Típica, la Orquesta Típica de Carlos Quilice y la Orquesta Utópica en Rosario; en Córdoba dicen presente Lunático Treinta y Tres La Típica, y en Mendoza la Orquesta Sísmica Mercalli articula una formación heterodoxa con espíritu orquestal.

Seguramente, más allá de la Sans Souci, de ritmoailable en la línea de la orquesta de Caló, el grupo que marcó rumbo entre la gente joven ha sido la Orquesta Típica Fernández Fierro, al principio llamada la Fernández Branca, la cual era parte del movimiento de "La Máquina Tanguera". Esta formación tiene hoy un reconocimiento a nivel nacional e internacional que, aunque ha tenido a instrumentistas de distintas zonas de la Ciudad de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires, uno de sus fundadores y primer director fue Julián PERALTA hombre hoy de enorme trayectoria, actual director de "Astilleros" que surgiera a la consideración popular desde Lomas de Zamora, al cual siguiéramos muy de cerca desde sus inicios.

En sus primeros pasos la orquesta estuvo integrada en Piano: Julián Peralta, Bandoneones: Flavio Reggiani, Fernando Añon Barros, Julio Coviello, Patricio Bonfiglio, Contrabajo: Yuri Venturín, Viola: Juan Carlos Pacini, Violines: Federico Terranova, Pablo Jivotovschi, Bruno Giuntini Violonchelo: Alfredo Zuccarelli, Cantor: Walter "Chino" Laborde



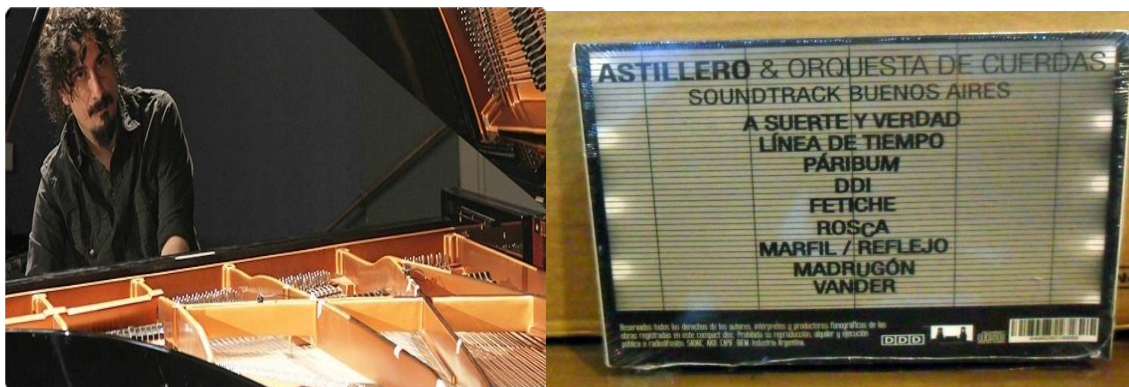
Iniciada en el estilo de Pugliese, el conjunto, a lo largo ya de muchos años ha ido incorporando sus propias inclinaciones, además de un número importante de temas propios.

Desde lo conceptual como en su estética, basada en el poder que otorga la sonoridad de una línea de fueyes constituida por cuatro bandoneones, una sección de cuerdas formada por tres violines, viola y violonchelo y la habitual base rítmica compuesta por piano y contrabajo.

Entre sus presentaciones más destacables podemos mencionar: la Quinta Cumbre Mundial de Tango (en Rosario), Tercer y Cuarto Festival de Tango de la Ciudad de Buenos Aires, Festival de Tango de Córdoba "Julio y el Tango", en la Academia Nacional del Tango, Teatro Presidente Alvear (en el marco del ciclo Pugliese Vivo 2001-2005), Teatro Margarita Xirgú, Teatro Verdi, Museo de la Casa Rosada, Centro Cultural General San Martín, Centro Cultural Torcuato Tasso, Centro Cultural del Sur, Casa del Tango, Bandoneonazo, Salón Dorado de la Casa de la Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, Alvear Palace Hotel, Café Tortoni, Sheraton Hotel, medios masivos de comunicación y todo el circuito de tango de Buenos Aires incluyendo las más importantes milongas.

Constituida desde sus inicios como Cooperativa, siguiendo la línea de don Osvaldo, además cuenta con su propio reducto tanguero: el CAFF donde además realizan presentaciones otros conjuntos de las jóvenes generaciones de la música popular urbana. "Cuando empezamos, explica Juri Venturín, director de la Orquesta Típica Fernández Fierro, casi no había orquestas típicas más allá de las institucionales. Pero admirábamos a la de Pugliese de los años 60-70 y tomamos eso para ir a otro lado. Un bandoneón suena fuerte, ¡pero cuatro mucho más!. A nosotros eso nos parecía fundamental para hacernos escuchar después en temas propios para dar con un estilo. Hoy no podría tocar "Quejas de bandoneón" porque no es mi música. Y generar un espacio como el CAFF fue la única forma de tocar muy seguido, que es lo que nos interesa.

Por su parte, Julián Peralta, pianista, director y compositor es una referencia central del tango actual, no sólo por su actividad musical -entre las que se destaca haber creado y dirigido la Orquesta Típica Fernández Fierro-, sino también por su gran trabajo de gestión y difusión del Tango en proyectos como La Máquina Tanguera, el CAFF y el Teatro Orlando Goñi, entre otros.



Julián es un incitador incansable que ha logrado sintetizar con la Orquesta Astillero toda la experiencia adquirida, siempre con la premisa de lograr un sonido actual y valiéndose de composiciones propias. Con varios registros editados, Astillero suena como debe sonar una orquesta de aquí y ahora, arriesgada y urgente. Una especie de banda oficial de un momento del tango que intenta hacer vivir al género una nueva era dorada.

Su pasión pedagógica lo lleva a dictar clases de materias técnicas en la Escuela de Música Popular de Avellaneda y en la Escuela Orlando Goñi, como así también ser autor del tratado técnico "La Orquesta Típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango".

Su música, que incluye obras orquestales, le ha permitido recorrer los más prestigiosos escenarios del mundo, como el Barbican, la Ópera de Praga y el Konzerthaus de Viena. En



2010 musicaliza la versión de “Romeo y Julieta” en Londres. En la actualidad su actividad artística se desarrolla al frente de la Orquesta Típica Julián Peralta y del grupo Astillero.

El punto de partida de esta nueva generación aparece en los finales de los “90” y principios del 2000. Su surgimiento es el resultado de múltiples circunstancias, se trata de la crisis de los finales de esos años, que alcanzaba con significancia a los sectores jóvenes o de la simbiosis que recibían de otros géneros. Pero, para que ello surgiera, sería fundamental la Escuela de Música Popular de Avellaneda y de la Fernández Fierro, que había surgido del colectivo La Máquina Tanguera, que optaría por una actitud rupturista y circular fuera del circuito tradicional del tango y por El Arranque.

El Arranque aún, sin ser estrictamente una típica, alcanza un alto grado de pulcritud y conocimiento del lenguaje del género, que rápidamente habría de convertirlo en uno de los vectores de los nuevos tangueros. Su compromiso por la investigación y la divulgación de su líder llevó al conjunto a distintas nuevas experiencias, como sería la Orquesta Escuela Emilio Balcarce. Varchausky, sobre la cantidad de nuevas integraciones de jóvenes músicos del género, ha de señalar que “Existe una verdad que supera al tango y que tiene que ver con los ciclos generacionales de los “90”, los nietos. Universalmente, los hijos suelen tener una mirada en oposición a la de sus padres y son los nietos los que rescatan la historia y los aportes que hicieron sus abuelos. Supongo que lo que sucede hoy en el tango, a nivel producción es tan general como inaudito. La cantidad de discos y conciertos que se producen por mes en Buenos Aires, tantos y tan buenos proyectos, superan en proporcionales exponenciales al público que lo consume. Es una cuestión a estudiar”.



El Arranque



Orquesta Victoria

Esta nueva realidad del siglo XXI nos debe enseñar que comparar a estas agrupaciones con las de la época de oro del género, es paralizante, en tanto las condiciones económicas y sociales del país son totalmente distintas y sus actores también. Quizá deberemos llegar a señalar que no son mejores ni peores que las anteriores etapas del género. Son distintas. Tampoco serán las mismas realidades que las décadas del “80” o principios del “90”, cuando solo se escuchaba aquello que había sido y una pared separaba a los jóvenes del tango. La realidad de todos los conjuntos actuales es un avance innegable y señala un camino a seguir, el cual, seguramente necesitará de trabajo y esfuerzo.

En ese segmento de nuevos conjuntos, por ejemplo, La Orquesta Victoria tendría permanentes actuaciones en el Café Vinilo, además de haber realizado giras al exterior y un nuevo disco acompañando a Noelia Moncada. Sus integrantes señalan que “Amamos el legado del tango. Lo respetamos y a la vez queremos darle nuestra impronta. No tenemos la formación exacta de una típica. Por eso nos pusimos Orquesta Victoria. Quizá lo más raro es que usamos un clarinete bajo, cosa que utilizó Salgán, aunque de otra manera. Pero no nos queda otra cosa. Somos un grupo de personas luchando por una estética” expresaba su director Cheche Ordoñez.

Por su parte, La Orquesta Típica Ciudad Baigón es también de aquellas más activas, apostando a un repertorio propio, inclusive incluyendo obras del Indio Solari. Así, su director Hernán Gonzalo Cabrera ha de expresar “Somos parte de una generación muy influenciada por la OTFF (la Fernánde Fierro). Pero más que en lo estético, en la forma de gestionar y comprometerse. Apostando a lo independiente y sin negociar nada. Creemos que el tango se debe público para lo nuevo porque si no, nos quedamos en el bronce y el patrimonio de la humanidad. Nosotros no especulamos con lo comercial ni el turismo y apostamos a dejar una obra personal”.



Ciudad Baigón



La Rantifusa

La Rantifusa trata de una orquesta típica conformada por ocho músicas. Cantora, piano, contrabajo, tres violines y dos bandoneones. Todas ellas trabajan a través de una enorme fuerza rítmica del género y una conexión permanente con la música que ejecutan y la danza. Han partido de temas de los años “30”, “40” y “50” procurando encontrar un diálogo con una poética que incluye tangos del siglo XXI, generando un nuevo espacio desde lo femenino. Con espectáculos como “Milonguera de ley” se han presentado en teatros y festivales, además de instituciones educativas, a través de un estilo potente, donde proponen un espectáculo rico en contrastes y personajes escénicos a través de lo reflexivo, dramático, dulce, romántico e inclusive humorístico.

El sexteto típico La Biaba, forma parte de una nueva generación de músicos de tango que reinterpreta el género en la escena contemporánea, donde distintos estilos que, a priori no se relacionan con espíritus juveniles, poseen la necesaria llegada para sitios a los que antes no lo hacían, como podía ser el del tango, quizá alejado de aquello de que el tango te espera. La ciudad, en este nuevo siglo se ha visto inundada de milongas en clubes y bares, donde comienzan aparecer temas contemporáneos.

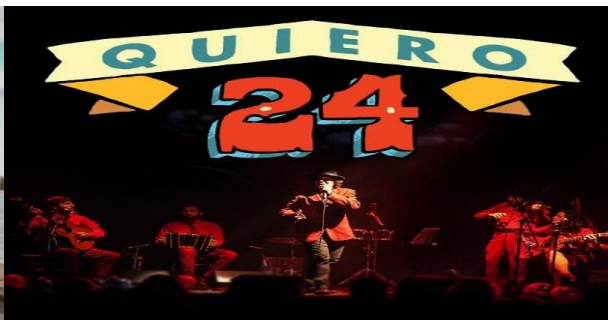
Los integrantes del conjunto provenían de formaciones musicales vinculadas al jazz y a la música clásica, donde llegaban al tango por la Escuela de Rosario, que es la que funciona en la Casa del Tango de la “Chicago argentina”. Todos estos jóvenes que, en los 90 nadaban en el rock y se nutrían de él, sabían que en esa época no era fácil relacionarse con el tango. Sin embargo, siempre han estado cerca de experiencias como las de Charly García o Fito Páez. Todo ello favorecería llegar a la Escuela, donde si bien al comienzo, hacían otra música, por ahí estaba apareciendo el tango, el cual habría de atraparlos.

El conjunto arrancó en 2010 y dos años más tarde en Cosquín lo premiarían como conjunto instrumental en el rubro nuevos talentos. Al año siguiente presentaban “Tanguera” su primer disco y, en ese camino, en 2015 viajaban a Europa, además de tocar en el Festival del Tango de Buenos Aires. Al poco tiempo, en 2016, aparecía su segundo disco “Impulso” y trabajarían sobre otro que titularon “El mismo Río”.

Cuando se los interroga si estos trabajos solo llegan a la gente conectada con el género, responden que es así, pues en este siglo XXI el tango es una experiencia de gente que hace música en cantidad y calidad, donde muchos músicos están llegando al género, un panorama que no encontraban en otros, generalmente más relacionados con los circuitos comerciales. Como en el tango ello es muy difícil, allí han de encontrar más libertades expresivas. Cada grupo va ganando espacio y su forma de funcionar hace que con el tiempo aparecen quienes encabezan esta nueva generación.



Sexteto Típico La Biaba



Quiero 24

A través de tangos, milongas y vales de su autoría el conjunto “Quiero 24” transita desde el humor a letras descarnadas. En “Sean eternos los placeres”, su cuarta producción discográfica se consolida como un nuevo exponente de la canción urbana contemporánea, a través de un estilo musical y poético que aborda temáticas sociales de la actualidad, como lo haría Discepolín.

El conjunto se integra con la guitarra de Alejandro “El Zurdo” Alustiza, el guitarrón de Laura Genlote, el violín de Limay Bartolomei, el bandoneón de Gonzalo “Pucho” Rodríguez, y la percusión de Andrés Jubet, contando con la voz de Cristian “El Cholo” Castelo que ha de combinar gestos lúdicos y picardía barrial para darle vida al “Tango arrabalero”.

La Vidú, nació geográficamente en el segundo cordón del conurbano bonaerense, más precisamente en Florencio Varela, y desde el 2005 ha realizado importantes aportes al género a través de una profusa actividad, tanto de presentaciones, donde comercializa sus CD como “La Vidú” (2009), “Remando la historia” (2013) o “3 Rojo” de 2016. En esa sucesión se puede visualizar el crecimiento de la orquesta que, partiendo de un repertorio con arreglos tradicionales fue virando hacia temas propios de autoría de sus integrantes.



Orquesta Típica La Vidú



Ariel Ardit y orquesta dirigida por Andrés Linetzky

Ariel Ardit de 1999 a 2005 fue el cantor de la orquesta El Arranque, con quienes grabó cuatro discos. Comenzó su etapa solista con el disco Doble A, con acompañamiento de guitarras, luego vino Lado B, homenaje al centenario del poeta Homero Manzi con el auspicio de Cultura de La Nación y en 2009 editó el elogiado disco “Ni más ni menos”. En 2010 logra conformar su propia orquesta típica. Dirigida por Andrés Linetzky, la formación lo acompaña en un concierto realizado en el Teatro ND/Ateneo. “A los cantores”, tal el nombre del espectáculo, es un



homenaje a los vocalistas de las orquestas de los años '40, sus máximos referentes. Durante el show fueron grabados un CD en vivo y un DVD, con producción de Lucio Alfiz para Sony BMG.

El objetivo principal de Ariel Ardit y Orquesta Típica es devolverle al tango de orquesta los espacios naturales que ocuparon históricamente con el arraigo popular: clubes de barrio y fundamentalmente el interior del país, así fue que se interesó por esta propuesta la diputada Silvina Pedreira y promulgó desde La Legislatura Porteña la Ley que mediante el Decreto 632/10 declara de interés cultural el espectáculo "A los Cantores". En 2015 fue elegido por los Premios Konex como Mejor Cantante de Tango de la década.

La Orquesta Típica Agustín Guerrero (OTAG) lanzó su segundo disco "TANGO XXI", una propuesta atractiva e innovadora que reúne piezas instrumentales de compositores contemporáneos y de su joven director, y que apuesta a abrir el juego a partir de una búsqueda sonora que toma elementos del género sin atarse a sus cánones estéticos.

Aunque sólo está llegando a los 30, Agustín tiene mucha experiencia, ya que a los 16 años creó y dirigió la Orquesta Cerda Negra, (todos alumnos del Conservatorio Julián Aguirre de Banfield), algo que lo enriqueció para madurar como arreglador, tecladista, compositor y director de la OTAG (Orquesta de Tango Guerrero). A partir de una iniciativa propia, convocó a nuevos compositores de tango como Sonia Posetti, Pablo Agri, Diego Schissi y Fernando Otero, para adaptar piezas de esos autores a la agrupación y así mostrar un panorama del tango actual.

"El lenguaje tiene que ver con la técnica de composición de la música del siglo XXI, es una mezcla de una orquesta y un ensamble de música contemporánea. Lo presento como una propuesta tanguera pero dejo abierta la posibilidad: lo que hago es tango y para muchos es algo nuevo", indicó el músico. Consultado sobre cuánto tiene de tango esta placa en relación a lo estrictamente musical, Guerrero explicó que se trata de una formación típica con instrumentos agregados, "la mayoría son del tango" .

"En la orquesta mantenemos dos cuestiones que son propias del tango: una que tiene que ver con los acompañamientos rítmicos (la utilización del *marcato* y la *síncopa*, por ejemplo) y la otra, esencial, ligada a la manera en la que se articulan las melodías. De alguna forma ambas están presentes". Guerrero prefiere despegarse de los elementos simbólicos con los que usualmente se relaciona al tango, y piensa a la propuesta de su orquesta como "piezas construidas para ser escuchadas, como música de concierto" .

En cuanto al trabajo de adaptación que hizo de los temas originales, entre las que también se cuentan obras de Osvaldo Suárez, Néstor Ibarra y Silvina Shifman, el músico contó que no todos necesitaron grandes cambios. "'Bailongo' es un tango tradicional de Pablo Agri y yo hice una versión para la orquesta, en otras piezas tuve que hacer pequeñas revisiones; y en el caso de 'Globalización', de Fernando Otero, hubo un trabajo de orquestación, originalmente era para dúo", ejemplificó ..

"Me siento parte del CAFF, ya que tengo un vínculo con la Orquesta Fernández Fierro desde muy chiquito, siempre los iba a escuchar, tenía 10 años -evocó- cuando fui a ver el segundo concierto que dio Fernando Branca, antes que muchos miembros de la orquesta". En relación a la influencia que tuvo la Fierro a la hora de encarar su propuesta, Guerrero sostuvo que no tuvo tanto que ver en el plano musical, sino en el lugar "de los valores, el trabajo conjunto y de autogestión, la idea de trabajo mancomunado" .

Guerrero contó que si bien aprendió mucho de Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Osvaldo Pugliese y Astor Piazzolla, su máximo referente es el pianista Horacio Salgán, a quien le rindió homenaje en su disco anterior con una suite en tres partes (tango, milonga y vals). Creo que

se hizo bien el trabajo con Orquesta Cerda Negra, pero sentía que iba a explotar, cuando terminé sentí que me sacaba de un peso de encima. -¿Sentís que hay un público ávido para la música que propone la OTAG? Hay un público que está atento y que participa de estos conciertos yendo a escuchar, pero es lógico que no sea algo tan multitudinario porque requiere mucha atención. A lo que apunta esta corriente es a abrir espacios para otros lados, festivales de jazz, de rock y de música contemporánea.



Orquesta Típica Agustín Guerrero

Cucuza Castiello y Moscato Luna

Cucuza Castiello y Moscato Luna, dos nombres que suenan a contraseña. La clave cifrada de un momento del tango que encontró una alquimia que funciona a las mil maravillas, sea en la intimidad del bar El Faro -punto de partida y llegada de su ya célebre ciclo "El tango vuelve al barrio"- o en un abarrotado teatro de la calle Corrientes. El cantor Hernán "Cucuza" Castiello y el violero Maximiliano "Moscato" Luna realizan una temática que vale la pena probar, hecha de tangos excelsos o vilipendiados, venidos de la época dorada o nacidos en estos tiempos. El carisma del vocalista y la sutil inocencia de Moscato, hacen el resto.

Un género musical demuestra que está vivo cuando, entre muchas cosas, le abre la puerta para ir a jugar a músicos que aportan desde otros géneros y miradas. El caso del pianista y compositor Diego Schissi es importante en ese sentido, porque con sus discos Tongos, tangos improbables y Tipas y tipos cruzó el tango con el jazz, pero sin dejar sus otros amores musicales: el folklore, la música de cámara. A bordo de su Quinteto, sus composiciones desguazan el tango y lo reconstruyen sobre una base jazzera que jamás logra disolver su pertenencia al género. El post Piazzolla que vale la pena escuchar.

Quien esté más o menos enterado de la historia de la música popular argentina sabrá quién fue Osvaldo Pugliese. Sea como músico excepcional o como amuleto contra la mala suerte. De la orquesta de Pugliese se escindió, en 1968, el Sexteto Tango, un grupo genial que condensó el estilo del maestro y plantó nuevas coordenadas para cualquier grupo con seis miembros. Con respeto y sigilosamente, el Sexteto Meridional retoma esta senda. Conformado por músicos muy jóvenes, y con un disco en la calle (Chapado a la antigua), el grupo se hace cargo de una historia pesada. Y lo hace con mucha honra.



Al trío conformado por Ofidio Dellasopa, Eliseo Campos y Anímedes del Bace (seudónimos de Silvio Cattaneo, Felipe Traine y Claudio Ceccoli, respectivamente) hay que ir a verlo tocar en vivo. Sí o sí. No es que no alcancen sus tres discos editados (el último es Ruinas de tango, de 2013) para calibrar su desopilante acercamiento al género, pero es en el escenario donde



este terceto de anacrónicos engominados ofrece su mejor versión, con tangos de su autoría, pícaros, que juegan con los códigos de antaño hasta hacerlos trizas con gracia y una cierta dosis de ingenuidad.

Ramiro Gallo que en esta segunda parte del siglo anda por los 40, pero cuando apenas pasaba los 30 este violinista, compositor y arreglador santafecino ya era el responsable de los arreglos de El Arranque. Hoy es la Orquesta Arquetípica el vehículo para sus composiciones de alto vuelo y sus inspirados arreglos, aunque siempre tiene tiempo para reflotar a su virtuoso Quinteto. Hay riesgo en Ramiro Gallo. Ha compuesto piezas tangueras (chequear el notable "Sin pétalos"), valeses y conciertos donde mixturó grupos de tango con orquestas de cámara, y es un intérprete de excepción. Seguir sus pasos es imprescindible para entender la evolución del género en los últimos 15 años.



Ramiro Gallo y Orquesta Arquetípica



Orquesta Albertango

El rock y el tango tienen más lazos en común que los reconocibles. Existen y existieron muchos grupos que buscaron en el tango las huellas de una identidad (porteña, argentina, lo mismo da), para luego reimprimirlas en sus propuestas roqueras. El quinteto Alertango, un combo poderoso con sede en Mendoza cuyo centro neurálgico está en la pianista, arregladora y compositora Elbi Olalla y la cantante y compositora Victoria Di Raimondo, solidifica esa búsqueda con potencia, sonido impecable, un poderoso manejo de la escena y electrizantes covers del Indio Solari o Spinetta. Su quinto disco, Fargüest, es un paso más allá, esta vez con canciones propias.

"Otros Aires, Tango del Siglo XXI" luego de muchos años de giras por Europa, América del Norte y del Sur, volvía al país y grabaría tres álbumes de estudio: 2 discos de estudio, 1 disco en vivo, 1 DVD documental y 20 giras por Europa, América del Norte y América del Sur (abarcando más de 100 ciudades).

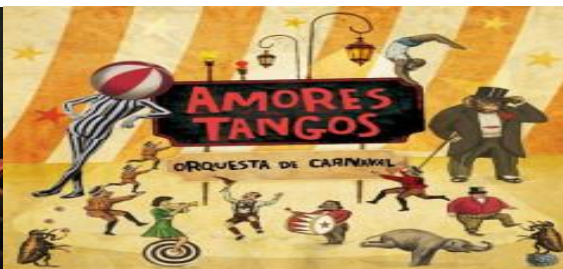
En tercer volumen "Tricota" constituye una bisagra acústica entre la tradición y la modernidad. Grabado con la colaboración de diferentes orquestas típicas, este álbum se adentra en las estructuras fundamentales del tango orquestal, para ponderarlas a veces y subvertirlas otras, deconstruyendo y reconstruyendo de esta forma un género que sigue en ebullición desde sus orígenes, hace 130 años. Profundizando su concepto retrovanguardista, Otros Aires da un paso fundamental en el desarrollo de la música ciudadana: por primera vez la orquesta típica y la electrónica coinciden en un proyecto común.

Fue presentado en ND Ateneo, y del mismo participaron en Piano y arreglos orquestales: Diego Ramos Bandoneón: Omar Massa Percusión: Carlos Ocorso Contrabajo: Emiliano Lorenzo Videoarte: Santiago "Sapo" Saponi Voz, Guitarra, Secuencias Electrónicas y Dirección: Miguel Di Genova

Orquesta de Tango del IUNA, HOY UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES: Violines Gaston Orlando, Belén Reggiani, Julián Albino, Milagro Valdecantos, Nayla Beltran Violas Sebastián Araujo Cellos Laura Basombrio, Belén Echebeste Bandoneones Federico Siksnys, Lucas Pantaroto, Renato Venturini Flautas Paula Araujo Contrabajo, Jefe de Cuerdas y Asistente de Dirección Emiliano Lorenzo Piano y Dirección Ariel Pirotti.



Orquesta Otros Aires



Orquesta Amores Tango

Amores Tango (Orquesta de Carnaval) es un grupo que retoma el lado alegre y festivo de la música. Nace a principios de 2008, como un encuentro de músicos y amigos, que luego de haber tocado en distintas orquestas y escenarios de Buenos Aires, deciden juntarse y armar una banda. Se popularizó no solo por su particular sonido y su original puesta en escena que trascendió al género, sino también por la participación del público que se da en sus shows.

La banda que en 2016 tocó en exclusiva para Mick Jagger en la ciudad de Buenos Aires tiene un concepto particular de la música, donde se destacan la alegría y la comunión entre sus músicos. En su sonido se combinan diversos géneros, milonga, candombe, tango, cumbia y otros ritmos latinoamericanos y hay espacio para la improvisación y el juego. Sus discos "Orquesta de Carnaval" (2011), "Altamar" (2013), y "Fronterabierta" (2017) recibieron nominaciones a los Premios Carlos Gardel y Estrella de Mar. En el 2014 editan el DVD Amores Tangos VIVO, filmado en el Teatro Municipal Colon de la ciudad de Mar del Plata.

Fronterabierta, es el nuevo disco de Amores Tangos, una nueva palabra, nuevas y viejas canciones, una nueva mirada. Reune diez canciones, en su mayoría compuestas por Jose Teixidó, director de la agrupación. Tangos, milongas, choro, zamba, cumbia, forman esta nueva placa discográfica con la cual el grupo integrado por Nico Perrone, Juan Tarsia, Seba Noya, Augusto Argañaraz y el propio Jose Teixidó, amplía aún más sus horizontes, trascendiendo los límites de la música del Rio de la Plata.

Pero no todo se reduce a los conjuntos que pululan por este Buenos Aires. También, en interior del país existe un semillero de artistas nutrido y regado por el tango que desde hace tiempo crece en la ciudad de Rosario. No tan invisibles como su nombre lo indica, los cinco jóvenes músicos que integran la agrupación tanguera vienen yirando por distintos escenarios y en el último tiempo han obtenido dos reconocimientos que los impulsaron a seguir. Guido Gavazza en bandoneón, Manuel Martínez en piano, Pablo Galimberti en violín, Julián Cicerchia en guitarra y Mauro Rodríguez en contrabajo conforman La Máquina Invisible, todos con menos de 25 años que mantienen viva la llama del tango local.

El disco ganó el concurso del Programa de Coproducciones Discográficas 2017 de la Editorial Municipal de Rosario y contiene versiones originales de temas clásicos del género, así como también composiciones propias. "El disco lo empezamos a grabar en junio y de once temas, diez son pasados por nuestra pluma creativa, hicimos arreglos originales y las composiciones son también nuestras, nos metimos en el género y nos ha enamorado mucho, te puedo asegurar que los cinco estamos en el estudio y nos prendemos fuego viendo las nuevas vanguardias del tango, queremos hacer eso y aunque no sea lo más redituable, nos quedamos con la alegría de hacer todo autogestionado y ahora contamos con el grato apoyo de la Editorial", explicó el joven músico rosarino.

La Máquina resultó ganadora también del Primer Concurso Internacional de Nuevos Ensamblados de Tango (también llamado Primer Mundial de Orquestas de Tango), en febrero de este año, una convocatoria para ensambles con músicos de hasta 36 años y que involucren en su repertorio a un compositor vivo. "Lo bueno de ese concurso es la composición, cosa que no es menor, porque te diría que más de la mitad de las orquestas hoy tocan tangos del pasado,

tocan la época dorada del género, pero no se dedican a la producción y composición. De sesenta grupos quedamos elegidos entre los cinco ganadores y es un honor porque en el jurado estaban los máximos referentes de la vanguardia que reconoce el esfuerzo de las nuevas creaciones del género", contó Manuel.



Orquesta La Máquina Invisible

Orquesta Utópica

En este concurso también fue galardonada la Orquesta Utópica, cosa que habla muy bien del presente del tango en Rosario y, según el joven pianista, son muy amigos entre ambas formaciones ya que Martín Tessa participó y acompañó en varios de los eslabones de la cadena de producción del flamante disco de La Máquina Invisible. Formada en 2013 y centrada en la obra de Piazzolla, La Máquina se consolidó y empezó a crear un perfil autoral y arreglístico en la búsqueda de composiciones nuevas, sin dejar de referenciarse en autores contemporáneos y acorde al cruce de estilos típico de esta generación de músicos. Sus cinco integrantes se conocieron en la Escuela Municipal de Música, compartiendo tanto el estudio como la pasión por hacer tango. Define al conjunto su sonido intenso y eléctrico, que busca una nueva frontera por sobre lo escrito.

Los chicos, de entre veinte y veinticuatro años, parecen tener bien claro el rumbo a seguir, de dónde vienen y el camino para consolidarse como músicos profesionales. "De nosotros casi ninguno creció escuchando tango, escuchamos mucho rock, jazz y funk, cosas que parecen no tener nada que ver con el tango, género que nos encontró recién cuando formamos La Máquina y fuimos investigando hasta meternos en un universo que nos motivó muchísimo y la vinculación del tango con otros géneros es nuestro sonido invisible", explicó el pianista.

"La apuesta es hacer un tango que no existía antes, lo que hacemos no es la versiónailable, el tango nuevo no es fácil como tampoco lo es llenar un teatro tocando tango raro, aunque nuestros colegas dicen que lo que hacemos está bueno", dijo Manuel, y agregó que no está para nada fácil la situación económica hoy. "Todos los músicos estamos un poco cruzados por la realidad laboral y uno siempre está alternando entre las posibilidades de concreción de un proyecto con las necesidades propias. Le pusimos mucha pila y la hemos remado de hace varios años, nos debatimos entre el tiempo de producción, el de formación, el tiempo de estudio y de trabajo. Fíjate que ahora me voy a rendir para la facultad de música!", contó Manuel.

Además, recordó al cerrado bar Olimpo, que según el joven pianista era un polo de la movida tanguera y donde todos los músicos siempre fueron tratados muy bien. "La desaparición del Olimpo es angustiada, es complicado conseguir fecha y que no sea en una milonga, no hacemos música tanto para bailar sino para escuchar, y salimos perdiendo con ese cierre, le damos las gracias al Centro Cultural Parque de España por esta oportunidad, y esperamos que se revierta la situación, porque no hay tantos lugares para mostrar", concluyó Manuel.



Pese a todo ello y a la búsqueda que cada uno de los conjuntos realiza, han tomado las formaciones de las orquestas típicas, lo cual va en contramano a las críticas que reciben y a las experiencias en otras partes del mundo. Se han solventado en una tradición y en las posibilidades de su riqueza expresiva, para afrontar un damero de posibilidades, según cada orquesta, todo lo cual vuelcan a diario en cada una de sus presentaciones y en material reproductivo de enorme valía.

También en Mendoza soplan estos cambios de generación, a través de "Tango nuestro siglo XXI" donde se presentaron en 2015 en el "Tango por los caminos del vino", que se congregan a través de "Nuevas direcciones del tango", un espectáculo que congrega a la vanguardia mendocina del género.

*Así Daniel Arias Fuenzalida ha de señalar que todos sus integrantes se conocen muy bien: son como una gran familia tanguera. El bandoneón se crispa, todos los arcos se preparan para vibrar y las teclas del piano ensayan el primer temblor. Las notas se percuten y el pentagrama se desdibuja: el nuevo tango, sísmico, ya está acá, tiene su lugar en el teatro Independencia y viene por los caminos del vino.*



La Orquesta No Vino, Araca Tango Aires Urbanos, Barragán Maroglio Vega y La Orquesta Sísmica Mercalli se encargarán de encender los oídos del público, haciéndolo transitar por un camino que no todos conocen: el del tango siglo XXI, mixturado con fusiones y experimentaciones, con ritmos que dialogan entre sus orígenes y el presente, con canciones que hablan de lo actual (y lo local)".

Uno de sus integrante señalaría "El tango siglo XXI tiene muchos aspectos de batalla, como la lucha contra el anonimato. No tiene un público muy masivo y tampoco hay muchos espacios de difusión. En ese sentido, Altertango abrió un camino y, de esa parte a hoy, se ha ido formando un público paulatinamente", explica la artista en relación a este subgénero. "Siempre hay un público ocasional, que te escucha una vez por casualidad, y el que va a pagar una entrada y nos sigue".

La Orquesta No Vino tomó este nombre en 2012, cuando la chelista Laura Bengolea se sumó al dúo que ya formaban Lucía Miremont y Gamal Darián (voz y guitarra). Con sus arreglos y la desbordante presencia escénica (y voz) de Miremont, este trío supo ganarse su lugar en la escena tanguera local.

Araca Tango Aires Urbanos arrancó su actividad a fines de 2009, con un estilo que va a buscar el género a sus orígenes, rescatando ritmos rioplatenses como el candombe y la murga. Este ensamble logra originalidad en los arreglos, gracias a su diversidad de instrumentos. Por otro lado, los géneros que traen Barragán-Maroglio-Vega son tangos, valeses, rancheras, milongas y fox-trots.

La protagonista más joven, finalmente, es la Orquesta Sísmica Mercalli. Este octeto nació como un grupo de estudio y difusión de este tango nuevo, volcándose en las composiciones de Julián Peralta, Mariano González Caló, Julio Coviello, Juan Serén y Victoria di Raimondo, entre otros representantes.

Esta orquesta (atípica) está formada por Laura Dana y Gonzalo Lesta (violines), Alejandro Fiore (viola), Noelia Pavez (cello), Gerardo Lucero (contrabajo), Pablo Conalbi (batería), Ezequiel Acosta (bandoneón) y Elbi Olalla (piano y dirección). Las voces que los acompañan usualmente son las de Luciana Scherbosky, Leo Neirotti y Federico Ortega .

Y estos últimos integrantes han de señalar que “El nombre nació de una noche de divague”, dice Olalla. “Queríamos que sonara a orquesta típica, aunque no es estrictamente una, y que hiciera también referencia a lo mendocino. Un efecto colateral de ser mendocinos es ser sísmicos”, dice Olalla, y sabemos muy bien a qué se refiere.

### SUS COMPOSICIONES

Pero, no solo la nueva generación del género ha dedicado su mayor esfuerzo a las actuaciones, sino que también va dejando obras de sus autorías y participan de trabajos en común para su difusión a través de espacios o radios propias.

Convocados por el colectivo Trova Tanguera, un grupo de letristas, compositores y formaciones de la nueva escena del tango se reunieron para lanzar una serie de canciones y videos que dan cuenta de los aires renovados que circulan por ese territorio. Indagar en otras temáticas, diferentes a las ya habituales del repertorio de la música ciudadana, es la intención de Trova Tanguera, señalando “Creemos que es importante proponer otras poéticas”.

Con ese propósito, se dieron a conocer los primeros avances de una importante producción musical -no solo será audiovisual sino que se convertiría también en CD- que cuenta con la participación de artistas y grupos como Cañón, Gisela Magri, La Biyuya y Las Orillas, entre otros. Así han de señalar que “El tango es literatura y es arte popular. Creemos que es importante proponer otras poéticas, otra ideología y otros roles con una perspectiva diferente a la que predominó en épocas pasadas”, sostienen desde el colectivo de tango que tiene como principales impulsoras a Vanina Steiner, Luz Balaña y Cintia Trigo.

Los nuevos abordajes tendrán canciones referidas a la inmigración, el gatillo fácil, el aborto y los diferentes modos de violencia institucional. Participarán además artistas como Quiero 24, Eva Fiori, la Orquesta Atípica La Empoderada, La Orquesta Típica La Vidú, Finisterre y Siniestra.

Reúne el trabajo conjunto de varios artistas que entrecruzaron sus estilos en busca de afianzar los tangos del siglo XXI.

*“Nené” (María Laura Antonelli y Juan Lorenzo)*

*Por Cañón y Gisela Magri*

*“El Zarpazo” (Marisa Vázquez y Verónica Bellini)*

*Por Las Orillas*

*“El espejo y yo” (Vanina Steiner y Noelia Sinkunas)*

*Por la Biyuya*

En esa tarea de aunar voluntades, Pedro Aznar y Ramiro Gallo lanzaron el disco Utopia, en tanto Fito Páez con el contrabajista Juan Pablo Navarro emprendieron su camino por la senda



de Juan Carlos Cobán, además de cineastas jóvenes se unieron para realizar películas que den a conocer el tango de este siglo.

Gabriel Plaza ha señalado "Me leyó una gitana en la borra de café que vuelve el tango." Así lo anunciaba a principios del año 2000 Jorge Alorsa, uno de los profetas de la nueva generación, y no se equivocaba. Más de una década después del renacimiento, una generación tiene sus propios "clásicos", sus himnos nuevos, su propio ranking que suena todo el día online en Radio CAFF y Fractura Expuesta, y que empieza a circular en el repertorio de la escena para retroalimentar el tango canción del siglo XXI.

"Tenemos más de diez años de historia como escena en los que pasó de todo, se armaron y desarmaron grupos, y también apareció todo un repertorio nuevo. Nos dimos cuenta de que teníamos un capítulo grueso del tango del siglo XXI. Lo bueno es todo lo que puede llegar a venir", anuncia Federico Terranova, integrante de la Fernández Fierro y compilador del álbum Radio CAFF.



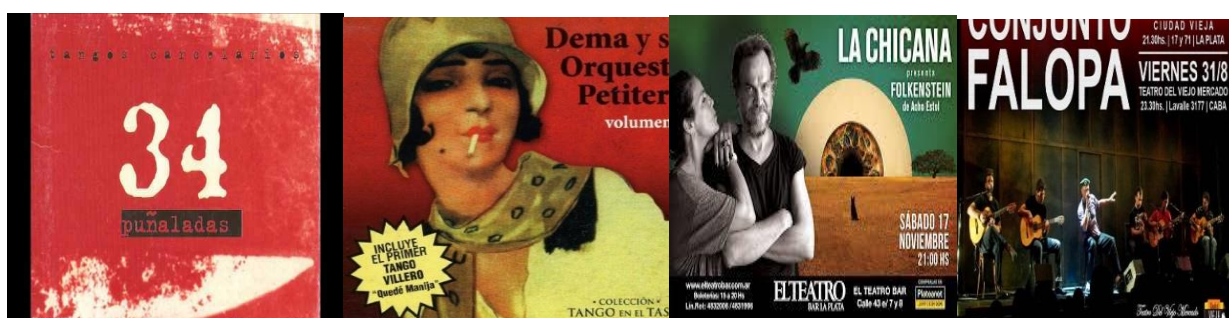
En esa conjunción de esfuerzos, Julián Peralta, a través de Julián Peralta Orquesta Típica, se concentra en un nuevo repertorio con "Un disparo en la noche" el cual contiene los temas "Regin" del Tape Rubín, "Mi involución" de Acho Estol, "Capataz" de Alejandro Guyot, "Hoy" de Juan Subirá, "Para siempre" de Elbi Olalla, "Rumba y tres saltos" de Ariel Prat, "Perdidos" de Miguel Suárez y "Algunos miran, otros hablan" de Juan Serén. Así ha de señalar que "Este disco es un pantallazo de la nueva canción y, desde mi punto de vista, reúne algunos de los temas más representativos de la época. Son como mis top ten. Pretenden demostrar que hay una nueva canción, una nueva manera de decir el tango, que está a contramano del sistema. Hay algo de resistencia, hay algo de quijotesco en estos tangos que no buscan fama, sino que representan con dignidad lo nuevo del género", aventura el fundador de la Fernández Fierro y de Astillero.

Estos emprendimientos discográficos surgen en un contexto marcado por el pulso de una generación que necesita encontrar su propia voz dentro del tango y difundir un repertorio nuevo, que retrate su realidad, y no la de hace cincuenta años. En ese sentido, las dos producciones funcionan como una panorámica de época, en la que aparecen atmósferas, temáticas y estilos bien diferenciados. En el caso de Un disparo en la noche, Peralta puso el ojo sobre los autores que surcan estos días. "Hice la elección de este repertorio sobre la base de canciones que me resultan cercanas, tal vez porque comparto vivencias, ideas o emociones de sus historias, probablemente porque en ellas lo anecdótico se manifiesta. Cuentan ese destino y esa exigencia que implica la conciencia de la finitud, propia de los países del Sur".

Para Federico Terranova, el compilado, es otro soporte para hacer reverberar la nueva escena, como sucede con la radio on line, el espacio del CAFF o el Festival de Radio CAFF, donde la única restricción es no tocar covers del tango. "Para nosotros, lo importante es que se arme un repertorio nuevo y que cada grupo que salga toque sus temas o de otros compañeros de generación. Nosotros con la Fernández Fierro ya grabamos temas de otros autores y queremos seguir en esa línea, porque lo nuevo no pasa por lo que uno hace, sino porque haya una movida de tango y un repertorio nuevo que lo sostenga".

Ha de agregar "Incluir un repertorio propio te asegura usar un lenguaje actual, que no se arma solo, sino que es el reflejo de toda una escena. Lo bueno, que esto ya no es algo raro, como sucedía hace años, es más natural escuchar grupos que hacen un repertorio nuevo y que no mechan temas clásicos. Ésa es una pelea que veníamos dando hace mucho tiempo y entre los músicos es algo que ya se instaló", asegura el violinista de la OTFF.

Esa nueva capa de autores, que van desde los veinte a los cuarenta años, empieza a nutrir con sus poderosas letras la escena off del tango. En Radio CAFF aparecen algunos de sus representantes más conocidos, como 34 puñaladas, Dema y su Orquesta Petitera, El Tape Rubín, con las guitarras de Puente Alsina, o Acho Estol de La Chicana, como íconos del tango de la última década. Sin embargo, el volumen de canciones y artistas se sigue esparciendo como caballitos de orquestas al estilo de la Fernández Fierro o Agua Pesada; nutren discos debut, como los de Quiero 24, Falopa o Trascartón, o pululan en los repertorios de cantores de la nueva generación, como Cucuza Castiello, Juan Villareal o Marisa Vázquez.



Dentro de las diferentes líneas estéticas que configura este nuevo mapa autoral, Juan Subirá, conocido por integrar la Bersuit Vergarabat, tiene toda una escuela tanguera que heredó de los discos de su padre, el toque de alguna orquesta en vivo en el club Sportivo Barracas y las tardes radiales de "el Negro" Hugo Guerrero Marthineitz. En el último tiempo, su incursión en el terreno tanguero, fue tan fructífera que sus tangos lacerantes se ubicaron entre los preferidos de agrupaciones, como Rascasuelos; dieron la vuelta al mundo con Bajofondo, o se colaron como los hits del nuevo tango en Un disparo en la noche.

Ha de señalar ""Sin dudas hay una camada de nuevos autores que me parece que están como tendiendo un puente entre la guardia vieja, la revolución de la etapa de Piazzolla y el rock de acá... porque cuando nace el rock acá reniega mucho del tango y toda esa parte acartonada, pero, sin embargo, se rastrea claramente el tango en buena parte de la poética rockera. Creo que lo generacional siempre está. Sin embargo, hay muchas temáticas que se repiten, como diría Zeppelin «La canción es la misma», creo que lo importante es cómo decirlo, encontrar el lenguaje actual para contar una historia. Hay características de esta generación como el humor, cierta acidez y el uso de un lunfardo actualizado. Lo ves en Melingo, en Ariel Prat, en Palo Pandolfo, en Alorsa o en Dema, cada uno con su lirismo."



Daniel Melingo

Palo Pandolfo

Ariel Prat

Miguel Suárez

La postal de este manifiesto de un tango actual, diverso en letras y temáticas, aparece no sólo en discos como el de Radio CAFF y Un disparo en la noche, sino que empieza a rastrear fácilmente en la escena independiente del tango de los últimos años. Lo más notorio es la conversión de artistas que dejaron de hacer los clásicos para dedicarse exclusivamente a difundir un repertorio nuevo. Miguel Suárez, cantante y letrista, que pasó por la agrupación Astillero y convirtió en himnos temas crudos, como "Capataz".

Así ha de sintetizar el espíritu de esta generación: "Éste es un momento importante en la creación del tango de hoy porque es como un resucitar del género, después de épocas de oscuridad, de estar abajo de algo que lo estaba tapando; de a poco se vislumbra la dirección de un nuevo concepto. Hay una generación que se empieza a relacionar con el tango y está necesitando de una identificación con el género en sus letras. Ahora los pibes empiezan a necesitar escuchar el tango como en un momento nosotros necesitábamos escuchar al Indio o a Ciro de Los Piojos. Es genético. Ves como reciben estos tangos nuevos y notas que les despierta algo. Es el primer paso para el renacimiento".

El 2x4 tiene quien lo escriba, así han de responder los nuevos representantes del género. Entre ellos estarán el Tape Rubin, clásico y actual, donde este cantor y autor se transformó en uno de los íconos del nuevo tango canción. Heredero de la escena más under surgida en los ochenta, sus tangos atemporales tienen un lirismo y una poética que traza un puente con la generación del cincuenta. El hit: "Regin". Por su parte Acho Estol conocido por su trabajo en La Chicana, dará a conocer tangos que se inscriben en una poética surrealista y con un sonido de guitarras podridas que recuerda a la guardia vieja. El hit: "La patota".

Alejandro Guyot, con la impronta oscura de sus letras, su poética brumosa y lunfarda, y un guiño a Los Redondos, lo convirtieron en uno de los autores más requeridos. Prolífico en obras nuevas, su estética le da peso específico a su grupo 34 Puñaladas. El hit: "Capataz". Juan Serén, como poeta de barrio, a través de un aire calamaresco, una picaresca barrial y una mirada social, rodean el universo de este joven cantautor de tango que se vincula al mundo de otros letristas nuevos como Ángel Pulice y que logró colocar sus temas en el repertorio de nuevos cantores. El hit: "Algunos miran, otros hablan".

Dema ha de presentarnos su estilo orillero, sus viñetas ácidas y noctámbulas, su mueca humorística, rápidamente lo ubicaron entre los preferidos de una escena de la que se desprendió un subgénero de tangos bizarros en los que aparecen seres como Betinotti-Fernández, Los Hermanos Butaca, Lucio Arce y hasta La Quimera del Tango, entre otros. El hit: "Juguete rabioso". Peche Estévez, con final trágico, acuchillado en una barriada del conurbano, sólo le dio marco a sus tangos fatales que fueron en los noventa el grito rebelde de una nueva generación que se animaba a cantar sus propios tangos. Dos discos, Turra vida y Sol de once le alcanzaron para marcar la diferencia con esas letras rabiosas y el sonido de su noneto Buenos Aires Negro. Peche ya es leyenda del nuevo tango. El hit: "El resentido".





Jorge Alorsa el cantautor de La Plata se metió en la historia no escrita de la nueva escena con su pluma barrial, su gesto intimista y un aire criollo. Alorsa fue reivindicado tras su temprana muerte. Hoy sus canciones, tangos, candombes y vales empiezan a poblar el repertorio de sus compañeros de generación. El hit: "Ezeiza". Juan Vattuone fue uno de los pioneros de esta generación. Ya con los 50 sobre el lomo, su impronta lunfarda y sus tangos al mango, marcaron un nuevo sentimiento en el tango de hoy. El hit: "Yuta Lorenzo".

En esas letras todos estos autores han de dejar una nueva impronta en este siglo XXI, como lo señala Gabriel Plaza, y presenta fragmento de esas letras:

- "Navidades extranjeras buscando en la billetera la foto que más querés. Allá te dicen sudaca, acá te decimos negro, nada más que por joder" ("Ezeiza", Jorge Alorsa)
- "Nacido un antes de ayer, perdido en el pasado, va confundiendo la ley, marcando bien el paso. Tal vez te deje de a pie, pisado y machacado" ("Capataz", Alejandro Guyot)
- "Yo no quiero ser estón, ni bobito de salón/cuido que me no me gane la falopa, ni mis ganas de matar/y agradezcalo señora, me conformo con cantar" ("El resentido", Peche Estévez)
- "Mataderos barrio de carniceros, cuna de la muerte, infierno de corderos, donde tanos y gallegos marcaron su tradición". ("Mataderos", Dema y la Petitera)
- "Humo, nube negra, densa en el turbión, ansias sepultadas para siempre. Masa pixelada sin inspiración, duerme sueña asfalto, duele y siente" ("Para siempre", Elbi Olalla)
- "Habrá que imaginar un nuevo berretín, bancando la tristeza que las cosas tienen fin. Reina milonga de mis amores, ya se fue tu rumbo noche adentro en la ciudad" ("Regin", Tape Rubín)
- "Me vencieron los años, el faso, el escabio, la falta de viento, los vivos, los lentos/la falta de llanto, el miedo, el espanto/y el odio constante a un vecino botón" ("Mi involución", Acho Estol)
- "Leyó otra vez, se sorprendió, buscando auxilio, un remedio o compasión. Y en un café, se refugió, y afuera el mundo continuaba sin razón" ("Hoy", Juan Subirá)

Dentro de la poética estarán todos los nuevos enigmas del siglo XXI, y aún, dentro de ello, temas que hacen al quehacer nacional, donde muchos hombres y mujeres de la nueva generación se expresan, como el caso del Ernesto Pierro, quien, en uno de sus poemas con música de Mario Valdez, dejaba el tema "De ayer a hoy":

Los que antaño se colgaron de la piola del Estado,  
del currar privatizado cuelgan hoy.  
Los que siempre censuraron pechos, nalgas, genitales,  
hoy nos muestran —a raudales— su impudor.  
Los que ayer nos apalearon ¡meta y ponga, dale y dale!  
se hacen hoy los liberales, ¡por favor!

Los que ayer se nos mostraron como próceres morales  
 hoy ocupan los altares de la diosa corrupción.

¡Miralos vos! ¡Miralos bien!  
 ¡Si es los mejor de la TV!  
 Fijate un poco en sus maneras tan cordiales  
 y en sus discursos angelicales.  
 Nos mandan frases con estilo muy resuelto:  
 ¡más arrollado que niño envuelto!  
 Es un paquete que ni el mismo Maquiavelo imaginó.  
 Ni bien se abra nos morfamos el garrón.

Los que ayer nos convencieron del esfuerzo necesario,  
 en el catre, hojeando el diario, viven hoy.  
 Y en cuantito un alma inquieta pesca alguna manganeta  
 ellos cazan la cometa sin rubor.  
 Si el dolor no lo entendieron, si el amor ni lo vivieron,  
 si en el cuore un agujero les quedó:  
 ¡quiera Dios que se les corte su futuro de empresarios,  
 y haya en su Norte un prontuario por su engaño sin perdón!

Como también, recordando a Discepolín en ese paradigmático “Mordisquito” como  
 representante de nuestros sectores medios:

Viejo amigo, Mordisquito, hombre de antaño  
 de longa juventud, no te han pasao los años.  
 Seguí montao a tu ilusión supersport  
 rifando hasta a la vieja por el lujo y el confort.

Chillás en cada esquina, en taxis, limusinas,  
 llorás que no hay azúcar pero querés sacarina.  
 Siempre en la otra vereda, obviando la arboleda  
 porque algún arbolito no te pudo cambiar.

No me la vas a contar, Mordisquito, Mordisquito.  
 De cordero es tu disfraz, Mordisquito y sos un lobito.  
 Seguí el chamuyo de siempre  
 midiendo con la vara que te venden  
 por las chirolas de tu dignidad.  
 Sos Mordisquito eternamente  
 y vos a mí no me la contás.

Viejo amigo, Mordisquito, andás pensando  
 si por seguir globitos no te hiciste payaso.  
 Soñás que sos siempre la estrella del teatro  
 cantás truco y envido con tres cuatros y ni un dos.

En la peluquería, también en la oficina,  
 ladrás contra el de abajo y te roban los de arriba.  
 El outlet de buzones ya te envió la suscripción  
 y mientras comprabas todo te vendieron a vos.

No me la vas a contar, Mordisquito, Mordisquito.  
 De cordero es tu disfraz, Mordisquito y sos un lobito.  
 Seguí el chamuyo de siempre  
 midiendo con la vara que te venden  
 por las chirolas de tu dignidad.



Sos Mordisquito eternamente  
y vos a mí no me la contás.

Letra: Alejandro Petkevicius

También, además de todos estos trabajos, algunos de los jóvenes directores no se olvidan de la necesidad de estudio y perfeccionamiento permanente, como el que realiza Agustín Guerrero con su “Clínica de Tango: análisis y composición del tango del siglo XXI”, la cual es dirigida a estudiantes de composición y músicos en general, donde plantea objetivos como ubicarse dentro del género, a través de ciertas normas musicales o una total libertad para crear y en definitiva cuál es el significado de un género musical.

En ese camino los objetivos a tener en cuenta serán esos interrogantes a través de la escucha de material, como de determinados conceptos sobre el piano y otros instrumentos y la observación de las partituras de los mismos, que permita comprender las características propias e identificativas del género en este siglo.

También estarán el aspecto formal y estructural, armónico, contrapuntístico, rítmico, textural, melódico, dinámico, estético, y la articulación de los tipos de acompañamiento, relacionando necesariamente el conocimiento de las obras del pasado y del presente, con el objetivo de comprender en profundidad al género.

Para ello ha de marcar las características propias del género y las modificaciones modernas. También los ejemplos de otros géneros como de su desarrollo y su adaptación a esta nueva propuesta.

Todo ello ha de permitir conocer numerosas técnicas y sistemas compositivos que pueden convivir en una obra, la cual se nutre de diversos materiales, todo lo cual favorece y amplía sus posibilidades de desarrollo. A tales fines se han de seleccionar cuadernillos, selección de audios y partitura de tango y composiciones tangueras a analizar. Lo cual ha de facilitar y orientar, a través del análisis musical, la comprensión de este nuevo camino artístico y estético de los futuros compositores.

También se les ha de dictar todo lo relacionado con la rítmica y métrica en las variantes del acompañamiento, a través de una rítmica y articulación en el aspecto melódico, los efectos percusivos y los yeites característicos del género. Todo un programa de estudio y perfeccionamiento para los nuevos músicos de tango.

Asimismo, la CAFF también lanzaría su curso de perfeccionamiento, pero especialmente todo lo relacionado con la historia del tango y su futuro, en cuanto a una sociedad determinada que lo enmarca.



El Club Atlético Fernández Fierro presenta el libro **“Tangos del Siglo XXI, en cifrado y melodía”**, que contiene 30 obras de 28 autores y compositores (entre tangos, milongas y valeses) compilados por Federico Terranova, creador de Radio CAFF y violinista de la Orquesta Típica Fernández Fierro.

El libro **“Tangos del Siglo XXI, en cifrado y melodía”** es un reflejo de la renovación del repertorio en la música ciudadana. Las partituras están editadas en un formato accesible para tocarlas y cantarlas con cualquier instrumento. Se trató de incluir a los grupos considerados fundamentales (en el sentido de que han modificado y enriquecido con su aporte la esencia del género) de estos primeros 13 años del siglo. Incluye un apéndice discográfico para buscar las mejores grabaciones de cada tema.

Figuran obras de Ramiro Gallo, Sonia Possetti, Tape Rubín, Diego Schissi, 34 Puñaladas, Orquesta Fernández Fierro, El Arranque, La Chicana, Astillero y otros grupos esenciales de esta movida que no para de crecer.

El siglo sería denominado “Tango del siglo XXI” y allí en las clases 13 y 14 se tratarían diversas temáticas como “Globalización y la fiebre del baile. Después de la vanguardia. ¿Cómo seguir? El caso Tango Argentino. El tango en la democracia. Menemismo, globalización y rescate del tango. Los años noventa y la resurrección del baile y las Instituciones del tango.

También habrían de desarrollar El tango del siglo XXI, Contexto de (re) surgimiento del tango en el XXI. La figura del artista gestor. Las orquestas típicas, modelos de gestión. Sonoridades: rupturas y continuidades. La industria cultural y las nuevas expresiones, entre el margen y el centro.

## REPRODUCCIONES, VIRTUALIDADES Y PARTITURAS

Juan Seren es uno de los poetas y compositores más singulares del género, quien señala cinco discos fundamentales en este tango del siglo XXI.

**Tape Rubin y las guitarras de Puente Alsina – “Reina noche” (2004)** Creo que fue el primer disco de tangos editado en este siglo de composiciones propias que llegó a mis manos y al que considero padre de todos los discos de tango que vinieron desde aquel día. “Reina noche” brilla desde el hondo respirar de su preludio de guitarras en esa especie de anti réquiem tanguero llamado “Aire sin final” hasta aquel otro tango que le da cierre y nombre al disco, anunciándole a la madrugada su claro y doloroso regreso. Si bien su sucesor (“Lujo total”- 2009) contiene los dos temas que más me gustan del Tape (“Por miedo de fracasar” y “Calle”) es en este material donde encuentro lo que me ha marcado a fuego sobre las cuestiones y los cuestionadores musicales de estas orillas; si hay algo genuino que se pueda contar hoy desde nuestras bocas siempre, de alguna manera o de otra, saldrá en forma de tango

**Juan Carlos Cáceres: “Utopía” (2007).** Con su voz portuaria, con su piano extendido de teclas negras y con ese ajusticiado abrazo que supo estrecharle a la murga y al tango, debo decir que cualquier disco de Cáceres podría estar en esta pequeña e injusta selección. “Utopía” es uno de los últimos trabajos del maestro en estudio y uno de los que más me gusta si es que de producción artística estamos hablando. Temas como “Agua florida”, “Manuela” o “Caminando” me acercan a los orígenes negros del género, pero también me traen a los más recientes sonidos que entintan el presente del juglar Ariel Prat o a la mirada murguera que se desparrama en el último disco de una de las principales agrupaciones tangueras como lo es Astillero (Quilombo - 2017). Es decir; “Utopía” es nostalgia pero es una nostalgia sin llanto y todavía posible de roces (y suelta de cadenas)

**Orquesta Típica Julián Peralta - “Un disparo en la noche 1 y 2” (2012-2016).** Si existe algún personaje que se enorgullece de tener los principales discos de esta época del tango, no debería de hacerlo si es que a su discoteca le faltan “Un disparo en la noche 1” y “Un disparo en la noche 2”. Ambos trabajos discográficos (imposible es elegir uno) forman una antología de tangos y milongas de autores y compositores actuales que son interpretadas por un seleccionado de cantores y músicos dirigidos por Julián Peralta; culpables todos ellos - y

muchos otros también -de las tantas producciones que sigue cosechando el género. Seguramente el mayor logro de ambos trabajos sea que no resulta para nada fácil saltarles un tema; la mayor fuerza, individualmente hablando, está en su conjunto. Recomendable para todo aquel que quiera tener un pantallazo prolijo de lo que está pasando con nuestra música por estos días

**Quinteto Criollo González Calo – “Las nuevas formas” (2014).** En la búsqueda constante, aquí también es posible encontrarse con una brillante selección de compositores y autores de este siglo. A diferencia de los “Un disparo en la noche”, el trabajo del Quinteto Criollo no solo se dedica a hurgar en el material cantado sino también en el instrumental. Así es como canciones de Ramiro Gallo, Daniel Ruggiero, Agustín Guerrero o incluso piezas ya editadas del mismo González Calo, se ven versionadas con el particular timbre de un quinteto conformado por bandoneón, dos guitarras, guitarrón y contrabajo que apunta su brújula principalmente a evocar el estilo criollo atándolo a su propia e incansable maquina creativa. Los puntos altos del disco los encuentro en la lírica “Cinco nombres” de González Calo y en el potente “Destino de tango”, de José Teixedo. Sin temor a equivocarme, esta es la música que hubiese querido escuchar cuando no conocía nada de tango y es la que me gustaría escuchar cuando llegue ese momento donde siga sin conocer demasiado al respecto.

**Cuarteto La Púa y Victoria Di Raimondo – “Mariposa muerta” (2017).** De lo más reciente que ha pasado por mis oídos. La suma entre el cuarteto La Púa y Victoria Di Raimondo da como resultado un álbum oscuramente bello y sobre todas las cosas necesario para estos tiempos que corren. Letras sin cliché, una voz de una intensidad altísima e inconfundible y un sonido que solidifica en positivo el trabajo de arreglos y composiciones del cuarteto se introducen en este disco, trayendo así un nuevo y deseado capítulo para las expresiones contemporáneas con una elocuencia musical digna de quitarse el sombrero.

Por su parte la radio on-line CAFF ([www.radiocaff.com.ar](http://www.radiocaff.com.ar)) en 2012 presentaría su primer compilado, titulado “Un recorrido por el Tango del Siglo XXI” (Ultrapop) que reúne a las principales agrupaciones de jóvenes representantes del género, con el fin de que, cada uno de ellos realizara su propuesta, donde se recopilarían temas de 15 discos grabados en la primera década de este siglo.

Ese nuevo emprendimiento del grupo Orquesta Típica Fernández Fierro, a través de su radio, exhibía con ello parte de la producción joven, que sería grabado en la flamante sala de música de su club, además de organizar durante el 2011 dos Festivales Tango Radio CAFF con actuaciones en vivo de varios de los grupos que aparecen en la grabación.

### **"Tangos del Siglo XXI, en cifrado y melodía"**

**Al amigo Pablo Rago** Ramiro Gallo

**Algunos miran, otros hablan** Letra y música: Juan Serén

**Bailarina** Sonia Posetti

**Bluses de Boedo** Letra y música: Alfredo “Tape” Rubín

**Calle** Letra: Alfredo “Tape” Rubin | Música: Alfredo “Tape” Rubín / Fabrizio Pieroni

**Capataz** Letra: Alejandro Guyot | Música: Julián Peralta

**Delirio** Julio Coviello / Pablo Gignoli

**Desierto** Letra: Flavio Reggiani | Música: Yuri Venturín

**El Flaco** Agustín Guerrero

**En Silencio** Letra: Flavio Reggiani | Música: Yuri Venturín

**Hoy** Letra: Héctor "Limón" García / Juan Subirá Música: Héctor "Limón" García / Juan Subirá / Gustavo Santaolalla

**Ida y Vuelta** Sonia Possetti

**Juguete Rabioso** Letra y música: Acho Estol

**La Marilyn** Letra y música: Daniel Sachetti y Alfredo "Tape" Rubin

**Lezama** Letra: Alejandro Guyot Música: Edgardo González

**Liquido 3** Diego Schissi

**Mi involución** Letra y música: Acho Estol

**Milonga Cardinal** /José Teixidó

**Milonga de mar** Letra y música: Elbi Olalla

**Milonga en Luto** Letra y música: Juan Lorenzo

**Milonga Oscura** Hernán Cabrera

**Milonga Roja** Juan Pablo Gallardo

**Nino** Ramiro Boero

**Nuevo y Vivo** Andrés Linetsky Ignacio Varchausky

**Obelisco** Richard Cappz

**Patrones de Calabozo** Letra y música: Juan Lorenzo

**Para Siempre** Letra y música: Elbi Olalla

**Regín** Letra y música: Alfredo "Tape" Rubín

**Vals de la "Suite Salgan"** Agustín Guerrero

**Viento solo** Alfredo "Tape" Rubín

Pero, además de lo sónico, la Fernández Fierro lanzó el libro “Tangos del Siglo XXI, en cifrado y melodía” el cual reúne 30 obras con piezas de Sonia Posetti, Diego Schissi, 34 Puñaladas, las orquestas de Fernández Fierro y Astilleros, con la intención de renovar el repertorio, expresando, como diría Astor, lo que vendrá.

“Lo importante es que si diez pibes se ponen a formar un grupo hoy, no arranquen tocando ‘Danzarín’ o ‘La última curda’, sino un tema compuesto ahora”, propuso Federico Terranova, violinista de la Fernández Fierro, creador de Radio CAFF y compilador del libro, quien señalaría que es “la piedra fundamental es renovar el repertorio. Ya hay un montón de temas compuestos en el siglo XXI que suenan en Buenos Aires”. El libro contiene las partituras de 30 obras de 28 autores y compositores (entre tangos, milongas y valsos) editadas en un formato accesible para tocarlas y cantarlas con cualquier instrumento .

Muchas de las obras que integran el volumen reúnen la producción de los músicos jóvenes del tango, tanto de distintas agrupaciones como de trabajo individuales, como la Fernández Fierro, Astillero, 34 Puñaladas, Alertango, entre otros. Algunos de los temas incluidos, se podría decir que ya pasaron a ser clásicos de la letrística contemporánea: “Mi Involución” (Acho Estol), “Regín” (Alfredo Tape Rubín), “Para Siempre” (Elbi Olalla).

Terranova ha de expresar que: “Como señalaba Leopoldo Marechal, el Tango “es una posibilidad infinita”. Son su poesía y su música que nos ofrecen distintos mensajes en los que nos podemos sentir identificados. Este trabajo es reflejo de un tango de hoy, pues reúne una variedad de composiciones con un sonido y un estilo propios. Un trabajo de colección, que bien debería estar en la biblioteca de músicos de todo nivel, así también como material de consulta de docentes e investigadores.

### *Sumario de las obras*

- **“Al amigo Pablo Rago”** Ramiro Gallo
- **“Algunos miran, otros hablan”** Letra y música: Juan Serén
- **“Bailarina”** Sonia Posetti
- **“Bluses de Boedo”** Letra y música: Alfredo “Tape” Rubín
- **“Calle”** Alfredo “Tape” Rubin | “Tape” Rubín / Fabrizio Pieroni
- **“Capataz”** Letra: Alejandro Guyot | Música: Julián Peralta
- **“Delirio”** Julio Coviello / Pablo Gignoli
- **“Desierto”** Letra: Flavio Reggiani | Música: Yuri Venturín
- **“El Flaco”** Agustín Guerrero
- **“En Silencio”** Letra: Flavio Reggiani | Música: Yuri Venturín
- **“Hoy”** Letra: Héctor “Limón” García / Juan Subirá Música: Héctor “Limón” García / Juan Subirá / Gustavo Santaolalla
- **“Ida y Vuelta”** Sonia Posetti
- **“Juguete Rabioso”** Letra y música: Acho Estol
- **“La Marylin”** Letra y música: Daniel Sachetti y Alfredo “Tape” Rubin
- **“Lezama”** Letra: Alejandro Guyot Música: Edgardo González
- **“Liquido 3”** Diego Schissi
- **“Mi involución”** Letra y música: Acho Estol
- **“Milonga” Cardinal/José Teixidó**
- **“Milonga de mar”** Letra y música: Elbi Olalla
- **“Milonga en Luto”** Letra y música: Juan Lorenzo
- **“Milonga Oscura”** Hernán Cabrera
- **“Milonga Roja”** Juan Pablo Gallardo
- **“Nino”** Ramiro Boero
- **“Nuevo y Vivo”** Andrés Linetsky/Ignacio Varchausky





Pero también han de señalar el riesgo que se corre si se pierde el eje de hacer bien las cosas, a través de sus propias herramientas. Y, si bien, todo artista pretende compartir su producto con la gente, no por ello se debe tirar por la borda todos valores musicales e interpretativos que el género se merece, manteniendo la esencia sin dejar de buscar sus propios valores culturales. Y ello se viene produciendo en distintos grupos que simpatizan con públicos de otros géneros. Seguramente, ha de dar sus resultados en algún momento que pueda llevar a una empatía con un público más masivo.

Se trata de una suerte de seducción, donde ese deseo artístico debe tender a compartir el género, a través de presentaciones o de reproducciones discográficas o alternativas. Ello ha de servir para que se conozca a todos y cada uno de estos nuevos representantes de un género que, sin desdeñar su pasado, como siempre lo ha hecho, apunta al futuro. Luego se ha de convertir en una tarea de captación musical que atraiga al mayor número de oyentes posibles.

A su vez, cada uno de los poetas o creadores de letras, tratan de captar las nuevas realidades de esta sociedad cambiante, donde también, como en los mejores tiempos del género, se han de abordar las pérdidas, se trate de la amorosas, del arraigo campo-ciudad, o de la identidad ligada a la indigencia y a la realidad económica por la cual transita este nuevo siglo.

En cada uno de los representantes de las nuevas generaciones se ha planteado en lo estético qué perfil deben tener sus creaciones o algún tipo de prejuicio sobre qué es y qué no es el tango. Así se han contestado que toda esta nueva generación, partiendo de la desaparición de una forma de hacer tango, han valorado toda la historia, pero sabiendo que parten de otras realidades, tanto sociales como sonoras, sin perjuicios de si lo que hacen se llame tango u otra denominación. Lo importante, para ellos, es hacer música de un género que entiende debe ser de este siglo XXI.

En ese valimiento, algunos de sus representantes, como el violinista de la Fernández Fierro, Federico Terranova, expresa: "Si sos músico te vas a sentir mejor tocando un tema que fue compuesto en tu tiempo que con otro que tiene 70 años. Es verdad que esos tangos son geniales pero yo no quiero reversionar el pasado toda mi vida, quiero vivir mi presente".

Radio CAFF ([www.radiocaff.com.ar](http://www.radiocaff.com.ar)) presentó en su momento un primer compilado "Un recorrido por el Tango del Siglo XXI", el cual reunía distintas agrupaciones a través de 15 temas con la intervención de 34 Puñaladas, Rascasuelos, Tape Rubín y las Guitarras de Puente Alsina, La Chicana, Dema y su orquesta petitera, Futre, El Arranque, Ramiro Gallo Quinteto, Astillero, Cuarteto de Julio Coviello, Possetti-Bolotín, La Camorra, Derrotas Cadenas y las orquestas típicas Agustín Guerrero y Fernández Fierro. También editaron un libro sobre partituras de Tangos del Siglo XXI.

A través de ese material la Orquesta Típica Fernández Fierro continúa generando productos y proyectos a su música: el Club Atlético Fernández Fierro, el CAFF, (con programación de bandas de distintos géneros casi todos los días de la semana), la Radio CAFF y sus propios cd's y vinilos. Desde su casa en el CAFF (Sánchez de Bustamante 764, CABA), el conjunto que funciona de manera cooperativa, ostenta muchos años de trayectoria y varios álbumes editados. Entre los últimos, titulado "TICS", donde no casualmente, asume un cancionero propio, actual y vigoroso. "Todo empezó cuando desde el CAFF nos abrimos a otros grupos de tango, después con la radio on line para difundir al tango como lo entendemos nosotros, con la idea de que más allá del lenguaje que uses, la música refleje tu tiempo del modo en que quieras"

"A nosotros nos gusta relacionarnos con los músicos y es una forma de que el libro circule",

subrayó quien en esta publicación incluyó a los grupos considerados fundamentales, en el sentido de que han modificado y enriquecido con su aporte la esencia del género en estos primeros años del siglo. En cuanto al criterio de selección de los temas (con un apéndice discográfico para buscar las mejores grabaciones), ha señalado que "no quise poner cosas raras, reuní lo más popular, quise incluir a los músicos más representativos y sus obras más representativas"

"La mitad del recorrido tiene la forma tradicional y la otra mitad se aleja de esas formas, pero creo que hay muchos buenos músicos que componen con ese estilo". Esto es, por ahora, lo primero que está saliendo. Siento que estamos como si fuera en la guardia vieja del siglo pasado, descubriendo lo que va a venir".

Además de todo lo que ocurre en esta bendita y maldita Buenos Aires, las realidades del tango de las jóvenes generaciones, como hemos señalado en distintas partes de este trabajo, también se dan en las grandes ciudades de otras provincias.

En este tema del tango y su circunstancia, es interesante escuchar las voces de aquellos que viven en el interior de nuestro país y qué vivencias expresan a través de sus propias realidades. Ello es lo que nos brindaba Andrés Alonso desde su Rosario un 30 de diciembre de 2018.

"...El 11 de diciembre es el día del tango, el mundo entero lo celebra en más de dos mil milongas y academias. Músicos, artistas, tangueros en todo el planeta. El tango en el siglo XXI se encuentra viviendo lo que algunos llaman su segunda época de oro, un resurgimiento indetenible que se expresa en cantidad de jóvenes músicos, cantores, bailarines, poetas, compositores, en nuevas orquestas, públicos, programas y publicaciones, en investigadores, en edición de libros. Esto indica una gran cosa: el tango está vivo y vigente, reafirma su identidad y valores y se proyecta con nuevas propuestas, se renueva. El tango es hoy más que nunca un fenómeno mundial imparable, a tal punto que no se puede seguir pensando en Buenos Aires como único centro productivo del género, en la actualidad cada vez más ciudades desarrollan propuestas propias de tango y en ese contexto Rosario se destaca como un polo de producción de primer orden.

Nuestra ciudad es cabecera y referencia de una amplia "zona", ya no local o provincial, sino regional que abarca provincias y países vecinos del Mercosur. Rosario tiene su manera de ver, de sentir, de expresar el tango, con identidad, con personalidad, con búsquedas, con autonomía respecto de Buenos Aires. Rosario y la región tienen cantidad de artistas, de lugares para estudiar, para aprender a tocar instrumentos, a cantar, a escribir, a bailar tango. En nuestra ciudad tenemos programas, publicaciones, hasta una radio dedicada. Por cierto, que el tango vive un momento nuevo y nuestra ciudad dentro de este tiempo ocupa un lugar destacado. Puede que esto no lo vea el gran público, puede que no lo dimensionen las autoridades, la universidad, el periodismo, pero está sucediendo, el tango en Rosario no para de sacar nuevos músicos, bailarines, cantores, compositores, nuevos temas, nuevos grupos y orquestas.

Primero, un poco de historia: el 11 de diciembre se celebra el día del tango en honor a dos grandes referentes del género nacidos ese mismo día, mismo mes, diferente año, Carlos Gardel y Julio De Caro. Si en la música se habla de escuela decareana, en el canto se hace lo mismo con la escuela gardeliana. Dos artistas, dos modelos para la interpretación y para el estudio del tango.

Gardel es el cantor universal del tango, es quien en 1916, año en que llega al gobierno el primer movimiento popular argentino, grabó "mi noche triste", (Samuel Castriota, Pascual Contursi) y al hacerlo inauguró el formato que conocemos como "tango canción", tango que narra una historia a través de la letra. Para decirlo de un modo simple, Mi noche triste

consagra la unión entre música y poesía dentro del tango. Este formato llega hasta nuestros días, con él se popularizó (viralizó, si lo pensamos desde el siglo XXI y las redes) el tango en todo el mundo con grandes poetas, cantores, músicos, orquestas. La invención de la radio, del cine sonoro, los medios de comunicación, la industria discográfica ayudaron a este fenómeno. Del mismo modo debemos pensar el impacto de la computadora personal, internet, las nuevas tecnologías, las redes sobre el tango. Incorporar una lectura desde la tecnología nos ayuda a entender el momento actual del tango, sus oportunidades, sus dificultades.

Julio De Caro, por su parte, es quien aporta el formato. Es intencional machacar con esta palabrita, de lo que conocemos como orquesta típica, nada menos. En 1924 el músico forma el célebre sexteto con el que revolucionaría por completo el sonido del tango con el aporte de recursos musicales propios de la llamada música culta sin desvirtuar la esencia arrabalera y criolla del género.

Claro que mucho, muchísimo más puede decirse de Gardel y de De Caro. Pero, como sostiene Horacio Ferrer, más importante que las figuras del tango, más importante que los nombres, es el hecho cultural anónimo y popular producido por millones de personas desde el lejano origen a este siglo XXI.

En el día del tango hay muchas cosas para decir, para debatir. Por ejemplo la idea de que el tango expresa el alma, la esencia de Buenos Aires, el espíritu del porteño, que es la música del río de la Plata. Bien, muy bien, o mejor dicho no tan bien. Desde Rosario decimos no tan de prisa, no tanta explicación abstracta que más dice de Buenos Aires que del tango y que además oculta cosas. Por ejemplo, el elemento negro, libertario, criollo, el del interior, dentro del tango, lo vacía de contenidos. Decir entonces que el tango es cierto que nació en Buenos Aires, pero también en Rosario y Montevideo, allá por la década de 1870. Nació en el triángulo que forman estas ciudades, lo hizo en las orillas, en el barro, en la pobreza y la miseria de quienes llegaban a estas latitudes, desde dentro y fuera del país, empujados, arrastrados por las fuerzas del progreso moderno que en Argentina y Uruguay se manifestó en la formación de los estados nacionales, en la implementación de un proyecto de país por parte de las oligarquías terratenientes asociadas a las potencias capitalistas.

El tango justamente nace con el país, con la organización nacional, pero expresa ese momento desde la perspectiva de las clases populares, expresa el sentimiento, los padeceres, los sueños, los sufrimientos, la rebeldía de los sectores que están fuera, que están excluidos de un progreso económico, pero no social. Los sectores populares argentinos y uruguayos demostraron con el tango algo que las élites gobernantes locales que veían a Europa como modelo tanto político como cultural consideraban imposible, demostraron que desde el sur de América se podía crear una expresión cultural original y genuina, esa que la misma Europa terminó reconociendo y aplaudiendo.

Mucho pasó desde entonces, muchas cosas sucedieron en el país, llegada de movimientos populares al poder, democracia, conquista de derechos, de reivindicaciones sociales, pero también golpes de estado, dictaduras, desaparecidos, la historia del país y la historia del tango. El tiempo de las proscripciones y del estado de sitio fue también el de la censura del tango, de la persecución de sus artistas, de la destrucción de las matrices de las grabaciones de los discos por parte de un importante sello discográfico, hecho que se ha calificado como genocidio cultural.

En oposición, el tiempo de los gobiernos populares marca los grandes momentos del tango, Yrigoyen en la presidencia y el tango canción, Perón y la época de oro del género. Y hoy, con años de democracia, el tango vive un tiempo de expansión, de afirmación, de crecimiento y producción.

En este siglo XXI, en este tiempo de computadoras, de internet, de redes sociales, de plataformas de videojuegos, de celulares y pantallas; en este tiempo de altas torres de

departamentos, de edificios exclusivos y lujosos, de shoppings, de autos con vidrios polarizados, de congestiónamiento de tránsito, de competencia y consumo; en el tiempo de la cultura del entretenimiento, del zapping furioso, del poder del control remoto; hablar de esquina, de amores contrariados, de amistad, de barrio, de sueños, de dolor existencial, lejos de ser un anacronismo, resulta ser una necesidad, algo que vuelve de la mano del tango para emocionarnos porque eso es el tango.

Sucede que este tiempo que nos toca vivir, más allá de las promesas de una vida colmada por los avances tecnológicos, está marcado por las soledades, por la imposibilidad del encuentro, por la pérdida del amor, el vacío. Desrealización de lo real, encierro en casas/refugios, un tiempo marcado por la criminalización de la sociedad, el miedo al otro, el aislamiento, por la pérdida de sentido, por los discursos agresivos de los medios de comunicación, por las calles puntos de fuga, de tránsito veloz, de ansiedad y temores, de peligros. Mundo de cambios acelerados, repentinos, inesperados en el que nos vemos y sentimos frágiles, desorientados, y allí en este nuevo barro del siglo XXI, inesperadamente los temas del tango vuelven a interpelarnos, vuelven del pasado, van con potencia hacia el futuro, hacia nuevas fusiones, nos muestran las cosas que perdimos detrás de ideas de comodidad, de confort y de realización individual. Nos muestran también otro mundo, el de nuestra propia cultura, el mismo que allá por 1880 se atrevieron a soñar y a hacer quienes no tenían nada, ni yerba de ayer. Mundo que vuelve inesperado a nosotros que tenemos de todo y sentimos que no tenemos nada, que estamos llenos de cosas y a la vez vacíos.

Paradojas de la vida en el siglo XXI, milagro de los olvidados, de los perdidos, del tango que regresa cuando se decía estaba muerto, potencia de Rosario que no se vende al "tango forexport" (Leonel Capitano), que reverbera "en los pasillos de la Tablada" (Juan Iriarte) que retumba en los tambores de Pasaje Noruega, que es Orquesta Utópica y militancia, que es debate y fundamento en Lautaro Kaller, pero sobre todo es la gente común de una ciudad que, como dice Fabio Rodríguez, tal vez esté en camino a convertirse en la capital cultural del tango en el siglo XXI.

## FESTIVALES Y EL YIRO TANGUERO

Los festivales y las reuniones del género, como cualquier medio de difusión, posibilita el conocimiento de sus artistas y de sus obras, especialmente de los más jóvenes. Ese ámbito es propicio también para una participación activa del público en general, tanto en sus talleres como en sus milongas. El tango es, en este siglo XXI el protagonista de muchos de esos festivales y reuniones, no solo en el país sino en el mundo entero. Además de ser un vector para actividades que el mismo produce como el desarrollo del turismo. Es por ello, que muchos gobiernos locales promocionan este tipo de eventos.

En este siglo XXI el tango ha sido impulsor de afluencias de visitantes, en el país, como en el exterior, donde se ha posibilitado, también, una fuente de trabajo para todos los artistas del género, se trate de los consagrados como de las nuevas generaciones.

No debemos olvidar que la Argentina del 2003 que estaba saliendo de la imponente crisis del 2001, como una forma de sustentar dicho camino, era explotar todas sus posibilidades, entre ellas su música y sus músicos, lo cual también producía divisas que el país necesitaba.

Así, en 2003 el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires programaba un Festival para el mes de marzo, donde lo promocionaba a través de señalar que dicho mes será TANGO como Río de Janeiro es Carnaval en febrero. Allí se estaban plantando las banderas del V Festival Buenos Aires Tango y el Primer Campeonato Mundial de baile.



Ese año, la novedad del Campeonato Mundial, era la participación de más de 300 parejas en representación de 25 ciudades del exterior, 43 del interior de nuestro país, con participantes de más de 50 localidades de la provincia de Buenos Aires y del distrito porteño. La pareja ganadora del Campeonato recibiría como premio \$3500 y un trofeo. Esa apuesta fue elegida por el gobierno porteño para potenciar el turismo cultural.

En la calle y el Teatro Colón, en El Rosedal y la avenida Corrientes, en los barrios y los clubes, el tango sería la estrella con que las secretarías de Cultura y Desarrollo Económico aspiraban a concentrar más de 300.000 turistas en Buenos Aires, a través de espectáculos, clases de tango, actuaciones y milongas con entrada gratuita. La ciudad tendría más de 30 escenarios con más de 75 conciertos y bailes y 100 docentes dictando clases.

El jefe de gobierno, Aníbal Ibarra, dijo: "No son muchas las cosas por las que nos conocen en el mundo. Y algunas de ellas, no son las mejores. El tango tiene que ver con nuestro presente y nuestro futuro". Y allí nomás lanzó el desafío de instalar en el mundo a Buenos Aires de la mano del tango como marca, como Río de Janeiro tiene en esa jerarquía al carnaval. Una de las características tanto del festival como del campeonato de música ciudadana sería la masiva participación de jóvenes.

El Subsecretario de Industrias Culturales, Gustavo López, habló sobre la reticencia, primero, y la aceptación, más tarde, con que fue recibida en el exterior la propuesta del Campeonato de Tango. "El año pasado hubo más de 1200 milongas en el mundo, de la que surgieron las parejas que van a competir en Buenos Aires. Estuvimos en la selección de los campeones de Valparaíso y Montevideo, cuyos gastos de estadía correrán por cuenta del gobierno porteño", dijo López. A su turno, el Secretario de Cultura, Jorge Telerman, rescató la participación barrial en la difusión cultural, dentro de la cual el tango es una expresión manifiesta. Propuso "salir de la concentración del megaevento y vivir con cabalidad la cultura en los barrios". Agregó que, con motivo de la convocatoria al Campeonato de Tango, la página web de esa secretaría recibe un promedio de 2000 visitas diarias.

En ese marco habrían de actuar numerosos artistas del género y muy especialmente los jóvenes Homenaje 30 años del Sexteto Mayor, con la presencia de Raúl Lavié y María Graña; Final Mundial de Tango Escenario para parejas en el Teatro Metropolitan, Orquesta Tango Vía Buenos Aires. Día Mundial de la Mujer en la Feria de Mataderos. Participan Nelly Duggan, María José Demare, Marcela Bublik, Las del Abasto, Juan Carlos Sabatino, Sexteto con la cantante Mónica Matar y Aoki Fuki como artista invitada. Final Mundial de Tango Salón. Estadio Obras Sanitarias. Participan la Orquesta Típica Los Reyes del Tango, Beba Pugliese y su orquesta, la Orquesta Escuela de Tango y el Sexteto Mayor.

En otro de los festivales que se realizaba en la Ciudad de Buenos Aires, "El tango del siglo XXI", con nuevos repertorios y estilos, en el undécimo Festival Internacional de Tango de Buenos Aires, que comenzó con la actuación del mítico grupo musical Sexteto Mayor, junto a Adriana Varela y Raúl Lavié. Más de 2.000 artistas pasarán por el certamen, el mayor encuentro de tango del mundo, en el que coinciden figuras emergentes, referentes históricos y multitud de amantes del género, aficionados al baile, que abandonan por unos días las milongas para invadir la ciudad al ritmo del dos por cuatro.

Esa edición hizo hincapié en la irrupción en el tango de lenguajes personales, diferentes estilos y la reelaboración de influencias, según explicó el director artístico del certamen, Gustavo Mozzi, durante la presentación del festival a la prensa. "En esta línea tendremos una serie de conciertos donde se presentarán maratones con los nuevos talentos sub 25 y una ronda de cantores", detalló. Algunos de los espectáculos de esta sección estarán a cargo de Ramiro Gallo y la Orquesta Arquetípica, Fabián Bertero Big Band, Diego Schissi Quinteto, La Orquesta Típica Juan Pablo Navarro y Andrés Linetzky con Vale Tango.

Aprovechando el comienzo del Festival, el movimiento argentino "Quiero al tango" reclamó una mayor presencia de este género en las escuelas, para que los jóvenes tomen contacto con "sus propias raíces", explicaba su directora, Gabriela Miguel. El último festival en Buenos Aires, llevado a cabo del 8 al 21 de agosto de 2019 a través de 54 sedes, con la idea de volver a sus orígenes, hace dos décadas, que es la de regresar a los barrios. De hecho, Aquí cantó Gardel, el espectáculo que comandará la apertura es un musical tanguero protagonizado por Roberto Carnaghi, que sirve, además, para celebrar los noventa años del Teatro 25 de Mayo, principal polo cultural del barrio de Villa Urquiza, y para poner la Orquesta del Tango de la Ciudad, dentro de una pieza teatral.

La idea de afianzar las actividades en los barrios se traduce con las palabras "polos". Polo San Telmo, Polo Abasto, Polo Versalles y el Polo Bandoneón que es en realidad el puente que une Pompeya y Valentín Alsina. También una especie de "si lo sabe cante" adaptado al tango y al siglo XXI con la posibilidad de que cualquiera que quiera hacerlo pueda subir a un escenario y tomar el micrófono.

Si el festival y el mundial compilan la actividad tanguera anual y da cuenta de una escena, en los bordes del género también hay un desarrollo que se manifiesta. Y si no se manifiesta, el festival lo genera. Probablemente uno de los cruces musicales más llamativos de esta edición sea el del Quinteto Negro La Boca, que entre sus invitados contará con Dakillah, Pharuk y T&K. o en el espectáculo de Gabo Ferro.

En plan evocativo, el ciclo Jazzología, fundado por Carlos Inzillo, producirá el concierto en el que el grupo del contrabajista Pablo Aslan reproducirá un disco que Astor Piazzolla grabó en los Estados Unidos, en 1959. También con repertorio piazzolleano subirá a escena el grupo Paralelo 33°. Durante el festival se desarrolló "una charla a cargo del Movimiento Feminista de Tango en torno a el Protocolo para milongas y un espectáculo de tango integral para promover una perspectiva de género en este ambiente artístico, de la mano de Tango Hembra, la agrupación de hacedoras culturales de la actual escena tanguera argentina, que buscan acceder con su trabajo a un espacio igualitario de oportunidades".

Sin embargo, el tradicional encuentro anual en CABA, no será el único evento, sino que distintos festivales de los sectores jóvenes vienen desde año por encontrar su propio camino. Uno de ellos es el FESTIVAL DE TANGO DE LA BOCA que en noviembre de 2019 celebró su DÉCIMO evento, organizado por el Quinteto Negro La Boca" ([festivaldetangolaboca@gmail.com](mailto:festivaldetangolaboca@gmail.com) –[www.facebook.com/FestivalTangoLaBoca/](http://www.facebook.com/FestivalTangoLaBoca/))

En esa edición especial, organizada por "Tango Crítico" se llevaron a cabo talleres, milongas con tandas con material discográfico pero también artistas en vivo como Vero Koufatti acompañada por Gastón Ramírez, Lulú con Guillermo Marcel, Proyecto "Corazon de Mujer" con las voces de Daniela y Fernanda Yamil, El Macanazo con Lola Vázquez, Laura Cortéz y Valeria Vilaseca. Un homenaje especial a Osvaldo Bayer y su milonga libertaria, y un Mural

Homenaje en su homenaje a cargo de "Colectivo de Muralistas O.B.R.A", la actuación del Quinteto Negro La Boca Música en vivo: Ana Sofía Stamponi acompañada por Rodrigo Ruiz Díaz Tango Negro Quiero 24 Proyección de la película "MI VIEJO REBELDE" realizada por la hija de Ana Bayer: Clase de tango a cargo de "El Abrazo Verdadero". GRAN ORQUESTAZO Orquesta típica Cambio De Frente Orquesta Atípica Tangorra Las Chifladas Orquesta típica La Vidú Orquesta típica Esquina Sur Exhibiciones de Tango Inclusivo: El Abrazo Verdadero, Milonga por la Integración.

En su continúa tarea de difusión de los jóvenes artistas de este siglo, el CAFF (Club Atlético Fernández Fierro) organizó la Tercera edición del FACAFF, en su sede de Almagro, multitudinario encuentro que, durante 17 noches, reunió a más de 80 agrupaciones de Argentina y Chile. El FACAFF (Familia del Club Atlético Fernández Fierro) es un festival cultural autogestionado que concentra artistas de diferentes países a través de un lenguaje común que es el tango actual, vivo, alejado de los estereotipos y del tango for-export.



Pero, este barrio tanguero también lo es de festivales populares. Las distintas ediciones del Festival de Tango de Almagro, que naciera como un encuentro tanguero del barrio, como han sido los "ConCiertos Atorrantes", reunieron desde ese inicio a más de 40 grupos en el boliche "Abastense".

Ello posibilitó que "Sanata" y "Red de Festivales" organizaran el primer Festival de Tango de Almagro en el mes de octubre, convocando a trasnochados tangueros juveniles del barrio y de otros barrios, que deambularían por distintos escenarios del barrio, boliches amigables, como la Casa del Tango, esa de Don Osvaldo, porque este también era su barrio. En ese evento se presentaría grupos como los de Osvaldo Peredo, el Dúo Salgán-Falabella, Quasimodo Trío, el Quinteto Viciversa, Esteban Riera que volvía a su barrio, Negro Falótico, Pablo Greco y Capotango, Pablo Agri, 24 Amores Tango, BGG, Quasimodo Trío, o la Orquesta Típica de Concierto Atorrantes, entre otros tantos.

En sus distintas ediciones se fueron agregando otros conjuntos y principalmente la creación del Almagro Tango Club. Además de la música en vivo, se dictó durante varias jornadas el segundo seminario de entrenamiento coreográfico de tango a cargo de Milagros Rolandelli y Lisandro Eberle en el Almagro Tango Club. También se ofreció una clase maestra de bandoneón a cargo de Daniel Binelli.

Así se habrían de sumar Cardenal Domínguez, Juan Pablo Gallardo, Pablo Motta Quinteto, la Orquesta de Cuerdas de Elvino Vardaro, el Quinteto Corniglio, también Daniel Binelli con Polly Ferman, Quinteto Tangissimo, Pablo Agri Cuarteto, Dúo Greco-Liberati, Sexteto Fantasma. Acompañando a todos los nuevos artistas del tango joven, estarían otros de dilatada

trayectoria como el Sexteto Mayor, la Típica de Rodolfo Mederos, Ariel Ardit con Andrés Linatzky, la Orquesta Típica Violentango, Guillermo Fernández, Cucuza Castiello, Osvaldo Peredo, Sanata Bar o Limón García, entre otros muchos.

Luego de dos exitosas ediciones del FACAFF (2017 y 2018), que tuvieron gran afluencia de público e importante repercusión de prensa, se lanzó la tercera edición de la cumbre del tango de hoy, esta vez en tres sedes: el CAFF, el Centro Cultural Benigno y La Catedral, y con artistas de Argentina y Chile. Walter Coccaro, uno de los organizadores del festival, señalaba "hay un movimiento renovador del tango, porque en un espacio de expresión y proyección de nuestra música ciudadana y popular como el CAFF te das cuenta. Con este encuentro propiciamos los conciertos en el mismo escenario de orquestas escuelas y agrupaciones de alta calidad artística que no cuentan con un circuito propio de difusión en el ambiente musical porteño. Acá nos centramos en la autogestión musical, artística y laboral, apoyando toda manifestación que se encuentre fuera de los canales tradicionales de comunicación masiva".

Club Atlético Fernández Fierro. Sánchez de Bustamante 772, Espacio Cultural Benigno. Avenida Chiclana 3045 La Catedral Club. Sarmiento 4006 Todo ello se completaría con Feria del libro de Editoriales Independientes, Muestra del Taller de Fotografía de Tango 2019 - Estudio Marcelo Gurruchaga, Taller de Tango Crítico, Intervenciones de la Fundación León Ferrari y del Teatro Comunitario Sin Telón. Transmisión en directo por Radio CAFF.

En su variada programación estarían presente numerosos artistas jóvenes del género: Milonga, Clases y Talleres de baile a cargo de Tango Crítico. Set de Tandas Nuevas. Murga Atrevidos Por Costumbre de Palermo. Performance "No hagas caso de la gente" con Cecilia Pugin, Maximiliano Ávila Parrilla + Cerveza artesanal. Tango de UNA, Orquesta Escuela de Tango Nuevo, Juan Pablo Gallardo Orquesta, Duo Aguirre Lorenzo, Osvaldo Peredo con Moscato Luna, Toma Negra, Cuarteto La Púa y Victoria Di Raimondo, Patricia Malanca presenta "Plebeyas", Orquesta Victoria, Sexteto Fantasma, Madreselva, Terco Tango, La Máquina Invisible, Charla abierta "Veinte minutos con Enrique Santos Discépolo" por Matías Mauricio, Pablo Marchetti/ Rafa Varela, Los Hermanos Butaca, Bombay Bs.As., Siniestra, Bernardo Fingas Dúo, La Revancha, La Biaba, Orillero Tango, Tu Vieja en Tango, Los Garciarena, Trabajadores del Tango Danza. Clases con Lucila Diaz Colodrero y Gaby Mataloni, Yesca - TTD Bailan Inés Muzzopappa y Gaby Mataloni, Tensión Tango. Tango Progresivo, Ariel Prat. Tango y Milonga de corte Murguero, Victoria Di Raimondo y Paula Gandino, Bordonasnocromo + Víctor Palomeque, Va De Nuevo, La Hoguera, Lucrecia Merico, Eiriz / Nishihara, Ventarrón & Varela, Limón García y músicos invitados,

Quizá parezca una larga lista, pero, precisamente la misma está significando la variedad de artistas jóvenes, que, a la vez de exhibir sus propuestas, muestran una variedad notable de ellos, lo cual valoriza al género, más allá de los valores de cada uno, que solo el tiempo puede exhibir.

Y seguía la lista con La Vagabunda, La Martino Orquesta Típica, Movimiento Feminista de Tango presenta el Protocolo sobre Violencia de Género en Espacios de Tango, Dominga, El Derrumbe, Gabriela Novaro, Calavera Acid Tango, Mariana Mazu, Del Bajo Quinteto, Chifladas, Sin Sacrificio, Desde El Sur Del Litoral, Juan Pablo Greco y Sonoro Rioplatense, El Enganche, Bife, Tango Chino, La Modesta Orquesta Típica, Tangorra Orquesta Atípica, Claudia Levy, El Motín, Roman Vergagni Cuarteto, La Rantifusa, Quiero 24, Orquesta Típica La Vidú, Musicaliza Tandas Nuevas, Mostro Inanimado, Alejandra Latosinski, Jacqueline Sigaut, Masmédula, Targo, Sexteto Visceral, Presentación del Libro "Mirada de Mujer " Letristas del Siglo XXI, Sud, Barsut, Quinteto Del Revés (Chile), Charla abierta "Homero Expósito: el poeta del asombro" por Matías Mauricio, Juan Seren y Los Últimos Floristas, Finisterre, Malevaje Ensemble de Guitarras, Dúo Scherbosky/ Gonzalez, Ana Sofía Stamponi, Furacero Quinteto, Dipi Kvitko Trio, Dema y su Orquesta Petitera, Orquesta Típica

Característica Cambio de Frente, Bernardo Monk presenta Tango, pasión de Multitudes, Trío Barbarie, Marisa Vázquez y las cuarenta, ZrTango presenta: performance "Brindis final" con Cecilia Pugín, Maximiliano Ávila, Marián Fariás Gómez, Rubín-Lacruz-Heler-Nikitoff, Quinteto Negro La Boca, Aranoski Dawi el cierre

Pero, no solo en CABA se realizan festivales de tango. En la provincia de Buenos Aires y en el interior del país también se producen este tipo de encuentros, donde, desde los últimos años tienen una enorme participación los jóvenes valores del género. Así, en 2013, en la Plaza Constitución de Lanús, a través de clases de baile y orquestas en vivo se realiza el Festival de Tango en Valentín Alsina en la que participaría el cantante del conjunto Quiero 24, Cristian Castelo, quien señalaba que "este festival tiene la esencia de que es bien de barrio y está hecho con gente del barrio". Todos los sábados de agosto, septiembre y octubre, se darían clases de tango, para los que se animen a bailar, a partir de las 16 en la plaza Constitución, en Presidente Perón al 3000, Valentín Alsina. Luego, la orquesta invitada brindaría un concierto gratuito, en el marco de "La Previa" del Festival de Tango.



Castelo y el guitarrista del conjunto "La Santa Milonga" Juan Martín Scalerandi, quienes integran el dúo "Mugre Criolla" en el ciclo "Tardecitas camperas" en el Bar de Doña Cata en Valentín Alsina, los miércoles a las 19, explicaban el trabajo que hacen para difundir el tango y que vuelva a unir a los vecinos. Sus principales novedades se encontrarán en reconocer a los artistas del barrio, como el caso de Sandro, emblemático artista del barrio, versionando sus temas en tango con cantantes invitados, además de tocar en la escuela para integrar a los chicos de la primaria y de la secundaria. Interpretaremos tangos viejos, nuevos, les vamos a explicar la historia de los instrumentos y sobre lo que hablan las letras de los tangos. También va a haber una muestra de fileteado porteño a cargo del artista plástico Pablo Jofré. Después básicamente son milongas al aire libre intercalados con los conciertos de las orquestas.

Habrían de agregar que todos los grupos tienen composiciones nuevas, y otras propuestas a nivel letra, y agregaba es capaz que Marcapiel tiene un sonido un poquito más rockero, de los grupos que van a tocar. Después, cada uno con su influencia, pero siempre clásico. Las letras sí son bastante novedosas porque hablan sobre lo que pasa acá y en la actualidad. Hablando de lo estrictamente musical de las nuevas propuestas, en realidad, es como una deuda que tiene todavía el género tanguero actual. La deuda de darle una renovación a la música.





En ese andarivel, en la búsqueda de estas realidades del siglo XXI, terminaba señalando que actualmente hay más festivales autogestionados, por falta de publicidad o porque no hay guita. Hoy parece una cosa frecuente que haya un festival de tango y eso está buenísimo. Eso que pasa está bueno. Porque la semana pasada estuvimos en Boedo y la anterior en Flores. Ya como que hay una seguidilla. Ahora empiezan Barracas, San Telmo y La Boca. De a poco se va agrandando. Va siendo mejor año a año. Que sea normal que haya todos estos festivales está buenísimo porque quiere decir que en nuestra generación ya está instalado culturalmente el tango”

Deseando, asimismo que el Festival no conlleve una forma sesgada de ver al género, que deja afuera a un montón de grupos y de un circuito alternativo de bailarines, músicos y propuestas sino en tratar lo que realmente le pasa. Así, quedan cosas afuera que los vecinos se pierden. En el mismo actuarían “Pacha González y el cuarteto Tangor”, “La Burrita Cumbión” y “Quiero 24” y el “Quinteto Negro La Boca”.

En definitiva, el Festival de Tango de Valentín Alsina es una fiesta barrial y popular que propone la conjunción entre vecinos, artistas, músicos y gestores culturales relacionados con el Tango a compartir un fin de semana al ritmo del 2x4, con milonga callejera, orquestas en vivo, artistas plásticos, artesanos y clases de baile. El festival cuenta con asistencia escenotécnica del Ministerio de Cultura de la Nación a través del Programa Festejar.

**9 HACIENDO HISTORIA... SIEMPRE!!! FESTIVAL VALENTÍN ALSINA**

**JUE <12> DIC APERTURA 18 HS. BAR BUENA CATÁ**  
PASO DE BURGOS Y SENADOR QUINDIMIL VALENTÍN ALSINA  
MUGRE CRIOLLA, LUCIO ARCE, MARINA RÍOS Y JAVIER DÍAZ GONZALES, LEO MENDOZA Y LAS GUITARRAS DE LAPRIDA, JORGE BROWN, NENITO VARELA, MARCELO BARBERIS, SAMANTHA DI PAOLO, WALTER ARAVENIS, BARBARA AGUIRRE Y JUAN LORENZO, MARIO GAMARRA, GASTÓN RUISEÑOR

**VIE <13> DIC BIBLIOTECA POP. SARMIENTO**  
AV. PRES. TTE. GRAL. JUAN DOMINGO PERÓN 3065 VALENTÍN ALSINA  
18HS PRESENTACIÓN DEL LIBRO: MIRADA DE MUJER: LAS LETRISTAS DEL SIGLO XXI (COMPILACIÓN REALIZADA POR VANINA STEINER QUE REÚNE EL TRABAJO DE LAS AUTORAS QUE ESCRIBEN EL TANGO DE HOY) PRESENTACIÓN DE CINTIA TRIGO Y CARO MIDR. 20HS CLASE DE DANZA A CARGO DE TANGO CRÍTICO (COLECTIVO DE DANZA Y EDUCACIÓN POPULAR. UTILIZAMOS LA DANZA COMO HERRAMIENTA, UNA EXCUSA, PARA LA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DE LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD) A PARTIR DE LAS 21HS. QUINTETO PULENTE, QUIERO24, LOS GARCIARENA, ORQUESTA TÍPICA LA VIDU Y LA PARTICIPACIÓN ESPECIAL DE ARIEL PRAT. CONTRAPUNTO DE DJ: FRANCO VARGAS Y SEBA MÉNDEZ Y MILONGA

**SAB <14> DIC FIESTA POPULAR Y MILONGA CALLEJERA PLAZA CONSTITUCIÓN 1E HS**  
PASO DE BURGOS Y AV. PRES. TTE. GRAL. JUAN DOMINGO PERÓN VALENTÍN ALSINA  
DÚO DÓRDOLO/COPPOLA, EL ENGANCHE, YUYO RARO, BODIE Y LA PETIT RIVERO, VRUMA Y LOS DINAMOS, LOS PRESCINDIBLES, LAS ORILLAS, MARISA VAZQUEZ, MARTIN MACIEL Y USHI CERVINO, BERROTAS CADENAS, CANÓN CON JOSEFINA GARCÍA, RIACHUELO, TRIO BARBARIE, LA RUNFLA.  
MOART (REFLEXIONA Y FORTALECE LA CULTURA COMO PATRIMONIO NACIONAL Y POPULAR Y REVINDICA LA ACCESIBILIDAD A ESTE DISCIPLINA) ANGELO OSCILIN Y GUILLERMO QUIROGA

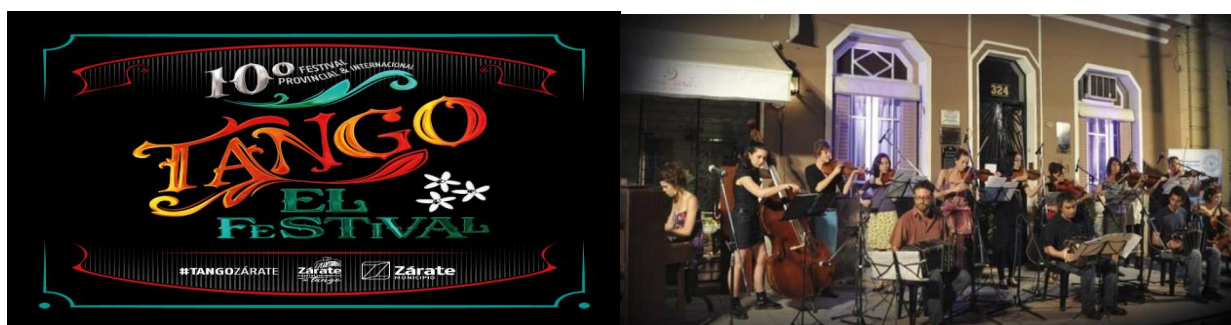
**SARMIENTO** **LA GUAPA milonga** **MOART** **B y B** **UDAP**  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Por su parte, el municipio de Almirante Brown efectuó en 2019 la segunda edición del “Festival de Tango en el siglo XXI”. El mismo se realizó desde el domingo 14 hasta el sábado 20 de octubre en la Casa Municipal de la Cultura, ubicada en Esteban Adrogué 1224, en la que intervinieron Orquesta Municipal de Cámara de Almirante Brown; la Orquesta Escuela de Claypole, y la Orquesta Municipal de Tango de Almirante Brown, y un show del Círculo de Amigos del Tango de Almirante Brown, con las presencias de Carlos Tata Cima, Silvana Mejuto, Fernando Morel y Silvio Guillermo, entre otros. Luego, Julio Dávila –hijo-, Marta Graciela y Edgardo Troiano brindaron un espectáculo homenaje a Oscar Daló con la Orquesta Municipal de Tango de Brown.



También la incentivación del baile a través de clases y milongas abiertas con la presencia de muchas instituciones como la milonga El Fogón; y finalmente para cerrar las presencias de Diego Di Martino y Agustín Kolarik y del dúo Novoa y Ferrer. En su cierre, además de las clases abiertas a cargo de Laura Segade; la presentación de la milonga rolas Tango; la exhibición de Gladys Aguilar y Julio Regules; el show de "Natal" Compañía de Tango y Folklore del Instituto de las Culturas y la Orquesta Municipal de Tango de Almirante Brown, dirigida por Agustín Kolaric.

Otro de los festivales históricos del tango en la provincia de Buenos Aires, es el que se desarrolla en Zárate, el cual ostenta el sitio del Festival Provincial del Tango, el cual tiene una duración de doce días a fines de febrero y principios de marzo, incluye danza además de la presentación de destacados cantantes del género. En 2015 se llevó a cabo en paralelo con la Cumbre Mundial del Tango realizada también en Zárate.



Tango danza, instrumental y canción, en todos sus estilos es lo que propone Zárate durante esos días para los cultores de este género. Tango en los teatros, en las plazas y en las milongas barriales. Tango en talleres y seminarios en los que se debate sobre el pasado y el futuro de esta tradición porteña que trascendió fronteras y hoy es una pasión no sólo nacional sino universal. Tango, en definitiva, con espectáculos y actividades recreativas que tienen por protagonistas a sus grandes referentes.

Más de 250 artistas de 65 ciudades de distintos rincones del mundo se acercan a Zárate para participar de un evento que también ofrece gran variedad de actividades como la presentación de libros, conferencias, clínicas de grandes maestros del tango, homenajes a figuras destacadas del tango, un ciclo de cine, encuentro de poetas, milongas callejeras en lugares emblemáticos, muestras de arte plástico y de fotografía.

El Festival Provincial del Tango, que ya va por su décima edición, crece año a año en convocatoria y en términos organizativos con la presentación de nuevas actividades, como la realización de un encuentro de poetas y compositores de tango y con la puesta en escena de más de cuarenta artistas locales.

Ese año del 2019 comenzaba la Primera Edición del Campeonato de Tango Escenario. El mismo día en el Mercado Witcel lo hacía el Campeonato de Tango Salón. Allí, además, se

desarrollaba la tradicional Milonga, en esta oportunidad con la actuación de Marisol y Los Gentiles. La Milonga, siempre en el Mercado Witcel, también abría, con la actuación de Ignacio Castro y Mónica Parra y el lunes con la participación de Patricia Malanca.

Además de ellos, se dieron cita muchos hombres y mujeres jóvenes del género, con la apertura a cargo de artistas zarateños. El Quinteto Municipal de Tango acompañado por los cantantes Alejandro Palacio, Silvina Farías, Horacio Rota, Teresa Villone, Marita Manteleone, Rubén Rasio, Lucía Martínez, Sergio Candy, Lilita Francos, Víctor Mariluis y Silvana Gómez. La Fernández Fierro, una orquesta de doce músicos más cantora que ha revolucionado la escena del tango con su violenta sonoridad y puesta en escena. Luego al Anfiteatro "Homero Expósito" de Plaza Italia Antonella Fernández, quien el año pasado cautivó a los zarateños cuando presentó su disco "Contando una Historia" con nuevas versiones de tangos tradicionales y rindiendo homenaje a los hermanos Expósito.

El encargado del tango-danza de la noche será la Compañía de la zarateña consagrada en el mundo y multipremiada, Paola Jean Jean, y Nicolás Cobos. Tango Corrupto con Oscar Lajad. El Festival también homenajeó con una producción audiovisual los 75 años del tema "Naranja en flor" de Homero y Virgilio Expósito, El cierre estuvo a cargo de Amores Tangos, un grupo musical argentino con más de 9 años de trayectoria. En su sonido se mezclan el tango, la música latinoamericana, el jazz, la cumbia, los balcanes, y hay espacio para la improvisación y el juego. Amores Tangos fue acompañado por el zarateño Negro Falótico, Julia Zenko, Cucuza Castiello, Limón García y Osvaldo Peredo.

Luego, en días sucesivos seguirían la Orquesta Romántica Milonguera, el Quinteto Municipal de Tango, esta vez acompañado por Oscar Pesalache, Silvana Becattini, Fabián Verón, Eugenia Ruffa, Juan Díaz, Analía Puntariero, Cristian García, Valentina Alarcón, Pancho Britos y Alejandra Guilera. Carlos Habiague, cantante nacido en Córdoba y que es parte de la nueva generación del tango, Ana Fontán y su obra "Vivir y morir en Buenos Aires", inspirada y basada en la obra de los grandes maestros Piazzolla y Ferrer; Tango Bardo, formación instrumental que ha tocado en teatros, milongas y festivales en Francia, España, Japón, China, Singapur, Tailandia, Brasil, Chile, Uruguay y Argentina. acompañados por los bailarines de la Compañía Municipal de Tango. Cerraba el festival una siempre joven y vigente mujer del tango como la "Tana" Susana Rinaldi acompañada por Osvaldo Piro y su orquesta.

Cuando pasamos los límites de la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires, también nos encontramos con importantes festivales de tango, que acompañan a sus emblemáticos homónimos del folclore. Como señalamos en muchas partes de este trabajo, el género no solo tiene oficinas en Buenos Aires sino que también los distintos pueblos y ciudades de nuestro interior cada día surge con más fuerza el tango de la mano de sus más jóvenes representantes. Así nos encontramos con un festival que se desarrolla en Córdoba desde hace unos años.

El mismo tiene su sede en Traslasierra en la localidad de Villa de las Rosas donde se realiza el "Campeonato de Tango del Centro del País", el cual se consolida año tras años con una gran cantidad de concursantes y de visitantes que colma las instalaciones de su centro municipal.





Este pueblo –en el medio del valle de Traslasierra– se ha convertido en un punto de atracción dentro del mapa “tanguero” del interior argentino. Con tres eventos en el calendario, es ya una referencia para quienes gustan del canto o del baile de esta expresión argentina. Las reservas hoteleras en el lugar, conocido por sus artesanías y paisajes, superan el 90 por ciento.

En octubre la localidad vive la Semana de los Bares y Cafés, con espectáculos de tango y baile. En noviembre, es escenario del Certamen de Cantantes de Tango Carlos “Romualdo” con lo cual cubren tres eventos como forma de apoyar la cultura en general, a través de diferentes disciplinas y géneros. “Llegan bailarines de todo el país, desde Salta a Tierra del Fuego; y de otros países como Italia, Canadá, Bolivia, Venezuela y Chile, además de permitir la presentación de distintos conjuntos locales como La Característica Orquesta, de Córdoba, el cuarteto Mulenga, con Maximiliano Agüero y El Negro Mela.

Pero, sin ninguna duda, el festival de tango más importante del interior del país, también se efectúa en Córdoba, en la Ciudad de La Falda, que todos conocen como “FESTIVAL NACIONAL DEL TANGO DE LA FALDA, que comenzara en el año 1965, y salvo algunas interrupciones por razones de fuerza mayor, el mismo sigue teniendo su vigencia cada año.

El mismo había sido pensado en el año anterior, por el periodista Tito Pousa, junto a un grupo de vecinos del lugar, como Roberto Chaumont, Amador Almozny, Carlos Routabon, el Dr. Cicarelli y los hermanos Rametta, creándose una Comisión Municipal de Cultura y Turismo, presidida por el Dr. Juan Carlos Vigliocco. Todos ellos consideraban que, de esa forma se promocionaría el lugar como destino turístico no solo del país, sino desde el exterior. Esa comisión luchó esforzadamente por lograr el apoyo oficial, y conseguir los fondos necesarios para adquirir el lote de terreno ubicado en la intersección de Avenida España y Boulevard Dante Alighieri, donde construir un auditorio, con capacidad para miles de personas.



El Anfiteatro Carlos Gardel es la sede del Festival Nacional del Tango de La Falda, un anfiteatro totalmente cubierto y calefaccionado para las jornadas invernales de julio.

Conseguidos esos primeros objetivos, comenzaron a trabajar para la concreción del El primer Festival Nacional del Tango, que se realizó desde el día 9 al 17 de enero de 1965. Por decreto del entonces Presidente de la Nación, Dr. Arturo Umberto Illia, se declaró al festival de interés nacional, haciendo lo mismo el Gobierno de la provincia de Córdoba y el ejecutivo municipal, que lo declarará de interés cultural, participando reconocidos artistas del género de esa época como Mariano Mores, Hugo del Carril, Florindo Sassone, Alberto Castillo, Franchini y Pontier, Astor Piazzola, Alba Solís, Edmundo Rivero, Alfredo De Angelis, José Basso, el Quinteto Real, Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Argentino Ledesma, Ciriaco Ortiz, y un hombre de Córdoba como Osvaldo Piro fue invitado a participar

Se habría de continuar cada año hasta llegar a 1972, donde en 1968, Osvaldo Piro lograba la Palma de Oro en el Festival de La Falda y también el premio Martín Fierro que otorga la asociación de periodistas a la "Revelación musical del año" de la televisión argentina. Al año siguiente se realizaba el Concurso de Nuevos Valores, otorgándose el Gardel de Oro a Elsa Solano y Juan Alberto Cristiano.

Luego, el festival tendría una presencia errática y en 1982 se televisa a todo el país. En 1986 se inauguró en el auditorio municipal de La Falda, la cúpula de hormigón actual de 1600 metros cuadrados y 52 metros de diámetro, adosándola a la estructura que durante veinte años estuvo sin techo como resultado del tornado del año 1966. Casi al final del siglo XX, en el año 1999 Rubén Juárez y Ricardo Bauleo en carácter de empresarios, logran que el mismo se reinicie apoyados por la Municipalidad de La Falda y el Gobierno de Córdoba. Ese año se implementó el Concurso La Falda 99 donde se seleccionaron nuevos valores en el rubro de Orquestas Juveniles, con un jurado integrado por Atilio Stampone, Osvaldo Piro, Rubén Juárez, Julián Plaza y otros. Comenzaba, también, para este festival la renovación de sus elencos.

Desde el año 2001, con la organización y aportes económicos de parte del Gobierno de Córdoba, se logró poner en marcha nuevamente el festival, único de estas características en Argentina; lográndose de allí en más la continuidad del mismo con la organización por parte del municipio a partir de la edición 2002, y la colaboración de la gobernación de la provincia de Córdoba.

A partir de 2002, junto con la actuación de artistas tradicionales del género, también intervendrían representantes de las nuevas generaciones y orquestas oficiales como la Orquesta Provincial de Música Ciudadana, con Alberto Bianco y Gustavo Vicentín, el acordeonista Ildo Patriarca, Dante Garelo, Marcelo Carreras y Carlos Liberto, el dúo cordobés Chabela y Quique Pintos, el Trío del 900, Elizabeth Rubio, Hermes Bálsamo Trío, Hugo La Valva, y el grupo de baile Tanguísimo. La noche final se aplaudió al cofundador de Los Twist (hoy dedicado al tango lunfardo) Daniel Melingo, y al cantante y bandoneonista Rubén Juárez. En el año 2003 el elenco estable de Tango de la Universidad de Morón y el Ballet Esencia de mi Pueblo; el espectáculo "Divino Tango", con el maestro Carlos Nieto, Dante Garelo y elenco, y Gisella y Gaspar, pareja de tango campeona mundial.

En la edición 25º del festival (2008), la Orquesta Por Siempre Tango, el trío femenino Las Rositas amenizaba la espera para el comienzo de cada velada. Los cantantes cordobeses también estuvieron presentes: Néstor Alvarado, María Fernanda Juárez, Marcelo Santos, Miguel Baccolla, Carlos Nieto Trío, La Grela, Juan Peinado, Eugenia Acoto, María José Rojas, Hermes Bálsamo, y Por siempre Tango. El 28º Festival Nacional del Tango (2011), se pobló con la presencia de la orquesta de Carlos Nieto, Lisette, Claudio González, Julieta Guibardo, Mariana Mazzola, Miguel Baccolla, la Compañía Luciana Mayumi (Brasil), y la Compañía de Tango Ballet José Hernández.

Paralelamente al festival se realizó el Certamen para Solistas de Tango efectuado por el sello EPSA Music, siendo el ganador del mismo Esteban Riera. También tuvo lugar en esos días el Ciclo de Cine de Tango con el apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía y la Expotango donde albergó a expositores del país y el público pudo apreciar, antigüedades, curiosidades, pinturas, fotografías, platería, dibujos, grabaciones con testimonios que dejaron



grandes cantantes del tango, también hubo un bar temático y la posibilidad de presenciar por la tarde espectáculos de tango.

Sin duda, un lugar tanguero por excelencia es la Ciudad de ROSARIO y del Gran Rosario. Allí, en la patria del Negro Fontanarrosa y del desaparecido Bar Olimpo, existen todo tipo de manifestaciones del género, entre ellas milongas, actuaciones y radios impulsadas especialmente por la Universidad y también su Festival que se iniciara en febrero de 2019, con clases, milongas, espectáculos y escenas musicales, donde se da lugar preferente a los nuevos valores.

En la línea de identificar a las nuevas generaciones presentaría clases de baile con Rodolfo "El Duende" Ruiz Díaz, y luego una milonga musicalizada por Mariana Sánchez y con la presentación de la orquesta Retorno de Tango, todo ello en el parque que está frente al CC La Casa del Tango. Habría de continuar con una clase de baile a cargo de Pata Rigatusso, una milonga musicalizada por Colo Benítez y la presentación de Actitud Lusiardo Trío.

También Rosario tiene su Encuentro Metropolitano de Tango, organizado por la Casa del Tango, que rescata las raíces y la rica historia del género, a la vez que da lugar a la nueva generación de artistas, propuestas y tendencias. Más de diez milongas abiertas y gratuitas en distintos espacios públicos de la ciudad, más de cien músicos tocando en vivo, decenas de bailarines, conciertos, exhibiciones, clases, escenarios en los barrios, en los distritos municipales, en clubes, centros culturales, salas y teatros. Esta iniciativa procura año a año crear un espacio y un tiempo propios para el tango, en una ciudad donde esta expresión popular representa su esencia más sentimental y apasionada.

Asimismo, la capital de la provincia, Santa Fé, exhibe una enorme cantidad de actividades del género, donde se realizara, en 2017, su Primer Festival de Tango con la presencia de Nicolás Ledesma y la voz de Guillermo Fernández. Allí, sus organizadores han de señalar que "El tango es un arte que está vivo", dice Gabriel de Pedro para referirse al género que reunirá en Santa Fe a músicos, cantantes, poetas, compositores y bailarines, en la primera edición del Festival de Tango, que cuenta con su dirección artística, en cuatro escenarios, organizada por la Universidad Nacional del Litoral, el Gobierno de la Ciudad y el Gobierno de la Provincia de Santa Fe; con el auspicio de Lotería de Santa Fe, Sanatorio Santa Fe y ATE, donde también actuarán el Trío Jarupkin - Martínez - Bolognese, de Rosario; y el poeta y compositor Alejandro Swarcman, de Córdoba, se darán cita en la ciudad, junto a orquestas, grupos y ensambles locales, que mantienen vivo el género y lo renuevan: "el tango que hacemos hoy no es un mero reflejo del pasado, como si fuera una foto en sepia o blanco y negro; sino que cada artista, cada grupo, le da su propio toque y hay estilos, nuevas voces para conocer y dejarse sorprender", agrega de Pedro.

Sus propuestas tratan de buscar cierto equilibrio, entre lo conocido y lo nuevo, a través de los principales ejes del género, que son la música, el baile y la poesía". Así, "los grupos en vivo recorren una paleta que integra por ejemplo a la Orquesta Típica La Yumba y el Ensamble del Instituto Superior de Música de la UNL, tocando en la milonga. La poesía en el tango también tiene su lugar en la programación, de la mano de Alejandro Swarcman, con una clínica teórico-práctica donde analiza su evolución "y dará algunos yeites de cómo se puede encarar la escritura. La formación es un aspecto que nos interesa desarrollar en este Festival y por eso además de la clínica, en la Milonga, los profesores harán una demostración antes de habilitar la pista al público. En cuanto a la música, convocamos al Ensamble del Instituto Superior de Música de la UNL, que es un claro ejemplo de expresión artística y formación. La Orquesta 348 también lleva adelante esa tarea porque está integrada por profesores y jóvenes que se acercan al tango".

En esa búsqueda de equilibrio también en lo musical, poético y bailable, actuarían Gabriel de Pedro Quinteto (Santa Fe) Nicolás Ledesma y su Orquesta (Buenos Aires), junto a María Viviana como cantante invitada, el Trío Jarupkin - Martínez - Bolognese (Rosario); seguidos por

Guillermo Fernández & La 348 Orquesta Típica (Buenos Aires- Santa Fe), junto a Luciana Tourné y Andrea Masuero, "A toda Milonga", donde en vivo sonarán el Ensamble de Tango del Instituto Superior de Música (UNL), Danilo Cernotto y Fernando Herman; y la Orquesta Típica La Yumba (Santa Fe- Paraná). La poética estaría a cargo de Alejandro Szwarcman a través de la clínica "Las letras de los tangos: de la copla prostibularia a la gran poesía universal", coordinada por el Seminario de Tango del ISM.

Por su parte MENDOZA promociona su principal industria a través de "LOS CAMINOS DEL TANGO", donde en 2018 se llevaría a cabo la XI Edición del Festival Tango por los Caminos del Vino, que se trasladaba a través de distintas zonas de la provincia, donde, además de promocionar sus productos, la música, la danza y la poesía del tango sería un marco de referencia, como marco de un bien patrimonial intangible, que pertenece a toda la sociedad y que, por ende, todos deben tener acceso a ello.

Los organizadores hablan de un maridaje entre el tango y el vino y, a través de ello, realizan un cronograma de música y danza, complementado por muestras de arte, ferias de indumentarias, charla, cine, teatro y sitios patrimoniales.

Como hace al evento, realizan sus talleres de milongas y tangos en bares, además de reuniones al aire libre en plazas y espacios destinados a ello, donde las bodegas también realizan sus exposiciones de productos, facilitando, muchas de ellas, sus fachadas, y muestras de fotografías, pinturas y escultura referidas al género.

Durante sus XII ediciones han actuado reconocidos artistas del género pero también un número importante de jóvenes intérpretes y bailarines. Así en el año 2016 las reuniones se llevaron a cabo en distintos Departamentos de la provincia, especialmente en sus bodegas, el Museo Cornelio Moyano, la Isla del Parque General San Martín, el Rosedal, el ECA, el Archivo Histórico y el Museo Molina Pico. además, de cinco milongas y una gran milonga de cierre, en la Bodega del 900, con la actuación de Guillermo Fernández, Rodolfo Mederos, el Quinteto Negro de La Boca; Leonardo Sujatovich, la Orquesta La Siniestra, además de artistas locales, lo cual sigue con Dúo Díaz-Ferri, Felipe Echagüe, Susana Jerez & el Varón Álvarez, Quinteto Ciudad, La Orquesta No Vino & Alertango, Cuarteto de Guitarras Ecos, Patricia Cangemi & Leo Sujatovich, Pablo Tapia, "Volvió una noche", "La Voz y la Interpretación de Carlos Gardel" por Fernando Ballesteros, Dúo Díaz-Fer S4E: cuarteto de saxos, Urbano Tango, Trío Sin Fueye, Orquesta Sísmica Mercalli, Misa Tango a cargo del Coro de Cámara y Orquesta Colombo, Tango Beat dentro del Encuentro Comecoco, Daniela Bajuk, Tangología "Hora Cero", Escolazo, Tangos Lunfardos, Orquesta Municipal de Las Heras. Enzo de Lucca y Los Negroni, Clarita tango, Quinteto Ciudad, Rimel Tango junto a Anabel Molina, Anselmi Trío, Barragán- Maroglio- Vega, Pablo Tapia, La Siniestra y Quinteto Negro de La Boca, Araca Aires Urbanos, Cuarteto de guitarras Ecos, Trío Lucesole-Iglesias-Ortega,

Junto a la actuación de todos estos artistas del género a través de sus diversidades, también se desarrollaron distintas milongas con actuaciones en vivo como el Ballet de tango Gonzalo Cano y Marta Morel, Orquesta Típica Jorge Astrudillo, Luis Lucero. Milonga, Trío Raúl Vera, Orquesta Ignacio "Nacho" Suárez. Todas estas actividades además se complementaban a través de clínicas o una entrevista a Rodolfo Mederos.

Asimismo, arrancarían otros festivales en diversas partes del país, como en Entre Ríos, a orillas del río Gualeguay, en Rosario del Tala, cuando en la década de los 70 un grupo de hombres y mujeres del tango comenzaban a perfeccionar algún tipo de tarea del género, que comenzarían en 1972 con la presente de Donato Racciatti, además de grupos provinciales como Enrique Zanardi de Concepción del Uruguay, "Obsoleto Tango" de Colón, Agrupación Arolas de Gualeguaychú, "Los amigos" de Chajarí, Rubén Alday de Paraná y "Grupo de Tango" de Rosario del Tala, entre otros tantos. Sería el mojón necesario para que después de muchos años de trabajo, ello diera sus frutos en este siglo XXI.

Es así que en un local céntrico de la calle Urquiza 390 se pergeñó la idea de concretar el PRIMER FESTIVAL PROVINCIAL DEL TANGO, que contaría con el trabajo enorme de sus propulsores con el apoyo y patrocinio Municipal y el auspicio oficial de la Dirección Provincial de Turismo, nació la Fiesta Mayor en Rosario del Tala en los márgenes del Río Gualeguay, parque municipal Dr. Delio Panizza. De ahí en más, comienzan a desfilar los grandes y mejores artistas de nuestra música, quiénes con su talento y personalidad, vuelcan a su prójimo todo su saber y maestría cultivada a través de años, conjugando música y poesía.

En dicho lugar, designado como la capital del tango de la provincia, actuarían en esa oportunidad Osvaldo Pugliese, Armando Pontier, Donato Racciatti, Alfredo de Angelis, Héctor Varela, Sexteto Mayor, Horacio Ferrer, Rosana Falasca, Argentino Ledesma, Ricardo "Chiqui" Pereyra, Guillermito Fernández, María José, Juan D'Arienzo, Lorenzo Barbero, Quinteto Pirincho, Alberto Marino, Floreal Ruiz, Rodolfo Lesica, entre otros. El festival se ha continuado realizando en todos estos años. El último fue en diciembre de 2019 donde actuaron artistas locales y de las nuevas generaciones.

URUGUAY. El género, como se señala repetidamente, es reconocido como oriundo del Río de la Plata, por lo cual los festivales que se realizan en nuestro vecino país, forma parte de los nuestros. Especialmente, Montevideo es un centro de tango por excelencia, donde también se emparenta con aquellos ritmos africanos como el candombe, que se puede ver bailar y escuchar aún hoy en esas márgenes.

Siguiendo un poco al maestro don Horacio Ferrer, de doble nacionalidad tanguera, se puede señalar que los festivales orientales reflejan no solo a los músicos tradicionales sino que es pionero de lo nuevo, donde debemos recordar la famosa Agrupación Joven Tango.



Su festival internacional "Viva el Tango", bajo la mirada lejana de Horacio, cumplió en 2019 su 33 aniversario, donde lugares paradigmáticos de Montevideo, como el Mercado de la Abundancia o en su nueva sede realiza su milonga de gala y distintas actividades, todo con entrada sin cargo. También el tradicional Teatro Solís sería sede de conciertos con artistas locales y llegados de otros lugares. Este festival está declarado de Interés Nacional por la Presidencia de la República, de Interés turístico por el Ministerio de Turismo, de Interés Cultural por el Ministerio de Educación y Cultura y de Interés departamental por la Intendencia de Montevideo.

Por estas 33 ediciones ha pasado lo mejor del tango rioplatense. Desde hace unos años, y en la búsqueda de la renovación del género se da suma importancia a la intervención de los nuevos valores del género, en cada una de sus especialidades, por ejemplo Camila D'Angelo quien con varios festivales y premios internacionales en su haber, se ha convertido en una de las revelaciones del tango uruguayo, quien señalaría que el tango necesita llenarse de letras nuevas, con vocabulario y temáticas cercanos a los tiempos que corren. «La gente de mi generación ve el tango como la cosa de los abuelos, esa reliquia, ese patrimonio que está ahí

como immaculado. Habría que sacarle un poco el polvo y volver a resucitarlo desde otro lugar», reflexiona.

De familia tanguera, su padre es el cantante Francisco Falco, D'Angelo recordó lo revolucionaria que fue en su momento la música de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer: "En la década de 1970 le decían a Piazzolla: 'lo que vos tocás no es tango'. Y hoy en día es lo que siempre ponen en los festivales de tango. Él fue un moderno en aquel tiempo. Eso es lo que creo que nos falta. Con una carrera naciente en el mundo del 2x4 que comenzó a sus 17 años, quien admite que en Uruguay, aunque existen menos que en Argentina, también hay bandas como Proyecto Canibal Troilo que se dedican a hacer letras nuevas en formato electro-tango y otras que lo fusionan con milonga, candombe y hasta cumbia.

Su trayectoria es ejemplo para todos los jóvenes de su generación, donde desde que comenzó a subir a los escenarios recibió reconocimientos por sus buenas interpretaciones: logró el primer premio en el festival Vení a cantarle a Gardel, mejor intérprete femenina en Valparatango 2015 en Valparaíso, Chile, además del primer premio en voz femenina del Concurso de voces Horacio Ferrer del Festival Internacional Viva el Tango en 2015.



El Festival Internacional "Viva el tango", organizado por Joventango con el apoyo del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo presenta en su escenario a distintos artistas del género, con la incorporación de nuevos valores, junto a los consagrados, como Olga Delgrossi, Chato Arismendi, Valeria Lima, Julio Cobelli, Gabriel Peluffo, y el Cuerpo de Baile de Nazareno Listur. "Encuentros y desencuentros", de Milton Santana, con orquesta, cuerpo de baile y cantantes. También un espacio para Divertango para el Adulto mayor y otro de Tangoterapia para pacientes con Parkinson, que tendrán su milonga propia gratuita.

Ya que transitamos Uruguay, especialmente Montevideo, no podemos dejar sin reconocer las distintas movidas que tiene esta orilla oriental del tango, donde han nacido y vivido tantos nombres importantes del género, muchos de los cuales, con el tiempo, se trasladarían a Buenos Aires. En un trabajo anterior, hemos desarrollando extensamente el tango en Uruguay. Hoy volvemos, pero, en este caso, transitando el siglo XXI.

Para ello, aunque pertenezca al siglo pasado, hemos de recordar una institución montevideana que hizo historia y que traspuso sus fronteras. Sería aquella famosa institución que un grupo de jóvenes amantes del tango, entre los cuales se encontraba Horacio Ferrer, allí por 1977 fundaran "Joven Tango" que durante tantos años funcionó en el mítico Mercado de la Abundancia, de la calle San José y Aquiles Lanza, cercano a la Plaza Cagancha, que de día vendía productos comestibles y daba de comer a muchos laburantes del lugar y, que llegada la noche, se convertía en un templo laico tanguero, al cual accedía músicos e intérpretes nativos, pero al cual también llegaba Ástor Piazzolla.

Ese centro emocional del tango montevideano, hoy trasladado a su nuevo local del Aquiles Lanza 1235, sería antorcha que alumbraría a muchas generaciones de tangueros. Hoy, ello se ha expandido y los hermanos charrúas pueden exhibir con orgullo su realidad tanguera, desde

aquellos tradicionalistas hasta las jóvenes generaciones que irrumpen con sus nuevas propuestas.

Tan solo, como referencia, podemos citar, entre otros tantos a distintos artistas que, noche a noche pueblan la escena tanguera, como: Orquesta Típica Rondolfo, Guitarras montevidéanas, Bandoneonas, Fabricio "Panki" Breventano, Analía Pérez, Andrés Deús, Antonio Sanguinetti, los conocidos y tradicionales Luis Di Matteo, Laura Canoura, Juan Cobelli y Olga De Grossi, Cuarteto Ricacosa, Gerardo Moreira, Cuarteto Revirado, Comisión de Tango, Sergio Fernández & Ignacio Correa, Morgare & Hernández, María Castro, nuestra conocida Malena Mayala, La Mufa, Ariel Garcén, Andrés Pardo Di Nardo, Néstor Vaz Quinteto, Nelson Pino, Valentina Estol, Alberto Magnone, Ledo Urrutia, Gabriel Scarone, Valeria Lina, el dueto Baco, Natalia Bolani, Alvaro Hagopían, Tabaré Leyton, Proyecto Caníbal Troilo, Darío Solari, Dúo Calíndula, Hermanos Hernández, Las Señoras, El contrabajo en el tango, Tango a dos pianos, Mala junta trio, La yunta trio, Malbaraje tango, De sopetón, Orquesta Tipica Nelson Alberti, Diego Cubelli, Sexteto Fantasma, Estilo Refasí, Cuarteto Ciudad Vieja, Flores negras, Trio Sin palabras, Tatango, Gabriela Morgare, Javier Toledo, Jorge Alastra, Josega Trapani, Juana y los heladeros del tango, La Rueda Milonguera, Orquesta de Señoritas, Orquesta Tipica Taconeando, Sebastián "Tatán" Eulacio, Sexteto Alvaro Hagapian, Raúl Jaurone o el Trio Fuera de Punto.

Junto a ellos y otros tantos jóvenes artistas uruguayos, estarán también enormes bailarines que recrean la noche de Montevideo, como Unión Milongueros del Sur, el Abrazo Montevideano Tango Club, como las distintas entidades que los agrupa, así Milonga Arriba el Tango, Milonga callejera, Milonga de Sarandí, Mandinga Milonga, Tangos al mediodía, Los Montevideanos, y junto a ellos innumerables instituciones con sus proyectos: El bandoneón va a la escuela, Tango y medicina, Escuela Tango Bien de Abajo, Tango Terapia Método, Proceso Formativo Creativo para el tango, Programa Esquinas, Escuela de Tango Ventarrón, Escuela Julio Sosa, Escuela Universitaria de Tango, Escuela de formación del Sodre, Plan Nacional de la danza, Yuyo Brujo académico, Comisión Interministerial de apoyo al Tango, Biblioteca de Tango Boris Puga, Academia del Tango del Uruguay, Federación del Tango, Museo Julio Sosa, Museo del Tango, el famoso Teatro Solís y la Sala Zitarrosa.

También estarán sus eventos como los del Mercado del Tango, Abril de Tango, Guitarra negra, Encuentro de bandoneones, Festival por la convivencia Montevideo Tango, su tradicional Festival Internacional, por más de 30 años, Montevideo Milonguero, La semana del tango en San José, Tango en Punta, Encuentro de mujeres de Tango, Zita de Tango o el Campeonato de la Costa Intermilongas, entre otros tantos. Como se puede apreciar la actividad del género en la orilla oriental sigue teniendo su total vigencia, alimentada, en este siglo XXI por las nuevas generaciones tangueras. Corolario de ello es que todavía no han logrado ponerle la partida de defunción. Y ello, tan solo por ser una música popular que permanece en el tiempo, a través de los cambios lógicos que ello produce.

Prosiguiendo en nuestro país, podemos señalar que, luego de los commodities, uno de los productos que el país más ha exportado al mundo, desde su industria cultural, es sin duda el tango. Si bien ello es vieja historia que se remonta a los años 80 del siglo XIX, luego se habría de revitalizar en la misma década, pero del siglo XX, a través de "Tango Argentino". A partir de ello, se produciría un cambio de ida y vuelta entre los habitantes de aquellos lejanos países, principalmente europeos, y nuestros músicos y bailarines que, además de enseñar el género en nuestro país, también se trasladarían a suelos extraños para brindar sus enseñanzas. Hoy miles de milongas y actuaciones musicales pueblan el suelo europeo, pero también Asia, especialmente Japón, que ha receptado este producto cultural, y muchos lo han adoptado como propio.

Además de las milongas y actuaciones, los festivales han tomado una gran dimensión, tanto en su número, como calidad. Y, en este siglo XXI, luego del renacer de los "80" tendrán sus



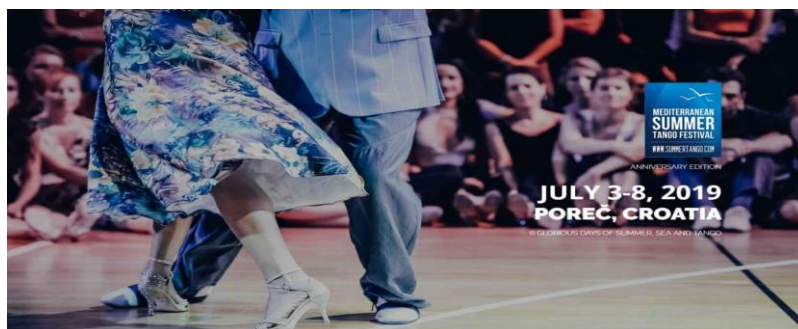
propias particularidades, donde iniciado por los veteranos hoy han sido relevados por la nueva generación de mujeres y hombres del género. Sin duda, las enseñanzas de nuestros bailarines y de nuestros músicos ha dado sus frutos y hoy podemos ver como muchas de esas ciudades tienen milongas todos los días de la semana. No solo las grandes ciudades albergan esas milongas sino en pueblos del interior europeo se puede apreciar esta realidad tanguera.



Muchos de aquellos que hoy participan de la actividad del género en Europa entienden que el arte musical-bailable del género debe tener también el acompañamiento de otras artes populares, como el cine, la pintura, la escultura. Para ello en Francia crearon Cinéfilia Tanguera. Sin embargo uno de los principales vectores de mantener viva la pasión del género estaría también en sus festivales, como el de Tarbes, en Francia, donde se reúnen multitudes, pero que tiene la particularidad de tener un carácter integral, lo que da como resultado un producto cultural completo del arte popular.

Desde siempre este evento ha intentado (y sigue haciéndolo, en cada agosto, con la misma impronta y valía del comienzo, aunque ahora también rociado de tradición) generar un espacio de celebración cultural y artística de todas las ramas, haciendo que exposiciones o exhibiciones de pintura, danzas alternativas, teatro, literatura, escultura, cine y cuanta manifestación artística sobre el tango exista, se presenten y encuentre allí un espacio de gestión y exposición que, no sólo es de lo más vistoso y valioso de la escena tanguera en todo el mundo, sino que de alguna manera resulta en general representativo de lo francés, como compendio general de esa cultura.

El “Mediterranean Summer Tango Festival”, en la ciudad de Porec, Croacia, ocupa un espacio de los más destacados entre los que ofrecen una alternativa a los tradicionales, pero desde una perspectiva diferente a la de Tarbes porque, si a aquél podríamos considerarlo el gran “centro cultural tanguero” al aire libre, al Mediterranean podríamos llamarlo “la gran fiesta”, y no estaríamos descubriendo nada porque, ya desde el arranque, el propio lema del evento es “join the party”.



Quienes hayan asistido sin dudas lo recordarán por ser probablemente la mayor celebración de tango del mundo, no necesariamente en términos tangueros sino de fiesta, de multitudes, de participación, en razón de que toda Europa del este y la mitad del resto se vuelca a este festival, en que se crean oleadas de personas que llegan de todas partes y toman la ciudad por asalto, inundando la capacidad hotelera y de alquiler temporal de la ciudad. Se crean grupos paralelos en las redes sociales, en las que los asistentes que ni siquiera se conocen se convocan para compartir alojamientos, traslados y todo tipo de planes.

Todos los días, las milongas de la noche se realizan en un enorme estadio cerrado, con miles de personas ávidas de bailar tango y conocerse, pero también de compartir y seguir generando nexos, porque eso es lo que es el Mediterráneo: las vacaciones del tango. Durante el día la gente se vuelca a las playas, y en las tardes nadie abandona al tango, sino que todo el mundo se junta a bailar... ¡Quién hubiese podido siquiera imaginar, 50 años atrás, que miles de europeos se congregarían a bailar bajo el sol, en las playas o en piscinas con Troilo, Di Sarli, Gardel, Tanturi, Pugliese, e incluso Piazzola.

Los festivales del tango en Europa tienen enormes particularidades y repercusiones sobre la gente de cada lugar donde se realizan. Una vez al año las grandes ciudades, así como infinidad de centros turísticos, celebran su festival, lo que las vuelve el epicentro de la comunidad.

Y eso conlleva que, como en toda actividad, haya siempre espacios destacados o dignos de mención, ya por su calidad, por su permanencia, por la particularidad de sus actividades. Asimismo, es necesario señalar que, si bien el tango celebra festivales internacionales desde hace décadas, así como hoy los hay que se destacan, los hubo algunos que fueron verdaderos eventos multitudinarios que marcaron tendencia en todo el mundo, llegando a volverse espacios atestados de gente y expectativa, atrayendo no sólo a ávidos tangueros de todo el mundo, sino también convocando a los mejores maestros.

Estos festivales hoy ya no se realizan, pero marcaron una tendencia única en el género, que podría incluso considerarse como una tendencia pionera, puesto que crearon los formatos esenciales en los que los festivales de tango se mueven aún hoy, y que, por lo general, consisten en eventos que se realizan entre tres y cinco días, con actividades diurnas (clases, stages, conferencias, prácticas), y nocturnas, reservadas para las milongas y las exhibiciones de los maestros. Haber creado estas estructuras en el tango europeo fue importante, puesto que aceleró y facilitó el proceso de creación del formato para eventos que hoy es regla y marca en todas partes. Por supuesto, hubo muchísimos festivales importantes que hicieron historia en Europa, pero a modo de ejemplo deberíamos mencionar a tres de ellos:

Tangomagia, Amsterdam, Holanda. Este festival se llevaba adelante nada menos que en la víspera del año nuevo, con todo lo que eso puede implicar siendo Holanda. Con paisajes de nieve acumulada y abrigos hasta las narices, en enormes salones llegaba a celebrarse el fin del año como sólo el norte de Europa podía hacerlo, que es con la calidez de las almas calentando lo que el clima no permitía.



Dos características distinguían este evento en su tiempo: la increíble cantidad de gente que asistía, que en ocasiones colmaban las milongas como verdaderas multitudes, y que fue de los eventos pioneros en experimentar con los bailarines que cambiaban el tango, bailando tango electrónico, abriendo el abrazo y refundando la danza.

Universo Tango Festival, Hamburgo, Alemania. Este festival alemán se realizó durante muchos años. Fue quizá uno de los primeros que congregaron enormes multitudes que venían de todas partes de Europa, y si bien en sus inicios eran bastante más tradicional que Tangomagia, no sólo supo generar una energía particular como evento, sino que fue de los primeros en utilizar salones palaciegos y espacios señoriales para llevarlos adelante.



Juan José Mosalini

Rosso Tango Art Festival, Cagliari, Italia.

Allí se creó Cinefilia Tanguera ([www.cinefiliatanguera.com](http://www.cinefiliatanguera.com)), evento itinerante de cine sobre tango, donde, además el Rosso Tango Art Festival, durante sus cinco ediciones, constituyó el centro de encuentro que fundía la maravilla de una isla mediterránea, con la exploración de la combinación del tango con otras artes, sumado siempre a lo más destacado del panorama internacional y moderno de la danza del tango, representado en los más importantes bailarines y maestros del mundo.

Torino Tango Festival, Italia Si de tango europeo hablamos, no puede faltar algún representante del país tanguero por excelencia en el viejo continente, que es Italia. Así como Sardeña constituía el espacio más irreverente y artístico del tango, el festival de Torino tiene dos particularidades únicas: Una es su permanencia, pues lleva ya la increíble cantidad de 20 años desarrollándose con un enorme éxito; y la otra es que ha sabido, a través de esas dos décadas, no sólo sumar ingentes cantidades de asistentes, que de alguna manera comienzan la temporada estival con este evento, sino que se ha sostenido como un tradicional espacio de invitación para los grandes maestros del mundo.



Brussels Tango Festival, Bélgica Otro enorme evento del norte de Europa, que se sostiene ya como un puntal del firmamento internacional del tango por 15 años consecutivos. Además de ser un espacio que congrega multitudes tiene la cualidad de haber sabido consustanciarse con la ciudad en la que se realiza.

TanGO To Istanbul, Turquía. Tampoco podríamos tener un listado de festivales de tango, sin mencionar alguno que se lleve adelante en Turquía, porque, así como Francia albergó el tango del siglo pasado en Europa, e Italia se convirtió en este milenio en el país tanguero por excelencia por la cantidad de escuelas, milongas y eventos, Turquía es, sin dudas, el epicentro de lo más moderno del tango, no por su estilo de baile, sino por el extraordinario desarrollo que en ese país tuvo la danza en la última década.



Han existido muchos festivales prestigiosos en Turquía, pero hoy en día el que subsiste en TanGO to Istanbul, un festival que llega a tener más de dos mil asistentes por noche, y que congrega, como es de esperar, a los más importantes maestros de tango del mundo.

El Festival de Sitges, España, es, por antonomasia, el primer centro cosmopolita del tango en Barcelona, pues la ciudad, que sabe colmarse todo el verano de paseantes y turistas, durante un fin de semana queda plagado de tangueros que llegan de todas partes del mundo, no sólo a disfrutar de las clases y exhibiciones de los mejores maestros del panorama internacional, sino de las milongas diurnas en las playas, con los pies sobre la arena, y del ya mítico “after” milonga de cada noche, que hace que, como en procesión, sean los propios asistentes quienes se alejan de las formalidades de los organizadores, y sepan crear también la magia del tango como lo que es: un lugar de encuentro social único en su especie.

TODOS SUSPENDIDOS TEMPORALMENTE (AVISOS)

[X Encuentro Malevaje Tango](#) Del 15 al 17 de Mayo de 2020 - Ciudad Real (Castilla la Mancha)

La Asociación Malevaje Tango Ciudad Real celebra su décimo encuentro en la capital manchega. Con la presencia de la Orquesta Social del Tango como invitados especiales y destacadísimos TDJ's de todos los puntos de España, la Asociación Malevaje ha querido homenajear a todos los asistentes que nos han acompañado en estos 10 años. Ciudad Real es una ciudad llena de atractivos por descubrir a la que el AVE te transporta con una facilidad impresionantes desde casi todos los puntos del país. El Hotel Doña Carlota será el punto de encuentro, con un gran salón y un espectacular suelo de madera, que hará disfrutar desde el primero hasta el último minuto.

[XVI ENCUESTRO TANTEAS SEGOVIA](#) Del 29 al 31 de Mayo de 2020 – Segovia Para disfrutar del tango en la bonita ciudad de Segovia con los grandes bailarines Natalia Vicente y Fernando Namhijas. El programa incluye clase y exhibición de los bailarines y milongas para no dejar de bailar. Por ello se contará con la presencia de milongueros. La sede es en el Hotel Santana, en la Sala Cupula. Pero también se bailará en el famoso y bonito Acueducto o en la Pza Mayor. Tango, patrimonio y gastronomía.



[UNA EMOCIÓN - 4a edición](#) Del 29 al 31 de Mayo de 2020 – Barcelona Un festival de primavera en la bonita ciudad de Barcelona que ya está en su cuarta edición. Con los grandes maestros y bailarines Ariadna Naveira y Fernando Sánchez. Clases, milongas, exhibiciones...todo en el emblemático barrio de Gracia de Barcelona y en una sala de baile espectacular.

[TANGO A FUEGO LENTO \(Huelva\)](#) - Del 30 al 31 de Mayo TOSSA DE MAR TANGO MEETING - Del 29 de mayo al 1 de junio XXIV ENC. NACIONAL DE ASOCIACIONES AFICIONADOS AL TANGO - Del 5 al 7 de Junio CONIL TANGO FESTIVAL - Del 11 al 14 de junio de 2020 TANGO Y CAVA - Días 13 y 14 de junio SUMMER TANGO WEEKEND BENIDORM - Del 19 al 21 de junio

[TANGO MAD](#) - Del 19 al 21 de junio [VII Encuentro Cuenca Baila Tango](#) Del 2 al 5 de Julio de 2020 – Cuenca Un encuentro entre amigos para bailar mucho tango y pasarlo muy bien. Con sede en el Hotel Torremangana\*\*\*\*Clases y exhibiciones con los profesores: Claudio Cardona y Vito Muñoz

Las milongas serán musicalizadas por los DJ's: Waldo Morales, Devin Ng, Manuel Lendínez, Gloria Claramonte, Carmen Villafuerte y Marcel Fabra. Sus excelentes selecciones de tandas harán no parar de bailar. El fotógrafo: es Luis Orlando y los taxidancers: Juanjo Guillen, Félix Rui y Cristóbal Cruz. [Encuentro Paisaje Milonguero](#) Del 10 al 12 de Julio de 2020 - Panticosa (Huesca)

Si te gustan los encuentros milongueros, las montañas y los lagos, el frescor en pleno verano y el relax de las aguas termales ven a disfrutar del Paisaje Milonguero. Salon con suelo de madera natural y con vistas al lago, invitación por mirada y cabeceo y respeto por los códigos milongueros.

[TANGOLIBER](#) - Del 16 al 19 de Julio MILONGUEROS 2020 (Oviedo) - Del 12 al 16 de agosto IBIZA TANGO LOVE - Del 17 al 22 de septiembre CULLERA RELOADED TANGO FESTIVAL - Del 24 al 27 de septiembre [Mar del Tango - Encuentro de Abrazos](#) Del 9 al 12 de Julio de 2020 - Mogro (Cantabria) Un encuentro de tango muy especial en la maravillosa costa cantábrica. Para disfrutar del sol, del mar y de cuatro días de tango con excelentes Djs 100% Milongueros. En un salón de baile bajo un cielo estrellado, con 180 m2 de tarima de madera.

Aprovecha la oportunidad de conocer a milongueros de diferentes partes de Europa y disfrutar de un programa que incluye excursiones, senderismo, clases de yoga y cata de jamón, queso y sidra. Todo ello a pie de playa en el Hotel Milagros Spa\*\*\*\* en Mogro. Numero limitado de participantes y equilibrio entre Leaders y Followers [6º BENIDORM TANGO FESTIVAL & MARATHON](#) Del 1 al 4 de Octubre de 2020 – Benidorm Un gran festival que reúne a tangueros de todas partes del mundo, para disfrutar 5 días de puro tango, con 12 Milongas a lo largo de las mañanas, tardes y noches, musicalizadas por grandes DJ'S, Shows, Workshops, Orquestas en vivo y un espectacular Salón para las milongas "El Palacio de Cristal", con el mejor sonido envolvente y un maravilloso suelo de madera. Con los maestros: Sigrid Van Tilbeurgh & Murat Erdemsel, y Valentina Garnier y Juan Amaya. Y la gran musicalización de la Solo Tango Orquesta. Inscripciones abiertas. COSTA BARCELONA SPA & ZEN TANGO –

Del 6 al 12 de julio MILONGUERO MILONGUERO (Calpe) - 29 de octubre al 1 de noviembre [9º Encuentro de Tango El Huracán](#) Del 22 al 25 de Octubre de 2020 - Peñíscola (Castellón) Si queréis disfrutar del tango, de la bonita ciudad de Peñíscola y de la playa cuando empieza el calor del verano, venid al encuentro del Huracán. Con los grandes maestros y bailarines Fernando Jorge y Alexandra Baldaque. Las milongas serán musicalizadas por los Djs: Don Diego, Marcel Fabra, Gloria Claramonte, Juanma Rodríguez, Juanjo Guillén y Dj La Gata. El programa ofrece clases con los maestros, milongas al aire libre, la típica milonga en blanco y la de gala. Todo ello en el Hotel Peñíscola Palace (4 estrellas). NORTE SUR / MARATHON MILONGUERO - Del 2 al 6 de octubre XVIII ENCUESTRO INTERN. TANGO VALENCIA - Del 8 al 12 de octubre MALLORCA TANGO FESTIVAL - Del 20 al 25 de octubre





**IX FESTIVAL TANGO MÁGICO** Del 23 al 25 de Octubre de 2020 - Santander (Cantabria)  
 Cambio de Fechas!!! Un festival de tango original y entrañable en la bonita ciudad de Santander. Para disfrutar del tango, la gastronomía y el entorno. Ofrece muchas milongas, djs internacionales, salón con piso tarima y vistas al mar. Se cuida la paridad de roles. Un lujo de festival de primavera en pleno Mar Cantábrico..

En definitiva, los festivales, además de ser un vehículo de la industria del turismo de suma importancia en los países del mundo, sirven también para unir a hombres y mujeres de distintas nacionalidades, a través de la música y del baile, en este caso, del tango. Sin duda las enseñanzas de hombres y mujeres argentinos, en el país o en el exterior, donde algunos tenían sus academias como Mayoral y Elsa María o Miguel Angel Zotto y Daiana Guspero, Milena Plebs, o Mora Godoy con Osvaldo Zotto e innumerables nombres jóvenes, han sido la base necesaria del desarrollo actual del tango en Europa.

#### **LO FEMENINO BUSCA SU DESTINO**

Las diarias realidades de este nuevo siglo tienen entre sus principales actores a la mujer, la cual, con una historia de luchas, con éxitos y fracasos, tanto a nivel global como nacional, comienzan a tener su lugar en la sociedad, y el tango no podía estar exento de ello.

Como simple ayuda memoria debemos rememorar las luchas de las mujeres en este país por la consecución de sus derechos, desde lo laboral pero también desde lo político, que alcanzaría uno de sus mayores logros, con el derecho al voto y a ser elegida. Luego, con el tiempo, aunque lentamente, comenzaría un camino de luchas y vicisitudes que arriban a este nuevo siglo, a través de nuevas luchas y nuevos logros.

Quizá, la diferencia con otros tiempos, donde las mujeres que peleaban por alcanzar derechos, como Alicia Moreau de Justo o Evita, eran casos aislados, hoy existen una enorme legión de mujeres que pelean por sus derechos, especialmente entre los sectores jóvenes de la sociedad.

El tango, como en la sociedad, ha sido un género machista, es decir el patriarcado, aunque también en algún período histórico fuera el matriarcado, donde la mujer ha ocupado un lugar secundario, especialmente en el baile, aunque en el canto tendría una enorme legión de representantes, lo cual no se replicaba en la interpretación musical que, recién llegado los finales del siglo pasado comienza a tener visibilidad, especialmente con aquellas que llegaban al género a través de sus estudios musicales. Era, poner pie en tierra y comenzar el camino.

Como se señala, el género supo ser machista y sus letras reflejaban tal temperamento, pero ello era reflejo de una sociedad similar, donde el hombre en la calle, la mujer en la casa, y las otras a yirar. Sin embargo, en los 40, además de algunos temas de tal naturaleza también aparecía una poética de la mujer, de su belleza, de sus encantos y muchas veces de su entrega en la vida. Quizá, como hemos de señalar más adelante, se deban balancear las realidades.

Sin embargo, el cambio social de los nuevos tiempos produce una vuelta de 360 grados y muchas mujeres que han abrazado el género, generan sus propias reglas o protocolos, se trate principalmente del baile, pero también, aunque en menor medida, de lo musical o poético. En esto, como ya alguna vez lo hemos señalado, tampoco debemos sobreactuar, pues la mayoría de las veces, tanto hombres como mujeres son objeto de la explotación de un sistema de vida, aunque haya sido la mujer la más explotada. Dicho esto, debemos ocuparnos de lo estrictamente tanguero o si se quiere música popular urbana o de la ciudad.

Si bien el baile de tango, es un tema específico, se debe señalar que las mujeres en sus caracteres de intérpretes han ocupado un lugar importantísimo en la cartelera del género. Sino repasar la historia del canto femenino con nombres como los de Ada Falcón, Susy del Carril, Carmen del Moral, María José Demare, Aída Denis, Lidia Desmond, Gloria Díaz, Dorita Davis, Carmen Duval, Ruth Durante, Lucrecia Evans, Rosanna Falasca, Encarnación Fernández, Herminia Franco, Flora Gobbi, Amelia Lamarque, Libertad Lamarque, Carmen Lamas, Olga Lamas, Mónica Lander, Juanita Larrauri, Amanda Las Heras, María Cristina Laurenz, Amanda Ledesma, Susy Leiva, Chola Luna, Jovita Luna, Virginia Luque, Azucena Maizani, Gloria Marcó, Tita Merello, Inés Miguens (Galleta), Cecilia Milone, Nina Miranda, Blanca Mooney, Claudia Mores, Nelly Duggan, Raquel Notar, Sabina Olmos, Nelly Omar, Maruja Pacheco Huergo, Manolita Poli, Nelly Prince, Rosita Quiroga, Estela Raval, Susana Rinaldi, Elsa Rivas, Cecilia Rossetto, Mercedes Simone, Alba Solís, Tania,, Adriana Varela, Nelly Vázquez, Soledad Villamil, Yola Yoli, Julia Zenko, seguramente sin agotar la lista. Desde lo instrumental, en otros tiempos, solo viene a nuestra mente Paquita Bernardo. Hoy es distinto y un número importante de instrumentistas asomaron al tango del siglo XXI. Ya llegaremos a ello.

También se hace necesario conocer y analizar cada una de las realidades que el tango tiene en su historia. Algunos, especialmente los más jóvenes, han señalado, con relación al canto, que se pretendía que la mujer interpretara con registro de varón. Y ello no es cierto. Si bien han existido cantoras de voces graves como Mercedes Simone, Tita Merello, Nelly Omar, Carmen Duval, Ruth Durante, Alba Solis, la "Tana" Rinaldi y hoy Adriana Varela, entre otras más, la verdad es que, especialmente en las décadas del 20, 30 y aún en los 40 la mayoría de las cantantes tenían registros agudos.

Pero, seguramente, donde se plantean las mayores batallas por parte de la mujer, está en el baile, donde defienden sus derechos de género, no en forma individual, sino agrupadas en distintas instituciones, como el caso de "El movimiento Feminista del Tango" o "Tango Hembra".



**En milongas como El Motivo se realizan acciones para concientizar sobre la igualdad de género.**

La milonga plantea la temática de quien conduce y tradicionalmente ha sido el hombre quien lo ha hecho, o quien saca a bailar y bajo qué códigos. Hoy parece que la cuestión no es tan simple, especialmente en las mujeres más jóvenes, que tratan de construir vínculos entre los

bailarines. Ello lo viabilizan a través de espacios propios y talleres donde se enseñan los roles en la danza y ello es luego trasladado a distintas milongas, donde se percibe un sentido de flexibilizar los códigos tradicionales, aún, cuando ello sigue siendo minoritario dentro del espectro tanguero del baile.

Una de esas experiencias ha sido a través del espacio denominado “Tango Hembra”, impulsada por la cantante y letrista Marisa Vázquez, la cual, en un 8 de marzo citaba a todas las mujeres a Oliverio para defender sus derechos, señalando que ello ha surgido a los fines de reunirse y charlar sobre todas estas nuevas realidades, donde, por ejemplo, en los distintos festivales, existen pocas mujeres en su programación. Sin embargo, esto ha sido modificado hacia fines del año 2019, cuando, a través de la impulsora del proyecto Cel Mel Gowland, que fuera receptado por la senadora del Frente de Todos Anabel Fernández Sagasti, primero fuera aprobado por la Cámara de Senadores y finalmente la Cámara de Diputados haría lo mismo a través de 133 votos afirmativos, 5 negativos y 6 abstenciones.

La ley establece un piso mínimo del 30 por ciento en la participación de las mujeres y disidencias, tanto en eventos públicos como privados, que convoquen artistas o agrupaciones en una o más jornadas o programaciones anuales. Asimismo, la presencia femenina no se computa en caso del acompañamiento a un varón solista. El organismo de aplicación es el INAMU (Instituto Nacional de la Música). Su incumplimiento ha de acarrear a la organización una serie de sanciones. La normativa no prevé todos los casos de música fuera de los escenarios. Es sin duda un paso muy importante señalan sus impulsoras. Con ello se tiende a solucionar la realidad de las mujeres en Argentina, donde un estudio que se realizara señalaba que solo el 13% estaban en las programaciones en la Ciudad de Buenos Aires, lo cual se reducía a 9,96% cuando era abarcativo de todo el país.

La ley es única a nivel mundial, aunque se supo que la Unión Europea firmó un convenio para que en 2022 exista paridad de género en los escenarios, y algunos países que la integran, como Francia por caso, establece penalidades cuando no se tiene perspectiva de género. También a nivel local habían comenzado medidas en tal sentido, como en Rosario donde se debía promover la equidad de los festivales en la ciudad, y otras provincias como Mendoza y Santiago del Estero también estaban en ese camino. Todo ello, como señalaba el proyecto nacional aprobado tenía como objetivo derribar prejuicios en torno a la remuneración del género femenino en la industria cultural, permitiendo asimismo multiplicar una diversidad de género.



**Es la primera ley a nivel mundial que establece un cupo femenino en el ámbito musical.**

Otra iniciativa ha sido la constitución del Movimiento Feminista del Tango, el cual propicia la actuación del género femenino en las distintas milongas, no solo en el baile sino también en la interpretación musical y el canto. Cada una de sus fundadoras y las que se iban sumando aportaban sus propias experiencias. Señalan que no solo es importante lo que ocurre en la milonga sino, principalmente en las charlas previas a cualquier actuación, donde explicitan que uno de los principales objetivos es que se difunda su actividad y problemática. En distintas ocasiones les llega las experiencias de muchas intérpretes que han tenido que afrontar

situaciones dificultosas con el director o integrante de una agrupación o de un grupo, a través de recibir consejos de que como vestirse más sexys para llamar la atención. Además, ello hoy se potencia con orquestas mixtas de integrantes y la necesidad de una sana convivencia.

Sin embargo, los mayores casos de violencia no se darían en los conjuntos orquestales, sino principalmente en las milongas, donde se encuentran los principales baluartes del conservadurismo tanguero, se trate de los códigos o los temas de autoría exclusiva de hombres. Tampoco el pago suele ser equitativo y cuando se invita a alguna gira detrás se encuentra los favores sexuales, además de muchas violencias físicas, psicológicas o verbales, a tal punto que muchas de ellas aparecen con moretones o golpes en los propios camarines y, que, por continuar trabajando se callan. Para evitar tal tipo de situaciones, muchas mujeres gestionan sus propios espacios.

También en lo relacionado a la autoría y la difusión de sus temas a través de sus propias interpretaciones, algunas también se juntan para aunar fuerza y poder concretar sus proyectos.



Así, por ejemplo, Victoria Di Raimondo, ex Alvertango, que cantaba en el Cuarteto La Púa y luego en la Orquesta de Julián Peralta, y de grabar un disco con la pianista Paula Gandino; A Belén Canestari, que hace lo propio en la agrupación Mosquita en el Río de la Plata, además de participar en la murga Los movedizos de Villa Crespo; Barbara Aguirre, clave del Circuito Cultural Barracas, que su voz y su pluma brillan al servicio del grupo Las Orillas, y del dúo con el guitarrista Juan Lorenzo, con el que acaba de publicar *El buen mal*; Ana Sofía Stamponi, nieta Aída y Héctor, que sigue rodando su disco solista (*Almagro Tango*), además de ultimar detalles de cara a un quinteto que llevará nombre y temas propios, y a Juliana Manoukian, que no para de recorrer bares y fondas mostrando su reciente criatura: *Las calles del sur*, se unen para encarar objetivos comunes.

Ellas, junto a otras representantes del género se presentaron en el festival del Tango Hembra, realizado en distintos lugares como el Galpón B de la calle Cochabamba al 2500 o en Luzuriaga Social Club de la calle homónima al 350. No solo hubo presentaciones de intérpretes sino también la presentación de un Libro titulado "Mirada de mujer: las letristas del siglo XXI", lo cual es una nueva propuesta a estas nuevas situaciones, donde se ha de señalar que no solo el tango, sino los demás géneros han sido coto de hombres.

Sobre el papel, a partir de este siglo, Victoria di Raimondo ha de señalar la necesidad, tanto de hombres y mujeres, en esos inicios de los 2001, de aportar cosas nuevas, como sería, por ejemplo, el disco "Bombay Buenos Aires" de 34 Puñaladas. Sin embargo, no es fácil poder sortear situaciones cuando en una actuación, el público solicita escuchar temas tradicionales, lo que impide poder aportar lo propio. Pero, esto de las nuevas experiencias, como hemos señalado anteriormente, tampoco es exclusivo de las actuales generaciones femeninas, sino recordar a Rosita Quiroga o Azucena Maizani cuando hacían valer sus derechos, y Rosita, en 1930 cantaba "Sos muy canchero y milonguero/ Pero ya nunca, viejo, la embocás ni una vez/ De acomodo, no hay más casos/ Tus tabas cansadas, no quieren más". Ello exhibe que la lucha no es nueva ni tampoco será la última



Allí, muchas, también se han de plantear que no todo deben ser temas nuevos, sino también la reinterpretación de muchos tradicionales, donde encuentran importantes obras en las décadas del 20 o del 30. Sin embargo, la composición propia les da una especial mirada de las cosas, especialmente, en los últimos tiempos, a través de una militancia política de género, donde nada es de consonancia permanente sino que tiene un continuo cambio existencial. Además, también suelen pararse en sus propias contradicciones, como forma de avanzar en sus objetivos, los cuales, muchos de ellos, comienza a transformarse en existenciales. Muchas de esas voces jóvenes se identifican con representantes del género que han sido paradigma de lucha y de coherencia como el caso de la “Tana” Rinaldi, en tanto otras se ven reflejadas en la personalidad y trayectoria de Tita Merello, de Nelly Omar, o en la poética de Eladia Blázquez, aunque también recuerdan a trascendentales del género como Rosita Quiroga.

Todas estas mujeres jóvenes del tango se ven reflejadas en el libro de Vanina Steiner “Mirada de mujer: letristas del siglo XXI” donde aparecen 36 letristas con composiciones de mujeres que ven el mundo con ojos de hoy, con otros dolores, otros amores, otras pasiones y otras injusticias, como ha de complementarlo Costanza Banús. Por su parte Mercedes Liska, etnomusicóloga señala la desigualdad del género y aboga por “Más mujeres en vivo” que tuviera su concreción normativa según lo hemos señalado.

Entre las medidas que se ha planteado el Movimiento Feminista del Tango, como herramienta de respeto a sus personas y a los derechos en el propio género musical, está en haberse dado un Protocolo, el cual establece una serie de normativas como el reparto de tareas entre los organizadores de un evento ante una violencia de género, en el cual la agresora no pueda participar del mismo, además de una serie de medidas que deben tomar los organizadores ante la escalada de dicha violencia. Todo ello, excede el marco de la milonga y se explaya sobre la violencia de género en general.

En esa búsqueda de un trabajo en conjunto por parte del colectivo, por ejemplo, se crean distintas formas de poder concretarlo, como “La Trova Tanguera” donde una de sus componentes, Cintia Trigo, además directora de “La Vagabunda” explica sus objetivos a través de compositores e intérpretes del tango canción con orientación social, donde se desnudan las violencias de la sociedad actual, se trate de las institucionalizadas como las del diario vivir.

Para ello, se armó una lista con distintas artistas que pudieran participar en la elaboración de esas temáticas en “La Trova Tanguera”, que se ha de plasmar en un trabajo a grabar en los estudios de la Universidad de Lanús, donde hombres del género, como Pablo Sensottera, integrante de La Púa, y Edgardo González de “Bombay Buenos Aires”, colaboran en la concreción de un libro y un documental, donde actuarán más de 100 artistas. Además de tan importante iniciativa, La Trova ha intermediado entre todos los artistas del género, se trate de músicos, autores o intérpretes, con el fin de articular tareas en común, evitando la dispersión. Ello llevaría al dictado de un manifiesto “Los 150 años de historia del tango”, puntualizando la permanente renovación del género, donde todas las generaciones tienen un espacio para su aporte.

Como hemos señalado, todas estas luchas, aunque con una realidad distinta, también han tenido como actrices principales a muchas mujeres del tango, las cuales, en sus tiempos, supieron hacer valer los derechos del género, seguramente en épocas más hostiles, referenciado principalmente en la mayoría de hombres del tango. Allí muchas de ellas supieron exhibir, junto a sus calidades artísticas, su impronta de lucha y dignidad.

No obstante, ante dichas realidades que presentaba el género en sus comienzos, que sería repetida, aunque con menos agresividad, durante gran parte de la Guardia Vieja, –etapa más elaborada del tango musical que se inicia con ‘El entrerriano’, de Rosendo Cayetano Mendizábal, en 1897, y finaliza entre fines de la década de 1910 y comienzos de la de 1920–



aparecen heroicas mujeres que, de distintas formas, tratan de abrirse paso forzando grietas en aquel machismo exacerbado, a la búsqueda de consideración y respeto.



Francisca Paquita Bernardo

Una de ellas fue Pepita Avellaneda, cuyo verdadero nombre era Josefa Calatti, nacida en Montevideo, aunque todavía se discute, que en 1880 se instaló en Buenos Aires como cupletista y tonadillera. No tembló al presentarse en cafetines del bajo, donde se hizo muy popular, ni en decentes teatros a los que llegó por su tenacidad, como el Alcázar y el Cosmopolita: “A mí me llaman Pepita, jai, jai, / de apellido Avellaneda, jai, jai,/ y cuando canto la milonga/ conmigo no hay quien pueda”. Su única concesión fue vestirse de hombre para actuar; llegando a cantar en el Palais de Glace, en el Armenonville y le estrenó tres piezas teatrales a Ángel Villoldo.

La historia de otra pionera, Francisca *Paquita* Bernardo, es la historia de la brevedad de una vida intensa y respetada por el patriarcado. Nació en 1900 y murió en 1925. En 1921 se convirtió en la primera mujer directora de orquestas de tango, tocando el bandoneón, algo que en esa época era considerado escandaloso por los hombres y casi una provocación; sin embargo, pese a todos los pesares y a su corta vida, alcanzó el triunfo en los más reputados palcos: algunos documentos y la tradición oral dicen que el sonido de su agrupación era absolutamente renovador; tristemente, no dejó registros discográficos, pero sí el testimonio de algunos de sus compañeros que luego se convirtieron en legendarias figuras del tango: como Osvaldo Pugliese, entonces prácticamente un chiquilín, el flautista Miguel Loduca y el violinista Elvino Vardaro, considerado uno de los mejores en la historia del tango. La hermosa Paquita vestía unas chaquetas oscuras y ajustadas y unas polleras amplias y floreadas, debajo de las cuales unas prudentes enaguas impedían que, al movimiento de su bandoneón, se le viera siquiera una pantorrilla.

María Luisa CARNELLI tiene otro bien ganado lugar en esta galería de mujeres que se impusieron en un mundo de hombres y ayudaron a cambiar la dirección que había tomado el tango, hasta convertirlo en una expresión artística que evolucionó y terminó por alejarse, afortunadamente, de sus orígenes machistas y discriminadores. Nacida en Buenos Aires en 1898, en el seno de una familia de clase media acomodada, penúltima de cinco hermanos, recibió una esmerada educación en colegios privados y, muy joven, se convirtió en una periodista de nota y en una poetisa bien considerada por la crítica. Su historia es una curiosidad que muy pocos recuerdan: tanto a ella como a sus hermanos les apasionaba el tango; como el padre blasfemaba contra “esa música basta, desagradable, prostibularia”, y había prohibido que nadie de su casa se vinculase en modo alguno con ella, los chiquilines bailaban a escondidas y bajaban el volumen del gramófono para ocultar su “pecado”.



Ya consagrada por obras como 'Versos de mujer' (1922), María Luisa se desvivía por escribir letras de tango de mejor nivel, inspirada por otros poetas finos que lo habían intentado con éxito, caso de Manuel Ferradás Campos, autor de 'Será una noche', texto que fue una cuña metida en medio del corazón del lunfardo a comienzos de la década de 1920, cuando el "cocoliche" era todavía la principal fuente de inspiración de los creadores. Casada por imposición paterna muy joven, se divorció a los pocos años y se convirtió en la compañera de otro poeta, Enrique González Tuñón, hermano de Raúl, a quien acompañó hasta su muerte. Fue durante esa relación que hizo, entre otras, las letras de 'El malevo', de Julio de Caro, 'Cuando llora la milonga', de Juan de Dios Filiberto' y 'Pa'l cambalache', de Rafael Rossi. Temerosa de la reacción de su padre, pese a que ya era una mujer hecha y derecha, nunca registró tango alguno con su verdadero nombre; usó los seudónimos de Mario Castro o Luis Mario y jamás los cambió, ni siquiera luego de fallecido su padre.

#### ADA FALCÓN



Otra mujer impar, que dejó una huella imborrable tomaría, sin embargo, una decisión existencial inesperada: tuvo la gloria muy joven y pasó a la historia cuando se convirtió en un misterio. Se llamó Ada Falcón, la más afinada de tres hermanas cancionistas, que alcanzó a ser, desde mediados de la década de 1920 hasta fines de la de 1930, la voz más importante del tango en el Río de la Plata. La contrató Francisco Canaro, le abrió las puertas de la fama y la hizo llegar al cine –protagonizó *Ídolos de la radio*, de Eduardo Morera, el creador de los "videoclips" de Carlos Gardel. Pero ella, inesperadamente, a causa de una profunda crisis interior, abandonó todo y desapareció de pronto sin dejar rastros, siendo durante años una leyenda que se recreaba en insólitas derivaciones. ¿Quién descubrió la verdad? El bandoneonista cordobés Ciriaco Ortiz halló a Ada Falcón en un convento de Salsipuedes, en Córdoba, integrada a la orden de monjas terciarias que lo habitaban: se había entregado al

Señor. Murió allí, sin aceptar volver a los escenarios y la gloria, ya en paz con un alma a la que, no el tango, sino la vida que debió aceptar, había atormentado.

Sin embargo, la lista de mujeres luchadoras de nuestro tango no es corta sino que muchas de ellas integran ese grupo que supo, en su tiempo, y quizá adelantándose al mismo, exhibir y hacer valer los derechos de las mujeres.



Tita de Buenos Aires

Tita Merello, fue un ejemplo impar, dotada de una personalidad bravía. Nacida –la polémica ya ha sido instalada con tanta fuerza como la de Gardel– en San Ramón, Canelones, y trasladada adolescente a la Pampa argentina donde trabajó hasta de boyera: tuvo una vida durísima, repleta de privaciones, pero se abrió camino a fuerza de sacrificio y de esa fuerza interior que la caracterizaba. Fue vedette de segunda, bailarina de ocasión, tonadillera y, finalmente, cantante de estilo inusual, inimitable, y una actriz de cine y teatro de excepción. En su madurez, capturó la admiración y el cariño de todos, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, con sus charlas televisivas que la condujeron a convertirse en un ícono, en una leyenda en vida y en un mito luego de su muerte. Como el caso que sigue, sería una de las artistas más perseguida por la dictadura de 1955, por el solo hecho de haber optado por la causa de los sectores más humildes, en ese entonces representado por el gobierno del General Perón, y así formaría parte de las famosas listas negras. Aunque la verdad siempre triunfa y Tita volvería por sus fueros como una grande que era.





Nelly Omar –apodo de Nélica Vuattone–, nacida en Guaminí, provincia de Buenos Aires, en 1911, quien pese a todas sus luchas y vicisitudes, con triunfos, pero también con destierros interiores, superaría los 100 años de edad, en los que, prácticamente, trabajó hasta muy poco antes de partir de gira, acompañada por sus infaltables guitarras criollas. Un caso excepcional en la historia de la música popular en el mundo. Ahora bien, Nelly lleva encima también lo que uno pretende tomarse la licencia de llamar “condecoración”: fue la verdadera inspiradora del tango ‘Malena’ –a confesión de parte, relevo de prueba– con cuyo autor, el enorme Homero Manzi, mantuvo un complicado romance, prohibido para aquella época siendo él un hombre casado, y que mantuvo vivo el final de sus días. Pero Nelly, fue, principalmente, una eterna luchadora por los derechos de los demás y también por ello sufriría todo tipo de persecuciones.



Eladia ha sido otra de las grandes luchadoras, en sus diversas e incontenibles tareas de intérprete de distintos géneros, pero principalmente de autora de tangos que han pintado al ser nacional y a un país a la deriva, además de abrazar en los últimos años un puesto en la dirigencia de Sadaic. Ha de ser la primera mujer que, ya con el tango clásico evolucionado en su música y sus letras, peleó con tantísimos poetas y se destacó, aportando a través de sus obras un aire fresco, renovado, limpio e influyente. Llegó del folclore y del bolero y fue intérprete y compositora de excepción: comenzó su exitosa carrera con ‘Sueño de barrilete’, en 1960, tema que popularizó Susana Rinaldi. De ella dijo César Tiempo: “Es una melancolía patinada de sorna, un ansia insatisfecha que se demora golosamente en la esperanza de una felicidad pequeña pero segura”. Se nos fue de gira, aún, siendo joven y con mucho para brindar.



Nada mejor para cerrar esto de las luchadoras del género femenino en el tango, aunque quizá olvidemos otros nombres, con la "Tana" Rinaldi, que hoy, pasado sus 80 años, sigue deslumbrando en los escenarios y principalmente una militancia permanente en la lucha por la dignidad común, de nuestros hombres y mujeres.

Con ella, con su calidad vocal, con su selecto repertorio, con su personalidad, ocurrió al fin el fenómeno por el que tantas lucharon: el tango se hizo mujer. Llegó el reconocimiento, el respeto y hasta el entusiasmo. Quizás por eso, Julio Cortázar, cuando aún no la conocía, le escribió este poema, increíblemente poco conocido: "No sé lo que hay detrás de tu voz./ Nunca te vi, vos sos los discos/ que pueblan por la noche/ este departamento de París./ Te busqué en Buenos Aires, pero sabés seguro/ cuántos espejos de mentira te hacen pifiar la esquina,/ cómo después de andar de bache en bache/ acabás con ginebra en un boliche/ murmurando la bronca del despiste./ No sé, ya ves, ni cómo sos./ Tengo las fotos en tus discos,/ gente que te conoce y te describe,/ paredes de palabras como glicinas/ y vos detrás, inalcanzable siempre./ Y esto que digo de Susana es también Argentina,/ donde todo puede esconder la estafa si no sabemos ser,/ como el farol del barrio, o como aquí sus tangos,/ vigías de la noche y la esperanza".

### RADIO, CINE, TV Y MEDIOS ELECTRÓNICOS

La radio, en la época de oro, ocupó un lugar especial, donde en cada casa, el receptor se prendía por la mañana y se lo apagaba cuando la familia se acostaba. Durante todo ese lapso sonaba el tango y novelas radiales. Luego, a partir de 1955, tendríamos una invasión de audiciones con música extranjera, especialmente en ese comienzo, el rock, que desplazaba al tango a un segundo lugar, que acorde con ello, comenzaba a tener escasa difusión. Esa orfandad estaba para quedarse y se consolidaría con la llegada de las FM..

Algunos, aún hoy día, recordamos lo que era la radio de esa "larga década del 40", donde no existía hogar que no tenía sintonizada una audición de tango. Pero, luego hacia esos finales de la década citada, el género entraría en el ostracismo y uno de ellos sería, el de los medios masivos de comunicación, especialmente la radio y la naciente televisión.

Como suele ocurrir, los medios de comunicación masiva, como era la radio en otros tiempos, también venía de la mano de una cultura de carácter nacional y especialmente popular que se compartía con la familia en el almuerzo o en la cena, a través del recordado "Glostora Tango Club" y se terminaba el día escuchando algún tango o alguna novela, aquellas populares como eran las de Radio El Pueblo con Audón López, además de recordar los famosos bailables de los sábados por las tardes, todos con músicos en vivo, lo cual también significaba una importante fuente laboral. Pero, ello tendría su epílogo, junto con la persecución de todo aquello que oliera a popular. Como señalaba la letra de Cátulo "Fueron años de cercos y glicinas/de la vida en orsay/del tiempo loco/..."





Llegada la década del 60, el silencio invadía al género y en su lugar los programas de música foránea llenaban el éter, como se decía, y el tango quedaba relegado para algunos programas puntuales, como el “Bronce que ríe” de Julio Jorge Nelson y otros pocos. Nunca más el género volvería a tener una presencia masiva en los distintos medios.

En tantos años, solo existirían excepciones radiales o televisivas, la mayoría de ellas estaban dedicadas a otros nuevos géneros, que llegaron especialmente desde el exterior, junto a cambios en la estructura económica y social del país, en particular, una injusta distribución de la riqueza nacional y también, el ostracismo de los sectores populares. Una, evidentemente, era consecuencia de la otra como forma de dominación política, económica, social, y especialmente cultural. Pero, además de ello, algún deber no había hecho el género popular urbano.

Entre las escasas excepciones que se habrían de producir, sería la aparición de una radio dedicada al tango, que partía de la Radio Municipal de la ciudad de Buenos Aires. En eso de las fusiones de la música o de que ello no tiene importancia cuando se pretende crear un nuevo producto musical identitario, es el caso de la FM 2x4 que creara un hombre del rock como Michel Peyronel que al bajar de un avión pensó qué radio podía poner para saber que estaba en Buenos Aires. “No existía esa radio que vos pusieras en Buenos Aires y te permitiera saber que estabas acá”.

Allí, en plena crisis, por el 2000 nacía en la antigua Radio Municipal, su FM y su marca registrada LA 2x4. Pese a los 20 años transcurridos y todos los vaivenes sufridos en el país, y muy especialmente por sus habitantes, la radio sigue sonando tangos durante las 24 horas del día, donde aún en algunas casas se la tiene prendida en forma permanente. Cosas raras del siglo XXI, más allá que su programación o algunos programas de la misma, que uno pueda tener sus dudas. Pero, bueno nada es perfecto.

Sin embargo, en esta orfandad comunicativa, se deben señalar algunos aciertos. Existieron programas que dejaron su marca y otros que hoy los han reemplazados, donde además de los temas tradicionales también comienzan a sonar los nuevos conjuntos u hombres y mujeres del género. Así se podrá sintonizar “El arranque” con Luis Tarantino o “Ayer, hoy era mañana” del contrabajista de la orquesta El Arranque, y hombre de la renovación, Ignacio Varchausky, o el de un querido amigo Silvano Lanzieri que todos los sábados ponía al aire su programa “Tangopolis” relacionado al tango con los temas sociales.

Además de mejorar el sonido del material que se transmite, especialmente como FM, se está en acompañar a los nuevos intérpretes del país y del mundo. Una escucha, con permanencia, va creando en el oyente una costumbre que se vuelve identitaria con una música que lo representa.

Varchausky señala que el nombre de su programa, tomado del primer disco de La Chicana, se relaciona con ver el tango como una historia lineal donde no existen contradicciones, mirando el ayer, que permita entender el hoy y tratar de vislumbrar el mañana. A través de su desarrollo se refleja la movida del tango en Buenos Aires, tratando de que el nuevo público joven, más relacionado con el baile, también comprenda su música y a sus poetas.

La radio, también es un dial abierto permanentemente por los tacheros de Buenos Aires que lo desparraman por todas las calles de la ciudad y embeben de música a los que ascienden a cada vehículo. Pero también, a través de internet, seguramente algunos lo estarán escuchando a miles de kilómetros de distancia, en otros países y en otros continentes, donde una oreja amiga está esperando esa caricia para el alma.

En estos últimos 20 años, con idas y vueltas han surgido una enorme cantidad de espacios de tango en distintos radios, las cuales, como suele ocurrir, cesan en su programación cuando no consiguen el programador que la sostenga. Pero, como también pasa en la guerra, cuando un soldado cae muerto o herido, otro toma su lugar, y esto también ha ocurrido con algunas

radios autogestionadas, especialmente desde la internet, herramienta fundamental de las jóvenes generaciones.

Así la Fernández Fierro, además de su club también tiene su radio on line: RADIO CAFF que sirve de andamiaje para ese nuevo público durante las 24 horas del día y que fuera lanzada en 2010. Se trata de una sala de música para todos sus oyentes además de haber organizado en 2011 y en años subsiguientes los Festivales Radio Caff con shows en vivo de varios grupos del género que luego sería llevado al disco, con un compilado de lo que ocurre en el circuito joven, alejado de los medios tradicionales, donde suenan la mayoría de los conjuntos o "bandas" del género del siglo XXI, lo cual ya hemos detallado en otra parte de este trabajo.

La misma, en su sitio señala que "Radio CAFF es la radio del CAFF (Club Atlético Fernández Fierro, Buenos Aires, Argentina), auditorio auto-gestionado por la Orquesta Fernández Fierro, emblema de la nueva generación de tango. La música es la protagonista desde su lanzamiento en 2010. Lo que suena es el registro actual del tango, artistas contemporáneos, más algunas rarezas y también algunos tangos de otros tiempos. Contenidos cuidadosamente seleccionados, irrumpen durante toda la programación. Lo literal, el doble sentido, el sentido común de la nostalgia y el futuro, cruzan cada canción y transforman la experiencia de escucha. Fútbol, cine, debates, sentencias, entrevistas, textuales, máximas, contenidos educativos y palabras autorizadas. Una babel de sentidos y lenguajes.

Radio CAFF es una radio global. La mitad de su audiencia está en Argentina, y la otra mitad nos sintoniza desde el resto del mundo. Fiel a la historia de la Fernández Fierro, Radio CAFF procura plantear un estilo sonoro novedoso. Como tal, es la primera radio de tango multilinguaje, con contenidos que incluyen y satisfacen a la audiencia global. Segmentos en Castellano, Inglés, Francés, Alemán, Ruso, Sueco, y Finlandés, juegan al aire en duraciones cortas y contundentes, y le suman color a la sonoridad de la radio. Amando los esfuerzos por entendernos, el tango es el lenguaje universal.

Fractura expuesta radio es programada por el periodista y editor artístico Germán Marcos especializado en el tango de la nueva generación, desde el año 2003. Ha fundado y conducido Fractura Expuesta durante 13 años, hasta 2016. También ha integrado la grilla periodística de Sarpando Tangos en La TV Pública. Ha publicado investigaciones referidas al género y al carácter autogestivo, cooperativo de tango, bajo el ala del Centro Cultural de la Cooperación. Realiza en múltiples emisoras, segmentos vinculados a la difusión al #TangoSigloXXI. En 2015, trabajó en Rock & Pop, en la conducción de Nene de Antes, "un programa de tango para gente que escucha Rock". Es miembro fundador de la Unión de Orquestas Típicas y de La Casa del Bandoneón, y colabora con el profesor Gustavo Varela en la cátedra Historia Social y Política del Tango Argentino en FLACSO. Por su parte Tango Radio CAFF es creadora del concepto *Microradio*.



Buenos Aires a pesar de todo

"En algún momento, a cualquier hora... vas a entrar en su pasado. En Olvido, un espectro que camina Buenos Aires desde el hoy hacia el ayer". Alberto Bistué, ensayista y guionista de

radio, nos acerca los diarios de Olvido. ¿Es un ángel o un demonio? Es Olvido, un náufrago del tiempo, que recuerda los días de oro del tango del siglo pasado, días de gloria que Olvido no ha vivido aún...



“Gardel era francés” de Elsa Broclain es conocida por casi todos en Buenos Aires. La gente por la calle dice, mirá que bien que habla castellano la francesita. Es investigadora de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, trabaja sobre la nueva escena del tango porteño en relación con las políticas patrimoniales del gobierno de la ciudad y además, es fotógrafa. En el microradio, nos moja la oreja con su idioma sensual, pensando en llevar el tango a los francoparlantes, y el francotango a los hispanoparlantes.

Canciones como semillas del Alfredo "Tape" Rubín cuenta, indaga, reflexiona. Comparte canciones, que igual que las semillas, atraviesan tiempos y espacios llevando vida de un lado a otro. Armonías y melodías, letras y voces, instrumentos y ritmos. Historias, retratos, paisajes, porque toda la vida pasa por ese punto llamado canción. Canciones como semillas, donde se calla diciendo y se llora cantando, se celebra la vida, se honra la muerte. Donde se cuenta cómo viven los pueblos, como sufren, como trabajan, como aman, como ven el mundo. En estos micros vamos a entrar en el mundo de la canción popular, de nuestra región y de otras más lejanas. Adelante... pase nomás.

Rock & Tango Germán Marcos estaba el primero de mayo de 2004, en la inauguración del CAFF, cortando los tickets de la entrada. Tiempo antes, volanteaba en los recordados conciertos de la Fierro en la calle Defensa. Cuando en la web de la orquesta hubo un foro de discusión, le tiraron la camiseta para que lo modere y anime. Y ahora, selecciona la música que suena en Radio CAFF, entre otros menesteres. Rock & Tango muestra uno de los ejes centrales de la nueva generación del tango. Una generación que creció escuchando Rock Nacional y que ni bien aprendió a escribir arreglos, se puso a jugar con cómo sonaría tal clásico del rock reversionado como tango.



- Escuchá nuestra radio on-line [radiocaff.com.ar](http://radiocaff.com.ar)

### Para no volvernos tan locxs

De cara al contexto actual, el CAFF presenta "Para no volvernos tan locxs", ciclo de conciertos vía streaming de importantes artistas, con entrevista abierta posterior. Los shows se podrán ver y escuchar a través de la plataforma [TicketHoy Live](http://TicketHoy.com.ar). Como es sabido, el CAFF es una cooperativa que se sostiene exclusivamente con sus conciertos en vivo, por lo que la situación actual de aislamiento la compromete seriamente. Para ayudar a su supervivencia, pero también para la de los músicos que participan, proponemos un aporte de solidario (que puede ser de \$100, \$200, \$300, \$400 o \$500) para ingresar al streaming del show y de la entrevista online, aporte que se podrá efectivizar a través de la página de TicketHoy. ¡Lxs agradecemos y esperamos!

## FRACTURA EXPUESTA

Todos los días, durante las 24 horas y desde Buenos Aires, a través del portal [www.fracturaexpuesta.com.ar](http://www.fracturaexpuesta.com.ar), hay una ventana al presente del tango con música y voces que circulan en una programación en movimiento. Una apuesta artística de comunicación y cultura y una experiencia sonora con el sello particular de Fractura Expuesta que ya en 2012 inició su camino de transmisión online con lo que fue el "Lado B", un programa alternativo a la clásica emisión de aire de Fractura Expuesta Radio Tango, que marcaba el puntapié de un trayecto que desemboca en Doble A. ¿Qué se escucha? El tango de estos tiempos, la producción actual que numerosos grupos, orquestas y artistas le aportan al género. Todas las miradas, los acercamientos, los estilos y las improntas están en la emisora como una muestra de la vitalidad del tango. "Si era siesta, nomás, la que dormía..."

En su programación se puede hallar "Lo que suena en Doble A", "Microsegmentos" a través de distintas propuestas breves con voces de artistas, poesía, pensamiento y escena auditivas. Por su parte, la música es la principal protagonista con un extenso mapa de la producción contemporánea del tango que suena a través del parlante de Doble A. Especiales como Spinetta y el tango, Que es el tango o Queé Vachachè y la metafísica del tango. Desde la web Ingresando al portal de Fractura Expuesta. El sitio de tango y noticias culturales [www.fracturaexpuesta.com.ar](http://www.fracturaexpuesta.com.ar) – [En tu teléfono móvil](http://www.fracturaexpuesta.com.ar) Con sistema los Radio.es. Desde Radio Garden Doble A está también en el jardín de radios, una gran base interactiva en la que participan miles de emisoras del mundo. Acá está nuestra semilla que, desde Buenos Aires, crece en el jardín.



*La radio online de Fractura Expuesta Una radio sin dial en plena frecuencia de #tango*



¡PARA QUE NO LO MIRE POR TV! El lugar en que el género ha dejado de sonar o mejor dicho de verse, es en los medios televisivos. También en este ámbito, llegada la televisión a partir de 1951, tenía su espacio en distintos programas y formas parte de sus programaciones. Hablar de la ausencia de contenido es más difícil que hablar de presencia de contenido. A partir de esto se busca el porqué de la ausencia del tango, y el porqué de otros contenidos que poco tienen que ver con la música. El tango fue fundamental en la historia del espectáculo argentino, ya sea en los teatros, en la radio y en la televisión. El tema es el porqué de la separación del tango con la televisión. Mientras en las radios, como ya hemos señalado, y en espectáculos del género, aún puede apreciarse distintos programas, ello ha desaparecido totalmente de la llamada pantalla chica. En los canales de aire la difusión es nula. La pregunta se basa en porqué sucede esto cuando es un estilo musical que marca a los argentinos, y que si bien hoy el tango no tiene la importancia cultural que tenía hace unas décadas, sigue siendo significativo y mucha gente, tanto jóvenes como adultos, lo escuchan, lo bailan y lo practican.

El tango no es comercial, es la excusa y porqué no es comercial. ¿Por qué no se puede hacer algo sencillo que se comercialice? En comparación con la gran movida cultural del tango que hay a lo largo de país, sin distinguir edades adultos y jóvenes, que están academizados y que se destacan por la información que manejan del tango. ¿Cuáles son las razones por las cual el tango no tiene rating? A ello se le contesta "La música que escuchan los jóvenes es la moda, el resto de la música son clásicos". Los jóvenes son los que mayor consumo generan, la televisión se ve muy influida por la venta de publicidad, un programa no puede existir solo por su calidad artística, tiene que saber venderse.

Más allá de la escasa calidad de la televisión abierta hoy en la Argentina, en ninguno de los canales de aire hay un solo programa de tango o que contenga material de este estilo ni de banda de sonido ni de fondo. No hay casi programas musicales. La música sirve como relleno y solo pasan canciones contemporáneas adolescentes.

Con algunas apariciones, el género puede encontrarse en los Tv paga/Cable que nace en los años 90, con la demanda de contenidos que imponía el público argentino, donde el más importante emprendimiento del género ha sido el canal "Solo Tango" que se creara en 1995 y logró sobrevivir hasta 2011, siendo sustituido luego por el canal "Turismo Visión Argentina".



Durante los años que se mantuvo al aire, este canal se destacó por las presentaciones de los profesionales del tango, los documentales sobre personalidades importantes e historia del género, además de las lecciones de baile. Fue, sin dudas, el espacio de los tangueros que podían disfrutar de un canal en donde las 24 horas eran dedicadas a ese género, algo que en la Tv abierta no conseguían ni siquiera unas pocas horas.

Este canal deja de emitir pero algunos de sus contenidos siguen ocupando un pequeño lugar en la programación del nuevo canal en el número 505 de Cablevisión Digital. Además en junio de 2011 se crea "Tango City" que es la continuidad del canal anterior pero en internet, respetando la misma programación que "Solo Tango" pero producido por una empresa de un multimedia hegemónico como Clarín.

Otro programa transmitido por canales de cable ha sido "Por el Tango", por Metro, donde se enlazan distintas artes, como el tango con la pintura. También con el tiempo ha dejado de emitirse.



Al ser el tango un acto identitario de importancia en lo que es la cultura Argentina, ello torna necesario indagar el porqué de esta marginación que sufre por parte de la televisión abierta local. Pero, junto a ello, están todos los cambios que para bien o para mal traen los nuevos tiempos y a ello no se le pueden cerrar los ojos y menos el pensamiento.



Si siempre el medio optimiza la comercialización de los productos que traen ganancias, en la actualidad ello se ha potenciado, y aparecen todo tipo de nuevas técnicas de penetración comunicacional que genera esta sociedad de consumo, es válida y tiene muchos adeptos. Una de las herramientas fundamentales es el concepto del entretenimiento que se cuele en diversos ámbitos televisivos como por ejemplo un noticiero, donde como telón musical aparecen sonidos o voces de música extranjera, a tal punto que algunos músicos argentinos, como el caso de la obra de Piazzolla que en algún momento aparecía como signo de nuestra urbe, ha ido de a poco desapareciendo. El monstruo publicidad nos está fagocitando y no para bien.

Para ello deben entenderse los cambios generacionales, los cuales hay que respetarlos aunque no se lo compartan. Bob Dylan decía "Los tiempos son un cambio". Si recordamos a muchos de nuestros músicos, también hemos de vivenciar lo que muchos de ellos expresaban en cuanto a la adaptación del género a los nuevos tiempos, fiel a su permanente evolución, donde se pelea no ya contra las leyes de mercado nacional sino del manejo del mismo desde fuera de nuestros límites.

Son los jóvenes quienes más se adaptan a los cambios y ello no significa que entreguen nuestra independencia cultural. Por el contrario, entienden la necesidad de buscar nuevos caminos que oraden los muros de esos intereses y llegue a la mayoría posible de oyentes o videntes. Alguna vez hemos señalado errores cometido por el mismo género, así cuando nuestros músicos seguían grabando un disco 78 por mes cuando aparecerían los LP y no tenían material para poder grabarlos, o cuando no entendían la necesidad de la búsqueda de nuevos instrumentos acústicos, como en algún momento lo señalara Leopoldo Federico.

En la historia del tango en la televisión, cabe recordar que el género estuvo presente desde el comienzo de la televisión, en el año 1951, pero recién en 1962, Canal 11 puso al aire *Yo te canto Buenos Aires*, producido por Ricardo Mejía, director de la RCA-Victor. Fue el primer programa de televisión, en el que las compañías discográficas aprovechaban a los artistas para promover y difundir sus discos. Pronto, las demás compañías habrían de promocionar nuevos espacios en otros medios. Fue entonces cuando Horacio Salgán (discos Philips), resucitó su orquesta para aparecer por la TV y volver a grabar la mayor parte de su repertorio; en tanto que Canal 13 lanzó el programa *Copetín de Tango*, una producción de la CBS-Columbia para vender discos de Julio Sosa

Pese a toda esta historia, quizá haya que recordar que no solo hay que trabajar con las diarias realidades sino también con aquellos hombres y mujeres que en los distintos ámbitos suelen conducir procesos artísticos y uno de ellos fue, sin duda, Alejandro Romay, quien entendía al género como uno de sus negocios y para ello le daba los entornos que correspondía, primero desde la radio, donde ya había creado *Grandes Valores del Tango* y, que luego de un gran éxito de audiencia llevara al canal nueve cuando asumía como Director General del mismo, lo

cual sufriría un interregno de diez años por razones de políticas estatales para volver, llegada la primavera democrática en 1984.

Romay, como le ha ocurrido a muchos de aquellos que apostaban a lo popular eran tildados de producir una televisión vulgar. El público y los artistas lo desmentían y esa pantalla era una de las más vista de la televisión argentina. No solo era éxito de público sino que se había transformado en una fenomenal fuente de trabajo para los artistas locales.



Sin duda, ningún programa televisivo de tango logró alcanzar el éxito y la audiencia de *Grandes Valores*, que lograría mantenerse, a través de distintos periodos, por casi 40 años, un record imposible de alcanzar.

El programa que se iniciaba en 1963, al principio era conducido por Hugo de Carril, y auspiciado por Héctor Peres Pícaro S.A. —un comercio de electrodomésticos— y su slogan, «El trébol de la buena suerte». El programa salía al aire, habitualmente en vivo y en directo, desde el estudio mayor de Canal 9, cercano al Armenonville. Luego el programa sería conducido por Juan Carlos Thorry, pero Romay hondo conocedor del medio radial y del televisivo, colocó su impronta en la necesidad de atraer un público joven y para ello puso a Silvio Soldán, que conducía *Feliz domingo*, un programa destinado a los adolescentes. Se repetía la historia que diera origen al *Glostora Tango Club*, cuyo slogan era: «La cita de la juventud triunfadora»

El programa tenía características especiales, adaptadas al medio televisivo, como aquello de «Un corte, una quebrada y volvemos», además de contar con eficientes colaboradores como Tito Lusiardo, Alberto Mosquera Montaña, Roberto Cassinelli o Beba Bidart y contaba con la orquesta estable dirigida por Armando Cupo, y un elenco de bailarines y sin duda de los cantores más importantes del momento, a lo cual también se le agregaban concursos para incorporar nuevos valores, de donde surgirían nombres como los de Ricardo Chiqui Pereyra, Juan Carlos Granelli, Gloria Díaz, o aún los niños, que luego crecerían, Guillermito Fernández y María José Mentana. Sin embargo, también los tiempos del país cambiarían, a través de hondas crisis y el programa también debería dar un paso al costado. Sin embargo la experiencia de Romay dejaría marcada toda una historia del género en la televisión abierta.

También existió una valiosa experiencia, que sin embargo no tendría la duración de la anterior. Ella fue el programa conducido por Eduardo Berga Leuman, «La Botica del Ángel» que supo introducir toda una serie de novedades audiovisuales adaptada a los nuevos tiempos, y principalmente incorporar toda una serie de nuevos artistas. Bergara Leuman fue un verdadero hacedor del arte en el país, se tratara de su actividad como creador de moda como de estos nuevos y novedosos programas televisivos.

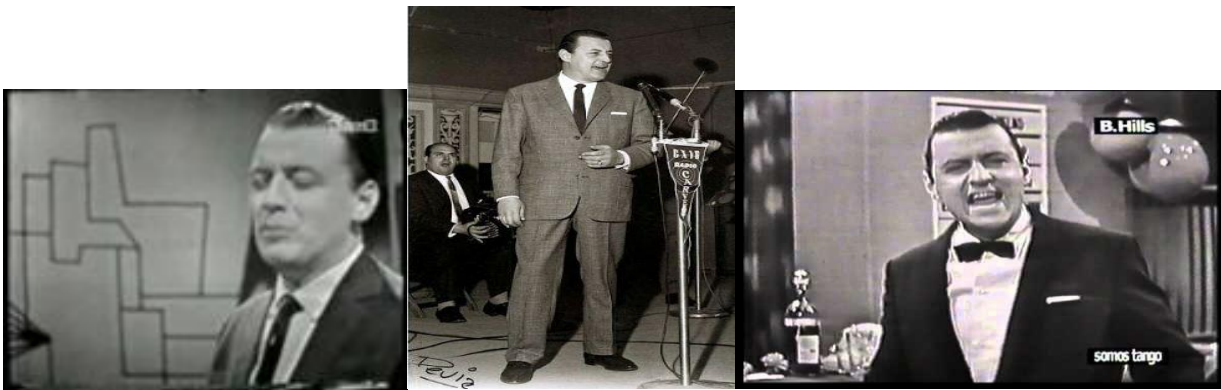


Fue un programa que se inició a fines de la década del sesenta. El programa estuvo varios años en canal 7. Cada uno de los programas exhibía una inmensa calidad en la vestimenta de los artistas, producido por el mismo Vergara como la calidad de cada uno de los formaban parte del elenco, reiteramos, muy especialmente los jóvenes valores.

Deberemos recordar que allí comenzaría la “Tana” Rinaldi como cantora, la cual venía de la actuación actoral, pero también, además de muchos consagrados como El Polaco, estaba la nueva generación, donde, entre ellos lo hacían dos queridos amigos. Uno desaparecido muy joven, el “Mingo” Domingo Moles, un eximio bandoneonista, arreglador y autor, que dirigía “El Trío Contemporáneo” conjunto de gran evolución en el género. También por este programa pasaría Carlitos Varela que hacía sus primeras armas en la televisión y que hoy sigue cantando y organizando actividades.

El programa volvió en los ochenta, llamándose Botica de Tango, y se mantuvo durante varios años. Representa la antítesis de lo que era Grandes Valores del Tango. El programa presentaba un estilo glamoroso y con gusto refinado que lo diferenciaba de otros similares. Su originalidad hizo que el programa se escapara de las rutinas aceptadas.

Otro recordado ciclo fue “Yo soy porteño” que se diferencia del resto, en virtud de tratarse de ficciones que se relacionaban con el tango. Se emitió por canal 13, desde 1963 hasta 1967, escrito por Augusto Justozzi y dirigido por David Stivel. Relataba historias cotidianas porteñas de Buenos Aires de 1920 en un tono costumbrista. Contaba con un gran elenco: Jorge Sobral, Julio de Grazia, Pepe Soriano, Selva Aleman y Marilina Ross entre otros.



El tango había entrado en el ostracismo y ya ni en las radios se lo escuchaba. Sin embargo existían muchos artistas del género dispuestos a dar batalla contra una invasión de otros géneros musicales, principalmente importados. Así, en 1963 se produce “Copetín de Tango”, de CBS – Columbia donde el eje principal rondaba en torno a Julio Sosa, en ese momento el cantor más famoso del país, donde además se promocionaban sus propios discos.

Casino Philips, aún, cuando no era un programa de neto corte tanguístico, se desarrollaba en Canal 13, conducido por Juan Carlos Mareco, donde junto a otros géneros, se presentaban distintas orquestas de tango de la época.

Yo te canto Buenos Aires. Programa que se emitía por canal 11 con la producción de Ricardo Mejía. En el programa, y de la mano del productor, se publicitaban los discos de determinadas



compañías discográficas. De las emisiones se destaca la aparición de Roberto Goyeneche junto a Aníbal Troilo.

Aún, cuando el tema hemos de desarrollarlo en otro apartado, existe muy especialmente un notorio déficit de la intervención del Estado a través de sus medios, principalmente su canal oficial. Es muy raro que en su programación aparezcan con carácter permanente programas de tango y cuando existen no suele reflejar la realidad de hoy. Hay excepciones pero son escasas.

Entre esas excepciones puede citarse la programación de la Secretaría de Cultura de la Nación, que supo en distintas ocasiones programar audiciones del género, por caso en las festividades del Bicentenario o en El Programa "El tango es nuestro" donde, con motivo del día Nacional del Tango celebró distintas actividades en diversos lugares del país, producción realizada conjuntamente por Radio y Televisión Argentina y el Canal Encuentro, donde actuarían distintos artistas como Ariel Ardit, Amelita Baltar, Lidia Borda, Rubén Juárez, Rodolfo Mederos, Hugo Rivas, Luis Salinas, Adriana Varela, Soledad Villamil y El Yotivenco. Luego de esta experiencia, vendrían años difíciles para la cultura nacional, que es esperable vuelva a tomar el rumbo correcto, promocionando esta música nacional.



Sin duda, el tema encierra una problemática más profunda y hace a la conceptualización de la identidad nacional, donde, desde usinas ubicadas en el norte, tratan de que los pueblos morochos carezcan de identidad. Don Osvaldo Pugliese solía señalar "No hay tal decadencia del tango, sino desprecio por lo nacional". Quienes usufructúan los medios hegemónicos, como lo hacen con la política o lo social, también digitan lo cultural, porque saben que la gran batalla se da en ese terreno. Saben que, muchas veces, las sociedades necesitan programas livianos, que, como señala el tango es pa'no pensar, no porque la gente no tenga capacidad para ello, sino que son tantos los problemas que deben afrontar todos los días que, al llegar a sus casas prefieren los llamados programas livianos que le hagan tratar de olvidar los problemas del día.

Asimismo, y es una realidad que no debemos desconocer, los sectores jóvenes tienen su adhesión a otros géneros musicales con otros ritmos, los cuales, a su vez, tienen mayor difusión en los medios y es sabido que, la repetición de algo, con el tiempo tiene su penetración. Si a ello se le agrega que en general los sistemas educativos carecen de la enseñanza, dentro de sus planes, de los géneros nacionales. No podemos pedir a esos chicos que viven esas realidades que tenga otras vivencias.

Seguramente, es por ello, que los sectores jóvenes del tango han entendido ello mejor que nadie y, a través de sus propios medios tratan de llegar a la mayor cantidad de jóvenes posibles para que conozcan el género, y ello lo realizan a través de los medios alternativos e informáticos que hoy reciben la atención de los sectores jóvenes. Es hacia allí donde, seguramente, se deberá apuntar, sin perjuicio de que, los medios oficiales, sea trate de la TV Pública o el Canal Encuentro, desarrollen una política, a largo tiempo, de la enseñanza y la

presencia de los artistas jóvenes del género. Ello exige tiempo. Las políticas culturales no tienen resultado de inmediato. Necesitan madurar e ir generando sus propios oyentes.

### MILONGUEANDO EN EL XXI

Así, como lo enseña el título del tango de Armando Pontier “Milongueando en el 40” también se podría parafrasear con “Milongueando en el XXI”. El fenómeno del baile de tango de la época de oro del género, volvería a repetirse hacia los finales del siglo XX y principios del actual, aunque, con distinta dimensión popular.

El renacimiento del baile, que la dictadura cívico-militar de 1955 había herido de gravedad, cuando los sectores populares no podían salir a bailar, tendría su epicentro en el famoso espectáculo “Tango Argentino”, allá por 1983 y se habría de continuar en esos finales del XX y acrecentar ya en el XXI. Paradójicamente, ese renacimiento se había producido en el exterior y de la mano de bailarines veteranos.

En 1983, dos acontecimientos confluirán decisivamente para iniciar el renacimiento del tango: la reconquista de la democracia en Argentina y el estreno del espectáculo Tango Argentino en París.

El bailarín Pedro Benavente, dice al respecto: La gente poco a poco se fue conectando con lo popular, reencontrándose con su propia identidad. No te olvides que en épocas de dictadura el tango se prohibía. Había palabras que no podían pronunciarse, salones a los que no se podía concurrir. Juntarse varias personas ya era objeto de sospechas. La democracia nos fue devolviendo esos hábitos, esas costumbres tan nuestras.

Ese mismo año se estrenó en París el espectáculo Tango Argentino, creado y dirigido por Claudio Segovia y Héctor Orezza, con la participación de los bailarines Juan Carlos Copes y María Nieves, Cecilia Narova, Carlos y María Rivalola, Mayoral y Elsa María, Nélide Rodríguez y Nelson Ávila (Nélide y Nelson), Virulazo y Elvira, y Mónica y Luciano Frías. La obra fue presentada en 1985 en Broadway (Nueva York) y durante más de diez años en todas partes del mundo, obteniendo un resonante éxito que marcó el renacimiento mundial del tango y el redescubrimiento de la capacidad expresiva del baile. En esa misma época se realizó la película “Tangos, el exilio de Gardel”, de Pino Solanas, que asocia la última dictadura cívico-militar en Argentina finalizada en 1983, con una banda musical de Ástor Piazzolla y José Luis Castiñeira de Dios renovadora del tango canción y una coreografía que integra el erotismo original del tango con la danza moderna.

A partir de la década de 1990, de la mano del proceso de globalización, la aparición de Internet y el mp3, comenzó un movimiento de integración cultural de alcance mundial que llevó a fusionar lenguajes musicales, como el jazz, el rock, la música electrónica, ritmos latinos y folklóricos, estilos pertenecientes a las más variadas etnias y expresiones locales, que también involucró al tango.

En 1991 la cantante Nacha Guevara lanzó el espectáculo y el álbum Heavy Tango, con integrantes de la banda argentina de heavy metal Alakrán. En la danza, la coreógrafa Ana María Stekelman creó en 1993 la compañía Tangokinesis, con la intención de fusionar danza moderna, folklore y tango. Entre los compositores se destaca el bandoneonista Daniel Binelli, con obras como “Preludio y candombe”, o “A los que se fueron”, dedicado a los desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar.

En la segunda mitad de la década de 1990, varios músicos provenientes del rock nacional, como Daniel Melingo, Rodolfo Gorosito (Trío Gorosito-Cataldi-De la Vega) y Leo Sujatovich se volcaron al tango, desempeñando un papel muy importante en el boom del tango que se producirá en la década siguiente. En 1998 la pareja rusa de danza sobre hielo ganó la medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Nagano, bailando el tango “Tanguera” de Mariano Mores, con coreografía diseñada por la bailarina y coreógrafa argentina Guillermina Quiroga y la colaboración de Roberto Reis.



A partir del año 2000 el baile del tango reapareció con una gran difusión en Argentina, en Uruguay y en todo el mundo, entre jóvenes y no jóvenes, ya no como baile de moda, sino como una cultura del cuerpo, de la expresión y de la relación sensual entre dos personas. Solo en Buenos Aires se abrieron más de 200 "milongas" y "academias" para bailar tango popularmente.

El tango, en este nuevo siglo de soledades, venía a cumplir un papel de encuentro a la vez que, de experiencias vividas a través de sus musicalidades, aún, cuando, en la mayoría de las milongas seguían sonando los nombres y sonidos de tangueros tradicionales. Pero, esta nueva experiencia, aún, cuando no tenía la robustez de la época de oro, especialmente de los sectores populares de la población, acercaba a esta danza a los sectores medios y muy especialmente a turistas que venían para ver y practicar esta música popular urbana.

Sobre el particular Adriana Santos Melgarejo señalaría "Si bien la evolución de la danza del tango se observa sólo en algunos sectores de la sociedad, esto no debería hacer suponer que haya sufrido un proceso de pérdida. Se puede afirmar que existen cambios en cuanto a la posibilidad de invención de nuevos pasos, el recambio de cultores y la existencia de bailes sociales. Es destacable que todo esto ha permitido que el espacio tradicional del tango se transforme en un lugar amplio en el que conviven diversas personas. En consecuencia, los nuevos cultores reconstruyen y reubican al tango dentro de la sociedad y por esto se transforman en los responsables de su vigencia." A comienzos de la década de 2010 el tango generaba 500 millones de dólares por año en todo el mundo, de los cuales sólo el 10% correspondían a la Argentina.

Sobre esta nueva realidad es interesante señalar, como lo hace René Critcher Lyons "Ciertamente, el tango moderno es "viejo, nuevo, profundamente vital e innegablemente global. El tango, a menudo descrito como danza de la vida y de la muerte, ha abrazado y conquistado a ambas, reencarnando y reviviendo de un modo similar a su propia naturaleza cíclica, pero manteniendo, sobre todo, la danza de dos corazones fusionados en uno, creador de vida, de nuestro próximo paso. De allí que nunca habrá un último tango..."

Ante este nuevo escenario, algunos estudiosos hablan de una "Nueva Edad de Oro". En 2003 Buenos Aires comenzó a organizar el Campeonato Mundial de Baile de Tango y en 2009 la UNESCO declaró que el tango era Patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad (PCI). Algunos críticos musicales utilizan la expresión "Guardia Joven", "Tango Joven" o "Nuevo Tango" para referirse a las nuevas corrientes de jóvenes artistas que se han multiplicado desde mediados de la década de 1990, y destacan el fenómeno de "reconciliación" de la juventud con el tango, luego de la "ruptura generacional" de las décadas de 1960 y 1970.

En cualquier caso, tanto en Argentina, como en Uruguay, como en diversas partes del mundo, resulta notable un amplio y heterogéneo movimiento cultural conformado por jóvenes músicos que pretenden rescatar y reinterpretar con nuevos códigos el tango. Algunas de las nuevas corrientes tienen un perfil claramente definido como el tango electrónico, el tango queer, el tango para chicos, el tango indie, etc.

El tango electrónico comienza a definirse como corriente en el año 2000 con la formación del grupo Gotan Project, luego acompañado por otras formaciones como Tanghetto, Bajofondo Tango Club, Narcotango, y Otros Aires. El tango queer, originado en Alemania y extendido por todo el mundo, propone un tango que reconstruya la libre conexión de los cuerpos y en el que los roles en la danza no sean fijos ni determinados por el género.

Los nuevos artistas dedicados al tango son referidos por las críticas musicales como "Guardia Joven". En algunos casos han llegado a vincularse para formar movimientos y eventos como el Festival de Tango Independiente en Buenos Aires, Mendoza, La Plata y Rosario, con la propuesta de no interpretar covers de tangos tradicionales. En Buenos Aires, muchos de estos artistas también están vinculados por la cultura de la recaladas tangueras en lugares como El Bar de Roberto, el Bar El Faro y Sanata Bar.

Hay una coincidencia general entre los estudiosos en señalar que el tango nació primero como estilo de danza y luego como género musical. Es la danza del tango la que fue impulsando desde mediados del siglo XIX, una progresiva transformación musical que se correspondiera con el baile, llegando a la creación del tango, como género musical, en la última década del siglo XIX.

Vale recordar que el tango como danza, comienza a surgir a mediados del siglo XIX, en lo que se llamó las orillas o suburbio de ciudades como Buenos Aires y Montevideo, es decir las zonas marginales entre lo rural y la urbe incipiente, habitadas por los sectores populares. Ese hábitat había sido el seno de las comunidades afrorioplatenses, en proceso final de liberación de la esclavitud, donde se instalaron los lugares de baile y entretenimiento popular, llamadas "academias", "milongas", "piringundines" o "canguelas" en los que se inventaría el tango. Los protagonistas fueron las propias comunidades afrorioplatenses con sus tipos sociales llamados "negros", "negras", "pardos" y "pardas", y las poblaciones rurales mestizadas en proceso de migración hacia las ciudades llamados "chinas" y "compadritos", este último protagonista destacado del origen del tango como baile. Adicionalmente, las academias y milongas recibieron también la presencia creciente de la ola de inmigrantes provenientes de los más diversos países de Europa y el Medio Oriente, mayoritariamente italianos.

José Gobello explica que, luego de la caída de Juan Manuel de Rosas en 1852, en Buenos Aires, las comunidades afroporteñas no pudieron continuar marchando con sus candombes por la calle y se vieron obligadas a realizarlo en sitios cerrados. Es en esas condiciones que el baile se transforma, fusionando los cortes y quebradas característicos del candombe, con la pareja enlazada del vals y la mazurca. El vals se había puesto de moda en Europa con la novedad de la pareja bailando abrazada, en las primeras décadas del siglo XIX, desatando fuertes cuestionamientos en los sectores conservadores por su supuesta indecencia e inmoralidad, sobre todo en Inglaterra. La mazurca, también de pareja enlazada, era la danza de moda en 1850. La fusión de estilos dio lugar a valeses y mazurcas bailados con corte y quebrada, sentando las bases coreográficas del tango: pareja enlazada estrechamente, caminata, corte y quebrada.

Esas características ya estaban definidas en la década de 1860. En las tres décadas siguientes ese tipo de baile fue utilizado en el Río de la Plata para bailar diversos estilos: mazurcas, polcas, chotis, habaneras, tangos andaluces y milongas, en la búsqueda de un estilo que se adaptara a su cadencia. En esa época se llamaba "tango" a todo lo que bailaban "los negros". En ese proceso se fue generando un género musical nuevo, perfectamente adaptado a ese peculiar y sensual estilo de baile. Finalmente ese género nuevo apareció en los últimos años del siglo XIX y fue bautizado con el mismo nombre que la danza: "tango".

Ese modo inicial de bailar el tango se conoce como "tango canyengue", tango orillero o tango arrabalero. El tango "canyengue" adquirió el perfil de un estilo definido, fuertemente marcado por el corte y la quebrada, con un abrazo muy estrecho y los cuerpos en contacto. Se trata de un estilo provocativo y muy sensual.

Pero a medida que el tango fue saliendo de las academias, milongas y piringundines de la noche del suburbio, para comenzar a ser bailado en salones y ámbitos públicos o familiares, apareció un nuevo estilo de bailarlo, que buscó moderar sus aspectos más provocativos, separando los cuerpos pero sin perder el abrazo y atenuando, o incluso eliminando, los cortes y quebradas, al menos sus figuras más sensuales. Este estilo, desarrollado sobre todo a partir de la segunda década del siglo XX, recibió el nombre de tango de salón o tango liso. El tango de salón o tango liso se apoyó sobre todo en la caminata tanguera. Fue básicamente el estilo que se bailó popularmente entre las décadas de 1920 y 1950.

Casi simultáneamente al tango de salón practicado como esparcimiento popular, apareció un tango bailado por profesionales orientado al espectáculo, que recibió el nombre de tango escenario. El tango escenario utiliza coreografías más audaces y libres, muchas veces tomadas de otras danzas o disciplinas físicas, como los saltos y figuras con los bailarines sueltos, que ni el tango de salón ni el tango canyengue aceptan.

El tango dejó casi de bailarse a partir de mediados de 1950, especialmente luego de la caída del gobierno del General Juan Domingo Perón, como forma de perseguir a los sectores populares. Sin embargo, nada es duradero, ni la pena ni el dolor y en los años ochenta recibió un nuevo impulso gracias al éxito del espectáculo Tango argentino de Claudio Segovia y Héctor Orezza, primero en París y luego en Broadway, generando una tangomanía en todo el globo. Florecieron academias de tango por doquier y gente de todo el mundo comenzó a peregrinar en busca de lugares para bailarlo, especialmente Buenos Aires, promovida turísticamente como la Capital del Tango.

Desde 2003 se realiza anualmente en Buenos Aires el Campeonato Mundial de Baile de Tango, con competencias en dos categorías, «tango escenario» y «tango de salón», o «de pista». Entre los bailarines y las bailarinas de tango profesionales existe una extensa nómina, entre algunos de ellos, Pedrín de San Telmo, El Cachafaz (Benito Bianquet), Casmiro "El Vazco" Aín -que bailó ante el Papa católico en 1924-, el Negro Navarro, la Parda Haydé, la Parda Ester, Petróleo (Carlos Estévez), Jorge "El Vasco" Orradre, Cacho Lavandina, Antonio Todaro, Virulazo (Jorge Orcaizaguirre), Los Dinzels, Juan Carlos Copes y María Nieves.

En trabajos anteriores hemos tratado esta temática. Pensamos que no estará de más recordarlo, en especial, como un introito a las nuevas realidades del siglo XXI.

El baile del género surge con una fuerza inusitada en los "90" y se ha de continuar a partir del 2000, pese a la crisis general del país, las milongas crecían por doquier y una suerte de fanatismo milonguero se había apropiado de un sector de nuestra sociedad, especialmente porteña o del conurbano bonaerense y aún de las grandes ciudades del interior, donde, muchos comenzaron a vivir la noche, en todos los días de la semana, aún, muchos de ellos, pasando de la milonga al trabajo y así sucesivamente. Pero, como suele ocurrir, y nos pasa a muchos argentinos, especialmente de los sectores medios, este tránsito comenzaba a tener sus lógicas problemáticas, se trataba, de los bailarines "tradicionales" y los bailarines "jóvenes", o de problemas de sexos.

Allí, mientras los veteranos que poseían una indiscutible autoridad sobre los más jóvenes, en ciertas ocasiones se tornaba autoritaria, muchos de ellos señalaban que el baile del tango se traduce en el poder. Los adultos comenzaron a criticar a "los jóvenes," manifestando por ejemplo que "quieren la cosa fácil," "no entienden la música," "levantan las piernas," "empujan," "se apuran," "inventan pasos," "se desplazan demasiado," "no bailan con emoción," "bailan sin elegancia," bailan de manera "escandalosa (de circo)," como si estuvieran en un "escenario," sin "gracia," o que "concurren mal vestidos" y "conversan demasiado." Pero, sobre todo, aparecía que los jóvenes "no querían aprender" y por eso instaban a modificar algunas pautas gestuales y sociales.

En definitiva, los modos de participación de los practicantes más jóvenes diferían de las expectativas de los experimentados y esto producía cambios. Al respecto, dentro del universo del tango, los cambios son particularmente resistidos y temidos y se remontan al menos a la década del '50 y del '60. El intenso debate acaecido con la producción musical de Piazzolla es quizá, la muestra más conocida de ello. Sin embargo, el tema es más profundo.

La música, especialmente la popular, tiene enormes raigambres de una determinada sociedad, en este caso el tango. Muchos de esos viejos milongueros conocieron otros tiempos donde el género era el rey en una sociedad que lo tenía como tal. Además, esos "viejos" conocían también los distintos estilos y cómo encarar cada uno de ellos. No es mismo bailar Darienzo que Di Sarli, Troilo y menos Pugliese. Primero hay que escuchar y luego trasladarlo a los pies, pero especialmente al sentimiento. Cada cual tiene sus cadencias y sus tiempos, especialmente sus silencios. No se puede bailar todo al mismo ritmo, porque esas expresiones son distintas. Quizá esos viejos representantes del tango bailado, aún con la lógica problemática de los años, querían o pretendían señalar esas circunstancias, especialmente a muchos jóvenes acostumbrados a otros ritmos que tienen otros tiempos.

Alrededor del año 2002 muchos hablaban de una milonga ubicada en el barrio de Palermo que funcionaba en el Club Armenio, "La Viruta". Se había instituido que ésta era "la milonga de la gente joven"; un lugar que según los adultos se bailaba muy mal y encima había mucha gente, por lo que era un caos. Además, se decía que allí estaban modificándose los códigos de interacción social; que los principiantes se atrevían a invitar a bailar a los experimentados o que la invitación era verbal y no a través de una discreta seña corporal. En definitiva, que el ritual del tango ya no era tal y el marco de encuentro intergeneracional del tango parecía asumir otros matices.

También en estas asimetrías, se presentaba la problemática de género, no como forma de desnaturalizar la temática, sino como característica de ello, donde, en general, la mujer es más rítmica, en tanto el hombre, en este aspecto, tiende a ser más cadencioso. Además, otro aspecto fundamental está centrado en que, como dice el dicho, para bailar el tango se necesitan dos, es decir, una pareja que se complementa cada una, dentro del rol, no como un concepto de quien maneja, pero sí, de uno de ellos que debe conducir a su pareja, la cual, por su parte, aporta el tema estético.

Sin embargo, en la práctica diaria o en el baile, muchos autores han señalado que se han visto experiencias muy frustrantes de mujeres que a pesar de su tenacidad en la materia quedaban excluidas de la pista de baile. Al respecto, Marta Savigliano sostiene que las mujeres despliegan un conjunto de tácticas para sortear lo que en la jerga milonguera se conoce como "planchar" (no bailar), en las que se produce una fuerte disputa femenina. Por otra parte, también se ha señalado que entre bailarines adultos y bailarinas jóvenes también fueron apareciendo malas experiencias vinculadas a cierto paternalismo autoritario y la constante seducción a la que éstas se exponían aún, cuando sólo querían bailar con ellos por su nivel de baile. Ello se ha presentado principalmente en los aspirantes a bailarines profesionales donde bailarines masculinos profesionales y sus aspirantes, las nuevas aspirantes femeninas a bailarinas profesionales, no las profesionales que solo hacían exhibiciones, se presentaban distintas problemáticas en sus relaciones, aun interpersonales.

Como siempre ha existido en el tango tradicional, la puja entre los distintos estilos bailables, en otros tiempos representados por cada uno de los barrios de la ciudad, esto también comienza a darse en esta década. Algunos autores como Hernán Morel han señalado que terminando la década ya se habían reconfigurado al menos tres variantes estilísticas del baile de pista: el estilo milonguero, el estilo salón, y el tango nuevo, y por otra parte el tango de escenario o "fantasía.", lo cual, la elección de cada uno de ellos habrían de presentar distintas particularidades.

De acuerdo al brevario tanguero el baile "milonguero" se caracteriza por establecer un abrazo cerrado (con los torsos de la pareja en contacto) que determina un tipo de pasos cortos y sin mucho desplazamiento, creado en los '80 a partir de la transmisión de algunos milongueros del centro y el sur de la ciudad de Buenos Aires. Este estilo está vinculado con el "canyengue" que, con variantes en la disposición de los pasos y los cruces de piernas, remite también a una intercorporalidad cerrada y de pasos cortos. Algunos cultores señalan que el estilo milonguero es una estilización del canyengue.

El estilo "salón", también conocido como el estilo Villa Urquiza, se lo vincula históricamente al tango "liso," el que se bailaba en los salones, el estilo "barrial," "familiar". Puede considerarse como intermedio entre el milonguero y el de escenario, en el sentido de un abrazo semi-abierto y dinámico (por momentos se achica y por momentos se amplía según el tipo de figuras a realizar). Puede decirse que el movimiento de los brazos juega un rol que está ausente en el estilo milonguero, en el cual el torso es el punto de comunicación y de conducción de la *performance*. La cercanía de los cuerpos permite distintos gestos y la experiencia del baile es muy distinta.

Finalmente, el tango de escenario se distingue por su exhaustivo diseño coreográfico preexistente y se asocia a un enlace con mayor distancia (aunque esto puede variar) necesario para el despliegue de figuras abiertas y aéreas que los otros estilos no poseen, salvo por algunos adornos.

Como ya hemos señalado, al tratar el tema de los festivales, en el año 2003 se crean el Campeonato Metropolitano y el Campeonato Mundial de baile del tango, a través de los cuales las agencias estatales jugaron un papel decisivo en la tradicionalización del tango, fijando y objetivando determinados estilos gestuales y prácticas como válidas y legítimas. Vemos entonces que el Estado intervino primero en la reactivación de la práctica de baile a través de los talleres en centros culturales y luego arbitrando las prácticas según su autenticidad a través de los mega eventos. En ambos casos, las políticas han ido alterando el funcionamiento de las relaciones sociales, aunque sus efectos han sido sensiblemente distintos. En el año 2002 se crea el Festival de Tango Joven. De esta manera, la gestión estatal da cuenta de la autonomía que van tomando las prácticas, no sólo en términos etarios sino estéticos, horadando la fragmentación del campo de prácticas musicales y de baile.



En este periodo se planteó una nueva situación de la cultura y, por lo tanto, de las prácticas musicales. Visto desde la actualidad, el recuerdo de esta etapa del país ha quedado fijado por lo acontecido en el devenir económico: de la fascinación por el consumo a la pauperización salarial de vastos sectores sociales. En cambio, no ha quedado un registro tan marcado de lo que significó en otros registros de lo cultural como ser la música popular.

Sin embargo, algunos autores como Semán y Vila describen las nuevas características con precisión: “producto y objeto de la primera generación de jóvenes que experimentaron las transformaciones atroces de la cultura, la economía, y la sociabilidad post-dictadura y menemista, el llamado rock “chabón” o de barrio interpela con eficacia a sectores juveniles populares urbanos con una retórica que podríamos llamar, parafraseándolos, neocontestataria y neonacionalista. Y también neobarrial, para extremar la paráfrasis.

El neocontestatarismo consiste en desplazar los contenidos políticos explícitos a zonas vagas de lo cotidiano; el neonacionalismo participa del populismo conservador hegemónico desde esos años, pero incluye la recuperación de cierto nacionalismo popular, postulando una suerte de arcádica edad de oro imaginaria a la que se debería retornar –el mundo de sus padres, el pleno empleo y de la solidaridad del mundo trabajador, que estos jóvenes no han conocido sino por transmisión oral: el mundo del peronismo clásico, sin ir más lejos”.

La descripción de la reactivación del tango, ya señalada, parece tener coincidencias con tales apreciaciones: revalorización de la cultura en otras épocas de la Argentina (particularmente la década del '40), reposicionamiento de un discurso nacionalista, desplazamiento de lo político hacia zonas de lo cotidiano, la revalorización de lo barrial, o la noción de “conservadurismo” musical. Incluso, en el trabajo citado se establece una comparación del rock con la estética regresiva que asume el tango a fines de los '90 vinculada a la conformación de orquestas típicas juveniles y el distanciamiento de las incursiones musicales post-piazzollianias. En



efecto, más allá de la dinámica que asume el baile, la música que se escucha en las milongas remite a un repertorio que va desde la década del '50 hacia atrás.

Todo ello también encierra un contenido político donde, cuando en el mundo del tango se hace referencia a los '40 como la década de "oro," se omite hablar de peronismo, algo que podría asociarse a este desplazamiento de lo político que sufrió el rock, con la contraparte de la revalorización del barrio y sus tradicionales espacios de encuentro social tales como los pequeños clubes o sociedades de fomento. Sin embargo, el rock barrial y el tango se distinguen en su composición social: el primero alude centralmente a un público de clases populares mientras que el segundo a los sectores medios, sobre todo en la franja de público juvenil. Indefectiblemente, los imaginarios de peronismo y los modos de reconocerse en él no son los mismos.

Es interesante, sobre el particular acudir a Ezequiel Adamovsky, en su trabajo sobre los sectores medios donde desarrolla un análisis crítico acerca esos sectores y su relación con el peronismo clásico y el peronismo de los '90. Allí encontramos ciertos puntos que nos permitir hablar del devenir de esta clase y su inscripción en la cultura para comprender el reverdecir del tango. El autor señala el estrecho vínculo que dicho sector ha tenido con el peronismo de sus comienzos, incluso su apoyo en las segundas elecciones presidenciales (1951), que luego va a ser operada por la oposición hasta convertirla en su aliada política. También sostiene que recién hacia fines de los '90 la clase media va a tender a restituir los vínculos con las clases populares clausuradas desde el fin del peronismo clásico, aunque este reencuentro fue efímero, ya que se volatilizó entrado el siglo XXI.

En este sentido, la revitalización del baile del tango también se puede relacionar con la resultante de un giro plebeyo de la cultura, que, como señala Alabarces, al plebeyismo cultural que caracteriza fuertemente la Argentina de los '90. El periodo del menemismo remitió a los símbolos culturales irreverentes que definieron al primer peronismo, pero para domesticarlos. La operación plebeyizadora se hizo visible en los estilos que asumen la cultura popular y la cultura de masas y la culta, tras una recuperación de prácticas, bienes, enunciaciones, actitudes, y estilos originalmente populares que se diseminaron transversalmente hacia todos los sectores sociales: Tanto Adamovsky como Alabarces identifican esta situación cultural con el regreso de una retórica costumbrista en los medios de comunicación.

El fenómeno del tango, en esta década, también debe ser asociado al *boom* del baile en general y otros ritmos como la música electrónica (*dance*), la salsa, aerosalsa, mereguegym, lambada, etc. En el tango la mayor repercusión se dio en los talleres de baile. Con ello se retomaba un baile del cual habían sido apartados los sectores populares, a partir de septiembre de 1955, tratando con ello, de borrar una forma de identidad social de las clases populares en el país.

Asimismo, puede pensarse que la vuelta al baile por parte de la clase media en los '90 se puede entender como un nuevo acercamiento a la cultura popular y una relación con la experiencia corporal mediado por condiciones culturales específicas. Sin embargo, las causas son múltiples, entre ellas, por ejemplo, transformaciones culturales como la pauperización educativa y la precarización del trabajo.

Por un lado, si a lo largo del siglo XX, los sectores medios construyen como vía de acceso a beneficios y movilidad social el ideal de la educación, de acuerdo a lo señalado por Adamovsky, éste es afectado dado que el éxito social no va a depender de estudiar una carrera universitaria, siendo posible pensar que el quiebre de los jóvenes de clase media respecto del faro de la educación tenga que ver con la redefinición de sus vínculos con la cultura. Por otra parte, la flexibilización laboral y el desempleo hacen que el trabajo deje de estructurar lo social, todo lo cual contribuye a la desestructuración respecto de los mandatos

tradicionales de clase, particularmente con el horizonte profesional basado en la educación formal como proyecto de vida.

En definitiva, las pasiones que despertó el tango durante este periodo constituyeron un modo de transitar una realidad social compleja y en constante tensión. De esta manera, la reaparición se sitúa dentro de un registro contextual de consenso social. Finalmente, esta no es la primera vez que el tango asume estas características a lo largo de su historia. Resulta interesante señalar que el populismo de los '90", junto con la situación que plantea el tango, muestra similitudes con las consideraciones realizadas por Pablo Vila sobre el tango en la década de 1920-1930. Allí, Vila denomina el tango del "consenso social" a la manera en que la producción musical da cuenta del "populismo oligárquico" que asumió estratégicamente la gestión de gobierno en ese periodo.

Como señalábamos, en los últimos años, se venía generando dentro del tango tradicional una segmentación de los espacios a partir de los estilos de baile. Pero lo que estamos remarcando es que el tango que va a estallar hacia la mitad de la década en una variedad de ofertas se orienta a pensar la experiencia corporal desde la diferencia, estableciendo una fuerte relación entre tango y subjetividades. Al mismo tiempo, se desarrollaron nuevas propuestas musicales, conformándose orquestas típicas lideradas por jóvenes intérpretes que comenzaron un rescate de estos conjuntos, casi desaparecidos hacia la década de 1960. A la formación de nuevas orquestas típicas que abrieron paso a dinamizar la estética del tango local se sumó el tango electrónico, que provocó un impacto mediático y una fuerte polémica hacia el interior de su público habitual. Esta última se inserta como la nueva músicaailable del tango.

Durante la década analizada, los bailarines y las bailarinas construyen un modo de vida alternativo, ni mejor ni peor. En este sentido no es casual que las políticas culturales tomaran cartas en el asunto, dando incentivo a lo que fue emergiendo y de paso, propiciando nuevos marcos de contención y organicidad a lo social. Lo que ocurre por "afuera" de la milonga, es lo que reactiva y fundamenta su importancia en la vida de muchas personas. Este conjunto de factores que hacen al impacto del tango en la sensibilidad juvenil, en cruce con la pertenencia social, resignifica la cultura popular.

Además del análisis de este nuevo fenómeno del tango, como información complementaria debería significarse que todo ello produjo un circuito renovado de milongas, donde, en esos bailes sociales se volverían a cruzar veteranos con jóvenes y nacionales con extranjeros, muy demandantes de sus prácticas para poder llevar a sus países. Así estarían los nombres propios de lugares con atmósfera tradicional como Gricel, el club Sunderland, Niño Bien, La Baldosa, El Beso, el salón Canning o la Confitería La Ideal, o de otros nuevos y más informales como La Viruta, Porteño o Bailarín.



En cada uno de ellos se darían sus diferentes estilos, como el de Villa Urquiza, con el negro Portalea en "Sin Rumbo", con su forma pausada y los pies acariciando el piso. Con Carlos y Rosa Pérez en el "Sunderland". También nuevos referentes como Gustavo Naveira, Fabián Salas o Mariano Frumboli.

También estarán las distintas escuelas de enseñanzas, como la Escuela Argentina de Tango, las de Carlos Copello y Pablo Villaraza y Dana Frígoli, en tanto continuaron con una valiosa tarea otras como la Fundación Konex y La Escuela del Tango de Claudia Bozzo. Algunas milongas como El Beso y La Viruta también desarrollaron un concepto orgánico de academia con las clases previas a los bailes. En tanto, dos instituciones públicas realizaron variables aportes a la formación de nuevas generaciones de artistas y difusores: la Academia Nacional del Tango a través del hoy perimido Liceo Superior del Tango y, sobre todo, el Gobierno de la Ciudad a través del Centro Educativo del Tango, originalmente conocido como Universidad del Tango.

Pero, en esta segunda década del siglo XXI se han de producir muchas situaciones que cambian el eje de la situación que se había sucedido en esos finales de los "90" y en la primera década de este siglo. Una de ellas sería la merma de visitantes y de la duración de sus estadías en la ciudad encuentra sus razones en el crecimiento de oferta de calidad milonguera en Europa y Asia, que aquí tiene su contrapartida en un boca a boca negativo por la inseguridad y las clausuras.



La pregunta "¿de dónde sos?" se escucha cada vez menos en las milongas porteñas. Esa pregunta, que era muy común en los períodos señalados, que se hacía a los turistas que venían a bailar tango o tomar clases, significaba la llegada de innumerables hombres y mujeres de distintas partes del mundo. Pero, ello ha perdido fuerza. Esa afluencia se ha visto disminuida, principalmente entre los meses en que se realizan los festivales tangueros en Europa. En Argentina comenzaba, especialmente, a partir de agosto, pero los últimos años exhibe una merma muy importante, para aquellos que traían o compraban sus zapatos en el país

Los factores son variados. Buenos Aires es muy caro, no las milongas, sino el alojamiento, la comida y demás gastos que significa estar un mes o más. A ello, se le debe agregar, seguramente, el crecimiento enorme de milongas en todas partes del mundo, donde en muchos de esos lugares se puede milonguear como en Buenos Aires de lunes a lunes y uno lo puede comprobar a diario acudiendo a medios digitales. Un estudio de Tango Tecnia empresa de estadísticas ha señalado una merma considerable en el turismo receptivo asociado al tango, y ello es rezeptado por todos aquellos vinculados con el sector. Por ejemplo "DNI Tango" una academia de baile ha señalado que, si antes, era el 70% de la asistencia de origen extranjero, ahora ha bajado casi a la mitad, donde se ha señalado que el costo para el extranjero es más caro que en Europa. Otras empresas han señalado que si antes, llegaban con un mes antes del Festival del Mundial de Tango, ya lo hace en la inmediatez y se retiran ni bien finaliza, a sus respectivos países.

Sin embargo, se ha considerado que la mayor merma se produce por el crecimiento de los otros mercados del tango, especialmente en Europa, además de problemas locales como han sido la permanente suspensión de locales bailables. Todo ello, también lo percibe el colectivo Trabajadores del Tango y se plantean si hay políticas públicas para poder paliar en parte el problema. Además se han planteado la mala organización de los festivales, generalmente

realizados a espaldas de las milongas, a las cuales se las persigue permanentemente (“ElTangoNoSeClausura”).

Todo este panorama trae sus lógicas consecuencias, no solo económicas sino de merma en la llegada de nuevas parejas con capacidades para competir, donde, en los últimos años ha sido exponencial el triunfo de parejas de origen extranjero, y en ella hay que focalizar esa actividad permanente que se está gestando en el exterior, donde países, alejados del género, están haciendo pie, tal los casos de Rusia, Turquía, Corea, Balí, entre otros tanto. Quizá, una parte de la solución esté en el trabajo con los países del continente americano, y en la incentivación de la participación de los sectores jóvenes a través de temas nuevos que atraigan al sector más reacios a las tradiciones del género.

Pero, cual es la realidad de las pistas en este sector. Como ya se ha señalado, además de la competencia en veteranos y jóvenes, surgen otras problemáticas, como el nuevo papel de la mujer y la autogestión de los grupos jóvenes. Todo ello es propio del cambio que se produce en el género, que no es nuevo, sino continuación de toda su historia, pero con otros actos y otros escenarios sociales.

Sin embargo, muchos jóvenes que frizan los 30 años, hacen su aparición en el escenario tanguero, tanto desde lo instrumental, compositivo oailable, muchas veces a través de la autogestión, con nombres como los que ya citamos en las orquestas o intérpretes, como Carlos Habiaque de Córdoba o Natalia Bazán y de otros lugares ignotos del país, con representantes que se nutren del circuito no tradicional.

Un hombre joven, reconocido por su trayectoria pese a ese sector de los 30, es Agustín Guerrero, egresado de la Escuela de Música “Julián Aguirre” de Banfield, con la cual, en su momento formara la orquesta “Cerde Negra” y luego su orquesta “Agustín Guerrero, quien ha de señalar que, más allá de las distintas circunstancias, fueran aquellas producidas en el exterior en la década del 80, o el boom de los 90, con la crisis del 2000 y el comienzo de su renacer, el tango siempre estuvo ahí, aún aletargado, pero que, en esos períodos de crisis montaban nuevos espacios, y, donde el bailar abrazado a alguien estaba muy bien. Una combinación de todo ello se estaba dando, y, sin una causa única, muchos chicos de los veintialgos o treintipico, comenzaban a circular en la noche milonguera, donde, el género, dejaba de ser visto como una cosa de viejos.

Muchos de esos jóvenes, incluido Guerrero, Natalia Bazán, Nehuén Martino criado en la Patagonia, el cual ha de señalar que si se dedicó a la música fue para expresarse a través del tango, o Inés Muzzopappa, que circula por las milongas desde los 7 años, en razón de que su madre organizaba una, y así en 2007, y con apenas 21, sería campeona mundial de Tango de Salón, son ejemplo de la nueva generación, a la que unen cantidades enormes de colegas como Emilia, enseñando, o Pablo Montanelli, que venía del rock, y que, viendo tocar a la D’Arienzo se volvió medio loco por su swing, y que ahora tiene su propio conjunto, el Quinteto Cachivache que organiza su propia milonga “La Cachivachería”.

En una sana competencia con ello, estará el Sexteto Fantasma con “Ventanita de Arrabal”, Ciudad Baigón con su “Galpón B”, Majo Marini con la “María”, “La Mandrillera”, “La Bicicleta”, “Chanta 4”, “DNI Tango”, “Dos orillas”, “La Maleva”, “Cheeks to Cheek”, “Amapola”, “La Catedral”, “El Patio de la Manzana de las Luces”, “De Querusa”, “Sin Gomina” o “Maldita Gomina” entre otros tanto, en los que cada uno de ellos busca su propia identidad a través de la enseñanza y también de las redes, convocando a participar con nuevas experiencias con djs también de la nueva generación, o sus registros visuales a través de distintas formas como la fotografía o los videos, inclusive sus propias radios autogestionadas ([facebook.com/Tandasnuevas](https://www.facebook.com/Tandasnuevas); Radio Malena, Radio CAFF o Fractura Expuesta), pero, todos apostando al género fuere musical, interpretativo o milonguero.

Muchos de estos jóvenes han de señalar, basado en la historia del género, que, así como en sus comienzos se nutrió de distintas músicas y bailes, creando uno propio, hoy también se debe aceptar concluir con otros géneros a través de mixturas parecidas. De ellas han de participar no solo los jóvenes de edad cronológica, sino los jóvenes de nuevos sonidos, como forma de obtener el justo equilibrio del camino del género en su evolución sin pausa.

Así Guerrero, ha de preguntarse ¿qué nos representa culturalmente? ¿Sólo los festivales de Tango Jovén? ¿O también los de “Tango Viejo”? en la búsqueda de esa necesaria mixtura. De ello, surge, que el tango, como señala Martino “es una expresión cultural nuestra más allá de la edad” o Natalia Bazán para quien “El tango representa a la gente que está viviendo esta coyuntura sociopolítico puntual de este momento. Es necesario retratar el Buenos Aires de hoy”, donde en sus proposiciones musicales se cuelan elementos de la murga y el candombe.

La autogestión es una marca de la época en el género, se trate de músicos, bailarines o milongas, y algunos, como alguna vez señalara Rodolfo Mederos, es una cuestión de militancia musical, donde, a diferencia de la época dorada, más allá de una profesión se ha convertido en una pasión identitaria. Muchos jóvenes, señalan que encontraron en el baile del tango un lenguaje muy especial, desde lo que genera el abrazo de la pareja y una forma de expresar sentimientos.

También aparecen publicaciones como las de María Julia Carozzi “Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas” Editorial Siglo XX, donde realiza un análisis del desarrollo y contenido de las milongas de este siglo. Allí señala los elementos que hicieron posible su crecimiento, a través de la alianza de los distintos estilos bailables y, además de los conflictos lógico, la presencia de bailarines veteranos junto a los jóvenes recién llegado al género, y muy especialmente el nuevo papel de la mujer en el baile de tango.

Dentro de este nuevo panorama del género, donde se plantean como hemos señalado nuevas experiencias, estarán situaciones especiales como la de las milongas autogestionadas, el nuevo papel de la mujer dentro de la pareja del género y finalmente el caso específico de las milongas “Queer” o la pareja entre personas del mismo sexo.

En el tema de las milongas autogestionadas, son los propios músicos de las distintas agrupaciones que han acometido la tarea, lo cual les permite tener un público propio y profundizar la búsqueda de los bailarines jóvenes para acercarlos al género.



**Bruno Giuntini, Julio Coviello, Vito Venturino y Rodrigo Perelsztein: músicos y milongueros.**

Hoy se van cayendo ciertos paradigmas tangueros, como aquel famoso de “el que toca no baila”, (como también la falta de códigos o la vestimenta). Esa falta de dualidad va quedando en el olvido y son muchos los conjuntos o bandas, como les gusta señalar a los jóvenes, que en los últimos años han generado sus propios espacios bailables, agrupando a sus seguidores y a otro público juvenil.



Por ejemplo, la Orquesta Típica El Afronte, lleva más de 14 años tocando en las calles de San Telmo y que encontrara un lugar fijo en el Buenos Ayres Club, donde llegaron a tener hasta tres actividades semanales, que luego, en 2018, relantearan para poder también dedicarse a sus grabaciones con arreglos propios. También seguirían el camino de la autogestión el Quinteto Cachivache, coorganizándolo con otros grupos, mientras ellos realizaban sus giras por el exterior. O los casos de otros grupos que programan a sus colegas, por lo menos, una vez por semana, como los casos de “Cañón” en Vuela el Pez o “Derrotas Cadenas” en Amapola. También estarán muchos pioneros, caso de la Fernández Fierro que cede su sede social para la actuación de otros grupos.

Julio Coviello, también bandoneonista de la Fernández Fierro, docente y ejecutante del bandoneón fabricado totalmente en la Universidad Nacional de Lanús, y como integrante del Trío Cañón ha de señalar esta nueva realidad, a través de “También nos gusta que nos abracen” a través de ejecutar un tango distinto peroailable. Quizá en línea con ello, otros conjuntos tratan de balancear temas tradicionales, aunque adaptados a sus arreglos, con obras nuevas, propias o de jóvenes artistas del género. Muchos arrancan, por ejemplo, con Fresedo y van realizando otros temas acorde con la evolución que tuvo el tango, y así llegar a sus propias obras. Otros, como El Cachivache, encontraron su propio camino actuando en España, donde pudieron comprobar la conexión entre su música y la gente, a través del baile, y ellos mismos experimentaron la necesidad de hacerlo, todo lo cual a su vez modificó su forma de tocar. Hoy pueden tocar para escuchar, pero también para bailar y así organizan La Batifondo en ZonaTango.

Además, y ello es muy importante, es en los nuevos espacios que han creado estos músicos del siglo XXI donde más se toca en vivo, y paradójicamente, en las milongas tradicionales se sigue utilizando las grabaciones, las cuales se refieren, mayoritariamente a los temas y artistas de la época de oro. Estos jóvenes, que conocen profundamente la temática musical, no utilizan propuestas que no tengan sustento en el género, y así, señalan “Nosotros proponemos cosas nuevas, pero con un pie en la tradición, con los fraseos, sincopas y bases rítmicas que hacen, que al otro lo emocione o lo caliente salir a la pista cuando suena un tango nuestro”, sin olvidar la tradición evolucionista de aquellas orquestas hoy tradicionales que fueron en su momento innovadoras del género, donde Troilo o Pugliese del 40 no son lo mismo que su realidad del 60.

Estas nuevas experiencias llaman a romper con la resistencia a escuchar otras cosas que, siendo tango, no son las que les precedieron. Así Rodrigo Perelsztein, cantor del Sexteto Fantasma que organizan la milonga en Ventanita de Arrabal, señala que la actuación en vivo hace que los bailarines las puedan escuchar y que no tratan de desmitificar los “40” sino de tocarlo en este siglo. Pero, quizá los diferencie aquello de que no los perturba que el bailarín no los mire cuando tocan, porque lo importante es que sientan esa música que hacen.

Es así, que esta nueva movida tanguera amplía tanto el número de orquestas y los lugares en que hacen su música para bailarines. Este tango, el cual tuvo varias y repetidas partidas de defunción, sigue gozando de la salud que permiten estos tiempos nuevos. Pese a todas las vicisitudes, principalmente económicas que sufren los nuevos artistas del género, ello no los desalienta y, por el contrario, les hace redoblar sus esfuerzos en la busca de sus propios destinos. Y estos conjuntos y esas milongas forman parte de este escenario, y ello no solo se produce en Buenos Aires. El Encuentro Tanguero del Interior, que lleva varios años en sus ediciones por todo el país y con ello, la presencia de mujeres y hombres del tango también de distintos lugares. Sin embargo, como ocurre con todos los órdenes de este país, Dios atiende en Buenos Aires y es allí donde se produce la mayor movida del género, que en 2015 superaban los 100 espacios.

Como señalamos anteriormente, un número nada despreciable de conjuntos orquestales realizan sus propias milongas, en las cuales los bailarines esperan la música en vivo de cada uno de ellos y allí, algunos le han de incorporar algún ritmo rioplatense, como el caso de Amores Tango, o el Quinteto Negro La Boca, lo hace con letras anarquistas. Otras, como la

Orquesta Típica Misteriosa, que antes se denominara Fervor de Buenos Aires, con músicos entre los 25 y los 40 años estaban en la línea bailable de Di Sarli, y exponen dicha línea en un viejo bar de Almagro, donde hoy van mechando su propio estilo. La pista ha vuelto a ser la principal sala de ensayo para conocer si el producto es bueno o no, y muchos bailarines jóvenes también utilizan los nuevos temas para sus presentaciones en el exterior.

Algunos músicos jóvenes, también tienen su experiencia en orquestas tradicionales, como el caso de Diego Larendegui, que actuara con Pugliese, y que, junto a Analía Goldberg, pianista, cantante y pareja de Diego, lideran la Orquesta Ojos de Tango, y explotan "Oliverio". Mientras que Analía venía de una experiencia en un centro cultural en 2011 y trabajando en casas de tango, y Larendegui venía de una reciente experiencia de trabajo en la villa 1-11-14 con talleres para chicos, decidieron esa nueva experiencia, donde, además de la actuación de la orquesta, se bailara. Pero también actúa como un centro cultural con escuela de cine, talleres de teatro, coro, danza, guitarra, dibujo, y otras disciplinas. Sin embargo, de miércoles a sábado realizan cuatro milongas con distintos conjuntos y bailarines amigos, donde actuaran conjuntos como la Romántica Milonguera o El Cachivache y, entre actuación y actuación, muchos bailando en la pista.

Otros, como el Sexteto Milonguero, con Di Ciriaco que fuera cantor en la orquesta cordobesa de Jorge Ardú, y la experiencia aquilata con la misma, pasaría por distintos conjuntos de rock, pero, como a muchos de los jóvenes músicos los llamaba el tango y es así que en 2006 formaría parte de una orquesta que se había formado en la Academia Nacional del Tango que dirigía Julián Cáceres llamada Orquesta Típica de Estilo Tango, de la cual saldría la base para el Sexteto Milonguero.

Mientras se dan las clases de tango en Oliverio, Larendegui ha de señalar que siempre existió una puja entre los músicos y los bailarines, situación que hoy ha comenzado a diluirse y, donde muchos músicos también se le animan a la pista. Por su parte, Di Ciriaco ha de señalar que cada uno debe hacer lo que siente, más allá de si es correcto o no ¿Quién le pone la vara para decir si esto es tango o no?, a lo cual Larendegui agrega que aprendió de los maestros que cada uno hacía su música de acuerdo a su propio estilo, sin importarle si era viejo o nuevo.

En Oliverio, como en los otros espacios de música nuevos, están en la tarea de aunar la música con el baile, participando activamente, como forma de identificar al género sin fisuras ni preeminencias. Muchos de ellos, que en su mayoría practicaban otros géneros que abrazaba la juventud, en algún momento, como le ocurrió a Sosa, oriundo de Florencio Varela, estarían llamados por algo invisible y allí comenzarían su carrera en el tango, donde, con otros músicos del pago, como Gabriel Bartolomei y Marcelo Duarte, formarían La Vidú, en 2005.

Sosa, luego, pasaría a La Misteriosa donde encontraría una forma dinámica del "latido de la orquesta" y en la línea apuntada, cantar para pistas que se utilizaban para bailar, donde su voz era un instrumento más del conjunto. Ello al principio le chocó, sin conocer acaso que los grandes cantores del "40", por caso Fiorentino, fueron un instrumento más en la orquesta del Gordo. Sosa, luego, se adaptaría a esta nueva modalidad suya del canto y comprendería que la poesía que interpretaba se complementaba con el baile en la pista, todos cerrando los ojos para oír mejor.

En esa relación de música y baile Di Ciriaco ha de señalar que si no te "copa" mucho el baile va a ser difícil entender este género de hoy, donde se hace necesario entender las nuevas realidades alejadas de los grandes escenarios, generalmente fox export. Muchos de estos jóvenes aprendieron a bailar tocando y ello les cambió también la escucha o manera de escuchar la música, donde Montanelli ha de expresar que tocar para la pista es algo especial, pues allí se juntan la música y el baile en una comunión de afectos mutuos de la cual emana una energía con ganas de tocar para que bailen. Allí, puede darse, como en la Cachivachería, donde El Cachivache puede

tener, al principio la silenciosa atención de todos los concurrentes para luego explayarse, todos, en el baile.

También muchos de estos grupos han realizado exitosas giras por el mundo, donde, mientras ellos entregan su experiencia musical, reciben, a la vez, las propias experiencias de cada uno de aquellos que concurren a esas milongas europeas, donde muchas veces se realizan en lugares que aquí no se producen, como una iglesia, y recibir a su vez de ese público vivencias como el cantar el tango en su idioma, pero que uno lo siente como propio, y donde pueden verificar un ambiente más abierto a cualquier cambio, lo cual no ocurre generalmente en nuestro país, especialmente para oyentes o críticos con criterios tradicionales.

Otra de las grandes preocupaciones que ocupan a cada uno de estos conjuntos, es como poder sobrevivir económicamente, en cuanto a que en el país lo hacen generalmente a costos muy bajo y muchas veces a la gorra, lo cual impide que se pueda vivir de esa música y se tenga que acudir a otro tipo de trabajo, lo cual, a su vez, no les permite dedicarle todo el tiempo y la atención que un desarrollo nuevo requiere. Para tal cometido, algunos de ellos se han puesto al frente de la representación del grupo, como forma de defender "los garbanzos".

Lerendegui señala que ello es propio de todos los grupos autogestionados, y él tuvo la enorme fortuna, cuando solo tenía 22 años, de integrar la orquesta de Pugliese, siempre gestionada cooperativamente, con un puntaje para percibir su mensualidad, sin importar que fuera el director o el tiempo que estaba en la orquesta, sino solo su actuación y los arreglos que aportaba, y recordando de aquellos tiempos cuando tocando en la Sinfónica de Avellaneda, dos integrantes de la orquesta del troesma, como Monterde y Brain le señalaban "¿Sabés que feo que es tocar todo el mes cualquier música para ganarte un sueldo? Nosotros tenemos otro trabajo aparte de músicos. Nosotros tocamos aquí porque nos gusta. Si nos gustara otro estilo, no estaríamos tocando tango".

Aún joven no entendía lo que le transmitía esos músicos ya veteranos, pero con tiempo, tocando en la orquesta comenzó a comprender ese sentido de la cooperación entre todos los integrantes del conjunto sin importar si sos el director o tenés tantos años tocando en la orquesta. Y ello lo fue madurando a lo largo de su vida, como ejecutante, o en la enseñanza, para poder también aplicarlo a una forma de hacer música en este siglo XXI.

Y ello no es fácil. A tal punto que en algún momento pensó en instalar un negocio de artículos de limpieza. Cuando tuvo esa idea, su pareja, Goldberg le espetó "Sabés que pasa, además de asumirte como comerciante, dejarás de amar la música y también a mí". Así que emprendieron la actividad con Oliverio, con todos los riesgos que ello implicaba, pero felices de hacer lo que sienten. No es lo mismo que a un espacio lo maneje un músico que un empresario. Este hará valer que la explotación no puede ser un club de amigos, sino que debe ser un negocio. A ellos le contestarían "Si nuestro objetivo es solo ganar dinero, lo hubiéramos puesto. El que tiene un centro cultural no solo pretende sobrevivir económicamente sino hacer conocer su arte y el de sus colegas".

Es también lo que han hecho los "chicos" de la Fernández Fierro, que no solo comenzaron su trayectoria bajo el recuerdo musical de Don Osvaldo, sino que también lo harían en esa idea de la Cooperativa, como era la orquesta del troesma y también la de ellos mismos. Pero además, aspiraban ampliar el espectro del tango y, como Pugliese con su Casa del Tango, donde poder actuar distintos artistas del género. Así la Fernández Fierro creó el "Club Atlético Fernández Fierro" entidad sin fines de lucro,

pero principalmente como casa que cobija a todos los nuevos valores del género para que expresen cómo ellos sienten esta música popular urbana en el siglo XXI. Y, San Pugliese, los “bendice” desde el nacarado de su piano.

En esa sede social, no solo se toca música sino que también se milonguea y se realizan distintos talleres, charlas y conferencias sobre el género, pero también sobre todo lo que pasa a los sectores jóvenes en estas circunstancias del siglo XXI. Sus recitales, tanto de la orquesta como de los otros artistas invitados es a través de precio módicos, cuando no a la gorra.

Estarán los dueños de casa; la Fernández Fierro con sus doce músicos más cantora que ha revoloteado la escena del tango con su violenta sonoridad y puesta en escena, así como por el inédito proyecto colectivo que llevan adelante: el grupo se organiza en forma cooperativa, impulsa una radio on-line de tango (RadioCAFF) edita sus discos de manera independiente y administra su propio club: el Club Atlético Fernández Fierro (CAFF), espacio ineludible de la escena musical independiente, donde brinda sus potentes shows regularmente.

Sus trabajos discográficos se inician en el 2002 con Envasado en Origen y le siguen Destrucción Masiva (2003), Vivo en Europa (2005), el DVD Tango Antipánico (2005) y Mucha mierda (2006), elegido por el diario La Nación como uno de los diez mejores discos editados en ese año y su tema "Las Luces del Estadio/Buenos Aires Hora Cero" como uno de los cien mejores temas del año 2006 por la edición argentina de la revista Rolling Stone. Asimismo, ese mismo año, Mucha mierda fue nominado para los Premios Gardel como Mejor Album Orquesta de Tango. En 2009 editan Putos, su cuarto disco de estudio, que fue elogiado unánimemente por la prensa y elegido por la edición argentina de la Rolling Stone como uno de los cinco mejores cds de tango de ese año. En 2013 presentaron con unánimes elogios y numerosos conciertos su sexto disco, TICS.

Pero también estará sus invitados a ese viejo taller mecánico como Milongas Extremas es un cuarteto de guitarras criollas con espíritu roquero. El grupo se formó a mediados de 2008 con el afán de versionar canciones de Extremoduro con una gran influencia del folclore rioplatense. Desde el año 2009, Milongas Extremas le muestra al público joven y adulto una mezcla de milonga y rock en infinidad de escenarios, teatros, salas, pubs, plazas y ferias a lo largo y ancho del Uruguay.

“Quiero 24” y “Los Dinamos” pertenecen a los nuevos conjuntos que enfrentan las nuevas realidades de la ciudad contemporánea, y lo hacen con un repertorio de tangos, milongas y valeses de su autoría. En dicha trayectoria han dejado distintas grabaciones, en la cuarta de ellas “Sean eternos los placeres” de 2016 dejan plasmada una canción urbana que aborda las temáticas sociales, en la línea de Discepolín. En esa grabación han de colaborar Daniel Melingo, Mavi Díaz, Sofia Viola, Ignacio Varchausky y Sebastián “Dema”. El conjunto estará integrada, por guitarra, guitarrón, violín, bandoneón y percusión, con la voz de “El Cholo” Castelo. Allí se ha de jugar irónicamente y a través de gestos lúdicos, la picardía barrial, dándole una inclinación de “Tango arrabalero”.

La Hoguera más Terco Tango también se presentan en el CAFF. El sexteto de La Hoguera, formado en 2013, que al principio interpretaba temas tradicionales con arreglos propios, hoy toman composiciones propias y de otros músicos actuales, con una intensa actuación en las milongas de Buenos Aires, además de la Feria de San Telmo o en la Milonga Queer, la primera milonga con intercambio de roles. En febrero de 2016 presentaría su primer trabajo discográfico y durante 2017 y 2019 harían una gira por Europa, en distintas capitales.

Junto a ella estará “Terco Tango” con músicos que provienen de las orquestas

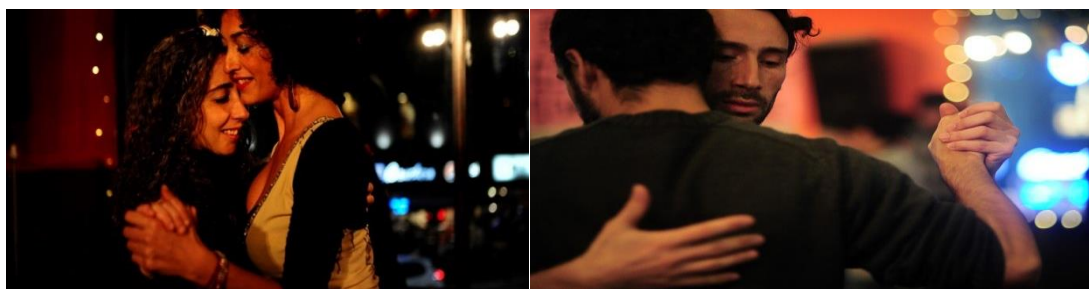
escuelas o tocando en otras agrupaciones. Posee una formación clásica de violín, viola, dos bandoneones, contrabajo y piano y dejaron su primer CD con "Tarot" con 13 temas originales, además de sus presentaciones en las milongas porteñas, principalmente las autogestionadas.

Como antecedente necesario de aquello que culturalmente habría de ocurrir en el país a partir de diciembre de 2015, ello comenzaba a darse en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a través de la persecución de la cultura popular y los consiguientes cierres de sus centros culturales. Uno de los alcanzado sería el CAFF Club Atlético Fernández Fierro, en el viejo taller del Abasto, el barrio de Carlitos.

Ello, era uno más, entre tantos ataques a las salas y lugares donde se escucha o milonguean los jóvenes representantes del tango, donde noche a noche, durante casi todos los días de la semana reciben la afluencia de un público ávido por escucharlos o bailar con su música. Ello se producía cuando aún no se había resuelto la clausura de la milonga en el Club Sunderland, en Villa Urquiza, al cual le había exigido instalar mangueras contra incendio con instalaciones fijas, cuando la ley solo exige matafuego de instalaciones móviles. En línea con ello se encontraba también clausurado el Salón La Argentina o Sin Rumbo, también en Villa Urquiza, próxima a cumplir 100 años de vida; o el Café Vinilo de Palermo. Toda una política contra los centros de música popular.

Sin embargo, pese a tantas arbitrariedades, en las cuales no estaba en juego la seguridad de la concurrencia, los grupos jóvenes del tango siguen dando esta batalla cultural, como también lo es a nivel general. Todas estas nuevas realidades, también nos exhibe aquellas relacionada con el género de las personas. Una, será el nuevo papel que tiene el sexo femenino en esta sociedad de hoy, lo cual lo tratamos en una temática especial, y el otro, relacionado específicamente con las milongas se relaciona aquellas que se denomina el "Tango Queer" donde se aporta nuevos enfoques del cuerpo, de las letras y de los roles. Muchos han señalado el mismo como un baile contra el machismo y los prejuicios, donde cabe recordar que infinidad de bailarines expresan que el baile de tango es una cosa de dos, pareja de barón y mujer. Pero otros, con sus debidos, derechos discrepan con ello y lo ejercen de acuerdo a sus sentimientos.

Los defensores de tales derechos han señalado que tango queer no es exactamente tango gay, aunque el movimiento LGBT lo venga impulsando, sosteniendo y haciendo crecer en el país en lo que va del siglo XXI. Desde la danza, el tango queer se distingue por romper los roles de género y por abrirse a la libertad: las parejas de baile se conforman según la ley del deseo y el que conduce no tiene por qué ser hombre ni la conducida mujer, como en el tango tradicional. Da lo mismo si uno es homosexual, bisexual, heterosexual o lo que fuera. Desde lo político, para un ámbito que fue (¿fue?) machista y heteronormativo, el cambio es profundo.



**Natalia Giacchino y Serena Cinelli, organizadoras de "El tortazo"  
Un baile sin roles fijos**



En su libro *Tango Queer*, Mariana Docampo, pionera del movimiento en la Argentina junto con Augusto Balizano (creador hace 17 años de la milonga gay La Marshall), escribe: “Hay en el tango algo ligado a lo militar, a los códigos, al honor, a las jerarquías, a la ley, a las reglas y a la obediencia. Y hay algo en el tango queer ligado a la subversión de esas reglas y a la libertad”.

De familia de militares y formación católica, Docampo es escritora, docente de tango y literatura, ha de señalar su experiencia donde a los 20 años arrancaba en la milonga tradicional y asumía su rol de mujer en esta danza. Luego, tendría otras experiencias que la llevó a modificar esa experiencia, además de visibilizar su identidad, resumiendo que ahora baila en los dos roles, como nueva propuesta estética y como ejercicio de libertad en los lugares que se quiera.

Por ejemplo, en la milonga “El Tortazo”, de tradición tanguera en la letra de Enrique Maroni (“No te rompo de un tortazo/ por no pegarte en la calle”) en el primer piso del bar La Paz, Corrientes y Montevideo, bailan mujeres con mujeres (son mayoría), hombres con hombres, mujeres con hombres y otras variantes. En realidad, no es fácil determinar quién es qué, si es que alguien es netamente algo. Además, a quién le importa. Allí, el clima es distendido y con amplio respeto de cada uno para con los demás, donde se destacan una franja de 35 a 40 años de edad, aunque hay de otras edades.

Las parejas giran en la pista con movimientos armónicos, haciendo ochos, giros, boleos, barridas, al son de temas clásicos del género. Cualquiera puede hacer, o no, el cabeceo para invitar a bailar. No existe, obvio, la mesa de milongueros expertos frente a la de milongueras expectantes. “Aunque la idea del tango queer es desjerarquizar, las jerarquías están en todas las milongas”, señala Docampo.



Sin restricciones de vestimenta  
un gran bailarín

Entrada a la milonga queer

Claudio Vidal

En una pared, un dibujo del Polaco Goyeneche y las largas palabras de la inclusión: “En la Paz Arriba no toleramos actitudes machistas, racistas ni HomoLesboTransTravaOdiantes. Divertite y besis”. Freddie Mercury sonríe, con minifalda, bigotes y aspiradora, desde la puerta de un baño.

“El queer encaja bien con lo que no encaja, con lo que no entra en el estereotipo”, señala Serena Cinelli, italiana, DJ y organizadora, con Natalia Giacchino, de *El tortazo*. Tuvo una milonga en Sevilla, pero “for export, menos genuina”. Giacchino aborda el tema de los cuerpos tocándose, involuntariamente para la mujer, en las milongas tradicionales donde empezó: “Ahí se puede dar que un tipo te apoye o que,

si no le cabe algo, te diga: 'Andate de acá, éste es mi lugar'. En la milonga queer, en cambio, se establece una comunicación basada en el respeto, la igualdad y la inclusión, sin el rol de la mujer pasiva, que es invalidante. Acá se cae por completo lo del hombre propone y la mujer dispone". El tango queer rompe los mandatos patriarcales, agrega.

*El despelote*, es otra milonga queer organizada por los bailarines Esteban Mioni y Edgardo Fernández Sesma, quien dirige espacios de tango inclusivo con gente con algún tipo de discapacidad o de edad muy avanzada. Existe predominio de hombres con solero a lunares o joggineta con zapatos taco aguja plateados, que no despiertan curiosidad; un saludable mundo sin mirada ajena. Nicolás Filipeli, que baila con su hermano mellizo, Germán, y Ray Sullivan, dueño de una milonga queer en Miami, quien señala "El tango queer es un fenómeno en todo el mundo, pero acá es increíble, con tanta vida nocturna".

Liliana Furió, organizadora de la milonga *La furiosa*, es cineasta. Dirigió el documental *Tango querido*, en el que recorre la historia de este movimiento en la Argentina y el mundo. Registra hasta lo que ocurre en Rusia o Turquía, donde es bravo disfrutar del tango queer. "Siempre me gustó el tango. Pero era la música de los padres y abuelos. Me parecía muy bonito y machista. Hasta que un día encontré un cartel de clases de tango entre mujeres. Las daba Mariana Docampo. Empecé en el 2003. Fue maravilloso. Al principio me costó arrancar con el rol de guía, no podía sacarme el chip. Lo tomé como un desafío personal hasta que lo logré. Cambió mi percepción no del tango sino del mundo, del mundo en general, de mi forma de estar en el mundo."

Aunque existe en otros lugares de la Argentina, el tango queer es por ahora un fenómeno porteño. Imposible desligarlo de avances sociales como la unión civil, el matrimonio igualitario, la ley de identidad género o la nueva ola feminista, sumados a la incorporación de millennials a las milongas.

#### TANGO Y SOCIEDAD. LA FUNCIÓN ESTATAL. ESCUELAS PARA YEITES

Es falaz que el Estado puede o no, estar presente en una sociedad. El Estado siempre está presente. Lo que ocurre es que, puede hacerlo a través de políticas que favorezcan a los grandes sectores de una sociedad determinada, impulsando muchas de sus actividades culturales, o por el contrario, extranjerizarse y hacerlo a favor de los sectores minoritarios. Allí radica la gran diferencia.

Dicho esto, es fundamental revisar las políticas públicas en relación a la cultura y en particular al género popular urbano, recordando que, en algún momento, existió un marco político-económico-social que permitió generar una sociedad participativa, especialmente de los sectores populares, que sirvió de marco referencial para construir aquella "larga década del 40", también llamada la edad de oro del tango.

Ello hoy se potencia, ante realidades pasadas, donde precisamente el Estado no favoreció a esas mayorías, sino a los sectores económicos y, que se hace necesario volver a reconstruir las redes necesarias que posibiliten volver a construir una sociedad justa y solidaria que posibilite el acceso a los medios culturales por parte de esas mayorías empobrecidas, económica y culturalmente.

Porque, el apoyo a los medios culturales, cualquiera fuera el mismo, se puede realizar a través de ejes, uno, de carácter indirecto pero fundamental, cual es mejorar las condiciones de vida de esa ciudadanía que le permita acceder dignamente a sus

gustos artísticos, y otro, que quizá lo complementa que trata de políticas directas de apoyo a todos los artistas, hombres y mujeres que participen de los hechos culturales. Ello también es entendido, hoy día, por los jóvenes de esta generación del siglo XXI, como el ejemplo de Mercedes Liska y Soledad Venegas que nos recuerdan ello a través de un trabajo editado por Tangram Buenos Aires "Por el tango: Algunas reflexiones sobre la generación cultural estatal".

Estas autoras recuerdan que, desde la década de los "90" se acrecentó la proliferación de eventos, tales como recitales, festivales, clases de baile social, milongas, entre otras tantas, donde el tango se convirtió en una elección estética, pero también en una afirmación ética y un encuentro social que posibilitó gestionar espacios públicos. Ello significó un proceso con distintas particularidades en su organización, que habrían de profundizarse en la Ciudad de Buenos Aires y luego en el país, a través del rol estatal.

Cabe recordar que, en 2014 con la creación del Ministerio de Cultura de la Nación y a su frente una luchadora y cantora popular como Teresa Parodi, a diferencia de lo que ocurría en la Ciudad, con otro signo ideológico, se comenzó con una reorganización de las actividades relacionadas con el tango, especialmente creando espacios públicos de esa expresión popular. Ello nos está planteado cual debe ser el rol del Estado en esta materia y los caminos conducentes a su democratización participativa.

Sin embargo, todo ello encierra una realidad identitaria que, como sociedad, debemos mantener o rescatar. Cuando el Estado tiene políticas activas en materia cultural, se trate de la música, el cine, el teatro, la pintura, la escultura, y las demás artes, está construyendo un país con una identidad nacional. El abandono de todas estas políticas y el aprovechamiento por parte de los sectores externos o internos de posesionarse para explotar todo tipo de actividad cultural o de esparcimiento público, está señalando un país colonizado. Todo ello exige recomponer un tejido social que posibilite un país con autonomía cultural que permita construir puentes de unión nacional a través de actos identitarios.

Como en los "90" y luego, a partir de diciembre de 2015, a través de políticas neoliberales, el criterio de la despolitización del país y su sustitución por los sectores empresariales en el manejo del Estado, eran las herramientas propicias de los sectores hegemónicos para posibilitar sus intereses, entre ellos, los culturales, que son, quizá aquellos que más calan hondo en una sociedad.

Sin embargo, todos aquellos involucrados con una política nacional, no se han rendido y ejemplo de ello fue la lucha por obtener en 1996 la Ley de Patrimonialización del Tango, mediante la cual se fomentaba diversas actividades relacionadas con el género, entre ellas sus festivales tradicionales y el de Tango Joven. Con ello, también, a partir de 1996 en la Ciudad de Buenos Aires, que, a través de su autonomía política del sesgo nacional, impulsaba el Programa de Centros Culturales Barriales, que permitía una descentralización cultural en dicho ámbito. En ese sentido, el tango, como música nacional actuó como contracara de las políticas neoliberales que se habían consolidado en el país y que había resquebrajado los lazos sociales.

En cuanto a la Patrimonialización debe significarse que aún, siendo un avance, su aplicación traería una segmentación de los estilos musicales y del baile, donde se hacía prevalecer todo aquello tradicional que favorecía el turismo, desdeñando la producción contemporánea, con lo cual se creaban conflictos entre tradicionales y nuevos paradigmas. Ello plantea si las políticas culturales se pueden mantener al margen de los juicios de valor sobre el arte musical.

Pero, es fundamental señalar que, además de la historia social, identidad o memoria colectiva que pueden ser unas de las motivaciones que posibilitan la protección patrimonial de un arte, también han de tener una fuerte incidencia todo aquello que

hace a las políticas económicas, donde, como ocurrió en la década de los 90, con la convertibilidad y un peso nacional ficticio de uno por uno con relación al dólar, que hizo un país costoso para el turismo extranjero. Recién, con la gran crisis del 2001, paradójicamente, y a través de las medidas devaluatorias comenzó un cierto incremento del flujo turístico extranjero, el cual buscaba el ícono cultural del país, y en nuestro caso, sería la marca tango.

Sucintamente puede señalarse que en el período 2002-2006 se habrían de plantear dos escenarios, uno el de los eventos de cena-show, a través de un menú nacional, show y luego baile, que, en su mayoría presentaban un marco tradicional del género. Además, ello posibilitaba itinerarios históricos llamados city tours, y en su crecimiento se comenzó a visitar lugares históricos del tango barrial y sus distintos clubes tradicionales.

Pero mientras que los empresarios y las agendas estatales valoraron el crecimiento turístico asociado al consumo del tango, algunos cultores locales fueron manifestando sus diferencias, en cuanto a lo ofrecido era banal y no representaba la esencia del género. Sin embargo, ello, no tuvo fuerte impacto en virtud de las divisas que la otra mirada producía. En realidad, lo empresarial había superado a la realidad identitaria.

Tampoco los músicos habían sido beneficiados por ese auge turístico, salvo raros casos, en tanto los dueños de los locales contrataban música en vivo que hicieran temas tradicionales, porque era lo "que se vendía", acompañado de una magra remuneración. Esas realidades, en virtud de determinadas políticas públicas, no se cristalizó en mejoras para los artistas locales sino para los empresarios, todo lo cual se habría de profundizar en la Ciudad de Buenos Aires, a partir de 2007 con la asunción de Mauricio Macri en la ciudad.

Para ello, se acrecentaría la parte comercial del tango, donde el nuevo jefe de gobierno designaba a un empresario hotelero, como Hernán Lombardi, al frente del turismo porteño. El mismo fusionaría el festival con el campeonato mundial como un megaevento que se realizaba en el mes de vacaciones del hemisferio norte. Consonante con ello se restringió la remuneración de los bailarines que realizaban clases en el evento, donde, además se patentizaba una diferencia notable entre las expresiones "tradicionales" y aquellos que presentaban sus propuestas más novedosas. Todo ello, propio de trogloditas, poner en el año 2014 en un evento oficial de tango en La Boca vallas que lo separaban de los vecinos. ¿O sinceramiento?

Pese a toda esta realidad, la Ciudad, comenzó a tener también un público visitante más joven y con menor capacidad adquisitiva, que saliendo del circuito oficial se introducía en locales y barrios con una impronta independiente y con menor inclinación comercial. También en ese 2014, con la transformación de Secretaría a Ministerio de Cultura, la Nación comenzó a realizar un trabajo que competía con el de la Ciudad, a través de distintas estrategias que tendían a reactivar una cultura autogestiva e independiente de cualquier órgano estatal.

Cabe recordar que durante la existencia de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación se había implementado el Plan Nacional de Promoción del Tango, el cual, sin embargo, carecía de los fondos suficientes para poder cumplir con sus objetivos y solo permitía una sola actividad bienal. Con la reconfiguración en Ministerio se comenzó ampliar la programación que permitiera una mayor circulación de actividades y programaciones artísticas, con el apoyo de la nueva Ministra Teresa Parodi una mujer de la cultura y del canto, que posibilitó iniciativas como el Festival de Tango Independiente, además de festivales barriales y emergentes destinados al género.

También se crearía el programa Tango de mis amores, como idea de fortalecer su difusión, tanto de las corrientes tradicionales como de las nuevas expresiones, que

podieran conjugar un lenguaje común, el cual no solo debía quedar en la Ciudad de Buenos Aires, sino trasladarla a cada uno de los lugares de nuestras provincias, como eje de una política de cultura federal, además de incentivar las actividades autogestivas en cada uno de esos puntos del país.

Estas políticas autogestivas en la Ciudad de Buenos Aires estarían representadas, principalmente en el programa "Milongas de Carnaval", las cuales trataban de una serie de reuniones bailables en distintos barrios con entrada libre y gratuita, que tenía al baile como eje vertebrador, que tendía a la participación de novatos y de expertos, y que permitirían pistas donde no solo se bailaban los temas tradicionales sino también nuevas experiencias y otros géneros populares como el fox trot, la cumbia o el rock. Estas milongas, realizadas en 2014 y 2015 venían a traer nuevamente, aunque en otro contexto, aquello que era la expresión máxima del baile y de la diversión a través de las fiestas carnestolendas, aún que, como suele ocurrir, toda practica cultural tiene también sus disidencias en cuanto a sus objetivos, pero en definitiva sirven para elaborar y sentar una política cultural nacional y popular, más allá de gustos estéticos.

Sin embargo, el tema, más allá de configuraciones tradicionales o de nuevas experiencias, introduce, una vez más, el carácter popular del género. Ello se emparenta, aunque dentro de otros parámetros, en aquella famosa frase de Eva Perón sobre "el peronismo será revolucionario o no será nada". Parafraseándola puede expresarse que como expresión popular el "tango será popular o no será nada". Ello solo es posible si esta expresión u otras expresiones culturales se acercan al pueblo a través de programas que posibiliten su conocimiento y su ejercicio, especialmente para los sectores más jóvenes que no conocieron los "40" y, aunque algunos trogloditas expresen aquello de que "te quedaste en el 45", lo popular siempre es sinónimo de participación. El resto es pura actitud culturosa.

Dentro del género, también ello sería necesario como una integración entre cada uno de los integrantes de la música popular urbana, se tratara de sus músicos, autores, poetas, intérpretes o bailarines. Sin duda, ello exige profundizar un trabajo en común y utilizar los medios auditivos y visuales que ofrece la nueva tecnología, donde aparezcan las jóvenes generaciones, pero también los ídolos que cimentaron el género, como el hábitat donde se crea el mismo, insoluble de esa creación. Como se ha señalado, y sin que sea peyorativo, es seguro que el tango no pudo haber nacido en otro lugar que no fuera el Río de la Plata.

Toda política cultural, debe ser analizada a través de un prisma objetivo, asentado en la realidad, pero independiente de sesgos doctrinarios, con una amplia participación de todos sus sectores, y especialmente ver cómo funcionan y que efectos tienen dentro ese espectro cultural, en la cual, como sucede en todas las demás situaciones de un país, exige de una conflictividad democrática que permite, a través de una discusión seria, encontrar diagonales de convergencia y especialmente de sustentabilidad.

Como una herramienta más en este camino, no debemos olvidar la creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU). Es un órgano de carácter federal, específico, de fomento para la actividad musical en el territorio de la República Argentina conforme a la Ley N° 26.801 sancionada en el año 2012 y promulgada en 2013. Su figura técnico legal es la de ente público no estatal. Tiene por objetivo promover, fomentar, apoyar, preservar y difundir la actividad musical en general y la nacional en particular.

En sus inicios, el proyecto de Ley de Creación del INAMU, conocido como Ley de la Música (parte I), fue impulsado en contraposición a la reglamentación del "Estatuto Profesional del Ejecutante Musical", una Ley del año 1958. Ante esto, en abril de 2006, miles de músicos de todo el país se organizaron en Asambleas para trabajar en un



proyecto de Ley de la Música que realmente los represente.

El desarrollo de esta norma tuvo el apoyo de varios referentes de distintos géneros de la música argentina, como Charly García, Luis Alberto Spinetta, Mercedes Sosa, Gustavo Santaolalla, Litto Nebbia, Teresa Parodi, León Gieco, Gustavo Cerati, Carlos "la mona" Gimenez, Leopoldo Federico, Liliana Herrero, Gerardo Gandini y Susana Rinaldi, entre muchos otros. A través de las Asambleas se llegó un consenso sobre la creación de un órgano de fomento específico para la actividad musical en el proyecto de Ley Nacional de la Música. Luego de varios años de insistencia por parte de los artistas, músicos y personas relacionadas a la actividad musical, el Senado de la Nación Argentina convirtió el proyecto en ley por unanimidad el 28 de noviembre de 2012:

Desde su comienzo, el Instituto, y luego de obtener un lugar fijo para funcionar, se ha dedicado al fomento de la música nacional, especialmente hacia los más jóvenes. Se debe recordar que una de sus primeras acciones fue recuperar el catálogo de Music Hall y devolverle a los músicos los derechos de sus obras, además de funcionar a través de un directorio y de seis sedes, una por región cultural, donde participan las organizaciones de músicos con personería jurídica.

Las distintas actividades tienden a la formación integral del músico, especialmente en las provincias, editando manuales y talleres de enseñanza de la escritura musical, de los derechos intelectuales o de tareas de autogestión, además de llevar a esos centros alejados de las grandes ciudades a artistas conocidos que imparten cursos de su especialidad, todo ello, principalmente con el objetivo de capacitar y concientizar.



Diego Boris junto a Litto Nebbia y Celsa Mel Gowland (INAMU)

Diego Boris, el presidente del Instituto recuerda que una tarea fundamental fue recuperar, en 2016, los catálogos de Music Hall, quizá uno de los sellos más importantes del país, que había quebrado en 1994, donde existía una traba judicial que prohibía comercializar esas grabaciones de innumerables artistas nacionales. Una vez recuperados por el Instituto, se le otorgó la administración de los fonogramas a cada uno de sus intérpretes, tratando de reeditar dichas versiones en vinilos o CD, como por ejemplo el de Los Gatos Salvajes, el disco Metegol de Raúl Porchetto, entre otros.

En algún reportaje Boris, ha señalado la importancia de la actividad del instituto como incentivo para las nuevas generaciones de músicos, en la cual cada uno pueda representar sus propias inquietudes y la consolidación del arte musical nacional. Unas de las tareas quizá no publicitadas como correspondía han sido las escuelas e institutos de tango, como también las orquestas municipales o provinciales.

Así se puede recordar que, durante la gobernación de Alejandro Armendariz en la provincia de Buenos Aires, en 1986, se termina de dar forma a la Escuela de Música Popular de Avellaneda, única en su tipo en la Argentina y en América Latina. Es una

institución oficial de nivel terciario dependiente de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, cuya población estudiantil está conformada por adolescentes y adultos, de Argentina, especialmente del interior y de otros países de América Latina y aún, del mundo, siendo el propósito fundamental de aquellos acercarse a nuestra escuela para apropiarse de los rudimentos técnicos de la música popular, específicamente del Tango, del Jazz y del Folklore, así como también acceder a la carrera de Formación Docente de Grado que los prepara para ejercer en niveles docentes.

La escuela cuenta con un Ciclo Básico que brinda a los alumnos una formación técnico – musical que hace al conocimiento teórico – práctico del lenguaje musical, realizándose su bordaje sin establecer barreras entre lo académico tradicional y lo popular, trabajándose este último aspecto sobre los tres géneros desarrollados en la escuela. Luego, a través de los tres niveles del Ciclo, permite que los estudiantes puedan ir definiendo uno de ellos como el principal o el único al continuar sus estudios en el Ciclo Medio de la Carrera de Instrumentista de Música Popular, o bien, ingresar a la Carrera de Formación Docente.

En el año 1986 se crea una Comisión destinada a dar a luz un Proyecto que constituiría un intento hasta ahora único de institucionalizar la formación de músicos populares en Tango, Jazz y Folclore. El entonces Director General de Escuelas y Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dr. José Gabriel Dumón, convoca por intermedio del ministerio a Cacho Tirao, en ese momento Director de Enseñanza Artística, a un grupo de destacados músicos para delinear el perfil pedagógico y organizativo de una carrera que no contaba con antecedentes a nivel oficial.

Según consta en una gacetilla difundida en esa época, la formulación de los contenidos de Folclore correspondía a Manolo Juárez, los de Tango a Horacio Salgán, los de Jazz a Hugo Pierre y el Plan de estudios sería responsabilidad del Asesor Gustavo Molina. Estas personas integraban además un Consejo Académico. Se señalaba la colaboración de “Carlos Palmero, Tristán Taboada, Santiago Jacobbe, Marcelo Frezia, entre otros, integrando algunos de ellos el cuerpo de Profesores.”

Se decía en esa misma gacetilla que el objetivo fundamental era el de “... formar músicos capaces de crear y transmitir el sentir de nuestro pueblo, generando para ello hábitos de estudio en ámbitos que hasta ahora han sido abordados intuitivamente...” También se informaba sobre la inscripción para la Carrera de Bandoneón cuyo Plan de estudios era responsabilidad de los maestros Rodolfo Mederos y Daniel Binelli.

El Plan de estudios Piloto se pone en marcha con un cuerpo de profesores nombrados por el Consejo Académico, todos ellos músicos profesionales, lo que fue tomado como requisito indispensable para poder participar como docentes. Luego de haberse evaluado favorablemente el primer año de su funcionamiento que transcurriera en el edificio de la Escuela N° 1 de Avellaneda (Avda. Mitre 750), se decide darle carácter institucional dentro de la Dirección de Educación Artística. En 1987 se dicta una resolución que crea la institución con el nombre de “Primera Escuela Argentina de Música Popular”, asignándole el edificio de la calle Italia 36, donde anteriormente funcionaba la Escuela N° 7.

Durante 1988 los alumnos se organizaron en un Centro de estudiantes y una Disposición de la Dirección de Educación Artística autoriza y regula su funcionamiento. La carrera de Instrumentista, de cuatro años de duración, el primero de los cuales es común a los tres géneros, completa su implementación en 1989, año en que se recibe la primera promoción de egresados. Durante ese mismo año comienza a dictarse la Carrera de Magisterio de Música, que proveería de los primeros maestros de música del país especializados en música popular.

A partir de ese mismo año la Carrera de Instrumentista deja su carácter experimental a partir de la implementación del nuevo Plan de estudios, que, aunque es específico para la escuela, se enmarca en las normas de organización de los institutos terciarios de la Rama Artística. Se concreta la creación de un año de Preingreso, para aquellos aspirantes que no alcanzaran el nivel requerido. También en 1990 comienza a funcionar el Centro de Medios Múltiples (Fonoteca, Biblioteca, Instrumentos y equipos de sonido, material didáctico en general), con la creación del cargo de Bibliotecario. Se inicia la edición de cuadernillos que incluyen el material didáctico y de arreglos inéditos creados desde la fundación de la escuela con revisiones y actualizaciones permanentes año tras año.

Con un Ciclo de recitales de alumnos y profesores en el Auditorio de ATE comienzan las presentaciones de grupos musicales de la escuela que posteriormente se multiplica en participación en eventos de diferente magnitud, y que derivará en el futuro en el Ciclo "Viernes en la Escuela", con la desinteresada colaboración de músicos invitados de primer nivel, y la participación de alumnos y docentes. En 1991 se evalúa la necesidad de ampliar el año de Preingreso para poder brindar dentro de la escuela y en el ámbito oficial una formación básica orientada hacia la música popular en los distintos instrumentos y en lo referente al Lenguaje musical con sus particularidades tanto en los contenidos como en la metodología de trabajo.

Se reciben en 1992 los primeros Maestros de Música y se implementa el dictado del Cuarto Año de la Carrera docente que otorga el título de Profesor de Educación musical. En el mismo año se crea el cargo de Jefe de área para la Formación docente. En 1993 se inicia de manera experimental el Ciclo Básico de Canto. Un año más tarde se da forma al Plan de estudios específico, adaptando el correspondiente a la Resolución 229, que no responde a los requerimientos de la formación en la música popular. En 1995 se reorganizan los contenidos de la especialidad Violín, a partir de las propuestas de un nuevo docente, designado tras la renuncia del anterior.

En el ingreso de 1996, los aspirantes lo hicieron por orden de llegada La enorme demanda, la escasez de vacantes, y el carácter único de la Escuela en el sistema educativo, motivaron que se produzcan esperas de una semana en la calle, de potenciales alumnos que pugnaban por asegurar su vacante. Esta situación es vivida como muy conflictiva por la comunidad educativa. En Septiembre de 2000, y Toma del establecimiento mediante por parte del Centro de Estudiantes, se firmó un acta-acuerdo con el entonces Subsecretario de Educación, Sr. Mario Oporto y el Director de la Dirección de Educación Artística Lic. Daniel Belinche.

En dicho acuerdo, las autoridades mencionadas se comprometían a efectuar la compra del terreno lindero en donde se construiría el nuevo edificio de la escuela durante el año 2001, en Noviembre, la Dirección toma conocimiento de la Resolución N° 3156, firmada el 3 de Agosto de 2001, en la que el Director General de Cultura y Educación, Lic. Bordón, autoriza la compra de bien inmueble, que no llega a concretarse, pero en 2004 gracias a las gestiones del Director Ricardo Cantore se revitaliza la cuestión del edificio acordándose la Construcción de un edificio nuevo en lo que hoy ocupa el Corralón Municipal (Belgrano entre Arenales y la apertura de la Calle general Paz, comprometiéndose el Director General de Cultura y Educación a la "financiación total de la obra". En el 2010, tras varios fracasos, se licita finalmente la obra para el edificio nuevo, solo el sector aulas (sin auditorio)

En el 2014 se lleva a cabo el I Congreso de música popular y el 8 de octubre de 2015 se hace la presentación del Edificio nuevo, gracias a la lucha de 30 años de la comunidad educativa y las gestiones del Centro de Estudiantes (Cond Troilo) ante la Intendencia. Comienza la mudanza, empezando por el anexo Mire que deja de

funcionar el 31/10 y una semana después se traslada la sede Belgrano. En 2016 se realiza el II Congreso en Música Popular y el 2 de Noviembre se hace la inauguración formal.



De esta escuela habrían de egresar músicos que hoy representan los distintos géneros en el país, como los casos, entre otros, de los integrantes de grupos como La Sinistra o La Biyuya, Julián Peralta y la Fernández Fierro o Astillero, el movimiento Máquina Tanguera, Oscar Pittana, Patricio Bonfiglio, Andrés Serafini, Nicolás Porley, Paulina Fain o una de sus primeras egresadas la pianista Sonia Posetti o el bandoneonista Pablo Mainetti.

Su equipo de profesores sigue siendo de una enorme calidad, muchos de ellos también, en su momento alumnos de la escuela como **PIANO**: Edgardo ROFFE, Susana BONORA, Betiana Posetti, Juan Pablo HOURNOU, Andrés Parodi, Abel Rogantini, Claudio Mendez, Daniel Godfrid. **GUIARRA**: Daniel GALAN, \* Mirta ÁLVAREZ, Laura FERRIO, Analía REGO, Paulo PASSERINI, Diego FERREYRO, Anibal MAIDANA, Alejandro Bordas, Mariano HELER, Daniel POLONI, Leandro NIKITOFF, Leandro CACIONI, Pablo DICHIERA, Carlos COUSO, Federico BEILINSON **VIOLÍN**: Mauricio MARCELLI, Marcela VIGIDE **CONTRABAJO**: Daniel BUONO, Nicolás ZACARÍAS **BAJO ELÉCTRICO** \* Alberto PULISICH, Ricardo CÁNENA\*, Federico ARBIA \*, \* Guido MARTINEZ, Mariano SIVORI **BATERIA**, Fabián KEOROGLANIAN, Alejandro JÁUREGUI, RISSO, Claudio, VICENTE; Javier, Hernán MAUDELBAUM **PERCUSIÓN**, Matías Pellegrino, Lucas Zalazar, Sergio Pesse **SAXO - CLARINETE** Bernardo Monk, Santiago De Francisco **ARMÓNICA** Lucas CHAMORRO **TROMBÓN**: Joaquín De Francisco **TROMPETA**, Edgardo PARETA, Guillermo SANTILLI, **FLAUTA**: \*Graciela COLANGELO, Ariana Aldariz, Analía Trillo **BANDONEÓN**: Joaquín AMENABAR, Eva WOLF **CANTO** Marina RAMA, Claudio BRÓCCOLI, Jana PURITA, Alejandro PRESTA, Paola GAMBERALE, Sandra PERALTA, Cecilia PASTORINO, Maira JALIL, Tania Valsecchi, María Fernanda Lavia Prat, Flavia Axelirud **AEROFONOS**: Horacio QUINTANA **CHARANGO**: Adriana Lubiz **VIOLONCELO**: Fernando DIEGUEZ **ACORDEÓN**: Diego LIPSKY **VIBRAFONO** Fabian KEOROGLANIAN **TRABAJO CORPORAL** Claudia LARROSA; Patricia ZINO Lía MAZZA **PRACTICA DE CONJUNTO VOCAL E INSTRUMENTAL** \*Alejandro GUIGUI, Fabián KEOROGLANIAN, Vivian GRATZ\*, Ricardo DEVITT, Ángel DERMAN, Leandro CACIONI Claudio MENDEZ, Federico BEILINSON **INSTRUMENTO ARMÓNICO (Piano)**: Malena HERRMANN, Betiana POSSETTI, Pablo FERNÁNDEZ FUCKS **INSTRUMENTO ARMÓNICO (Guitarra)**: Alejandro CORREA, Enrique ANDREOLA, Daniel GALÁN **REPERTORIO Y PRACTICA (Canto) Guitarra** Valentín CARLI, Pablo MENGO **REPERTORIO Y PRACTICA (Canto) Piano** \* Sonia POSETTI, \* Mariana DIEZ, Lautaro HUERIN, Pablo ZAPATA **FONIATRÍA** Graciela ÁLVAREZ, Yanina PENDIVENI, María Cristina LUNA **PRACTICA CORAL**, Irene Nocito, Úrsula

Leal Capria, Alejandro Pippo **APRECIACIÓN MUSICAL** Edgardo ROFFE Pablo DE ROIA Claudio NAVARRO \*Adolfo SOECHTING Carlos COUSO\* **APRECIACIÓN DEL LENGUAJE DEL TANGO** Mirta ALVAREZ Fernando DIEGUEZ

Otra institución con una larga historia de luchas y de conquistas es el Conservatorio Julián Aguirre, del cual egresaran notables músicos, tanto de la denominada "música clásica", como la de "música popular".

En 1949 se inauguraba el Conservatorio de Música de La Plata, surgiendo en 1951 la filial N° 1 de dicho Conservatorio, en la localidad de Banfield, partido de Lomas de Zamora, designado como "Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Bs. As., filial N° 1", bajo la dependencia de su sede central en La Plata y desempeñándose como director el Maestro Alberto Ginastera. Su cuerpo docente es formado con profesores de la Escuela Profesional de Artes y Oficios que ya funcionaba en el partido. Las especialidades Música y Arte Escénico pasaron al turno vespertino de la Escuela N° 31, Av. Hipólito Yrigoyen 7672.

Entre los profesores fundadores y sus inmediatos seguidores podemos mencionar a Carlos Perelli, Milagros de la Vega, Belisario Roldán hijo, María Rosa Gallo, Fernando Labat en Teatro; y Roberto Castro, Egidio Corvi, Francisco Delbene, Angélica Constantino, Delia Cosentino, Héctor Carfi, María Lorusso, Filoctetes Martorella, Tirso de Olazábal, Juan Carlos Paz, Roberto García Morillo, Luis Gianneo, Virtú Maragno, Alfredo Montanaro, Pedro di Gregorio, Eduardo Acedo, Pascual Grisolia, Adalberto Tortorella, María Angélica Funes, Lucio Núñez en Música, todos durante la década del cincuenta y subsiguientes. Las primeras asignaturas en dictarse fueron Introducción a la Música, Piano, Violín, Canto, Guitarra, Arte Dramático, Gramática e Historia del Teatro.

La década del 80 significó un desborde de alumnado para las instalaciones del Conservatorio que culmina en 1989, año en que el gobierno de la provincia decide alquilar el inmueble ubicado en la Av. Alte. Brown 3321, primer piso en Témperey, y poco después también su segundo piso, para funcionar como un anexo o sucursal que descomprima las instalaciones en Banfield. Este comienza a funcionar en junio de dicho año. Los 90 se inician con las 2 sedes funcionando a pleno, y en el 91 se obtiene además la cesión por parte del Consejo Escolar de la ex-casa habitación de la Escuela 31 en exclusividad para el Conservatorio, para oficinas administrativas y resguardo de instrumentos. Las matrículas iniciales de cada año superan los 1000 alumnos. Un gran logro constituyó en 1994 la apertura de la carrera de Composición, siendo así el "Julián Aguirre" uno de los pocos Conservatorios provinciales en poseerla.

Nuevos instrumentos se fueron incorporando en esta década debido a la demanda de los alumnos: flauta dulce en el 92, bandoneón en el 97 contando así con la totalidad de los Instrumentos del Plan de Estudios: arpa, bandoneón, piano, guitarra, flauta traversa, flauta dulce, percusión, violín, viola, violonchelo, contrabajo, oboe, clarinete, fagot, saxofón, trompeta, trompa, trombón, tuba y las carreras de Canto, Educación Musical, Dirección Coral y Composición.





Luego de muchos años de gestión y largos trámites se ha conseguido agrupar en Banfield ambas sedes para lo cual se han construido aulas en los terrenos libres de esa sede, redistribuyendo y organizando espacios que permitan esta unificación. Un logro importante del Conservatorio Julián Aguirre es haber obtenido en 2004 "Acreditación Plena" –único Instituto de Artística que lo obtuvo en primera instancia-, lo cual le permite cumplir con las nuevas finalidades de los Institutos Terciarios: formación de grado, extensión, capacitación e investigación, además de proponer postítulos. Desde 2005 se brindan nuevos talleres de extensión que proporcionan un primer acercamiento de la comunidad al mundo de la música (guitarra, teclado, canto, percusión), que se suman a las orquestas y coros, elevando la matrícula estable promedio de la Institución a 2400 alumnos. En 2007 se ha creado una Orquesta infantil, proyecto de extensión en conjunto con la E.P. 31, convocando a sus alumnos a realizar una actividad comunitaria que les permita un acceso al conocimiento y la producción musical basándose en la práctica orquestal.



***Orquesta del Conservatorio Julián Aguirre en el Teatro Roma de Avellaneda, apertura del "Festival Chopin-Schumann", octubre de 2010***

En 2010, año del Bicentenario, se destaca la realización del "Festival de Música Argentina" un importante evento artístico que ha contado con la participación de más de 350 personas entre alumnos, docentes e invitados especiales y fue realizado del 1 al 8 de julio. También se organiza el "Festival Chopin-Schumann", ciclo de conciertos en homenaje al bicentenario del nacimiento de estos compositores. En 2011 el Conservatorio Julián Aguirre festejó su 60º aniversario, organizando una serie de eventos que culminaron con el Festival de Música y un Simposio para el Fortalecimiento de las Prácticas Musicales (SIPRAM 2011) con la participación de importantes figuras de la escena musical Nacional e internacional.

Entre los cientos de alumnos egresados de ese centro musical cabe mencionar al

violinista Pablo Agri, hoy de una extensa trayectoria en la música popular urbana y clásica, al pianista Agustín Guerrero, que hoy dirige la Orquesta Agustín Guerrero y que en su momento, junto a compañeros de estudio en esta casa, formaran la Orquesta Cerda Negra, integrada por Joaquín Chiban, Agustina Guerrero, Carlos Castro y Esteban Casatti (violines), Nicolás Tognola, Emiliano Guerrero y Federico Santiesteban (bandoneones), Federico Palmoella (contrabajo), Malena Medone (violonchelo), Jimena Ramírez (voz) y Agustín Guerrero (piano y dirección)

En el año 2006, Emiliano Guerrero, bandoneonista y hermano de Agustín, expresaba que "Hoy puede parecer raro una orquesta con tantos chicos jóvenes a los que nos guste el tango, pero en los años 40 era normal. Todos los *grosos* como Troilo comenzaron a los 16 años", donde Agustín, en ese momento, con solo 17 años era el arreglador, compositor y director de la típica. Donde, uno de sus admiradores eran Julián Peralta que ya había fundado La Fernández Fierro y luego Astilleros, y el Tata Cedrón.

A propósito de Julián, Agustín recordaba que "Muchos de nosotros nos juntábamos a tocar de chiquitos y estudiábamos con los músicos de la Fernández Branca", apunta Agustín, Ellos juntaron a todos sus alumnos que tenían entre 9 y 10 años para hacer como una orquesta y nos gustó. Pero no pudimos seguir porque nuestros papás tenían que andar con nosotros de un lado para otro", cuenta Nicolás Tongnola, de Burzaco, *fueye* de 18 años en ese 2006, aunque siendo tan chicos les era difícil poder ir de un lado para otro, pero ello habrían de retomar cuando en 2003 Julián Peralta formó una orquesta escuela para jóvenes en el Centro Cultural Plaza Defensa. "Ensayamos ahí como dos años con él. De ahí salieron muchos de los músicos que hoy están en la orquesta. Cuando Julián se fue, nos independizamos, tomé la dirección de la orquesta y decidimos autogestionarla y ponerle Cerda Negra", dice Agustín.



La orquesta nació con una serie de principios. "Seguimos el ejemplo de Pugliese y formamos una cooperativa. Todo va a un fondo común que sirve para comprar equipos y para, en algún momento, poder grabar nuestro disco. La plata no es un fin, es un medio para sonar mejor", cuentan. En lo musical reverencian el estilo orquestal de Troilo, Di Sarli, Salgán y Pugliese, pero buscaban un sonido propio. "Hacemos tangos clásicos con sus arreglos originales, pero nuestra clave está en hacer nuestras propias composiciones, que tengan la esencia del tango, pero con una mirada de hoy y también incorporamos algunas piezas folklóricas", sostiene Tognola. Estéticamente, el grupo sigue la línea de su hermano mayor, la Fernández Fierro. "Cuando vamos a tocar no nos vestimos diferente de como andamos todos los días, de jean y zapatillas". Y también tienen una página en Internet y fotolog, donde sus admiradoras les mandan

fotos y mensajes.

## ORQUESTA ESCUELA EMILIO BALCARCE



La Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce, fue una iniciativa pedagógica que en el año 2000 creara el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la cual tenía por objetivo principal formar a los nuevos músicos de tango, la mayoría egresados de distintos conservatorios e integrantes de conjuntos musicales, principalmente de “música clásica” que necesitaban conocer “los yeites del tango” para acceder a integrar distintos conjuntos. Y para su dirección se pensó nada menos que en Emilio Balcarce, aquel que tuviera su propia orquesta para acompañar a Alberto Castillo o al “Tano” Marino, y que luego integrara las filas de violines en la orquesta de don Osvaldo, para seguir junto a muchos de sus compañeros en el “Sexteo Tango”. Luego de ello abandonaría la práctica musical, para volver nuevamente a esa pasión que no había abandonado, la cual necesitaba de maestros como Emilio.

Partiendo de una idea de Ignacio Varchausky, integrante de la orquesta El Arranque y director artístico en el Ministerio de Cultura de la Ciudad, se apostó a un proyecto que reuniera a distintas generaciones de músicos, posibilitando la transmisión del legado cultural de los grandes maestros.

Así los estudiantes tienen la oportunidad de tocar los arreglos originales de las orquestas de los años 40 y 50, siempre aprendiendo de la mano de los músicos de aquella época que hoy siguen en actividad y contenidos por la experiencia de importantes profesionales de la nueva generación. Todo el material es cedido por un archivo de partituras -único en el mundo- con más de 700 arreglos originales para orquesta típica y más de 600 de solo para bandoneón.

Desde su fundación, la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce se transformó naturalmente en el punto de encuentro y de referencia fundamental de las nuevas generaciones. En mayo de 2001, grandes directores como Néstor Marconi, José Libertella, Julián Plaza, Atilio Stampone y Raúl Garelo dirigieron a la orquesta en el Festival de París en el Teatro Nacional Palais Chaillot y en sucesivas presentaciones en Buenos Aires. En marzo de 2002, las dos primeras promociones realizaron un concierto de gala en el Teatro Colón bajo la dirección de Emilio Balcarce, Julián Plaza y Atilio Stampone.

En el mismo año, la tercera promoción se presentó junto a otros directores como Luis Stazo, Víctor Lavallén y Mauricio Marcelli en el auditorio del Congreso de la Nación, en el Teatro Colón (Homenaje a Osvaldo Pugliese) y en la ciudad de Montevideo, en el marco del Festival Internacional Viva el Tango. Durante el 2006, la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce realizó tres conciertos en el Auditorium Parco della Musica



de la ciudad de Roma, en el marco del Festival Buenos Aires Tango. Más de 300 músicos de toda Argentina y de países como Japón, Estados Unidos, Reino Unido, Israel, Bélgica, Colombia, México, Francia, Holanda, Alemania, Uruguay, Chile, Noruega, España, Corea, Dinamarca, Ecuador y Australia se han formado hasta hoy.

La orquesta ha sido dirigida por Emilio Balcarce, uno de los más importantes arregladores, quien trabajó para las agrupaciones de famosos directores como Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Alfredo Gobbi. Este gran maestro decidió alejarse de los escenarios a comienzos de 2007. Continuó con esa tarea el maestro Néstor Marconi, uno de los más importantes y reconocidos bandoneonistas del mundo. Desde comienzos de la década del 70 su nombre estuvo asociado al de celebridades como Horacio Salgán, Astor Piazzolla, Héctor Stamponi y Enrique Francini. A partir del año 2011, la dirección está en manos del maestro Víctor Lavallén, quien integró las orquestas de Miguel Caló, Juan José Paz, Joaquín Do Reyes y Enrique Mario Francini entre otras, y desde 1958 fue bandoneonista y arreglador de la orquesta de Osvaldo Pugliese, siendo el creador de varios de los temas más emblemáticos de esa orquesta.



Otra experiencia importante en lo relativo a las escuelas tango ha sido la emprendida por el Centro de Desarrollo del Tango y la Cultura Rioplatense a través del proyecto autogestionado por sus docentes que en 2006 crearon la "Escuela de Tango Orlando Goñi".

CENTRO DE DESARROLLO DEL TANGO  
Y LA CULTURA RIOPLATENSE



Su objetivo es la capacitación de artistas tanto en el

manejo técnico de la música como en la gestión y el sostenimiento de sus proyectos; brindar un espacio para el Tango como arte musical y promover y difundir la cultura rioplatense a través de la organización de encuentros musicales. Comenzó a funcionar en una casa prestada de la calle Bolívar. Luego de dos meses, la veloz multiplicación del alumnado generó la necesidad de mudar las instalaciones a la casa de la calle Independencia 584. Cuatro años de crecimiento derivaron en una nueva mudanza hacia el Teatro Orlando Goñi y desde 2015, la Escuela Funciona en "El Tacuarí". Tacuarí 1557.

Para profundizar en el arte musical de manera integral la Escuela imparte la enseñanza de los recursos técnicos del instrumento, lenguaje musical, práctica de orquesta, ensambles, análisis, orquestación y composición. El alumno puede elegir para su estudio entre los instrumentos característicos de la formación Orquesta Típica de Tango: piano, bandoneón, contrabajo, violín, viola o violonchelo como también guitarra, flauta y percusión.

Uno de sus principales promotores ha sido Julián Peralta, que además de pianista, compositor y director, tiene una honda inclinación por la enseñanza, la cual también ejerciera en la Academia Nacional del Tango, quien se fundamenta en las continuidades y quiebres en el mundo del tango y especialmente sobre los nuevos sonidos y sus jóvenes representantes, reflexionando sobre el tiempo presente pero, fundamental, como el tango de Ástor por "Lo que vendrá".

Julián, quien mamara el tango desde muy pequeño, en su maduración personal y musical hoy significa, algo que compartimos plenamente, "el tango es una filosofía de vida". Nació en Quilmes, en el conurbano bonaerense. El hermano del medio de tres varones, todos músicos. Creció en la zona sur del Gran Buenos Aires, fue a escuela pública, militó en el centro de estudiantes y un poco más allá también. Empezó a tocar rock y jazz, que era lo más natural en esa época y de pronto un día se le dio por el tango. Así, de repente, como si fuera casualidad, pero no, el tiempo diría que fue causalidad. "Llegar a casa, poner el cassette y enamorarse del tango para siempre, fue un único paso". La idea de armar una orquesta típica empezó a rondar por su cabeza y, mientras se movía al ritmo de la cumbia que le permitió independizarse (sí, Peralta fue tecladista de cumbia y recorrió noches y noches de cambiódromos y bailantas), iba pergeñado los tangos para su orquesta.

El tango estaba llegando para quedarse, abriéndose paso en medio de los grupos de afuera que con el uno a uno estaban al alcance de la mano de cualquiera. Empujó y empujó hasta que se instaló. Y Julián fue tal vez su secuaz más importante. Sabía de la necesidad de juntarse con otros que estuvieran en su camino y así gestó ese primer taller mecánico que fue la Máquina Tanguera; una especie de asociación de músicos que apenas empezaban en el tango, apenas leían partituras, apenas afinaban sus cuerdas y apenas juntaban para comprarse un bandoneón. Sumaron al trabajo a todos los que tuvieran una mínima inquietud. Se armaron así unas cuantas orquestas que empezaron a poner su proceso de aprendizaje (sin saberlo) al servicio del desarrollo y el resurgimiento del género popular.

Era cierto que aisladamente habían surgido algunos grupos como Tangata Rea y El Arranque, pero de la individualidad no podía despegar el movimiento que venía. Hubo entonces un cambio radical en el paisaje de la ciudad. La Máquina Tanguera oficiaba de punto de encuentro, de lugar de partida para todos los que se estaban metiendo de a poco en el género. Quizás esa repetida anécdota de Peralta revolviendo entre discos de jazz y encontrando a la orquesta de Troilo. Descubrir que aquella típica del Gordo tenía la complejidad y la simpleza de las buenas construcciones, que la música sonaba bien, que todos los instrumentos se escuchaban, fue el principio para las preguntas que luego fueron encontrando respuestas en clases de piano, contrapunto,



armonía, orquestación y muchos etcéteras.

Julián termina de consolidar por esa época la Orquesta Típica Fernández Fierro, que al principio era Fernández Branca. Arreglos de viejos tangos y una fuerte puja visual de desprolijidad y juventud fueron sus principales rasgos. Dentro de la Fernández Fierro, Julián escribe sus primeros tangos: Waldo, Mal arreado y Punto y branca (este último titulado por su padre, Enrique Peralta, un gran fanático del tango y cantor aficionado que despierta pasiones). Julián se despide de la Fernández Fierro en el verano del 2005. La orquesta sigue su camino y él también. Ese mismo verano se arma Astillero, prácticamente en un fin de semana, con la clara idea de tocar sólo nuevos tangos y con muy pocos nuevos tangos bajo la manga, pero con una gran promesa por delante.

Con Astillero Julián arma la Milonga en Orsai, un espacio para el encuentro de nuevos grupos, bailarines, actores y gente con gusto por la noche y la música. Pasaron por ahí infinidad de orquestas en vivo, con clases de baile de tango y también un culto por la marca de fernet que nunca quiso auspiciarlo (hasta ahora, nunca se sabe...). El próximo paso era el Goñi.

Se hacía muy fuerte la necesidad de armar una escuela de música de tango para contener, guiar y ayudar a crecer a los nuevos músicos que se acercaban con inquietudes. Se empezó de a poco, con cinco alumnos. Clases de instrumento, de arreglos... De a poco los mismos alumnos fueron marcando el camino a seguir con sus necesidades. Se armaron ensambles de orquesta típica, guitarras, cuerdas, vientos... Se sumaron clases de composición y una cantidad de profesores que aportaron al crecimiento de muchísimos nuevos músicos y grupos. Quedó chica también la primera sede que tuvo la escuela y hubo que buscar un nuevo espacio que además permitiera que los alumnos tuvieran un escenario donde desarrollar y exponer sus proyectos al público. Se arma entonces el Teatro Orlando Goñi, espacio que tiene como eje fundamental la promoción del nuevo tango.

Peralta entendió que el género, necesitaba de una simplificación y de una posibilidad de transmisión directa. El escaso y casi nulo material teórico sobre música de tango, lo motivó a emprender el trabajo del libro. Le sirve como guía la lista de temas que presenta en su ingreso a la docencia en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, donde queda a cargo de la cátedra de Elementos Técnicos del Tango que Mederos dejara vacante.

Julián es un tipo solidario. Ha sabido enseñar y lo sigue haciendo, con la convicción de quien elige la docencia. Duro, generoso, paciente, ha seguido uno a uno a sus alumnos hasta el borde del abismo. Y ha sido quien los ha empujado, obligándolos a volar o estrolarse contra el piso, cada uno según sus ánimos y su coraje, como alguna vez lo empujara Ferrer. Tal vez demasiado exigente para sus alumnos detractores, quienes han sabido comprender su método. Lo admiran y lo tienen como guía.

Lo cierto es que su libro “La Orquesta Típica – Mecánica y Aplicación de los Fundamentos Técnicos del Tango” se ha convertido en bibliografía de cabecera de cualquiera que tenga la intención de estudiar tango seriamente. Este carro tanguero que ha atravesado puertos y geografías, que ha llegado a un sinfín de sitios inimaginables, tiene siempre la mejor excusa para el movimiento. Más que el final, el descanso y la llegada, el cochero de este carro prefiere siempre el cero, el comienzo, la línea de partida.



La Orquesta Escuela de Tango Nuevo fue creada en el mes de abril de 2017 con el objetivo de promover, investigar y desarrollar los estilos del tango actual, a través de la formación de músicos en la práctica instrumental a través de los conocimientos y lenguaje de las orquestas siglo XXI.

Así han manifestado que, en la actualidad, el tango se ha vuelto a manifestar a través de obras nuevas, en un presente consolidado y promisorio, donde estas nuevas composiciones tienen la vitalidad que transmiten el aquí y el ahora. Se trata de temas generacionales de una nueva época del tango, en su permanente evolución. El repertorio joven transcurrido a lo largo de estas dos décadas del nuevo siglo, también tiene sus clásicos y recursos estilístico bien definidos que le aportan continuidad y desarrollo al Tango.

El repertorio de estudios de la orquesta escuela permite que los estudiantes puedan formarse e interiorizarse en las obras de colegas de la generación, las cuales se trabajan en formato de orquesta típica. Las composiciones con las que se trabaja, en esta etapa inicial tratan de las obras de las orquestas más representativas del tango actual.

Cada estilo es abordado desde los arreglos originales de las orquestas, donde, además de los directores invitados, se acercan a dirigir el ensamble y ofrecer charlas de cada estilo.

En ese camino, realiza un permanente llamado a los artistas de los distintos instrumentos que desean acercarse a la escuela y además de la enseñanza ha desarrollado una intensa actividad en recitales a través de distintos artistas y grupos.

## ORQUESTAS MUNICIPALES Y PROVINCIALES

Así, como se entiende la necesidad de contar con escuelas donde se formen en el género sus nuevos representantes, también tienen una enorme importancia todas aquellas orquestas oficiales, de carácter municipal o provincial que hacen tango, especialmente como una expresión de cultura popular para toda la comunidad donde se desarrollan. Sin un orden cronológico o quizá con algunos saltos, sería conveniente comenzar por la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires.

La Orquesta del tango de Buenos Aires, organismo estable de la Dirección General de Música del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, nació en 1980. Ideada como una formación típica básica (piano, contrabajo, violines y bandoneones), fue ampliada con la incorporación de violoncelos, violas, clarinetes, flautas, oboes, guitarra eléctrica y percusión, según las necesidades de su repertorio. Sus primeros directores

fueron los Maestros Carlos García y Raúl Garelo. Luego estaría dirigida por los Maestros Néstor Marconi y Juan Carlos Cuacci.



Desde sus inicios, brindó conciertos en destacados escenarios de nuestra Ciudad, nacionales y extranjeros. Han participado como artistas invitados figuras de la talla de Horacio Salgán, Leopoldo Federico, Mariano Mores, Julián Plaza, Atilio Stampone, Osvaldo Piro, José Libertella, Osvaldo Requena, Roberto Goyeneche, Susana Rinaldi, Raúl Lavié, Eladia Blázquez, Amelita Baltar, Horacio Ferrer, entre otros. Pero, también ha tenido dos brillantes cantantes de la orquesta como Hernán Salinas y el uruguayo Gustavo Nocetti, que partieran de gira siendo ambos aún muy jóvenes

Además de estas presentaciones, la orquesta realiza una importante función educativa con sus conciertos didácticos para las escuelas públicas del ámbito porteño, con el fin de acercar a los niños el maravilloso mundo de la música.

En los últimos tiempos puede señalarse integrada por: Directores

Maestro Néstor Marconi

Maestro Juan Carlos Cuacci Violines primeros Pablo Sangiorgio (Solista)

Gerardo Ariel Espandrio (Solista)

Daniel Thau (Sup. Solista)

Rubén Hovsepyan

Ana Florencia Argañaraz

Pablo Rago

Augusto Sourigues

Cecilia García

Astro Rocco Violines segundos Miguel Condomi (Solista)

Fernando Herman (Sup. Solista)

Lisandro Carreras

Pablo Farhat

Javier Rodríguez Kase

María Ernestina Inveninato

Andrés Magula Violas Pablo Maglia (Sup. Solista)

Juan Ignacio Gobbi

Ignacio Porjolovsky

Nicolás Ciani Violonchelos Roberto Segret (Solista)

Francisco Rubén Pagano (Sup. Solista)

Chao Xu Contrabajos Marisa Hurtado (Solista)

Juan Pablo Navarro (Sup. Solista) Bajo eléctrico Gabriel De Lio (Solista) Piano Aníbal

Gluzman Becker (Solista) Teclado Hernán Possetti (Solista) Flauta María Fernández

Cullen (Solista) Clarinete Emmanuel Famin (Solista) Guitarra Ricardo Lew (Solista)

Bandoneones Carlos Corrales (Solista)

Anselmo Federico Pereiro (Sup. Solista)  
 Mariano Cigna  
 Renato Venturini  
 Federico Santisteban Batería José María Lavandera (Solista) Percusión Enrique Roizner  
 (Sup. Solista) (\*)

Ha cosechado enorme cantidad de premios como:

Disco de Oro por En vivo en el Colón (2001)  
 Diploma Al Mérito de la Fundación Konex como Conjunto de Tango en dos  
 oportunidades (1995 y 2005)  
 Dos Nominaciones a los Grammy Latinos 2011 por sus trabajos 30 años y Homenaje a  
 Cátulo Castillo y Aníbal Troilo.  
 Grammy Latino al mejor álbum de tango 2015 por su último material  
 discográfico **Homenaje a Astor Piazzolla**  
 Premio Carlos Gardel como Mejor álbum de orquesta instrumental 2016 por su último  
 material discográfico **Homenaje a Astor Piazzolla**

Contacto Departamento Organismos Estables : [Av. de Mayo 575], Ciudad de Buenos  
 Aires  
 Tel: 4323-9400 interno 7519  
 Mail: [mbaorganismosestables@buenosaires.gob.ar](mailto:mbaorganismosestables@buenosaires.gob.ar)

## **ORQUESTA MUNICIPAL DE TANGO DE AVELLANEDA**

La orquesta Municipal de Tango fue creada a mediados de los años '80, durante la administración del intendente Luis "Chino" Sagol, siendo el 17 de mayo de 1985 la fecha que quedará en la historia como la del debut oficial. Bajo la batuta del maestro Héctor Mele, el elenco de la Municipalidad trascendió las fronteras de Avellaneda y no solo llevó su música a las instituciones del distrito, sino que además recorrió municipios vecinos y ciudades de todo el país, llevando su música a los escenarios más importantes.

Entre ellos, se destacan sus presentaciones en el Teatro Nacional Cervantes, en las diversas Salas del Centro Cultural San Martín, en La Casa del Teatro, La Casa del Tango, el Teatro Podesta de La Plata, el Teatro Payró de Banfield, en la Biblioteca Antonio Mentruyt de Lomas de Zamora, organizada por la Academia Correspondiente del Tango de Lomas de Zamora, y el Complejo La Plaza, entre otros tantos lugares.

En el año del debut, ofreció a la comunidad la obra escrita por Horacio Ramos, denominada «Riachuelo al Sur», mientras que al año siguiente puso en escena «Cien años de tango», un espectáculo que narraba la historia de la música ciudadana.

«La orquesta arrancó muy fuerte, con muy buenos valores, excelentes violinistas y solistas muy buenos», aseguró su actual director, Diego Lerendegui, quien tras su paso por la Orquesta Sinfónica de Avellaneda desembarcó a fines de los '90 en la de Tango.

«Al principio tuvo una etapa en la que contaban hasta con batería y hacían cosas muy buenas, como sainetes. Después cambió a un estilo más de concierto, más tradicional», remarcó el actual conductor de la Orquesta al recordar los comienzos.

Con el paso de los años, la Orquesta fue cambiando músicos y modificando la cantidad de integrantes. «Cambiaron músicos porque algunos se fueron yendo y otras veces hubo reducción de planta. La Orquesta de Avellaneda tiene una función social, es parte de una política cultural y sufre también los avatares del país», comentó

Lerendegui.

En ese sentido, aseguró que fueron viendo como en todos los géneros musicales se daba una reducción de público «porque la televisión fue copando espacio y no iba gente a las funciones».

«La orquesta también está ligada a la política de turno y a la posibilidad o no de crear público -sostuvo- hubo una etapa donde la Orquesta era muy reconocida y trabajaba en todos lados, en el Roma, en Racing, en Independiente, en Centro de Jubilados».

Consultado sobre la diferencia entre tocar en un teatro y en una institución, Diego Lerendegui aseguró que «es enorme» porque en una sala «el público está escuchando y tu concentración y la posibilidad de conmover a la gente pasa por un grado más íntimo».

«Si estás en una institución la gente vive el fenómeno de otra manera, quizá está comiendo o bailando, entonces el repertorio tiene que ser más popular porque no están predispuestos a escuchar algo nuevo o muy íntimo», remarcó.

Con el comienzo del nuevo siglo, la Orquesta de Tango se alejó un poco de las entidades intermedias y, por ende, de la gente.

«A partir de 2000, tuvo un bajón porque no se trabajó codo a codo con las instituciones, como los hospitales, centros de jubilados, mi sensación es que se cerró un poco más -sostuvo Lerendegui- eran momentos de otras prioridades, el país estaba en una crisis muy grande».

Ya en 2010, el maestro Diego Lerendegui, que fue violinista del maestro Osvaldo Pugliese, y cofundador del Centro Cultural Oliverio, asumió la conducción de la Orquesta Municipal de Tango, tras la jubilación de Héctor Mele.

«Yo ya conocía a varios colegas de la orquesta y a su director, porque estando en la Sinfónica iba a hacer reemplazos a la de Tango. Héctor Mele fue el alma mater de la Orquesta y si yo estoy acá es gracias a él que la fundó y le dio un estilo y personalidad», afirmó Lerendegui al referirse a su antecesor.

Sin embargo, más allá del respeto por su colega, Diego Lerendegui empezó a darle a la formación su impronta personal. A diferencia de Mele, que se volcaba más a lo relacionado con el concierto, el nuevo director se inclina a una música más popular y, dentro de la filosofía tanguera, a no abandonar nunca el concepto de “bailable”.

“”Esto tiene que ver con que es muy difícil conmover sólo con el tango a un público que se acerca a ver un espectáculo masivo. Es un lenguaje cerrado y por ahí la ayuda de una batería o de un cancionero más conocido hace que la gente disfrute más” explicó Lerendegui.

“”Me gustaría convertirla en una Orquesta de Tango y de Música Popular, pero es un proceso que para mi se tiene que dar en el marco de los hechos”, afirmó. “No tiene mucho sentido que yo escriba un repertorio nuevo y que salgamos a tocarlo -añadió- estoy esperando que esto se dé naturalmente”.

En ese sentido, remarcó que la orquesta está dispuesta a brindar conciertos con diversos artistas, como lo hizo con la joven cantante de Wilde, Antonela Cirillo, para que después ese nuevo repertorio vaya quedando en la Orquesta.

Además, continúan con su programación mensual, que abarca funciones didácticas gratuitas en el Teatro Roma y presentaciones en hospitales e instituciones de bien público, para devolverle a la comunidad lo que ésta le brinda.

“”Uno es más conductor que director, porque no hay que manejar solo la música, sino conducir las voluntades individuales, la imagen de la orquesta, las condiciones de



trabajo y resolver cuestiones relacionadas con la tarea, que van desde ensayar hasta sonar bien en un concierto, pasando por la disciplina, los horarios y la elección de repertorio”, explicó.

“Si uno estuviera en una institución de música clásica, el director puede tener un rol mucho más musical porque hay una programación mucho más férrea -agregó- pero en la orquesta de tango uno tiene que estar pensando en muchas más cosas”. “El artista tiene que apostar al arte, sobre todo si se dedica al tango -comentó- porque que si uno hace una música que es artística, tiene que hacer algo que conmueva a la gente”.

“En ese sentido hay momentos históricos que son bisagra y donde uno puede dar el salto o no. Pero para cuando llega ese momento, uno tiene que estar preparado, la orquesta concentrada y el sonido salir bien”, puntualizó Lerendegui.

### **Finalmente deja expresado, sin duda, la verdadera tarea de este tipo de elencos**

“No es viable ni bueno defender la participación de la orquesta desde el punto de vista económico porque el tango es más que eso, es una identidad nacional y eso lo tiene que sostener el pueblo con sus impuestos. Por ese motivo, y siendo un orquesta que es fácil de trasladar, es ideal para llevar la música a la comunidad y devolverle su aporte”, concluyó Lerendegui.

### **Integrantes**

Violines: Fernando Rodríguez, Emilio Pagano, Kaori Masuda

Viola: Nacho Gobbi

Violonchelo: Aldo Tenreyro

Contrabajo: Manuel Gómez

Bandoneones: Agustín Piroló, Eleonora Ferreyra, Julia Peralta

Piano: Federico Pérez

Flauta: Daniel González Gossner

Guitarra: Pablo Cartagena, María Laura Santomil

Voz: Juan Vivas

Dirección y arreglos: Diego Lerendegui

## **ORQUESTA DE LA MUNICIPALIDAD DE QUILMES**



La Orquesta de la Municipalidad de Quilmes, es otra de aquellas que tienen una larga trayectoria. La misma depende de la Secretaría y Cultura del municipio con más de 16 años de actuaciones

Desde 2003, la Orquesta Municipal de Tango “Ciudad de Quilmes” es dirigida por el

maestro Carlos Corrales (p) quien lleva en sí la experiencia de años de vida y su bandoneón, además de un extenso currículum que incluye haber trabajado con músicos de la talla de Horacio Salgán, Julio Iglesias, Osvaldo Piro, Raúl Lavié, Guillermo Fernández, Rubén Juárez, Emilio Balcarce, Raúl Garelo, Néstor Marconi, Osvaldo Berlingheri y Osvaldo Piro, entre otros.

El maestro Carlos Corrales, director de la orquesta, destacó que “cada vez que nos presentamos es un motivo de onda emoción, esto que hacemos desde hace ya 16 años, está dirigido a la ciudadanía de Quilmes, para que a los jóvenes les sirva de ejemplo de lo que es nuestra música”.

A su vez, el director de música del Municipio de Quilmes, Julio Lacarra, remarcó que “la idea era celebrar ese nueve de julio con un elenco que pertenece al Municipio y que hace más de 15 años que está sosteniendo en los barrios la música popular argentina y donde, además, incluimos en la primera parte a un chico joven, Damián Olivera, acompañado por Tato Briones y con dos parejas de baile con profesores de talleres barriales”.

### **ORQUESTA MUNICIPAL DE MAR DEL PLATA**

La “ORQUESTA DEL TANGO DE MAR DEL PLATA” se crea por decreto 1711/97 y su primera aparición oficial se llevó a cabo en el Teatro Municipal Colón el día 9 de julio de 1997, y a partir de entonces su actividad ha sido ininterrumpida.

La Orquesta Municipal de Tango, que depende del Ente de Cultura Municipal realiza sus ciclos de conciertos en el Teatro Colón de la ciudad de Mar del Plata, con una frecuencia quincenal. En ellos se rinden tributos y homenajes a distintas figuras emblemáticas del tango, sumado a diversas presentaciones requeridas por instituciones de nuestra comunidad. Su amplio repertorio y su estilo tradicional han logrado atraer la concurrencia a sus conciertos de un público expectante, como también la proyección nacional e internacional. Motivo por el cual es requerida para engalanar con su presencia todo tipo de actividades tanto en el ámbito local, provincial, nacional e internacional.

La Orquesta Municipal de Tango se compone de músicos titulares, siendo su formación más frecuente la siguiente:

Director: Julio Davila  
Bandoneón Solista: Germán Galbato

Bandoneón: Pablo Gonzalez  
Solista de Violín: Pablo Albornóz  
Violín: Jorge Smitt  
Violín: Juan Manuel Rivas  
Viola: Juan Pablo Gez Carballo  
Violoncello: Daniel Sergio  
Contrabajo: Eduardo Luc

Entre sus presentaciones más importantes se encuentra:

Chile año 1998  
Premio Estrella de Mar  
Festival Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud.  
Festejos Aniversario Ciudad de Necochea.  
Festival Nacional del Tango “Luna Park” Mayo de 2008  
Encuentro Nacional del Tango Montevideo - Uruguay Agosto de 2009  
Aniversario de la Ciudad de Madariaga - Septiembre de 2009  
Festival de Música Popular Punta Mogotes - organizado por Gobierno de la Provincia

de Buenos Aires



## ORQUESTA MUNICIPAL DE SAN MARTÍN

La Orquesta Municipal de Tango de la Municipalidad de San Martín, es sinónimo del "Cholo" Mamone. El entonces intendente de ese partido, un querido colega y amigo, Antonio Libonati, que también tenía veleidades de cantor con pinta, quiso que su municipio tuviera una orquesta de tango y para ello lo contrató al Cholo.



En 1997 presentaba, junto con la orquesta su último CD. Durante muchos años, el autor de "Negroide" estuvo al frente de la orquesta municipal, recorriendo no solo los barrios de San Martín, sino otros lugares, a tal punto que en alguna ocasión la tuvimos en la Delegación Lomas de Zamora del Colegio de Escribano. Como suele ocurrir, muchas veces estos conjuntos municipales dependen de los humores o del interés o falta de él de los funcionarios municipales. En este caso, hace años la orquesta dejó de sonar en el ámbito sanmartino.

## ORQUESTA BAHÍA BLANCA TANGO



La Orquesta nace por inquietud del mismo Jorge Vignales (ex Director de la Orquesta Municipal de Tango de La Plata y ex Director Musical de la Orquesta del cantante Cacho Castaña), cuando se establece en Bahía Blanca, y conoce al cantante Pablo Gibelli.

Primero como dúo; luego como trío, con Francisco Vitali, en bandoneón, actúan en sinnúmero de locales bahienses y de la zona. Finalmente, con dos años de existencia y conformada ya como la Orquesta Bahía Blanca Tango, con ocho integrantes, presentan un excelente repertorio en diferentes espacios, teatros de la región y salas de eventos; convirtiéndola en uno de los más importantes exponentes del tango de calidad locales.

Integrada por Jorge Vignales (contrabajo), Gisela Gregori (piano), Francisco Vitali (bandoneón 1), Emanuel Vilches (violín 1), Laura Fuentes (violín 2), Daniel Moran (viola) y Maximiliano Medina (violonchello); y la voz del cantante Pablo Gibelli.

## ORQUESTA DE TANGO DE LA MUNICIPALIDAD DE LA PLATA

La Orquesta Municipal de Tango de la Ciudad de La Plata, nace el 29 de julio de 2008 y se destaca por su carácter didáctico, cuyo valor educativo contempla la integración de jóvenes músicos en formación, que podrán consolidarse al amparo de grandes ejecutantes.

Actualmente, la formación está integrada por Carlos Rulfi (Bandoneón, Dirección y Arreglos); Daniel Viacava (Piano); Orlando Viacava (Bandoneón); Pablo Torino (Guitarra); Pablo Manccini (Violín I); Pablo Muñoz (Violín II); María Jesús Rivarola (Viola); Oscar Inveninato (Violoncello) y Emiliano Bellitto (Contrabajo).

Cabe señalar que, desde sus comienzos, la orquesta contribuye a enaltecer el tango, motivando un fenómeno de adhesión popular y haciendo disfrutar a todos los que tienen la posibilidad de escuchar su calidad interpretativa y su profunda esencia tanguera.

En este aspecto, el mencionado conjunto se posiciona como un medio de transmisión de valores históricos, humanos y espirituales del tango.





## **ORQUESTA MUNICIPAL DE TANGO DE LANÚS**

La Orquesta de Tango del Municipio del Partido de Lanús, bajo la dirección de Alejandro Prevignano, el último primer bandoneón en la orquesta de don Osvaldo Pugliese, tiene también una dilatada trayectoria, actuando tanto en zonas de ese partido, como su ciudad cabecera, Remedios de Escalada, Gerli y especialmente un lugar tanguero por excelencia como Valentín Alsina.



Como ocurre con las demás orquestas municipales, su actividad primordial se encuentra brindar cultura para los vecinos con carácter gratuito, además de actuar en las distintas entidades intermedias del partido, donde en distintos lugares, el primer sábado de cada mes se realiza la reunión “Una noche de milonga”.

El repertorio del conjunto que ha contado con las voces de Claudia Montes y Quique Barcala, abarca generalmente el repertorio tradicional evolucionista como Nostalgias, Desencuentro, Nochero Soy, Gallo Ciego, Como dos extraños, entre otros tantos éxitos, donde se destaca el fueye cadenero de su director.

También es marco natural para el baile de parejas que se presentan en los distintos shows y principalmente para aquellos vecinos que se animan a la pista, donde también se brindan clases con profesores.

## **LOMAS TAMBIÉN TIENE ORQUESTA**

El municipio de Lomas de Zamora, tenía, en la materia, una deuda para con sus vecinos, la que se arrastraba desde hacía muchos años. Recién en el mes de abril del año 2011 el conjunto dirigido por Lavallén realizó su primera presentación.



Elo se producía por una decisión del señor Intendente Municipal Martín Insaurralde, ante una solicitud que le hiciera el Escribano Natalio Etchegaray, hombre del tango, en ese entonces Escribano General de Gobierno de la Nación, cuando el mismo, en un acto oficial era designado Ciudadano Ilustre del Partido.

Decimos que ello era una materia pendiente, pues la misma se remontaba a 1988, es decir 22 años antes, cuando, precisamente el Escribano Etchegaray, al cual acompañé en esa ocasión, nos apersonamos ante el Intendente Municipal de ese entonces, el Escribano Hugo David Toledo para interesarlo en un proyecto integral de tango en el partido.

Dicha propuesta, realizada por escrito y verbalmente por quien proponíamos a cargo de la tarea, el eximio y joven bandoneonista Domingo "Mingo" Moles, autor, arreglador y director del "Trio Contemporaneo", que no muchos años más tarde partiera de gira, un programa integral que se desarrollaba a través de un trío, luego se transformaba en sexteto y finalmente en una orquesta típica, todo lo cual estaba acompañado de la enseñanza para los jóvenes músicos locales. Lamentablemente la propuesta no fue receptada y Lomas, pese a su tradición tanguera, no tendría orquesta hasta 2011.

Esa noche de abril de 2011, Lomas se vistió de fiesta, para recibir a su orquesta ante un colmado Teatro Coliseo, de la calle España 55. El conjunto estaría dirigido por el maestro Víctor Lavallén, bandoneonista, arreglador y director de orquesta, con 60 años de trayectoria, que había actuado en distintas orquestas de primera línea como Miguel Caló, Juan José Paz, Joaquín Do Reyes, Enrique Mario Francini, para llegar luego al maestro don Osvaldo Pugliese, y más tarde formar parte, junto a muchos compañeros de la orquesta, en la formación del Sexteto Tango, formando luego distintas orquestas propias.

Acompañaron al maestro Lavallén, Alejandro Bruschini (bandoneón), Washington y Leonardo Williman (violines), Germán Martínez (teclado), Pablo Estigarribia (piano), Silvio Acosta (contrabajo) y la voz de Hernán Lucero, otro querido amigo.



La orquesta se ha presentado en distintos eventos que organiza la Subsecretaría de Cultura Municipal, en instituciones locales, como también en el Teatro Municipal, como en festivales de tango, por caso el tradicional de Zárate, donde la Dirección de Cultura y la Comisión Municipal de Tango, organizan sus milongas.

## ORQUESTA MUNICIPAL DEL TANGO DE ALMIRANTE BROWN



### Almirante Brown | Jueves 28 de noviembre de 2013

En Almirante Brown decir tango es referirse a la historia de grandes referentes del género que dejaron su huella en el municipio como Alfredo de Angelis, Celedonio Flores, Antonio Agri o Alejandro Barletta; sin embargo, nuevas figuras del 2x4 continúan consolidando el patrimonio cultural de los brownianos, como la bandoneonista Carla Algeri, el violinista Pablo Agri, el joven bandoneonista de Burzaco Nicolás Tognola o los integrantes de la primera Orquesta Municipal Juvenil de Tango del país que demuestran que el tango sigue vigente y atrapa a la juventud con sus transiciones, sus nuevas historias y su impulso en las escuelas.

La Orquesta Municipal de Tango fue creada por el gobierno municipal de Almirante Brown en 2008 durante la gestión del intendente Darío Giustozzi y cuenta con 15 integrantes de distintas localidades del distrito, todos con gran experiencia en la música ciudadana, bajo la dirección del compositor y pianista Agustín Kolaric.

La formación dio su primer concierto el 18 de enero de 2008 en la casa Municipal de la Cultura y desde entonces su actividad es ininterrumpida con presentaciones en dicho establecimiento cultural y en otros tantos del municipio, la Provincia y el país.

## QUINTETO MUNICIPAL DEL TANGO DE ZÁRATE

Zárate, como se sabe, es una ciudad referente de nuestro género, especialmente desde la famosa "Embajada" que llegaría a Buenos Aires para instalarse y luego expandir su arte, a través de Armando Pontier, Héctor Stamponi, aunque había nacido en Campana, Enrique Mario Francini, Crístobal Herrero, los hermanos Berón a través de Raúl, José, Adolfo y sus hermanas Rosa y Elda, Héctor Insúa, y quedándose en su pago don Juan Ehlert, por cuya orquesta pasaron muchos de esos músicos. Todo ello coronado por ese grandioso poeta Homero Espósito y su hermano Virgilio.

Un pago de ese tipo, donde se realiza todos los años su famoso festival, además de haber sido designada la capital provincial del tango, no podía carecer de un conjunto propio que lo representara. Así nacería el Quinteto Municipal del Tango.

A través de cuatro zarateños, Pablo Gutiérrez en teclado, Sergio Román en guitarra, Raúl De Paoli en flauta y Charly Bueno en bajo, y distintos cantantes locales, en el año 2009 se conformaba el Cuarteto de Tango de Zárate, debutando en el Pre Festival de

ese año, además de presentarse en distintos escenarios como el Festival de Cosquín, en la Casa de la Provincia de Buenos Aires, en la Milonga Nacional, además de otros lugares del país. En el año 2014, el cuarteto se convierte en el “Quinteto Municipal de Tango” incorporando al joven bandoneonista Mario Calo. A partir de allí continuara presentándose en distintos lugares como la X Cumbre Mundial del Tango.

Durante sus más diez años de trabajo ha desarrollado una importante difusión del género, además de una tarea educativa en distintas instituciones locales, y es todo un emblema para los vecinos zarateños.



## **MUNICIPALIDAD DE SAN MIGUEL: “ORQUESTA ESCUELA DE TANGO MARIO ABRAMOVICH”**

En el año 2014, a los 88 años de edad y otros tantos con su violín a cuesta, fallecía Mario Abramovich, hombre indisolublemente ligado al tango y durante más de 40 años al Sexteto Mayor. En su honor la Municipalidad de San Miguel ha creado “La Orquesta Escuela de Tango Mario Abramovich”, nacida precisamente en el año de su fallecimiento, por iniciativa de la Subsecretaria de Cultura. Trata de un proyecto gratuito y de formación continua, dedicado a los niños y jóvenes de los Centro Culturales de los Barrios de Manuelita, Mitre, Sarmiento y El Faro. A través de la Orquesta Escuela se busca fomentar los valores y la cultura como instancia de crecimiento personal y grupal, estimulando la creatividad, el interés por el otro y el compromiso.



En ese trabajo formativo juvenil sus distintos directores realizaron el PRIMER ENCUENTRO INFANTO-JUVENIL DEL TANGO DEL CONURBANO BONAERENSE en la localidad de Muñiz, partido de San Miguel, en el mes de noviembre de 2018, en la Fábrica del Arte.





## ORQUESTAS MUNICIPALES EN PROVINCIAS Y DE UNIVERSIDADES

### ROSARIO

Como señalábamos en otra parte de este trabajo, la importancia del tango en el interior del país, especialmente en sus grandes ciudades, también se afirma en lo que hace a sus orquestas oficiales, que hacen punta en esta tarea con la comunidad. Así es como, según lo señala algún artículo sobre el particular, Rosario no solo es un gran semillero de futbolistas, sino que también tiene una gran actividad en el género.

Su Orquesta Municipal de Tango, dependiente de la Escuela de Música del municipio ya ha traspasado una década y media desde su fundación y durante ese lapso ha formado a un número muy importante de instrumentista, los cuales hoy integran distintos conjuntos orquestales de gran calidad.



En aprestos. La Orquesta Escuela de Tango de Rosario, en pleno ensayo. Desde su formación en Rosario aparecieron 40 grupos de tango.

Realmente, la orquesta, además de sus distintas actuaciones funciona como una gran escuela de formación orquestal, algo fundamental en todo este tipo de instituciones las cuales no deben quedarse solo en la actuación, sino sentar las bases formativas de nuevos músicos. Se ha señalado que “Queremos formar músicos, no gente que estudie música. Y músicos con personalidad, que no hagan covers de tangos”. La diferencia la plantea Javier Martínez Lo Ré, impulsor y director de la Orquesta Escuela de Tango de Rosario, una formación que depende de la Escuela de Música de la Municipalidad y que cumple su primera década de vida con varios logros: haber educado en el género a más de 80 jóvenes instrumentistas y haberse convertido en un semillero de músicos que saltaron a los escenarios en más de 40 grupos de tango.

“Los alentamos a armar sus propios conjuntos, a subirse al escenario”, cuenta el músico y director, y admite su sorpresa por los resultados: “Es impresionante ver cómo crecen y se multiplican”. Con lo que Martínez Lo Ré define como “una formación tradicional como la que tenía (Aníbal) Troilo”, la orquesta rosarina está integrada por cuatro violines, una viola, un violoncelo, una guitarra y cuatro bandoneones. “A eso le agregamos una guitarra eléctrica y siempre se pueden hacer variaciones sobre esa base”, aclara.

El proyecto fue impulsado en 2005 por el propio Martínez Lo Ré y por el guitarrista Martín Tessa, actual asistente de dirección. En rigor, querían que Rosario tuviera una orquesta profesional de tango, pero ante la negativa del municipio, empujaron la creación de una orquesta escuela para jóvenes instrumentistas. “A esa propuesta nos dijeron que sí y empezamos trabajar”, recuerda. El plan de estudios tiene dos años: el primero apunta al aprendizaje de las características del género y el segundo busca que la orquesta se suba a los escenarios. “Se arman circuitos de conciertos en la ciudad, en teatros y centros culturales, y lo fundamental es impulsarlos al escenario”, afirma el director.

El eje es aprender los secretos del género y así, cada dos años y a través de una audición, se suman unos 15 jóvenes músicos —en su mayoría veinteañeros— que provienen de la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), estudiantes particulares, y bandoneonistas de la escuela del recientemente fallecido Omar Torres. Para el director de la orquesta escuela, uno de los “puntos fuertes” de la orquesta escuela rosarina es que “no se enseña una estilística determinada, como puede ser la de Troilo, Salgán o Pugliese”. En tal sentido, agrega: “Lo fundamental es formar músicos profesionales, que puedan tocar todo dentro del género y que tengan personalidad propia, que hagan sus propios arreglos y no terminen haciendo covers de otros”.

El repertorio busca que la orquesta arme un repertorio de unos 30 temas. Lo cierto es que en cada ciclo de dos años, se busca que los jóvenes tengan un recorrido desde la llamada “guardia vieja” y los tangos de la década del 40 hasta Astor Piazzolla y los compositores más modernos. La formación pasa por aprender lo que el director llama “la estilística”, nada menos que “esa forma de tocar los instrumentos, el toque, los yeites que tiene el género”. Y para lograrlo Martínez Lo Ré asegura que es fundamental impulsar a los músicos al escenario. “No hay vuelta, te hacés músico tocando en vivo, enfrentando al público, respirando el escenario. Por eso, con cada camada de alumnos, se arman circuitos en teatros, salas y espacios de la ciudad donde la orquesta presenta parte de su repertorio”.

Además de la explosión que tuvo el género en la ciudad con la conformación de más de 40 grupos, la orquesta también creció en su interior, con proyectos paralelos que pusieron en marcha en los últimos años. Se trata de la conformación de un Quinteto



de Guitarras, bajo la dirección de Martín Tessa, y de un Cuarteto de Bandoneones que funciona bajo la dirección nada menos que de Rodolfo Cholo Montironi. El desafío que tienen se muestra muy claro y tangible: seguir “creciendo aún más” y continuar alimentado de jóvenes músicos a la ciudad.



Orquesta Juvenil de Tango de la U.N.R.  
**Domingo Fed**



Ediciones Musicales Rosarinas / Editorial Municipal de Rosario

También la Universidad Nacional de Rosario, ha concretado sus propios planes educacionales sobre la música popular urbana, en este caso, pivoteando sobre uno de los grandes músicos de la década del 40, Domingo Federico.

Nada tan justo para homenajear a un grande del género que ponerle su nombre a una orquesta oficial, especialmente por el apoyo que Domingo Federico siempre brindaba a los jóvenes. En el momento de despedir sus restos en el cementerio La Piedad, durante la tarde del 7 de abril, los bandoneonistas de su orquesta ejecutaron en el panteón de Sadaic, y tal como él lo había solicitado, los compases del tango Saludos.

La Orquesta Sinfónica Juvenil de la Universidad Nacional de Rosario Domingo Federico nació como consecuencia del entusiasmo de un grupo de jóvenes instrumentistas rosarinos, provenientes de distintas provincias de nuestro país. Al iniciarse el año 1994 la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario, considera oportuna la creación de la orquesta. Su principal objetivo es formar instrumentistas completos brindándoles la posibilidad de adquirir la experiencia necesaria en el ámbito académico, para luego poder aplicarla en sus futuras actividades profesionales. Muchos jóvenes músicos que pasaron por las filas de la Orquesta Sinfónica Juvenil de la U.N.R., hoy desarrollan su actividad profesional como músicos titulares o refuerzos en grandes orquestas “clásicas” y “populares”.

Cuando Federico volviera a Rosario una de sus mayores inquietudes, en la que volcó toda su dedicación fue trabajar para preparar a las generaciones del porvenir. En medio de una sequía que se había convertido en constante para el mundo tanguero, supo encontrar los caminos para regenerar los tejidos del género. Conocedor de la importancia que tuvo el trasvasamiento generacional en toda la historia del tango, creó en 1993 la tecnicatura en bandoneón en la Facultad de Música de la UNR, que generó el elemento esencial para que pueda madurar el embrión del género que, en definitiva, son las orquestas típicas.

Con ese envión, en 1994 fundó la Orquesta Juvenil de Tango de la Universidad Nacional de Rosario. La mayoría de los integrantes eran alumnos de música de la facultad aunque, con buen tino, fueron convocadas algunas viejas glorias del tango de la ciudad para completar el plantel. Realizaron una buena cantidad de presentaciones en la ciudad y al año siguiente viajaron a Buenos Aires para actuar en el cierre del ciclo organizado en el Centro Cultural San Martín en homenaje a Carlos Gardel.

La orquesta trabajó con intensidad en distintas localidades de la provincia de Santa Fe, y durante noviembre y diciembre de 1998 realizó una gira por Alemania, Suiza y Holanda.

Además de esta labor docente, Domingo Federico estuvo siempre activo en diferentes foros artísticos de la ciudad. Formó parte de la comisión de Sadaic en Rosario, y participó de una buena cantidad de actuaciones en el entonces Centro Cultural Bernardino Rivadavia.

Con 83 años, al frente de su cátedra universitaria de bandoneón y preparando actuaciones como la que tenía agendada para un día 30 de abril en el Teatro El Círculo, falleció en el Sanatorio Plaza, de Rosario, el 6 de abril de 2000, a minutos de la medianoche.



También en Rosario funciona el Centro Cultural del Tango que se inauguró un 11 de diciembre, que depende de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, y funciona en un antiguo galpón destinado a cargar el agua para las máquinas de los trenes.



Ello tiene como objetivo promover la cultura del tango y sus distintas manifestaciones, que incluyan a maestros y alumnos, además de brindar la información de lo que ocurre en la ciudad.

Su programación se desarrolla en su aspecto educativo por medio de la capacitación: amplia variedad de clases y talleres de danza; charlas y seminarios específicos y ensayos de orquesta. En su aspecto artístico ofrece una variada cartelera semanal de espectáculos: actuaciones que se combinan con músicos, cantantes, y bailarines, conciertos, muestras, tertulias, presentaciones, proyecciones y encuentros

Todos los años se lleva a cabo el [Encuentro Metropolitano de Tango](#). Una celebración que rescata las raíces del género a la vez que da lugar a la nueva generación de artistas.

También funciona la Orquesta Escuela de Tango una iniciativa pedagógica creada en 2005 cuyo objetivo principal es recuperar la transmisión oral entre los músicos de tango, aquella que se daba espontáneamente en el 40 y 50 cuando la orquesta, como institución, era el ámbito natural en el cual los músicos se nutrían del conocimiento de sus colegas y directores. Se realizan audiciones para cantantes e instrumentistas de

violín, viola, cello, bandoneón, guitarra, piano y contrabajo en distintos momentos del año. La propuesta busca que los integrantes tomen contacto con nuestra música ciudadana a través de la práctica consciente del tango, vals y milonga; que los instrumentistas adquieran el manejo de las técnicas y recursos de su discurso musical y que puedan formar agrupaciones que ejecuten y difundan este género con solvencia. La Orquesta Escuela se ha conformado como un lugar de aprendizaje donde han surgido múltiples formaciones que constituyen la escena tanguera de la ciudad. Contacto: [orquesta.escuela.tango@gmail.com](mailto:orquesta.escuela.tango@gmail.com)

En 2019 hubo más de **80 personas** inscriptas a las audiciones para conformar su Octava Promoción de la Orquesta Escuela y la Sexta Promoción del Quinteto de Guitarras. Desde 2017 La Casa del Tango transmite en vivo los domingos de 11 a 13 hs desde FM Tango Rosario 98.7, programa que se realiza a puertas abiertas, con público que puede presenciar la transmisión y con oyentes que participan a través de mensajes telefónicos.

La Biblioteca Virtual de Partituras de Tango pone en valor y hace posible la difusión de autores y músicos de tango que han transitado su obra en la ciudad de Rosario. Pone a disposición de músicos, formadores, estudiantes e investigadores del género un importante archivo de partituras con la clara intención de promover los valores culturales de un género popular autóctono sin perder de vista sus fuertes raíces en esta ciudad.

## ORQUESTA DE MÚSICA CIUDADANA DE CÓRDOBA



Fue creada en 1984. Hizo su debut un 9 de mayo de 1992, gracias a la iniciativa de los músicos Nelson Castro, Jorge Arduh y Carlos Nieto, referentes de la música ciudadana de Córdoba, y al historiador Efraín U. Bischoff, autor del libro **Córdoba y el tango**. Castro y Dante Garelo fueron sus primeros cantantes. Carlos Nieto estuvo a cargo de la dirección artística hasta 2003, cuando asumió el maestro **Oswaldo Piro**, con quien la orquesta grabó en 2007 su primer CD, **Eclipse**. En 2014 presentó su segundo CD, **20 años no es nada**, bajo la dirección del maestro Damián Torres.

La orquesta actuó en Brasil, Chile, Ucrania y Rusia. También se presentó reiteradas veces en Buenos Aires, y son tradicionales sus actuaciones en el Festival de Tango de La Falda y en el interior provincial.

Desde 2010 su Director Artístico es el bandoneonista y compositor Damián Torres. **Damián Torres**, nació en Corral de Bustos (Córdoba). Estudió bandoneón con Domingo Federico en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario; y armonía y composición con Jorge Horst. Tomó además clases con Néstor Marconi y Julio Pane.



## ORQUESTA MUNICIPAL DE MENDOZA



La ciudad de Mendoza también tiene su Orquesta de Tango, un conjunto integrado por 17 músicos con la dirección del maestro Mario Galván, que se presentará un 11 de diciembre. Esta orquesta tiene un repertorio variado de tango, folclore y jazz, aunque el primero es la base de la misma, desde sus orígenes en los años 80. Sus filas de músicos están integradas por importantes instrumentistas del medio local.

La misma cuenta con bandoneón, piano, bajo, violines y chelo, además de agregar, en algunas ocasiones, batería, clarinete, saxo, trompeta y guitarra, todo bajo los arreglos de su director Mario Galván, especialmente en obras de Astor y de otros músicos de la nueva generación. También cuentan con la voz de Patricia Cangemi.

## ORQUESTA DE TANGO DE PARANÁ – ENTRE RÍOS

Es de los últimos conjuntos en aparecer en la escena de orquestas oficiales, y ello se produjo a través de la ordenanza municipal de la Ciudad de Paraná, capital de la provincia de Entre Ríos, que creó la Escuela Municipal de Tango, iniciativa que había comenzado a conformarse como propuesta a mediados del año 2015. Sin embargo, hasta 2019 no había sido reglamentado su funcionamiento, actuando durante los años 2017 y 2018 en forma provisional y con carencias de elementos, usando la sede de la Unión Ferroviaria.



Pese a todos estos contratiempos la movida tanguera en la capital de la provincia, cuenta con un nuevo aporte: la Orquesta Escuela de Tango de Paraná. El conjunto surgió del impulso del violinista Pablo Arcoba, quien convocó a un grupo de profesores para comenzar a gestar el proyecto. Así se sumaron al núcleo inicial Gabriel de Pedro, en piano, Cristian Gustafsson, en bandoneón, Guillermo Trobbiani, en contrabajo, y Yamil Isaac, como copista.

Pero mientras tanto, sus integrantes decidieron que la orquesta comenzara, provisoriamente, a funcionar de manera independiente a principios de 2018, abordando un repertorio de tangos de distintas etapas en la evolución del género. El plantel de alumnos está conformado de la siguiente manera, en violín: Nicolás Guarnieri, Fernando Voloschin, Fiorella Gallegos Bris y Diego González; en viola: Andres Mayer y Catalina Aranguiz Esmoris; violoncello: Ariel Olejavetzky; en contrabajo: Ariel Cardozo, Candelaria Coronel Osuna y Martín Carrere; en piano: Eric Escobar; y en bandoneón: Ariel Micol, Cecilia Tonina y Lucas Méndez.

La intención del organismo es la de funcionar con un doble fin, tanto educativo como artístico. El foco está puesto en la formación de los alumnos en los elementos técnicos del género, abarcando todas las etapas de evolución del mismo, para que luego esto permita ofrecer conciertos de calidad para el público de nuestra ciudad y otros lugares a los que podamos llegar. Sigue siendo nuestro anhelo que en algún momento pueda ser parte de la órbita del área de cultura de la municipalidad, ya que esto permitiría que todo pueda darse como servicio a la comunidad en un marco de gratuidad.

El lugar de encuentro es la Unión Ferroviaria, nuestra sede por el momento. Allí efectuamos clases de los diferentes instrumentos durante la semana (que funcionan también como una suerte de ensayo parcial), para luego ensamblar la orquesta completa otro día puntual. La frecuencia de ensayos generales y parciales son de aproximadamente cuatro encuentros semanales. Todo ello es una parte muy importante de nuestra identidad como argentinos, hacia adentro y hacia el mundo. Si bien normalmente se relaciona al tango con la ciudad de Buenos Aires, me parece que de a poco se va vertiendo al resto del país e identifica cada vez más a todas las zonas urbanas del mismo.

El desarrollo que hemos señalado y otros que, seguramente, se nos ha quedado en el tintero, es una demostración fehaciente de la importancia que tiene el trabajo de cada municipio o provincia en la difusión, pero especialmente en la enseñanza de todo aquello que hace a la música popular urbana, se trate de su música, su poesía y su interpretación. Ello debe ser un deber de cada funcionario en señal de una cultural nacional y popular.

## “ASÍ PENSAMOS Y ACTUAMOS”

Tango Nuevo (una pregunta incesante) Primera edición: Buenos Aires y Bremen, 1 de enero de 2015. Segunda edición: Buenos Aires y Bremen, 16 de febrero de 2015. Ricardo Bruno (compilador)

Horacio Ferrer, alguna vez en uno de los salones de la Academia Nacional del Tango le dijo a Julián Peralta “Hacé lo que no esté hecho. Yo desde chico vengo intentándolo y quería saber cómo les había ido a los demás en ese volar hacia el sol con alas de cera”.



Ese vector nos lleva que tengamos la necesidad de conocer el pensamiento, los códigos y léxico de algunos que en el siglo XXI bregan por el mantenimiento del género.

Daniel García (director de Tangoloco- Daniel García Quinteto): Como en todos los rubros musicales, está la buena música y la descartable, más allá de los géneros y de las generaciones que lo interpretan. Y en el tango nuevo ocurre lo mismo, pero... ¿hay realmente un tango nuevo después de Piazzolla? El electrónico parece ser descartable y aún no vislumbro creadores de ese tamaño, aunque hay excelentes jóvenes bandoneonistas, instrumentistas e intérpretes en general. Yo creo que todos los que intentamos fusionar el tango con otras músicas o aggiornarlo de alguna manera tenemos la obligación desde el lado creativo de intentar hacer algo original por sobre todas las cosas.

Lina Avellaneda (cantante, letrista, profesora de canto): Dejando de lado la filosófica cuestión de la vida misma, que se debate entre "el que no cambia todo no cambia nada" y en la aceptación de lo viejo y bueno conviviendo con lo nuevo, dilema que se nos presenta a diario y que no es exactamente a lo que se nos invita a hablar, debo decir que soy de las que creen que lo nuevo de cualquier actividad artística no es producto del talento de algunos individuos -aunque ellos se lleven la autoría- sino, en todo caso, de la enorme necesidad de plasmar los cambios de la vida cotidiana y contar otra historia, y que de la profundidad de esos cambios, de lo cruel de esas crisis, o de la bonhomía de las mismas, salen las bases de lo artístico, pero que si no existen los suficientes canales de educación, cultura, producción y difusión de las artes, no aparecen en cantidad y ven la luz y por lo tanto es más difícil encontrar la calidad sobre lo poco o sobre lo no conocido.

Cuando este país tenía radios con cantores en vivo y cada disco era esperado en la mayoría de los hogares, y la Industria Cultural del Cine llevaba los tangos por el mundo, los autores competían en calidad, en originalidad, en estudios... El tango en Buenos Aires era más difundido y escuchado, más consumido que ninguna otra música. La famosa penetración cultural nos hacía llegar algo de jazz y no mucho más. No digo que, para bien, no digo que para mal. Solo estoy haciendo un diagnóstico. En ese contexto además el tango se multiplicaba en arrabales, en prostíbulos, en salones, y en miles y miles de sociedades de fomento, que nuestros abuelos y nuestros padres creaban para traer el gas y el pavimento.

Nada de esto sigue en pie. ¿Por qué tendría que darse entonces el mismo fenómeno de cantidad y calidad de autoría? Este país ha sido de-vas-ta-do por décadas y décadas, y el arte no es ajeno a esta devastación. Habiendo aquí ya sentado mi posición al respecto, y sin perjuicio de ello, creo también que algo se les ha escapado tratar a los autores del tango "nuevo" para que dicha fuerza hubiera podido trascender como lo ha hecho en las mismas décadas de devastación buena parte del rock nacional. Seguramente no hemos estado a la altura de los impresionantes y conmocionantes acontecimientos que vio esta tierra y este mundo y que nuestras letras no hay podido plasmar del todo, con honrosas excepciones claro está.

Lucio Tapia (músico y artista plástico): Como autor de "Tangos nuevos" que soy, nacido en 1965, criado en la cultura Rock, cuando el Tango era casi una mala palabra en los 80 y reconciliado con ese estilo en el nuevo siglo, luego de una temporada viviendo en Londres, el Tango sigue siendo la expresión nacional más acabada y un salvavidas en un mar de llanto, como siempre lo fue en todas las épocas. No hago distinciones entre tango Nuevo o Viejo. A fin de cuentas su historia es muy larga y ya se hablaba de Tango Nuevo en 1917 cuando se editó "Mi noche triste".

Lucrecia Merico (cantante): El tango es una forma de vida, pero real. Cuando camino, cuando hablo, cuando me relaciono con los demás, en todo está. Cuando me levanto

a la mañana y enciendo la radio y me tomo unos mates, también. Eso es tango: un modo de sentir. Para mí.

Moxi Beidenegl (cantante, compositora): Personalmente, me gusta hablar del tango de hoy como un tango extendido. Enriquecido por las innumerables influencias que sus compositores e intérpretes actuales han recibido de una sociedad ecléctica, acelerada, globalizada; que tiene la misma fuerza del tango de Gardel y de Piazzolla y cuenta, hoy por hoy, con una excelente oportunidad de abarcar nuevas dimensiones. Por otra parte, este tango de la globalización vive de la intensa retroalimentación de quienes componemos e interpretamos tango en el extranjero, así como también de los muchos extranjeros que reinventan el tango en Buenos Aires.

Saúl Cosentino (pianista, compositor): Lamentablemente el "tango nuevo" no ha encontrado un nombre nuevo, como lo encontró en Brasil por ejemplo la bossa nova, para diferenciarse del samba u otros ritmos tradicionales brasileros. Tal es así que cuando la gente que gustaba del tango tradicional empezó a escuchar a Piazzolla le decían que eso no era tango, y por ello Piazzolla decidió llamar a su música "la nueva música de Buenos Aires". No tengo ninguna duda de que Piazzolla fue la bisagra entre el tango tradicional y el nuevo tango, aunque hubo algunos otros músicos que le fueron a Piazzolla mostrando el camino, como por ejemplo Salgán con su "A fuego lento", o algún tema de Pugliese como "La yumba". Había otros como Eduardo Rovira, Julián Plaza, Osvaldo Tarantino con "Del bajo fondo", que también estaban en el camino. Uno de los problemas ya no del "nuevo tango" sino de los "tangos nuevos" (que no es lo mismo) es la poca difusión que le dan los difusores. Y ellos dicen que no los difunden porque "la gente no los pide". Y como le dijo Héctor Negro a un difusor, ¡cómo los van a pedir si ustedes no los difunden!

Los integrantes de la Orquesta Típica Fernández Fierro declaran que "no quieren hacer covers". Es cierto, hay muchas orquestas dedicadas a reproducir los arreglos de Pugliese, Di Sarli, D'Arienzo, Caló... Es una elección que parece tener buenos réditos económicos y, en algunos casos puede servir a sus músicos como plataforma para intentar proyectos más audaces. También hay grupos que se inician ya no imitando, sino adaptando arreglos tradicionales. Luego están los que parten de un estilo, sin copiar los arreglos, para ir conformando una personalidad propia. Así como Pugliese, al principio, tenía un estilo muy parecido al de De Caro y fue evolucionando.

Ahora parece que la consigna "revolucionaria" es no parecerse a nadie ni reconocer antecedente alguno. Curiosamente, en muchos casos, usando como referente y bandera a Osvaldo Pugliese, quien nunca planteó algo parecido.

Lo importante no es que sea "nuevo", sino que sea bueno. Bueno en el sentido de sencillo, no retorcido para demostrar virtuosismo. Que tenga melodía, que se pueda tararear o silbar (y no estaría mal que también se pudiera bailar). Que las letras no parezcan una declaración de principios, larga y farragosa, y se puedan recordar. El tango tradicional puede contar una historia en menos de tres minutos.

Paulina Fain (flautista, compositora, editora): El tango está en permanente evolución. Cada vez somos más músicos y no sólo de Argentina, los que hacemos tango. Tocamos, componemos, versionamos. Es la era de abrir el lenguaje a todo aquel que quiera aprenderlo.

Juan María Solare (compositor y pianista): El fenómeno del Tango Nuevo se puede analizar desde al menos dos puntos de vista: uno es el histórico (Rovira, Piazzolla, Salgán, y tantos otros), el otro es el estético, el atemporal, el que no depende de momentos históricos. Este es el que me concierne aquí. El Tango Nuevo es la actitud de no conformarse con lo conocido. Es forzarse a mirar más allá del horizonte. Es ir de exploración a territorios poco transitados. En el tango, "nuevo" significa inventar

maneras aún desconocidas de componer música, escribir letras, pero también de bailar y de oír. En efecto, el Tango Nuevo pide una manera distinta de ser escuchado.

Carlos Sánchez (poeta): “Y mientes todavía” Los vientos del bandoneón en los pulmones de mi presencia un signo contundente de mi porteña estampa. Lo llevo pegado a mi cuerpo y he atravesado tantas fronteras pasado tantas aduanas sin que nadie lo notara está en la cadencia de mi andar en la melancolía que ladra en medio de un patio de baldosas. Lo busqué de pequeño en el ojo titubeante de la radio a escondidas en las arenas que la vida se llevó. Me enseñó a tenerla entre los brazos a enredarme en sus piernas a presentir el final. Lo he silbado bajito entre las ruinas de Roma de frente al Guernica lo vi andar muy desorientado por un barrio pobre de Bagdad. Lo llevo como un abrojo prendido metido entre mis trapos yira, yira en esta punzante extranjería en los suburbios pendencieros de mi placado desconsuelo. Arquitectos de signos y palabras orquestaron esta existencia mía mezclaron mis palabras me dieron una filosofía de barrio con notas negras como en el jazz. Y fue así que en los años tuve muchas muchas minas cambalache de amores pero nunca una mujer como él me había sentenciado. Sentí por su culpa que es un soplo la vida que era inútil esquivarse del dolor. Ahora en Mi refugio a la manera de Cobián en un viejo y gastado continente el tango sin hacerme mal me orienta me grita todavía.

Ernesto Pierro (letrista, dramaturgo): Por los días en que estoy escribiendo este texto se desarrolla en Buenos Aires el Festival Internacional de Tango. Un éxito enorme de público, un interés de gente de todo el planeta lo acompaña. Y eso me hace muy feliz, claro, teniendo presente que toda mi vida amé al tango y que tuve que sufrir en la época de mi adolescencia y de mi juventud (allá por los años '60, '70, '80) un gran desprecio hacia el género musical que yo amaba.

Pero desde hace ya varios años y en parte –como ha ocurrido ya antes- por el éxito del tango en el exterior, muchos de nuestros conciudadanos han “descubierto” el tango, bienvenido sea. Y así surgieron muchos lugares de baile, a los que por suerte les va muy bien en general. Y también hubo un gran acercamiento de gente joven al estudio de la faz musical del género, tanto en lo referido al canto como a la interpretación de los diversos instrumentos que distinguen a las formaciones musicales que hacen tango. Muchachos y chicas que se han esforzado para ser grandes cantantes y músicos, y muchísimos de ellos lo han conseguido, con lo que hay hoy entonces una gran riqueza en ese aspecto. Además, a diferencia de lo que ocurría hace algunos años, muchos cantantes y músicos jóvenes no tienen temor a estrenar temas nuevos, a incorporarlos a su repertorio, a grabarlos si se les presenta la oportunidad.

Pero (lamentablemente hay un pero) todo eso tan positivo tiene su faz negativa en algunas cuestiones realmente importantes, al menos a mi criterio. Una de ellas es la de la falta de grabaciones solventadas por las empresas discográficas. No es que no las haya en absoluto, pero la realidad es que son poquísimas para tanto talento que hay y que merece ser apoyado por esas grabadoras.

Guille Lugin (cantor): Uno se entiende como la continuidad de algo. Esto es complejo, cuando los antecesores fueron talentos semejantes... Pero también "hay que". Los géneros tienen que vivir. El Tango es un lenguaje, tiene sus virtudes y defectos como tal. Pero además, es un lenguaje de una riqueza dura pal' emparde. Aprender a hablarlo, lleva tiempo y amor al mismo, en forma de escucha, práctica y "compromiso". Digo esto, porque no cualquier canción es un Tango, eso lo entienden (muy a mi gusto) Szwarcman, Rosales, Pierro, José Arenas y algunos más.

Hernán “Cucuza” Castiello (cantor, letrista, compositor): En el tango está pasando todo lo que tiene que pasar... Entre esas cosas pasa el tango “nuevo”, y las comillas son porque, si bien en muchos casos hay composiciones, cantores, músicos, público

nuevo, no sé si rotularlo como “tango nuevo”. Prefiero verlo como continuación, una prolongación, con el sello propio de cada cantor, músico, compositor, autor. Eso sí... está hecho hoy es verdad, pero sigue siendo “consecuencia” de... Esto lo digo como un halago, como mérito de lo que pasa hoy con el tango. Hoy los que escriben, los que interpretan en lo cantado, tocado y bailado, conocen de qué están hablando, saben en su gran mayoría de dónde viene la cosa, ya sea para recrear, para darle una vuelta de rosca más, pero saben bien quiénes fueron, cómo pensaban y sentían el tango los que empezaron.

Yo soy un “casi joven” amante de la “guardia vieja”, de esa “época dorada” del tango. Amo con mi vida al Polaco, Juárez, Troilo, los De Caro, los Expósito, Pugliese, Floreal, Morán, Podestá, Abel Córdoba, Aieta, García Jiménez, Rufino, Manzi, Cardei, Cadícamo, Nelly Omar, Gardel, Charlo, Enrique Campos, Montero, Virginia Luque... En estos tiempos que el tango llegue a la gente, a los medios, a lo cotidiano es mucho más jodido, más difícil quiero decir. En aquellos años se respiraba tango en todos lados, el tango era de todos los días, una verdadera manera de ser y de vivir...

Todos ellos estaban inmersos, eran el tango mismo, el tango les había venido en el “toddy” (o en la “cocoa” como más les guste) pero hoy no es así la cosa, pero aun así ahí están, estamos unos cuantos: Cardenal Domínguez, Dema, Moscato Luna, Dipi Kvitko, Chino Laborde, Ardit, Rosales, Estol, Chambouleyron, Noelia Moncada, Lidia Borda, El Tape Rubin, Ignacio Varchousky, Juan Pablo Gallardo, Dolores Solá, Hernán Genovese, Esteban Riera, Sebastián Zasali, Lucio Arce, Juan Seren, Lucrecia Merico, Julián Peralta, Mariano Calo, Popo Gómez, Fernando Bitter, Jacqueline Sigaut, Lucero, La Chicana, Juan Villarreal, Andrés Linetzky, Hermida, Estigarribia, Jesús Hidalgo, Ramiro Gallo, Nacho Cedrún, Reinaudo, Argañaraz, Teixido, La Fierro, Perrone, Alejandro Szwarzman, El Negro Falótico, Lucas Furno, Boero, El Arranque, Alorsa... Por suerte también son, somos unos cuantos que intentamos mantener al tango con buena salud, no con vida ¡¡jojo!! La vida, la eternidad la tiene ganada hace rato...

Il Faut tango dúo. Es maravilloso apostar al tango actual. Es cierto que en los últimos 15 años el interés por el género porteño ha ido en aumento. Sin embargo, lo más interesante apareció hace menos. El tango fue tomando una dimensión más profunda y comprometida, de la mano de jóvenes artistas ansiosos de realizar un aporte que enriquezca aún más, ese arte que los identifica y apasiona. Referido a la música, cada vez son más los compositores que, tímidamente pero de modo orgulloso, engrosan el repertorio del tango; arregladores osados que no temen jugar con los timbres; formaciones de todo tipo; letristas frescos y actuales e intérpretes extraordinarios. Una nueva vanguardia, que ha aprendido de los grandes “Maestros”, y que no teme mirar hacia adelante. Hijos y nietos de la tradición y la evolución; de Gardel y Piazzolla, de Fresedo y Rovira, de Di Sarli y Salgán. Nosotros, estamos orgullosos de ser parte de esta nueva vanguardia que reivindica el género y lo sitúa de pie en el siglo XXI.

José Tcherkaski (letrista, poeta): Todos creen escribir tangos. Sólo es copiar a los grandes. Copiar. Esa es la palabra. No es así. El texto es muy complejo, como la composición. Por eso los “nuevos” no son recibidos por el pueblo y se muerden las cola entre unos cuantos y dicen: yo soy tango. ¿Y quién te conoce, mascarita? El yo soy lo marca el pueblo, no 20 personas cualquiera. Leer en el Viejo Testamento el segundo discurso de Elihu “Defensa de la justicia de Dios”. Después de leerlo entenderán que la escritura no es juntar palabritas. Homero Manzi, Cátulo Castillo, Discepolo, Homero Expósito, Francisco De Caro no juntaban sonido, poemitas. Ni hablar de Troilo o el genial Piazzolla. Cuando esto se entienda los entenderá el pueblo. Los “tangueros” me aburren. El tango es bello. Algunos tangueritos me dicen “vos no sos del palo”. Me da tranquilidad no pertenecer. La “mugre” en el tango es una palabra compleja, y no es para cualquiera

Marisa Vázquez (cantante, escritora, compositora): Nos sorprende la nueva creación de temas porque en algún momento esa gran producción de obras de tango crepó, probablemente como consecuencia de un proceso histórico cultural y social –muy largo de analizar-. Después de esa grieta, y de un período que expulsaba a la juventud por ser bizarro y de mal gusto, aparecemos una nueva generación de tangueros, quienes durante los primeros años nos sentimos muy inhibidos por el mandato de algunos de nuestros mayores que sentenciaban “eso no es tango”. Una vez que se rompió ese mandato y ese temor o vergüenza, las obras empezaron a surgir con ABSOLUTA NATURALIDAD, como una NECESIDAD LEGÍTIMA de poetas y músicos, así de sencillo. La historia, la vida cotidiana, los paisajes, las forma de comunicarnos y relacionarnos, las palabras, los modismos y aun el lunfardo actual han cambiado. Todo esto recogen las nuevas obras.

Marta Pizzo (letrista, poeta): Cuando pienso el Tango, cuando lo siento, se me aparece como baldosa de una vereda que tantos han caminado y que no obstante necesito acariciar con mi propio paso vivo. El Tango es respirar. Están los que ya no pueden hacerlo y estamos los que seguimos inspirando y exhalando el aire a su compás. El tango, sin presente, tal vez hubiera sido en vano. Sin voces frescas, sin oídos ávidos, sin cuerpos a movilizados, los acordes -por más maravillosos- quizás se hubiesen apagado en una esquina de su soledad. El Tango es un enigma hereditario que nos late. El Tango sos vos, el Tango soy yo. Ayer, hoy, mañana y mientras dure el Mundo.

Miguel Di Genova (músico): Con respecto al tango nuevo siento que no hay otra música que a mí personalmente me represente más. Ya que en la misma está toda la música con la que me crié (desde el tango hasta las miles de vertientes del rock, pop y electrónica). Es una forma de representar los últimos 40 años de música que se escucharon y se hicieron en la Argentina en un solo estilo. El tango nuevo no invalida, ni compite, ni ignora al tango tradicional, sino que lo contiene y se nutre de él.

Rosalía Barra (profesora de baile): A mí me gusta mucho el tango nuevo, creo que hay que mostrar y agregar distintos estilos de tango y no mantenerse cerrados a un solo estilo tradicional y conservador. De hecho nosotros organizamos una milonga que es libre, además de gratuita, y se bailan todos los estilos de tango, incluidos en los show que presentamos. Las orquestas más importantes fueron muy vanguardistas y por lo tanto me parece que el baile también debe serlo. El tango es un sentimiento, una pasión y cada uno lo siente y lo baila de acuerdo a esto.

Jorge Eduardo Padula Perkins (periodista, poeta, letrista): El nuevo tango es siempre el tango del presente. La temporalidad, aunque puede resultar condicionante en la coyuntura, resulta una variable inestable. Los tangos clásicos fueron nuevos cuando se los conoció por primera vez y los tangos contemporáneos, con mayor o menor importancia, pasarán a ser parte de la historia de la música ciudadana con el transcurso de los años. Música viva y en constante evolución, el tango es sujeto activo de sus propias mutaciones, como todos los géneros, como todas las artes.

Alfredo Piro (cantante, intérprete, autor, compositor): Descreo un poco de los moteos que se le adosan a los géneros. El tango como género musical, como género canción dentro del mapa identitario que tenemos nosotros en nuestra cultura, es uno solo. Ni "nuevo", ni "viejo", ni "joven", ni "antiguo"... Hoy por hoy goza de muy buena salud. Cuando yo comencé a cantar tangos, hace ya unos 16 o 17 años atrás... era aún un poco resistido como referente musical para un chico de 20 años. Hoy no sólo que eso ya no pasa, sino que lo más importante es que una generación joven comenzó a hacer tangos, nuevos, o sea jóvenes que hacen tangos para que sean consumidos por gente joven que escucha tango. La generación que "revolucionó" al tango canción, durante la famosa década de oro (entre fines de los años 30, hasta el golpe al segundo gobierno peronista en 1955) fue constituida por jóvenes y para jóvenes...



Muchos años después la juventud argentina recuperó su propia música, sin dejar de lado otras influencias, donde abunda. No es casual tampoco que el contexto social y político, como otrora, la década del 40, durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, período de gran crecimiento, acompañe este desarrollo cultural. La industria casera, el "madeself" [self made, n. del. Ed.], "hacelo vos mismo", también extendió las posibilidades a que, abaratando costos, hoy puedas grabar y editar tu propio disco. Incluso hoy en día con ediciones virtuales que no necesitan un soporte físico para denominarse como "disco". Hay milongas por todo el mundo hechas por gente que escucha, baila y consume "tango" con el mismo "apasionamiento" que les genera encontrarse con un nuevo disco de "Rolling Stones" o ir a una "Rave" a bailar con música del dúo francés "Daft Punk" o "Bajofondo".

Hay muchísimos artistas jóvenes que ya tienen su camino hecho con público que los sigue. Hay nuevos artistas que toman de referente a esa generación joven anterior que los precede. Hay orquestas que se agrupan y autoconvocan, se autogestionan sus giras como años atrás lo hacía un grupo de veinteañeros para formar una banda de música postpunk... El tango, en síntesis, está ubicado donde siempre debió estarlo, en "Tiempo Presente" dejando de abogar con que "todo tiempo pasado fue mejor". El Tango es hoy, aquí, ahora... Nada mejor para darnos cuenta de que está más vivo que nunca.

Ariel Prat (cantor, compositor, poeta, difusor de la murga): No creo que exista un tango nuevo. El tango no fue jamás un género muerto aunque si acorralado por la marginación primero, la europeización después, más tarde el formato de orquesta típica y la sombra de Gardel, pero siempre hubo compositores, poetas y cantores que rompieron el molde y hoy creo que se vive otra época dorada con jóvenes o no tanto que no piensan en ese molde y escapan al rótulo de lo que yo llamo "la secta del formol y la logia del zapatito de raso". Falta la atención debida de los medios y los canales de difusión para llegar a la masividad. Yo me considero uno de los "de culto". Mi música circula dentro y fuera de el supuesto "tango nuevo" y mi estilo de la murga porteña incorporada naturalmente con su pata negra en el tango como tótem, hace que me siga mucha gente sin distinción y me considero un afortunado.

Carlos Varela (cantor y productor discográfico): Ante la pregunta: ¿qué pensás, que sentís sobre el Tango Nuevo?, podría decir que la nueva obra se viene gestando desde fines de los 50 principios de los 60.

La Revolución Cubana abre una nueva perspectiva de pensamiento, liberación y tras ella una nueva forma de ver al hombre y sus circunstancias. Este mismo síntoma ocurrió con la música folclórica en América latina toda de la mano de Armando Tejada Gómez, Atahualpa Yupanqui entre otros con el Nuevo Cancionero en Argentina, Víctor Jara, Violeta Parra, Quilapayún en Chile, Alfredo Zitarrosa en Uruguay, El Tropicalismo en Brasil, la Nueva Trova en Cuba y en México con el Movimiento de la Nueva Canción.

De esa misma forma sucede con el tango y la aparición de una nueva visión del ciudadano de a pie. Allí es donde aparecen las nuevas formas letrísticas con Héctor Negro, Horacio Ferrer, Eladía Blázquez, Mario Laquianandi, Juanca Tavera, entre otros... El nuevo tango y sus letras viene peleando su espacio desde hace más de 70 años, hoy continúan ese mismo horizonte de lucha Alejandro Szwarcman, Ernesto Pierro, Marta Pizzo, Raimundo Rosales, Carlos Ceretti, María del Mar Estrella, Enrique Morcillo.

Lo único necesario e imprescindible es contar con canales de difusión para estos autores y para los artistas que graban sus obras. Es imposible sin difusión el crecimiento de las obras y de la renovación del género. El público no puede pedir lo que no conoce. Los clásicos serán siempre eso, clásicos, pero, para poder intentar

incorporar a esa tan importante lista de tangos estos nuevos poetas y sus obras es imprescindible el aporte de los medios de difusión y de los ámbitos del estado nacional, provincial o municipal. Porque como decía don Osvaldo Pugliese, “La soberanía también se defiende con cultura”.

Cesco (compositor y pianista): “Tango nuevo” creo que es una nueva expresión que se sostiene de pilares ya existentes desde hace mucho tiempo. La idea de continuidad de la forma musical del tango es necesaria para entender este concepto que es a la vez nuevo por generarse en la actualidad. El Tango Nuevo existe gracias a nuevos compositores que se arriesgan a cambios en las piezas, sin trastocar los fundamentos del tango. Por eso opino que es interesante conservar éstos pilares del tango ya sea en el decarismo, el puglisismo, o el madernismo. Este último es un buen ejemplo de un cambio parcial: Si uno escucha “Lluvia de estrellas” nota el mismo marcato de 2.4 o 4.4 o 4.8 con la innovación de la influencia romántica chopinista.

Federico Maiocchi (contrabajista): Al "Tango nuevo", en mi opinión, hay que sacarle el adjetivo. Yo creo que el Tango siempre es el mismo. ¿O acaso a nuestra ciudad de Buenos Aires la llamamos "ciudad nueva" porque es diferente a la del siglo pasado? A nadie se le ocurriría llamarla así porque el desarrollo de nuestra ciudad nunca se detuvo.

En cambio el Tango tuvo un paréntesis durante toda una generación (eso es motivo de un análisis mucho más extenso). Y por eso mucha gente habla del "Tango nuevo", para clasificarlo por separado del Tango de los 40'. Yo no reniego de eso, las clasificaciones son hábitos muy comunes en los seres humanos, pero propongo otra manera de verlo. Yo creo que el tango es siempre el mismo, la esencia no cambia. Por supuesto que el contexto que nos rodea hoy es mucho más urgente y quizás más violento que el del siglo pasado, por eso es que los tangos compuestos en este siglo tengan esa característica distintiva.

Haidé Daiban (poeta, letrista): Cuando se habla de Tango Nuevo muchos se refieren a nuevas letras o a nuevas armonías, como las que propuso Piazzolla, cambios que son generalmente rechazados por ser distintos, “raros”. Pecado muy humano pero que no ayuda al desarrollo del arte. Siempre hubo Tangos Nuevos, desde los primeros que cantó Gardel (y anteriores también), hasta la nueva letrística de poetas contemporáneos, y esa Fusión que arremetió hace unos años entre Tango y Rock, o tango y flamenco, por ejemplo. Lo interesante en este género es ver la amplia paleta de temas abordados, ya que el mundo sigue, las cosas cambian, el léxico se amplía, los intereses de los poetas y del público variaron, y esto hace que la riqueza del contenido nos lleve a una realidad que no es la del Siglo XIX o XX.

La tecnología, los neologismos, las formas de transmisión, no son ajenas a la inquietud de los autores y comprobamos que al barrio, al café, a la “viejita”, a la amistad, al amor, a la traición, etc. se le incorporaron temas sustanciosos e interesantes sin medrar sobre la definición de Tango y abriendo un abanico más actual. Sin miedo, aceptemos el cambio. No quita esta afirmación que haya luego una selección particular.

Hernán Malagoli (pianista, autor, compositor y arreglador): Desde mi humilde opinión, con respecto al nuevo tango, o el tango nuevo, siento que hay una corriente interesante de artistas (creadores e intérpretes) que no tienen el espacio necesario de difusión pero a la vez se da esa dualidad de que a veces las buenas cosas hay que saber buscarlas para darse cuenta de que existen y poder disfrutarlas. Realmente Ástor Piazzolla y Eduardo Rovira fueron un mojón importantísimo para el nuevo tango, y nosotros desde nuestra parte seguimos aportando en base a nuestras convicciones musicales un poco o poquito con respecto al tiempo que nos toca vivir.

Viviana Scarlassa (cantante): A mí me gusta decir que el término TANGO NUEVO es redundante, dado que lo actual es inherente a la palabra TANGO. Es un género popular, que nació en la calle, que siempre contó lo que le pasaba a la gente en su momento histórico. Si el tango habló de polainas, gomina y guantes patito, es porque la gente lo usaba en ese momento. Cuando Discepolin decía "hoy no hay guita ni de asalto", lo hacía en plena crisis del 30. Eladía nos habló del "Primer Mundo" durante el gobierno menemista. El tango ES nuevo, más allá de la anacronía de algunos conservadores. También creo que hay que escuchar a los grandes maestros del tango, genios de la música y enormes poetas que nunca van a desaparecer. Creo que se trata de sumar.

Luis del Río: Con Tango Nuevo pienso en el tango actual, el tango de ahora; no tanto como novedad sino como presente, porque el tango es raíz ancestral y continuidad. Sin embargo, el contraste con el período de latencia o clandestinidad que el tango sufrió en los '70 y '80 lo hace sentir casi como una resurrección. No sé si hay otros ejemplos de estilos musicales o de bailes de tanta antigüedad que pasen por un período de clandestinidad o aparente quietud y luego generaciones más adelante resurjan con tanta fuerza.

Jorge Retamoza (compositor, instrumentista, arreglador): Tango Nuevo ha quedado asociado al movimiento vanguardista de los 50 que encabezaron principalmente Ástor Piazzolla y Eduardo Rovira. Después ha habido toda una generación surgida bajo la presencia ineludible de Ástor, quien impuso una manera de escribir desde el punto de vista rítmico, armónico y melódico, provocando numerosas réplicas y repeticiones, algunas demasiado obvias. Esa influencia nos atraviesa a todas las generaciones posteriores. La idea de llamar Nuevo a algo que tiene más de 60 años me resulta un poco contradictoria, así que prefiero llamar Tango Contemporáneo a ese grupo de compositores y músicos que no se preocupa por la danza en sí, ni por "brindar" un espectáculo, ni por mantener a pie juntillas la tradición, sino en ahondar en los principios estéticos personales que consideran para la elaboración de su discurso musical. Y allí si encontraremos distintas concepciones: más académicas o camarísticas, más jazzísticas, más cercanas a la tradición del género, etc.

Vázquez, Juan Manuel (cantante de Cívico tango): ...La primera sensación es duda, recelo al pensar esta idea de "Tango Nuevo", porque esto plantearía que hay un "tango viejo" y ¿es cierto esto?, ¿Pugliese es viejo? ¿Piazzolla es viejo?... fallecieron en los años 90'... en todo caso creemos que la música no tiene una época, que los contextos históricos y sociales le proporcionan más difusión o menos difusión, que los músicos lo revitalizan con nuevos arreglos, composiciones o sonoridades. Nuestros esfuerzos están abocados a la producción artística de una sonoridad que consideramos novedosa. Existían propuestas similares que ahondaban en el género, pero más cercanos a repertorios con una clara definición académica. Por eso, una propuesta como la nuestra realmente fue inesperada: con dos trompetas, dos trombones y una tuba interpretamos tangos con un estilo que permite escuchar y bailar. Para seguir apostando a una aventura, para vencer prejuicios y también para que de manera organizada los "jóvenes" que hacemos música podamos seguir abriendo espacios culturales y hacer de nuestros proyectos artísticos una fuente de trabajo.

Verónica Bellini (pianista, compositora, integrante del grupo China Cruel): En cada período de la historia del tango, siempre hubo un nuevo tango sin necesidad de llamarse "nuevo"; simplemente mostrando la realidad a través de sus letras. Hubo una época en la cual desapareció, y nos hicieron creer que no teníamos una música que nos identifique como pueblo. Luego volvió a surgir el tango, y allí nos hicieron creer que era algo de museo que debía mantenerse tal como era años atrás, con todo el valor que eso tiene, pero dejándonos afuera, pensando que el tango es algo que -en

muchos casos- cuenta historias de cosas que ya no pasan, y con palabras que ya no usamos. Creo que el nuevo tango es simplemente el tango que finalmente parece continuar su evolución natural, gracias a una generación que ha logrado apropiarse de él, contar las nuevas historias, en el lenguaje de hoy, de la misma manera que sucedió en sus orígenes. Al menos es lo que intentamos hacer con China Cruel, al igual que Tape Rubin, La Chicana, Dema y su Orquesta Petitera, Rascacielos, Ángel Pulice y tantas otras propuestas artísticas

Oscar J. Benvenuto (músico, compositor): Pienso también, que el tango ni pasa ni pasará de moda... las épocas, las personas, van cambiando, y los autores sólo reflejan lo que van viendo al pasar los tiempos... Lo que reflejan, en cuanto a las letras de tangos de hace 60/80 años atrás, lógicamente, deben de reflejar cosas de esa época... los autores generalmente van escribiendo el reflejo de lo actual... de cada particular momento.... Lo mismo sucede con la música... Desde el tango milonga al tango canción, más lento, [con] letras más intensas, como decía Carlos Gardel, "óperas" contadas en 3 minutos... La música ha ido evolucionando continuamente, la máxima evolución ha sido la época "piazzolliana", donde un loco lindo, brillante músico e inspirado compositor, quiso agregar ciertas escalas opuestas, acordes más completos y complicados, donde su armonía fue dejando marcado un estilo nuevo... ese mismo estilo, que, a pesar que los Tangueros clásicos, en un momento, rechazaron, ha ido dejando entrar al tango en una nueva categoría, tanto que, hoy en día, en cualquier escenario del mundo, cualquier músico, en cualquier sala de conciertos, por más importante que sea, no se considera "completo en su misión", si no interpreta una obra de nuestro querido Astor Pantaleón...

Mariano Siccardi (cantor): El tango es nuestro compañero desde la cuna... Lo que escuchamos sin querer escuchar cuando venimos al mundo en estos rincones de la tierra... Tango es la nostalgia, la mugre y el terrible y abrumador paso del tiempo. ¡Viva el tango!

Camila Heredia (cantante): Con respecto al tango... El tango es uno, tiene una esencia que lo hace tango y no otro género. Su temática, su cadencia, la forma en que nos llega al escucharlo, cantarlo o bailarlo... Obvio que con el correr del tiempo aparecen, gracias a Dios, nuevos autores e intérpretes y al tesoro de tangos que tenemos, los compositores y poetas y las voces que siempre estarán, se suman nuevos...

Fernando Rossi Cabrera (productor y difusor de tango): El tango nuevo no existe, existe el tango y su gente, que se va expresando como la vida. No recuerdo ahora quién dijo esta frase: "el tango irá por donde vaya la vida". El tango en cada generación irá expresando lo que vive, por lo tanto el tango siempre tendrá su lugar, nadie es dueño de nada, la intangibilidad hace que las distintas disciplinas se muestren en su máxima expresión. Por lo tanto, bienvenidos todos los que sientan el tango, el tiempo. que es el gran sabio, será el que establezca lo perdurable, tengamos el corazón abierto, y la actitud de entender a las nuevas generaciones, sin olvidar los códigos que nos legaron los que hicieron la historia. Esto recién empieza

Los Hermanos Butaca (dúo de tango): Un niño inquieto que encuentra el traje de fiesta que dejara su abuelo. Se lo prueba, se mira al espejo, hace monerías... El tango es de todos. Un amigo a quien llevar de juerga por nuevos bares, hasta que la espuma le vuelva a salir por la boca

Marina Ríos (cantante): No se si existe tal cosa como un tango nuevo... quizás sí, uno actual... en mi caso pienso que es importante cantarlos, bailarlos y que me representan letrísticamente sobre todo. Es lindo hablar del farol, la daga y evocar como en la peli de woody en París otro tiempo que fue "mejor" pero también está bueno dejarse atravesar por cosas actuales y cantar de lo que pasa en Pompeya hoy como los pibes de quiero 24 o Marisa Vázquez y su perspectiva tan de mujer o Lucio

Arce y esa comicidad que te quedás pensando y tantos otros... como dicen los pibes de La Vidú hay que remar la historia y cada uno de nosotros aporta lo que puede y tiene desde el hoy.

Osvaldo Cambria (escritor): Después de dos décadas de exaltación ( la del 40 y del 50 ) el tango tradicional comenzó a sufrir un lento declive. Astor Piazzolla, con sus armonías disonantes y su rítmica vanguardista, le ponía el pecho a las balas de la más rancia ortodoxia tanguera del Río de la Plata, viéndose obligado a llamar a sus composiciones "música de Buenos Aires" en lugar de "tango" para no herir susceptibilidades en el seno de la crítica conservadora. En el poemahomenaje "Mi viejo Piazzolla", que el poeta Horacio Ferrer le dedicó después de su deceso, hay un verso que resume en forma admirable este concepto: "Con qué insolencia heroica nos salvaste, del pozo de los sordos y los necios ",

Rusca (Aldo Barberis-Rusca, cantor): Para hablar de "tango nuevo" primero habría que definir el "tango viejo", y como decía mi abuela "viejos son los trapos". ¿Hasta qué año un tango es viejo, hasta los 50, los 60, los 70? ¿A partir de qué año un tango es nuevo, desde los 80, a partir del nuevo siglo? Me resisto a pensar en el tango en términos de antigüedad o novedad; el tango es tango sea de Arolas o del Tape Rubín, de Pacho o de Acho. Lo que sí podemos decir es que en los 30 y los 40 el tango era mucho más que una música, era una estética y hasta una ética. La gente vivía en tiempo de tango, y el tango musicalizaba la vida cotidiana. El tango, hoy, todavía tiene que encontrarle la banda de sonido a la ciudad a la que pertenece, ser la armonía, la melodía y el ritmo de la Buenos Aires de este momento y plantarse como la música de su pueblo.

Victoriangeles (cantante): El tango está vivo, con lo cual entiendo que uno no debe ser ortodoxo ni cerrado sino entender que este debe ser una expresión genuina del corazón que guarde la esencia del tango, pero donde cada artista le puede y debe poner sus propios rasgos. Lo importante tanto respecto de los consagrados como de los que estamos abriendo nuevos senderos es el amor a nuestro "Tango". Por ende, respeto y aplaudo todas las expresiones del mismo tanto de los vivos como de los que ya no están y nos precedieron.

Marcelo Lo Bianco (guitarrista, compositor): Entiendo por Tango Nuevo, en lo referente a su música, sin ser un experto ni mucho menos, la búsqueda de un nuevo estilo musical, elevado y retroalimentado por una plataforma rítmica con sus bases en el Río de la Plata, o más concretamente Buenos Aires. Desde Eduardo Arolas hasta Ástor Piazzolla, pasando por el tango interpretado con guitarras y cantante, la milonga campera fue y sigue siendo un terreno firme donde pararse. La búsqueda de un nuevo estilo comienza con empujar los límites, correr el riesgo a las críticas, y a prueba-error, sembrar a través del tiempo.

Alejandro Fasanini (bandoneonista, compositor, director y bailarín): Aprendí de viejos tangueros de Buenos Aires que no hay nadie que pueda hablar de "Tango" con tanta claridad como los mismos "tangos". Ellos, como música popular, llevan la sacralidad de hombres con una mirada íntima que captura ese "secreto sacro" y así luego representarlo en estos tangos. Tal proceso es interior, meditativo, es comparable a la necesidad de ser curado para luego curar al otro. La música: un arte para estar en comunión con este "otro", porque si la música suena dentro de nosotros entonces podemos contar los sueños del alma.

Tancredo (compositor, productor, vocalista, violinista, guitarrista, cuerdas, dj): Tango nuevo o no, lo importante es que sea bueno. No todo lo que es nuevo es bueno. No todo lo que es bueno es nuevo. No todo lo viejo es bueno. No todo lo bueno es viejo. Todo tiempo pasado no fue mejor. Es verdad, ya duele menos. El futuro es algo casi inevitable aunque no por eso necesariamente promisorio. Siempre habrá clásicos. Que



alguna vez fueron innovadores. Siempre habrá innovadores. Algunos se transformarán en los clásicos (oremos para que sean los mejores). Y dejarán paso a otros innovadores. Quienes con el tiempo se podrán transformar en clásicos y así... Esta es mi era, ordenadores, guitarras distorsionadas y violines eléctricos. No soy un clásico pero tengo el honor de convivir con ellos. Tango nuevo, tango viejo, neotango, electrotango, tango clásico, hard tango, electrónico, moderno. Lo importante está en el arte. Lo importante es que sea bueno. Y que los hay, los hay...

Maríel Martínez (cantante): Desde mis comienzos en la música y en el tango mi gran maestro Chocho Ruiz me recomendó ir a la raíz del género, para poder comprenderlo y poder luego tener un propio estilo, desde el respeto y desde el conocimiento. No creo que "Nuevo" sea necesariamente "Bueno", puede que sí y puede que no. Lo importante para mí es la sinceridad. Ser sincero significa saber que este camino es largo, implica estudio, disciplina, amor. Ser sincero significa escuchar mucha música, leer mucho y dejarse llevar por el corazón cuando algo nos conmueve. El tango está vivo en las orquestas típicas que realizan repertorio clásico y en los nuevos compositores, en los hermosos discos de Gardel y en el pibe que acaba de escuchar por primera vez un tango y sueña con cantarlo alguna vez. Para ese chico todos los tangos son nuevos...

Jacqueline Sigaut (cantante): Como alguna vez dijo Aníbal Troilo, "No hay tango viejo ni tango nuevo, el tango es uno solo", y sigue vigente y presente. Personalmente siento la necesidad de que el tango vuelva a tener el lugar social que tuvo en su mejor época, que sea la música que me represente y comparta mi cotidianeidad y manera de vivir la vida, que tenga su máxima libertad de expresión y que siga evolucionando. La historia definirá la calidad de lo que perdure. Ahí es donde siento un desafío y un compromiso de cantar y difundir tangos de autores y compositores que estén vivos. Es nuestra la responsabilidad de hacer tango en el 2015, y eso nos involucra a todos los que amamos el género, no sólo compositores, autores, músicos, difusores, empresarios, políticas públicas, bailarines y cantantes, sino también el propio público tanguero

Bibi Albert (letrista): Eso de tango nuevo me parece de una intrascendencia total. ¿Nuevo hasta cuándo? De mí, y de mis queridos colegas, se dice que somos autores nuevos. Debo confesar que yo vengo ya bastante usada y amortizada. Y escribo tangos desde hace muchos años. Prefiero, en todo caso, si es que hay que hacer una diferencia, situarlos por su década, qué sé yo, como mencionamos el tango del 40, el tango del 30. O tango contemporáneo. Es más importante ser original, accesible, profundo, poético. Y ése es el tango que hay que hacer, aunque no lo llamemos de ninguna manera y capaz que ni siquiera tango

Ricardo Zapiola (pianista): Creo que toda expresión cultural y artística se enriquece con el aporte de una nueva generación. Si esto sucede, significa que dicha expresión sigue vigente, sigue viva. Como músico y docente tengo la satisfacción de poder vivenciar esta experiencia. Así que estoy de acuerdo con el tango de hoy o nuevo, del cual desde mi modesto lugar me considero parte. ¡Ojo! me parece pertinente también aclarar que el tango "nuevo" existe gracias al tango anterior, y que se nutre de todos sus yeites y manifestaciones.

Pablo Nemirovsky (compositor, bandoneonista, escritor): Creo que El tango es una música viva, y como tal está en movimiento, su movimiento es expansivo y no lineal, lo que hace vano e imposible el fijarla en el tiempo y establecer en ella categorías inamovibles. El adjetivo "nuevo" no aporta nada "nuevo"; a menos que se utilice simplemente a modo de indicación temporal inmediata. Cabe preguntarse por qué muchos suponen que lo nuevo sería mejor o por lo menos más moderno que lo viejo. La historia y el presente del tango desmienten tal ecuación (nuevo: moderno, mejor...). Lo que no quita que el tango pueda todavía continuar su expansión. Cada uno debería

hacer aquello para lo cual se siente capacitado y expresarse musicalmente de manera franca. En resumidas cuentas opino que: cada maestrillo con su tanguito.

Claudio Riva (guitarrista, compositor): No me gusta el término “Nuevo Tango”. Para mí, hoy tampoco existe la etiqueta “Nuevo Jazz” o “Nuevo Rock”. Soy de los que siente que la música es tan inmensa que todavía hay mucho por hacer sin importar la etiqueta. Si sos músico, naciste en Buenos Aires o tenés padres porteños, Si cuando apreciamos la música no lo somos... Hoy mucha gente escucha música en un aparatito que contiene muchos discos-canciones de diversos estilos de música, en un entorno muy ruidoso como es la ciudad, creo que cuando deciden escuchar música o ir a un concierto, consciente o inconscientemente, desean lo mismo que lo que escuchan en su mp3.

Chino Barbieri (cantor, compositor, escritor y consultor psicológico): Se habla del tango de hoy, en el mejor de los casos para darle una denominación y diferenciarlo (¿de qué?). Siguiendo el criterio de poner motes a las expresiones tangueras tales como el tango de ayer, el de la época dorada, el del adcentamiento, el prostibulario o el vanguardista. Sin embargo, creo que la palabra “tango” guarda y abre en sí el universo de un género riquísimo que ha sabido nutrirse sin prejuicios de ritmos autóctonos preexistentes y decodificaciones de formas foráneas conjugándolas en un lenguaje propio. El tango ha sido representativo; fiel reflejo de la idiosincrasia de nuestro pueblo pero sería de necios negar que esa representatividad ha ido perdiendo fuerza con el correr de los años. La causa, además de una creciente y profunda penetración cultural.

El Tango siempre es de hoy porque es el “aquí y ahora”, es su esencia; pero para volver a ser representativo (es decir reconocido masivamente por la sociedad) requiere de difusión amplia y de la comprensión por parte de los difusores de los eventuales destinatarios de nuestra otrora música nacional y popular; el sujeto tanguero.

Las radios temáticas han favorecieron el “exilio” del tango de los grandes medios. Pero a pesar de todo, el espíritu tanguero pervive y sigue su camino, muchas veces con mejor suerte yirando por el mundo que en el ostracismo penitente de su propia casa. Es una forma de concebir la vida y por tanto mirar y retransmitir la realidad, es una actitud musical y lingüística que se canta y baila. No está sujeto a cuestiones generacionales.

He visto grandes maestros de avanzada edad innovar con arreglos prodigiosos guardando respeto y admiración por las clásicas obras contrastar, con jóvenes fundamentalistas de lo que jamás conocieron, aporreando un instrumento o maltratando una letra como si se tratara de una declaración de principios infalible, bajo una estética que ni sus abuelos hubieran adoptado jamás por cursi o por inaccesible.

El tango está, vive, respira, no pide permiso; es una cuestión de espíritu, de polenta interna. Vive en quienes lo realizamos en las distintas facetas. No es un cliché; no es de ayer ni de hoy; simplemente es.

Damián Ricart (guitarrista, arreglador, interprete, compositor y docente): Es importante introducimos en que cuando nos referimos a “nuevo”, no necesariamente lo es. Lo denominado “nuevo” y lo denominado “viejo” están indefectiblemente atravesados por la misma espina dorsal, porque las influencias, los puntos de referencia, la información del género que uno aprende ya sea con diversos maestros o como autodidacta, entre otras formas, siempre nos brindan los elementos para comenzar y así, transitando el camino del Tango, vamos entendiendo y sobre todo sintiendo la estética del género.

Considero que cuando lo “nuevo” tiende a ser algo forzado, por el solo hecho de mostrar que se está haciendo algo diferente, suele caer en la trampa de la

superficialidad y el vacío artístico. Lo “nuevo” va apareciendo solo por decantación, es algo que fluye y que tiene conexión permanente con lo “viejo”, porque ambas se relacionan, porque una no puede ser sin la otra. Muchas veces se piensa que por el solo hecho de agregar un bandoneón a una obra o una canción se está haciendo Tango, y se ignoran todos los elementos que hacen característicos al género y que tienen que ver con una estética determinada que se construyó en base a diversos factores musicales, artísticos, literarios, lingüísticos (como ser el lunfardo), sociales, políticos y culturales.

Como en otros tiempos cuando se ha cuestionado o puesto en duda si Piazzolla era o no era Tango... Piazzolla era Piazzolla y era Tango, porque en sus composiciones e interpretaciones se nota claramente sus años con Troilo. Su ruptura fue dentro del Tango mismo, y eso mismo no era tango “nuevo”, era Piazzolla. Creo que lo “nuevo” en el Tango está dentro de la construcción de cada uno, ya sea como compositor, intérprete, arreglador o mismo, en la impronta sonora tanto en lo individual como en lo grupal. Los desafíos a rupturas son interesantes, siempre y cuando se respete no solo la estética que lo caracteriza, sino, además, la filosofía y el espíritu del Tango.

“El género sale del viejazo, ha de señalar el “Tape Rubín”, para resurgir con una nueva corriente de grupos y solistas que refundan el género y hasta juegan en Spotify. Que quedó viejo, que es de otra época, que no hay nada nuevo: todo eso se dice del tango. Y, de hecho, alguna vez fue cierto. Lejos de sus años de oro, las últimas décadas del siglo XX fueron de mal en peor para el género porteño por excelencia: el tango se había vuelto sinónimo de pasado. El género parecía estar en extinción, veníamos de un par de décadas en las que había muy poca producción, había muy poca actividad y el tango estaba quedando como algo de museo”.

Habla de aquellos años, de los principios de los '90, cuando su nombre no significaba lo que ahora sí: él, junto a muchos músicos jóvenes exponentes provenientes de otras disciplinas, reconvirtieron el tango en presente. Milonga. La gente quería bailar. “Hubo un resurgir a partir de la milonga, creo que fue el baile lo que lo motorizó. A partir de ahí comenzó una renovación”, continúa Rubín.

El Arranque, La Postangos, Tangata Rea, Las Muñecas y La Chicana. Las orquestas volvieron a copar las pistas de baile porteñas. A partir de esos cinco pilares se edificó la continuación de un género que había tenido una elipsis creativa de 40 o 50 años, pero que, de repente, volvía a tener cosas para decir. Cosas para cantar.

"Si hoy el tango es una trinchera, en los '90 era un páramo. Escucharlo tenía algo de heroico, de contracultura, de resistencia. No había tantos cruces, como hoy, que es más normal. Era otra cosa, una muy freak. Hoy está atravesando un momento bastante parecido al que vivió el rock en los 60, cuando el lugar emblemático era La Cueva. Hoy el tango está en una cueva", analiza Pablo Marchetti, voz de Tangocrátas, el dueto que formó con el guitarrista Rafael Varela. A mediados de los '90, sobre todo acercándose a la crisis del 2001, algo ocurrió en el paisaje socio-cultural de las grandes ciudades que nos dio la pauta a los artistas para volver a una zona del arte en la cual se manifestara la identidad Argentina más cabalmente", reflexiona Alejandro Guyot.

En ese entonces él era cantor de El Arranque. Hoy, lidera el grupo 34 Puñaladas, uno de los más refrescantes de la escena porteña. Y la palabra rebota como un eco: escena, escena, escena. Donde no había lugar, de golpe, se abrieron las puertas para el tango. “El rock nos había desencantado, dejó de ser un producto del under, de los sótanos y pasó a ser un divertimento auspiciado por marcas de cerveza o gaseosas. Cuando abandonó el underground y fue capturado por el mainstream, a los jóvenes de

ese tiempo algo nos pasó, terminamos virando hacia el tango, un género que fue a ocupar esos lugares que el rock dejó vacante”, continúa Guyot.

La pregunta de siempre es por qué. Y el género resuelve con respuestas urbanas a los problemas urbanos: “el tango siempre se jactó de ser la música de Buenos Aires por excelencia. Para nosotros era así, pero ya no era la Buenos Aires de Gardel, Troilo o Piazzolla”, reflexiona Guyot.

Las calles de los compadritos de principios de siglo no existían, habían cambiado las costumbres y, sobre todo, uno y mil golpes habían azotado a la ciudad: “Buenos Aires se había transformado en una ciudad atravesada por los milicos, por el menemismo, por el 2001. Eso quedó plasmado en las composiciones de los tangueros de la nueva generación. Empezamos a componer haciéndole frente a todas esas decepciones y tratando de poner en música y en palabras toda esa constelación urbana que se nos presentaba”.

Porque, claro, el mundo fue y será una porquería, en el quinientos seis y en el dos mil también. Y como todo género de larga data y con mucha historia por detrás, la tradición pesa como una norma que dice cómo se hacen, pero sobre todo, cómo no se hacen las cosas.

En esa revisión de una tradición nacida y creada en otra época, el escáner suena de inmediato: ahí donde la música encuentra links con el presente, donde lo que parecía viejo no lo es tanto, algunas letras de principio de siglo entregan mensajes inadmisibles para la sociedad actual. “Esa revisión tiene que ver con acompañar un proceso que se está dando en la sociedad, que es super saludable. Al género no le queda otra más que acoplarse. Se están revisando muchas letras a las que, en mi opinión, no hay que juzgar. Todos éramos machirulos, todo el mundo era así. Elijo no cantarlas, pero no juzgo al poeta de los 40 que decía cosas que hoy por hoy son inaceptables, porque en ese momento el mundo era así”, se sincera Tape Rubín.

“Vírgenes rotas molidas a palos, muchachas cansadas de tanto llorar. Mil y una noche le rezan a un santo que nunca las quiere escuchar”, recita Guyot con su voz, que parece venir de otro siglo, pero con un mensaje bien 2018. Y como esos ejemplos, hay tantos otros: el tango, desde la lírica, hace tiempo dejó de mirar hacia atrás.

Y parte del resurgir y crecimiento del tango porteño en el último tiempo tienen que ver con la inclusión del público femenino, fruto también de la empatía con una nueva ola de cantantes, letristas, arregladoras, compositoras y hasta grupos liderados por mujeres. Julieta Laso, Natalí Di Vincenzo, Natalia Lagos (de Alto Bondi), Marisa Vázquez, Gisela Magri, Eliana Sosa, Marina Ríos, y Noelia Moncada, con sólo algunos de los nombres que se sumaron en las últimas décadas.

Y si año tras año cada vez más discos tangueros llenan las bateas digitales de las plataformas de streaming, es porque la escena ha logrado generar una red de músicos que trabajan con el género por encima de las individualidades, con la canción por sobre todo lo demás. El mérito, seguramente, será en ocupar espacios físicos para reunirse no sólo a disfrutar, sino a crear sentido: “que existan espacios como el Club Atlético Fernández Fierro es algo central para el género. Es un lugar donde uno va a ver música de verdad, un lugar nuestro, de ciudadanos porteños”. Guyot completa: “lugares como La Catedral o la Fernández Fierro son lugares que vinieron a reemplazar el under mítico de los 80”.

De ahora en más, el tango tiene una oportunidad que hace mucho, mucho tiempo no

conocía: tiene el futuro en sus manos. Guyot es optimista: “no sé si el tango va a volver a ser lo que fue, porque el mundo ha cambiado. Pero creo que cada vez más con el tango. Esto está teniendo un efecto multiplicador y creo que no lo va a detener nadie. Me parece que hay un futuro auspicioso y asegurado”.

En definitiva, como puede apreciarse en la mayoría de las opiniones se ratifica aquello de las bases necesaria y principalmente de la permanente y necesaria evolución del género, que necesita de su etapa anterior para asentarse y poder crecer, como ha sido siempre y seguramente ha de suceder.

## VAMOS A LOS BIFES: LA PRODUCCIÓN DEL GÉNERO SIGLO XXI

En las etapas anteriores del género, nos hemos basado en los trabajos de Horacio Ferrer para conocer cuál era su producción. No estando Horacio acudimos a distintas fuentes.

En materia audiovisual y de cinematografía en relación al tango, durante el período se filmaron las siguientes películas:

2001: “SALUZZI. Ensayo sobre bandoneón y tres hermanos” de Daniel Rosenfeld.

2003: “ABRAZOS, TANGO DE BUENOS AIRES” de Daniel Ríos.

“ASSASSINATION TANGO” de Robert Duvall.

“BAR EL CHINO” de Daniel Burak

“YO NO SÉ QUE ME HAN HECHO TUS OJOS” de Sergio Wolf y Lorena Muñoz

2004: “LUNA DE AVELLANEDA” de Campagnola

2005: “12 TANGOS – PASAJE DE REGRESO A BUENOS AIRES” de Arne Birkenhok

“TANGO, UN GIRO EXTRAÑO” de Mercedes García Guevara

2006: “ORQUESTA TÍPICA” de Nicolás Entel

“SI SOS BRUJO” (EMILIO BALCARCE) de Carolina Neal

“EL ÚLTIMO BANDONEÓN” de Alejandro Soderman

2008 “CAFÉ DE LOS MAESTROS” de Miguel Kohan

2009 “HOMERO MANZI, UN POETA EN LA TORMENTA” de Eduardo Spagnolo

“NARANJO EN FLOR” de Antonio González Vigil

“EL ÚLTIMO APLAUSO” de Germán Kral

2011 “TATA CEDRÓN, EL REGRESO DE JUANCITO CAMINADOR” de Fernando Pérez

2012 “GRICEL. UN AMOR EN TIEMPO DE TANGO” de Jorge Leandro Cólás

2014: “PICHUCO” de Martín Turnes

“TANGO DE UNA NOCHE DE VERANO” de Viviana Blumenschein

2015: “SERVICE TANGO” Jean Thiery Pichón

2016 “SALGÁN & SALGÁN – UN TANGO PADRE-HIJO” de Carolina Leal

“UN TANGO MÁS” de Germán Krol



2017: "TANGO SUONI" de Gabriel Aparici

"YO SOY ASÍ, TITA DE BUENOS AIRES" de Teresa Constantini

2018 "PIAZZOLLA, LOS AÑOS DEL TIBURÓN" de Daniel Rosenfeld

En el tema autoral, tanto musical como poético, hemos desarrollado una intensa búsqueda de los temas del siglo XXI, tanto de autores que vienen ya del siglo XX, como especialmente, de las jóvenes generaciones.

Debo decir que me ha sorprendido la cantidad y calidad del material obtenido a través de diversas fuentes de internet, de material impreso, como de la información que brinda Sadaic. En todo ello, hemos encontrado un abundante material que, para nuestro caso, llega a los dos mil títulos y que, seguramente han de existir muchos más a los que no hemos llegado con nuestra investigación.

Pese a todo ello, debo decir que me ha sorprendido gratamente encontrarme con tanto material y espero que también al lector, porque ello está demostrando que el género no tiene aún su partida de defunción porque, fundamentalmente se nutre de las nuevas generaciones que, de acuerdo a sus estudios y forma de sentir este tango del Siglo XXI se expresan a su manera, reflejando el mundo que les toca vivir. Con ello, repetimos, una vez más, estamos ante una realidad que ratifica la permanente evolución del género. Enhorabuena.





TANGOS, VALSES Y MILONGAS DEL NUEVO SIGLO

“A Bartolomé Palermo” (T) Adrián Lacruz

“Abismo” (T) Bruno Giuntini

“Abortango” (T) Pablo Cignoli y Bruno Giuntini

- “A Carlitos Solé” (T) de Orlando Romanelli y Florencio Nápoli Matrosos
- “A cielo partido” (T) de Marta Pizzo (2008)
- “Acróbatas de luz” (T) Nehuen Martino y Daniel Olivera
- “Acunando a Eladia” (T) Bibí Albert y Héctor Dengis
- “Actitud tanguera” (T) Juan Carlos Cáceres y Leandro Nikitof
- “A Don Eliseo Campos” (T) 2013 Claudio Cicoli
- “A donde va” (T) Nehuén Martino y Daniel Olivera
- “A donde vás” (T) Jose Ogivieki y Alejandro Szwarcman
- “A Don Vicente” (T) Adrián Barile
- “A dúo con la vida” (T) de Quique Rossetto y Marta Pizzo
- “A duras penas” (T) de Pedro Vázquez y Carlos Dix
- “A Ernesto Sabato” (T) 2012 Hernán Genovese
- “Agosto” (T) 2014 Julián Peralta
- “Agua va” (T) Yesca
- “A Horacio Ferrer” (T) de Bosco Ortega (2014)
- “A Horacio Ferrer” (T) de Gabriela Elena
- “A Horacio Salgán (T) de Edgardo Pedroza
- “Ahora sí” (T) Ramiro Gallo
- “Ahorita” (T) Sofía Viola
- “Aire de tango” (T) Sonia Possetti
- “Aire sin final” (T) Alfredo “Tape” Rubín
- “Ajedrez” (T) Gise Stival
- “Alberta” (T) 2007 Gustavo Santaolalla
- “Al cuete” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Al lado de tu sueño” (T) 2018 Mariano Heler/Slapine y Alfredo “Tape” Rubín
- “Agua de tango” (T) Sonia Possetti
- “Alas de tango” (T) 2017 Esteban Morgado
- “A la ciudad de Montevideo” (T) de Daniel Amaro
- “A la Guardia Imperial” (T) de José Colángelo
- “A la puerta del viejo colegio” (V) de Pepe Motta y Alejandro Szwarcman
- “A las siete” (T) 2007 Gustavo Santaolalla
- “A Leopoldo Federico” (T) de Ana María Marzábal y Oscar Fresedo
- “Al futuro viejo Gasómetro” (T) Ernesto Pierro
- “Alguien más que dice adiós” (T) Héctor Basurto y Alejandro Szwarcman

- “A los que buscan” (T) de Daniel Ruggiero
- “Alunado” (T) Geardo De Monaco
- “Al maestro de canto” (C) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Alma de miel” (a Discepolín) (T) Marcelo Saraceni e Hilda Guerra
- “Alma desakatada” (T) Marcela Bublik y Raúl Peña
- “Al rescate” (T) Francisco Borra
- “Alsina” (T) 2017 Julián Peralta
- “Al volante del bondi” (T) Alfredo Figueras y Jorge Padula Perkins
- “Amablemente” (T) 2000 Daniel Melingo
- “Amalia la de Malabia” (C) Juan Vattuone
- “Ambar” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “A mi barrio” (T) de Miguel A. Córdoba y Norma Montenegro
- “A más mil metros de altura” (T) de Daniel García y María José Demare
- “Amor al viento” (T) Cristina Tripode y Sara Melul
- “Ana María” (T) Piraña-Larvas sobre versos de Elias Castelnuovo
- “Anclada al paraíso” (T) Ariel Ascheri y Marta Pizzo
- “Andromena” (T) Federico “Vruma” Ottavianelli
- “Angurriento” (T) 2000 Daniel Melingo
- “Antes que llegue otro día” (T) Raúl y Rubén Garelo
- “Al último fueyero” (T) de Damián Torres
- “A mi nieto” (T) de Tito Ferrari y Eradio Minotti (2010)
- “A mí no me interesa” (T) de Marcos Larrosa y Alfredo Defilipo
- “A mis amigos árabes”, “A mis amigos armenios” “A mis amigos israelitas”  
A.Cichetti-R.Vidal
- “Acompañada y sola” (T) Chico Novarro
- “Acunando a Eladia” (T) Héctor Dengis y Bibí Albert
- “Adam y Eva” Fernando (T) Travesi
- “Adolescencia” (T) Néstor Ballesteros y Ernesto Pierro
- “Agarrate Catalina” (C) 2007 Esteban Morgado
- “Aimam” (T) Andrés Linetzky
- “A la vela del camino” (T) 2019 Quiero 24
- “Al arrullo de un violín” (T) Carlos Arci
- “Al Cimbrar de La Vida” (T) 2012 Hernán Genovese
- “Al final de la tormenta” (T) Tato Finocchi y Raimundo Rosales
- “Al futuro viejo Gasómetro” (T) Ernesto Pierro y Martín Targa Osvaldo

- “Al maestro de canto” (T) Reynaldo Martín y Roberto Díaz Tusino
- “Al sur de todo el cielo” (T) Sacri Delfino y Patricia Ferro Musso
- “Alas” (A Luis Alberto Spinetta) (T) Daniel Ruggiero
- “Al borde” (T) Juan Subirá
- “Alegre bandoneón” (T) Lina Avellaneda
- “Alguién más que dice adiós” (T) Néstor Basurto y Alejandro Szwarcman
- “Algunos miran otros hablan” (T) Juan Serén
- “A lo Magdalena” (T) 2003 Daniel Melingo
- “A los que se fueron” (T) 2016 Juri Venturín
- “Alunado” (T) JoséTeixidó
- “Amalgamas” (T) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondo
- “Andén” (T) 2017 Julián Peralta
- “Ángel III” (T) Feliú
- “Amor bastardo” (T) (2016) Mario Pinna y Pasquale Caccato
- “Amigo hermano del corazón” (T) Oscar Arias y Rubén Rey
- “A mi amigo Pablo Rago” (T) 2006 Ramiro Gallo
- “Amnesia” (T) Fabián Toribio González
- “Amor de a tres” (T) Oscar Barrios y Rubén Rey
- “Amor de primavera” (T) Ramiro Gallo
- “Amor eterno” (T) Paco Berón y Adrián Resnik
- “Amor mentiroso” (T) Marco Magnolo y Fortunata Schoul
- “Amor o nada” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Amor platónico” (T) Sofía Viola
- “Amor que baila y se va” (T) E. Fernández Etcheto, Pedro Colombo y Susana Mir
- “Amor rioplatense (T) Felipe y Raúl Castro
- “Amor y espanto” (T) Lito Vitale-Lucho González-Adrián Abonizio
- “Amores de patio” (T) (2005) Oscar Pometti y Ernesto Pierro
- “Anagrama” (T) 2017 Julián Peralta y Juan Serén
- “Analía” (T) 2004 Rubén “Tape” Rubín y Fabricio Piovini
- “Anclada al paraíso” (T) (2010) Daniel Ascharía y Marta Pizzo
- “Andar gatillo” (T) Martín Frontera y Juan Martín Scalerandi
- “Animals” (T) 2016 Federico Mizrahi y Luis Longhi
- “Anochecer porteño” (T) Salvador Grecco y Eduardo Héctor Lettera
- “Añoranza de amor en tango” (T) Rodrigo Stottun y Jorge Padula Perkins



- “Años de arena” (T) 2008 Ramiro Gallo
- “Antes” (T) 2016 Federico Mizrahi y Luis Longhi
- “Antifaz” (T) Darío Barozzi
- “A Osvaldo Avena” (T) Sacri Delfino y Héctor Negro
- “Apagá” (T) Ignacio Varchausky
- “Apagá la vela” (T) 2019 Quiero 24
- “A plazo fijo” (T) 2008 Andrés Linetzky
- “Aprender” (T) Mario Valdez y Marta Pizzo
- “Apurado” (M) 2010 Ariel Aschieri y Marta Pizzo
- “Aquel cine de barrio” (T) Guillermo Meres y Ernesto Pierro
- “Aquel instante” (V) 2010 Hernán Lucero y Tate
- “Aquel muchacho bueno” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Aquelarre” (T) José Ogivieki y Ernesto Pierro
- “Aquella noche” (T) 2003 Jaime Wilensky
- “Aquella tarde” (T) Leslie Muñiz y Cacho Lavandera
- “Arañando la puerta” (M) Lito Vitale – Lucho González y Adrián Abonizio
- “Arcadia” (T) 2019 Julián Peralta
- “Araca el equivoco” (T) Sebastián Luna
- “Arañando la puerta” (T) Lito Vitale y Adrián Abonizio
- “Arrabaleando” (T) Silvia Poulela
- “Arrepentido” (T) 2018 Sebastián Jarupkin y Adrián Abonizio
- “Arcangel” (T) Peche Estevez
- “Arrinconado” (T) 2016 Sebastián Jarupkin
- “A Ricardo Catena” (T) 2012 Hernán Genovese
- “A rio revuelto” (T) Marcelo San Juan y Alejandro Swarcman
- “A Roberto Grela” (T) 2012 Hernán Genovese
- “Argumento incierto” (T) 2006 Sonia Ursini y Nelson Pilosof
- “Arrabal cósmico” (T) 2002 Miguel Ángel Barcos y Nelson Pilosof
- “Asesinan la pasión” (T) Jacinto Castelo
- “Asesino” (T) 2005 Pablo Cignoli
- “Asfalto y tripas” (T) Juan Lorenzo
- “Así es la noche” (T) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Asignatura pendiente” (T) Emilio de La Peña y Ernesto Pierro
- “A suerte y verdad” (T) 2012 Julián Peralta

“Astilla” (T) 2018 Lucas Ferrara  
“Atardecer” (T) 2019 Carla Pugliese  
“Atardecer en París (T) Marcelo Raigal y Miguel Jubany  
“A tiempo” (T) 2007 Gustavo Santaolalla  
“A toda orquesta” (T) Nicolás Ledesma y Leopoldo Federico  
“Atravesado” (T) A. Bordas  
“Astronomía” (T) 2018 Acho Estol  
“A tus ojos” (T) Ramiro Gallo  
“Aturdido” (T) Diego Biuso y Claudia Pannone  
“Ausencia de tango” (T) Sonia Possetti  
“Autoretrato” (T) Julio Lacarra y Lina Avellaneda  
“Avenida de Mayo” (T) 2002 Gustavo Santaolalla  
“Avenida desmayo” (T) 2005 Juri Venturín  
“Aura” (T) 2007 Gustavo Santaolalla  
“A un pibe viejo” (T) Walter “Chino” Laborde y Dipi Kvitko  
“A veces” (T) 2008 Miguel Di Genova  
“Aves ciegas” (T) Cholo Montironi y Miguel Jubany  
“Aves del mismo plumaje” (T) Ramiro Gallo  
“Avión de papel” (T) Emilio de La Peña y Ernesto Pierro  
“Aviso” (T) 2014 Carlos Cutoia  
“Azucena Alcoba” (T) Palo Pandolfo y Juri Venturín  
“Azul melancolía” (T) Lucio Arce  
“Azul y verde” (T) Mariano Speranza  
“Ayer” (T) 2000 Daniel Melingo  
“Axel” (T) 2019 Carla Pugliese  
“Baffita” (T) Litto Nebia y Tito Reyes  
“Bailame” (T) Marcelo Raigal  
“Bailando a ciegas” (T) 2018 Acho Estol  
“Bailando sin paraíso” (T) 2008 Miguel Di Genova  
“Bailar el tango con vos” (T) Jorfer y Martina Iñiguez  
“Bailarín” (T) 2007 Gustavo Santaolalla  
“Bailarina” (T) Sofia Possetti  
“Bailarina rota” (T) Fabián Villalón y Mariano Pini  
“Baile encantador” (T) Georgina Vargas

“Bailongo” (T) Ramiro Gallo Y Pablo Agri  
“Bajo el puente” (T) 2013 Silvio Cattaneo  
“Bajo la línea de agua” (T) 2018 Mariano Sayago y Guillermo De Pablo  
“Bajo tanguendo” (T) 2014 Néstor Marconi  
“Balada del alma” (T) 2013 Chico Novarro  
“Balada para un porteño viejo” (T) Alberto Soifer y Horacio Ferrer  
“Ballotage” (T) Héctor Dengis  
“Balvanera” (T) Ángel Pulice  
“Balvanera sin cielo” (T) 2012 Javier González y Alejandro Szwarcman  
“Bandoneón de fuego” (T) Saúl Cosentino y José Arenas  
“Bandoneón solo” (T) Rodolfo Nerona  
“Bandurria” (T) 2016 Martín Tessa  
“Baraja muerta” (T) Nehuén Martino y Mariano Pini  
“Barajando” (T) Rudy Flores  
“Barracas” (T) 2016 Julián Peralta  
“Barril” (T) A. Bordas  
“Barrio chino” (T) Roberto Jara y Rosendo Llurba  
“Barrios ausentes” (T) 2008 Enrique Gómez y Nelson Pilosof  
“Barrio de amor” (T) 2010 Miguel Di Genova  
“Barrio sur” (T) Ramiro Gallo  
“Basta para mí” (T) Orlando Romanelli y Alberto Murilla  
“Bar Notable” (T) 2019 Sebastián Dematei  
“Bar Sur” (T) Mario De Carlo y Carlos Lago  
“Beibi” (T) Gustavo Pena  
“Beso en el mar” (T) Winonda van Vliet y Fabián Russo  
“Betitta” (T) Nicolás Ledesma  
“Bien de onda” (T) Marcelo Biondini  
“Bien nosotros” (T) Eladía Blázquez  
“Bino” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González  
“Biografía” (T) Alberto Muñoz  
“Bisagra” (T) Marcela Bublik  
“Blues del sur” (V) Lucio Arce  
“Bluses de Boedo” (T) Alfredo Rubín  
“Blues de la artillería” (T) 2010 Hernán Cabrera y Gabriel Gowezniansky

- “Boca de vino” (T) Nehuén Martino
- “Boletín de 2x4” (T) Graciela Pesce
- “Borrón de niebla” (T) Orlando Romano – Salvador Granata y Geronimo Yorio
- “Borrón y cuenta nueva” (T) Roberto Maño
- “Bravo Vittorio!” (T) Andrés Linetzky
- “Breve historia del tango” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “Brian” (T) Federiuco Giriboni
- “Bruma” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Budge” (T) 2016 Julián Peralta
- “Bucles” (T) Patricia Malanca
- “Buena vida” (T) Ramiro Gallo
- “Buenos Aires” (T) 2018 Juan Iriarte
- “Buenos Aires, buenos vientos (Canción) Carlos Olano y Marcela Bublik
- “Buenos Aires del sudeste” (T) Juan Carlos Martínez y Salvador Amilfa
- “Buenos Aires de mi sueños” (T) 2010 Raúl Garelo
- “Buenos Aires ha vuelto” (T) Sacri Delfino y Ernesto Pierro
- “Buenos Aires Imparable” (T) Nélide E. Vázquez
- “Buenos Aires imposible” (T) Nélide E. Vázquez
- “Buenos Aires invita” (T) Liliana Vinelli y Nélide Puig
- “Buenos Aires fénix” (T) Liliana Vinelli y Patricio Ferro Olmedo
- “Buenos Aires gris y vos” (T) Ernesto de La Peña y Marta Pizzo
- “Buenos Aires no me puedo ir” (T) Juan Rivero y Nora Bilous
- “Buenos Aires va” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Buenos Aires y la noche” (T) Silvio Di Pascual y Afner Gatti
- “Buenos Aires y yo” (T) Quique Rasetto y Marta Pizzo
- “Buenos Aires y voz” (T) Pablo Mainetti y Claudia Pannone
- “Buenos Aires siglo mío” (T) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Buenos Aires sin tu voz” (T) Quique Rasetto y Marta Pizzo
- “Buenos Aires tango y diván” (T) Daniel García y María José Demare
- “Buenos Aires te quieren contar” (T) Claudia Cartié
- “Buenos Aires, te vuelvo a ver” (T) Elléalle Gerardi
- “Buenosairece” (T) 2006 Marina Baigorria
- “Buenos días Buenos Aires” (T) Peche Estevez
- “Brujos y científicos” (T) 2018 Tabaré Cardozo

- "Bullanguera" (T) Daniel Bolotín
- "Buonaserá" (T) Juri Venturín
- "Caballo solo" (T) Ramiro Gallo
- "Caca en la cabeza" (T) Sofía Viola
- "Cacique" (T) 2019 Julián Peralta
- "Cachada" (T) Andrés Linetzky
- "Cada espera es decir un adiós" (T) 2007 Ernesto de La Peña y Marta Pizzo
- "Cada vez que respirás" (T) 2007 Esteban Morgado
- "Cadencioso" (T) 2006 Román Vergagni
- "Café abierto" (T) 2004 Javier González y Alejandro Szwarcman
- "Café sin después" (T) 2015 Fabián Nesprías y Andrea Bollof
- "Café vértigo" (T) Fabián Russo
- "Chaplín crucificado" (T) 2016 Javier González y Alejandro Szwarcman
- "Chocolate" (T) 2003 Jaime Wilensky
- "Caja chica" (T) 2011 Matías Cabello Cabello
- "Caida libre" (T) Alejandro Guyot y Juan Coviello
- "Che Tango" (T) Andrés Linetzky
- "Cajita china" (Canción) Claudia Levy
- "Caja de huesos" (T) 2018 Acho Estol
- "Calcuta Buenos Aires" (T) Peche Estevez
- "Calle" (T) (T) Fabricio Pioroni y Alfredo "Tape" Rubín
- "Calle de ensueño y Homero" (T) Enrique Minelli y Ernesto Pierro
- "Callejuelas del alma" (T) Beatriz Lockart y Nelson Pilosof
- "Camino al amanecer" (T) Horacio Romo
- "Cadencial" (T) 2009 Julián Peralta y Federico Maiochi
- "Cha digo" (T) 2003 Daniel Melingo
- "Chabón del tercer milenio" (T) Marcelo Héctor Oliveri y Mario Valdez
- "Calandria del Sur" (T) Quique Rassetto y Norma Montenegro
- "Calle" 2009 (T) Alfredo "Tape" Rubín y Fabricio Pieroni
- "Calle Butteler" (T) Saúl Cosentino y Ernesto Pierro
- "Callecitas de mi barrio" (T) Mariano Ceresoli y María Cangallo
- "Callejuelas del alma" (T) 2005 Beatriz Lockhart y Nelsón Pilosof "Calles" (T) 2008 Ramiro Gallo
- "Calle" Tango (T) 2008 Ramiro Gallo



- “Calles” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Camberra” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Cambio dólar” (M) 2019 Alejandro Alustiza
- “Caminante” (T) Marcelo San Juan y Héctor Negro
- “Caminé” (T) 2007 Santaolalla
- “Camino a Buenos Aires” (T) 2000 Rodolfo Mederos
- “Campeona” (T) Misteriosa Buenos Aires
- “Campos de Toulouse” (T) Rudy Flores
- “Canción del recolector” (Canción) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Canción del falo mayor” (El Obelisco) (M) Marcelo Saraceni y Raimundo Rosales
- “Canción del niño errante” (C) Mariano González Caló y Juan Serén
- “Canción de cuna” (T) Javier González y Alejandro Szwarcman
- “Canción de la sangre” (C) Néstor Basurto y Alejandro Szwarcman
- “Canción de los recolectores” (T) Reynaldo Martín y Raimundo Rosales
- “Canción llorada” (C) Acho Estol
- “Canción para volver” (T) Elléale Gerardi
- “Canción sin puñales” (Canción) Litto Nebia
- “Canción rebelde” (T) Carlos Androeni y Alejandro Szwarcman
- “Candombe del niño oscurito” (C) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondo
- “Candombe de las teclas” (C) Ariel Aschieri y Marta Pizzo
- “Candombe esdrújulo” (C) Verónica Bellini
- “Candombe panamericano” (Candombe) Ángel Sica
- “Candombe para el que hasta ayer reía” (C) Juan Cedrón y Luís Alposta
- “Cantores y guitarras” (T) Evaristo Barrios
- “Cantándole a Tata Dios” (T) Evaristo Barrios
- “Cantar es vivir” (T) Daniel García y Marta Pizzo
- “Cantame un tango hermano” (T) 2009 Quique Rosseto y Nora Montenegro
- “Cantar es vivir” (T) 2009 Daniel García y Marta Pizzo
- “Canto a la amada ausente” (T) José Capellino y Alfredo Gallipolli
- “Canto a la poesía” (T) 2006 Ramón Rivadavia y Nelson Pilosof
- “Cantar en sepia” (T) 2013 Hernán Genovese
- “Canto por vos Buenos Aires” (T) Rosaura Silvestre e Irma Lacroix
- “Cañón” (T) Julio Coviello
- “Caricias de nácar” (T) 2006 Carlos Pazo y Renata Lamborghini

- “Capataz” (T) 2005 Julián Peralta y Alejandro Guyot
- “Carabelas de la nada” (T) Fito Paez
- “Caraza” (T) 2016 Julián Peralta
- “Carreteando” (T) 2016 Martín Tessa
- “Carmín y overol” (T) José Ogivieki y Ernesto Pierro
- “Carnet argentina” (T) Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Carnet de perdedor” (T) Karli Carbajal y Alejandro Swarcman
- “Carta a la tristeza” (T) 2016 Javier González y Alejandro Swarcman
- “Carta en tango a Roberto Díaz” (T) 2010 Saúl Cosentino y José Arenas
- “Caruncho” (T) Piraña-Larvas sobre versos de Elías Castelnuovo
- “Casi” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Casi todas las verdades” (T) 2013 Tato Finocchi y Raimundo Rosales
- “Catedral” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Catinga” (T) 2007 Julián Peralta
- “Cayendo arriba” (T) Juan Subirá
- “Cayó la ficha” (T) Sonia Possetti
- “Chaperío instrumental” (T) Finisterre Tango
- “Charlamos después” (V) 2013 Hernán Genovese
- “Chaly” (T) Andrés Linetzky
- “Chat noir” (T) Osmar Pérez Freire
- “Charrúa” (T) 2006 Julián Peralta
- “Clásico y moderno” (T) 2006 Juan José Mosalini
- “Che Buenos Aires” (T) 2004 Raúl Garelo
- “Che Pichín” (T) 2010 Raúl Garelo
- “Chiru” (T) 2004 Julián Peralta
- “Choripán” (T) Carlos González y Gustavo Braga
- “Celestial” (T) 2003 Jaime Wilensky
- “Celosa muerte” (T) El Cachivache
- “Celosa Mente” (T) El Cachivache Quinteto
- “Cerca del cordón de la vereda” (T) Julio Olón y Jorge Padula Perkins
- “Cerezas” (T) 2013 Rodolfo Mederos
- “Charlamos después” (T) 2015 Hernán Genovese y Rudy Flores
- “Chaparrón de hermano” (T) José Arenas y Mariano Pini
- “Che gordo” (V) 2007 La Puñalada y Germán Ares

- “Chez Maxim” (T) Osmar Pérez Freire
- “Cibergalán” (T) 2009 Pablo Lago y Marta Pizzo
- “Cibermática Buenos Aires” (T) Daniel García y María José Demare
- “Cigale” (T) Osmar Pérez Freire
- “Cinco nombres” (T) Mariano González Calo
- “Cinema Paradiso” (C) 2007 Esteban Morgado
- “Circular” (T) Gustavo Santaolalla
- “Ciudad” (T) 2007 Javier González y Sergio Rodríguez
- “Ciudad comprometida” (T) 2006 Jorge Lazbal
- “Ciudad de ciegos” (M) 2009 Marcelo Saraceni y Liliana Papasso
- “Ciudad de nadie” (T) 2006 José Ogivieki y Alejandro Szwrcman
- “Ciudad de los tangos sarpados” (T) 2001 Walter “Chino” Laborde, Federico Mizrahi, Luis Longhi, Guillermo Fernández y Pedro Aznar
- “Ciudad de nadie” (T) José Ogivieki y Alejandro Szwarcman
- “Ciudad de nostalgia” (T) 2006 Diego Goldfard
- “Ciudad de olvido” (T) Damián Torres y Gustavo Vicentín
- “Ciudad de piedra” (T) 2009 Peche Estevez
- “Ciudad en gris” (T) Norbero Cevasco-Ángel Cichetti-Roberto Vidal
- “Ciudad enamorada” (T) Saúl Cosentino y Norberto Rizzi
- “Ciudad trampa” (T) Marcelo Raigal y Héctor Negro
- “Ciudad trepando al cielo” (T) Saúl Cosentino y Héctor Negro
- “Ciudadano de Saavedra” (T) Julio Pane y César Rossi
- “Clase baile” (M) 2005 Abel Soria
- “Clase media” (Candombe) 2016 Javier González y Daniel Cesáre
- “Clase 70” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos
- “Clásico día” (T) Juan Subirá
- “Colectora” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Colores de tango” (T) 2018 WimWarman
- “Comezón” (T) 2018 Santiago Bottiroli
- “Como aquel globo rojo” (T) Ataidés Cortéz y Jorge Padula Perkins
- “¿Cómo empezar?” (T) Claudia Cartié
- “Como flor sin ley” (T) 2008 Marcelo Saraceni y Enrique Martín
- “Comodín” (T) 2018 Acho Estol
- “Como en teatro” (T) Reynaldo Martín y Roberto Díaz

- “Como gusanitos” (T) Juan Vattuone
- “Como idiotas” (T) La Hoguera tango
- “Como las arañas” (T) Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “Como sombras en un río” (M) Tato Finoceli y Raimundo Rosales
- “Como una hojita” (T) 2019 Carla Puegliese
- “Como tocando tu ausencia” (M) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Compadre” (T) 2003 Jaime Wilensky
- “Complicidad” (T) Javier González y María del Mar Estrella
- “Confusión” (T) 2011 Federio Mirazhi y Luis Longhi
- “Con el cielo entre las manos” (T) Juan José Mosalini
- “Con permiso señor Juez” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “Conexión tango” (T) 2016 Sebastián Jarupkin
- “Constelación” (T) 2007 Daniel Ruggiero
- “Compañera” (T) Fabián Dafuena
- “Complicidad” (T) 2015 Javier González María del Mar Estrella
- “Con Alas del Corazón” (T) Claudia Cartié
- “Con bronca se vive” (T) Victoria Di Raimondo
- “Consejero espiritual” (T) Jacinto Castelo
- “Conspiración” (T) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondo
- “Conspiraciones” (T) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondo
- “Con título de barrio” (T) Ramiro Gallo
- “Contracorriente” (T) 2016 Martín Tessa
- “Contra la red” (T) 2015 Julián Peralta y Alfredo Guyot
- “Contratiempo y marea” /T) 2010 Federico Mirzrahi y Luis Longui
- “Contra Yumba” (T) 2007 Daniel Ruggiero
- “Conversa de botiquín” (T) Rosa Noel
- “Coordenadas” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Copando el corazón” (T) Fernando Cabrera
- “Corazón quijote” (T) Saúl Cosentino y Ernesto Pierro
- “Correntada” (T) Javier González y Enrique Morcillo
- “Cordialmente” (T) 2016 Rodolfo Montironi
- “Corrientes y Montevideo” (T) Derrotas Cadenas
- “Cornisas del corazón” (T) María Volonté-Ariel Caminos-Jorge Taborda
- “Cursos”(T) José Teixidó

- “Cotidiana claridad” (T) 2015 Javier González
- “Crazy tango” (T) Daniel García
- “Crecer y darlo todo” (T) Roberto Vidal
- “Creer” (T) Liliana Vinelli y Nélica Puig
- “Creer tanto” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luis González
- “Crema del cielo” (T) 2011 Federico Mizrahi y Luis Longhi
- “Cruzando el dos mil” Saúl Cosentino y Ernesto Pierro
- “Cruzando las aguas” (T) Piraña-Larvas
- “Cualquiera de estas noches”(T) Claudia Cartié
- “Cuando jugaba” (T) Andrés Linetzky
- “Cuándo se extinguirá la vela” Eugenio De Alarcón
- “Cuando los demonios tratan” (T) Germán Pérez Toledo
- “Cuántos años pasarán mi amor” (T) 2004 Mauricio Annunziata y Mario Vignale
- “4321” (T) Derrotas Cadenas
- “Cuarto oscuro” (T) Leonardo Grasso
- “Cuento de los tangos zarpados” (T) 2011 Federico Mizrahi y Luis Longhi
- “Cuervos dorados” (T) G. Oural
- “Cuesta arriba” (T) Gustavo Santaolalla
- “Culpas por vendita” (T) D. Bergesio y A.Bordas
- “Currar es un deber” (Candombe) Juan Carlos Cáceres
- “Curdas de espinas” (T) Nehuén Martino y Mariano Pini
- “Dalo por hecho” (T) Sonia Possetti
- “Danza invisible” (T) 2010 Raúl Garello y Raimundo Rosales
- “Danza maligna” (T) Fernando Randle y Claudio Frollo
- “Daría” (T) Mariano Heler y Diego Baiardi
- “Dar la vuelta” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Dársena Sur” (T) Juan Carlos Cáceres y Gilberto Gensel
- “De ayer a hoy” (T) Mario Valdez y Ernesto Pierro
- “De Cayetano” (T) Nehuén Martino – La Martino
- “De Cesar lo que es de Cesar” (T) 2008
- “De ceniza y el carbón” (T) Juan Lorenzo
- “Décima” (T) Claudia Cartié
- “Declaración de amor y guerra” (T) Javier González y Alejandro Szwarcman
- “De criollos y tangueros” (T) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi



- “Declaración de amor y guerra” (T) Javier González y Alejandro Szwarcman
- “DDI” (T) 2012 Julián Peralta
- “De dónde sos” (T) 2003 Oscar Laiguera
- “De dorapa” (M) 2008 Osvaldo Tubino y Ernesto Pierro
- “De frente” (T) Roberto Vidal
- “De gusano a mariposa” (T) 2004 Quique Raseto y Marta Pizzo
- “De huellas al volver” (T) Marcelo Saraceni y Mariano Pini
- “De ida y vuelta” (T) Ana Schneider de Cabrera y Ricardo Velasco
- “De las dos orillas” (T) Lisandro Androver y Tedy Peiró
- “De moda” (T) Claudia Levy
- “Deriñas y revueltas” (T) 2016 Martín Tessa
- “Dejame ir” (T) 2000 Rodolfo Mederos
- “Demoliendo tangos” (T) 2010 Federico Mizrahi y Luis Longhi
- “Delirio” (T) Juan Coviello y Pablo Gignoli
- “De nada” (T) Claudia Levy
- De nuevo la ciudad” (T) Fernando Miceli
- “De piel y de tango” (T) Pedro Ortíz
- “Depredador” (T) D. Bergesio y A. Bordas
- “De prestado” (T) Carlos Olano y Marcela Bublik
- “De qué te vas a disfrazar” (T) 2018 Acho Estol
- “De regreso” (T) 2007 Ramiro Gallo
- “De sal” (T) Gabriel y Limay Bartolomei
- “Descalza por el puente” (T) Adrián Abonizio y Gabriela Torres
- “Deschavate las manos” (T) José Andrés Lázaro
- “Desde adentro” (T) Juan José Mosalini
- “Desde Dolores” (M) Emiliando Fernández
- “Desde el silencio” (T) 2010 Federico Mizrahi y Luis Longhi
- “Desierto” (T) Faullio Reggiani y Yuri Venturín
- “Despedida” (T) 2000 Claudio Brocco e Inés Pereira
- “Despedida” (T) 2009 Alfredo “Tape” Rubín y Valentín Aiment
- “Destino de fuego” (T) José Teixidó
- “Destino de tango” 2008 (T) Ramiro Gallo y José Teixidó
- “De tango somos” (T) Nicolás Ledesma
- “De todas las cosas” (T) Piraña-Larvas

- “De todo y para dos” (T) Daniel Melingo y Luís Alposta
- “Detrás de tu abandono” (T) Celia Saia y Norma Montenegro
- “De Tulio Pobre” (T) Mariano González Caló y Juan Serén
- “De un mundo raro” (T) Claudia Cartié
- “Devórame otra vez” (T) Oscar Lajad
- “De vuelta” (T) Moisés Grinstein y Sara Melul
- “Desolación” (T) 2018 Agustín Guerrero
- “Décimo piso” (T) Marcelo Saraceni y Máximo Blostein
- “Defensas bajas” (T) 2010 Ariel Ascheri y Marta Pizzo
- “Dejá correr y va” (T) G.Tolón y A. Bordas
- “Dejo” (T) Juan Rivero y Nora Bilous
- “Del salón en el ángulo oscuro” (T) Ernesto Omar Rossi
- “Demasiadas cosas” (T) José Ogivieki y Raimundo Rosales
- “Demolición” (T) 2014 Juri Venturín
- “De Púa y Corazón” (T) 2012 Hernán Genovese
- “De riñas y revueltas” (T) Martín Tessa
- “Desazón” (T) Walter “Chino” Laborde y Dipi Kvitko
- “Descalza por el puente” (T) Adrián Abonizio y Gabriel Torres
- “Desde adentro” (T) Pablo Agri
- “Desde las entrañas” (T) 2005 Miguel Ángel Barcos y Nelson Pilosof
- “Desidia” (T) Noelia Sinkunas-AltoBondi
- “De viola y mercado” (T) Marisa Vázquez y Mariano Pini
- “Devolverme la piel” (T) 2003 Héctor López y Carlos Rossi
- “De vuelta” (T) María Laura Santoril
- “Diablito” (T) Andrés Linetzky
- “Día de la madre” (T) 2013 Silvio Cattaneo
- “Diamante que oxidás” (T) 2008 Julián Peralta
- “Diciembre” (T) Ciudad Baigón
- “Diciembre en Buenos Aires” (T) Ramiro Gallo
- “Diecinueve” (Al Coliseo vamos a bailar) (T) 2004 Alberico Spatola
- “18 de Junio” (T) Julio Coviello
- “18 y Yaguarón” (T) Ramiro Gallo
- “Diluvio 2002” (T) 2002 Héctor Dengis y Bibí Albert
- “Dime” (T) Nicolás Ledesma y María Viviana

- “Dios” (T) Gabriel Bartolomei
- “División de bienes” (T) Héctor Dengis y Raimundo Rosales
- “Docke” (T) 2016 Julián Peralta
- “Documento de identidad” (T) Emilio de La Peña y Hamlet Lima Quintana
- “Don Anselmo” (C) 2010 Hernán Lucero y Tate
- “Don Cri-cri de Montserrat” (M) 2015 Lilian Papasso
- “Donna Lee” (T) Andrés Linetzky
- “Dónde está la verdad” (T) Marcelo Saraceni y Marta Pizzo
- “Don Horacio” (T) Ramiro Gallo
- “Don Juan Alarcón” (T) Flavio Romanelli
- “Don Julio” (T) Ramiro Gallo
- “Dónde está la verdad” (T) 2013 Marcelo Saraceni y Marta Pizzo
- “Dora” (T) Daniel Bolotin
- “Doris” (T) Mariano Speranza
- “Dos angustias” (T) Néstor Basurto y Alejandro Scwarcman
- “Dos de línea” (T) Pedro Sofía
- “Dos metros más allá” (T) Agustín Luna y Matías Mauricio
- “Duende y misterio” (T) Ramiro Gallo
- “Duendes de Tuñón” (V) 2005 Juan Vattuone
- “Duerme” (T) Julio Coviello
- “Dulce adolescencia” (V) 2000 Carla Gabriel y Carlos Lagos
- “Duro” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Durando” (T) 2017 Nora Bilous
- “Duro y parejo” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Ecos del alma” (V) Ernesto Bianchi y Antonio Ziccaro
- “Ecuación” (T) Gabo Echeverría
- “Efectos” (T) 2019 Andrés Linetzky
- “El Abasto desde arriba” (T) Ricardo Bruno
- “El Abasto en Google” (T) Juan María Solare y Ricardo Bruno
- “El abrazo” (M) Grabiela Elena
- “El abrazo final” (T) 2019 Andrés Linetzky
- “El adiós del olvido” (T) Osvaldo Sergio e Hilda Guerra
- “El ángel de León” (T) Pepe Motta y Marta Pizzo
- “El amor es más fuerte” (T) Ramiro Gallo

- “El amor no es culpable” (T) Javier González y Patricia Barone
- “El amor no tiene precio” (T) 2009 Miguel Ángel Barcos y Nelson Pilosof
- “El ángulo de tu ausencia” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “El apagón” (T) 2000 Acho Estol
- “El aparecido” (T) 2017 Eva Fiori
- “El arca de Pascual” (T) Oscar Pometti y Ernesto Pierro
- “El arrabal cierra sus puertas” (T) Raquel Notar y Edelmiro Garrido
- “El arte de la espera” (T) 2018 Elbi Olalla
- “El bar de la salvación” (T) Adrián Abanizio
- “El bazar de Gatone” (T) Emi Neri Díaz
- “El Boedo” (T) El Cachivache Quinteto
- “El bondi” (T) Hernán “Cucuza” Castiello
- “El buen augurio” (T) Litto Vitale-Lucho González-Adrián Abonizio
- “El champagne” (T) José Pini
- “El cambia” 2003 Acho Estol
- “El cerrajero” (T) Acho Estol
- “El cielo de Buenos Aires” (T) 2013 Marcelo Raigal y Enrique Morcillo
- “El derrumbe” (T) Julián Peralta
- “Eco il mondo” (T) 2003 Daniel Melingo
- “El color de Buenos Aires” (T) Edgardo Acuña
- “El derrumbe” (T) Natalí Di Vincenzo
- “El desafío” (C) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “El docente de bicicleta” (T) Alvaro Caraballo
- “El duende del salón” (T) Máximo Blastein
- “El detalle” (T) Quinteto Negro La Boca
- “El entierro del títere” (T) Juan Cedrón
- “Emocionado” (T) 2016 Martín Tessa
- “El escape” (T) 2000 Daniel Melingo
- “El espejo y yo” (T) Vanina Steiner y Noelia Sinkenas
- “El eterno matador” (T) Mónica Cristian
- “El exilio” (T) 2004 Mauricio Annunziata y Mario Vignale
- “El extranjero” (T) 2010 Hernán Lucero y Tate
- “El extraño caso” /T) Daniel Melingo y Luís Alposta
- “El flaco” (T) Agustín Guerrero

- “E.Frenopático” (T) Andrés Linetzky
- “El gallo que canta” (T) Andrés Linetzky
- “El gancho” (T) 2018 Alfredo “Tape” Rubín
- “El gato Saturnio” (T) Juan Vattuone
- “El gigante” (T) Noelia Sinkunas
- “El gualicho” © 2013 Marcelo Raigal y Enrique Morcillo
- “El hambre mata” (T) Pedro Cignoli y Bruno Giuntini
- “El hijo del diputado” (M) Lucio Arce
- “El hombre del bandoneón” (T) Raúl Garello y Raimundo Rosales
- “El hueso de los vinos” (T) Marisa Vázquez y Mariano Pini
- “El intocable” (T) Mariano González Caló y Juan Serén
- “El invierno” (T) 2007 Ramiro Gallo
- “El Julián Aguirre” (T) Pablo Agri
- “El junco” (T) Nahuén Martino – La Martino
- “El lobo” (T) Maia Castro
- “Ella es así” (T) Juri Venturín
- “El malevo surrealista” (T) Hernán Genovese y Raimundo Rosales
- “El mareo” (T) Gustavo Santaolalla
- “El Misionero” (M) 2008 Miguel Di Genova
- “El mufa Benito” (T) Emiliano Fernández
- “El sol salió en Madrid” (T) Andrés Linetzky
- “Ensayos” (T) Sísmico Tango
- “El fin de la guitarrita” (T) Piraña-Larvas sobre versos de Elías Castelnuovo
- “Elijo lo nuestro” (T) Claudia Cartié
- “El mundo voy a conquistar” (T) Guillermo Fernández y Luís Longhi
- “El naufragio y la canción” (T) Tato Finocchi y Raimundo Rosales
- “El no lugar” (T) La Vidú
- “Elogio de la duda” (T) Marcelo Saraceni y Raimundo Rosales
- “El ocaso de la vida” (T) Luís Torres Rojas
- “El otoño en una hoja” (T) Fabián Nesprías y Andrea Bollof
- “El pelado y la mocosa” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos
- “El peregrino” (T) José Arenas
- “El pibe delivery” (T) Lucio Arce
- “El pibe milonguero” (T) Marcelo Saraceni y Sara Melue



- “El Polaco” (T) Guillermo Meres y Ernesto Pierro
- “El remate” (T) Benjamín Sebban y Alberto Flores
- “El resentido” (T) 2009 Peche Estevez
- “El sónido de la milonga” (T) 2002 Gusavo Santaolalla
- “El silbador bonaerense” (T) Piraña-Larvas
- “El súper chino” (T) Verónica Bellini
- “El suspirante” (T) Piraña-Larvas
- “El tango va a la escuela” (T) Roberto Siri y Marta Pizzo
- “El taura” (T) Andrés Linetzky
- “El trovero” (T) Andrés Linetzky
- “El tuerto” (T) Julio Coviello
- “El último adiós” (T) Patricia Malanca
- “El universo de tu alma” (T) Miguel Ángel Barcos y Nelson Pilosof
- “El verbo soledad” (T) Lucio Tibaldi y Raimundo Rosales
- “El viajero” (T) El Cachivache
- “Ella es así” (T) El Cachivache
- “Ella se fue” (T) Alfredo “Tape” Rubín
- “Eléctrica y Porteña” (T) 2019 Carla Pugliese
- “El Lungo y el Oscurito” (M) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “Embrujo de mi ciudad” (T) Fabián Nesprías y Andrea Bollof
- “Esa” (T) 2008 Miguel Di Genova y Omar Massa
- “Esa estrella era mi lujo” (T) Patricio Rey (La Vidú)
- “Esa mujer” (T) Pablo Bernaba
- “Eugenia” (T) Marcelo Raigal
- “El último juglar” Saúl Cosentino y Ernesto Pierro
- “El último tren” (T) 2013 Marcelo Raigal y Enrique Morcillo
- “El yuta Lorenzo” (T) Juan Vattuone
- “El zarpazo” (T) Marisa Vázquez y Mónica Bellini
- “Embrujado” (T) Alfredo “Tape” Rubín y Analía Goldenbeg
- “Enigmático” (T) Camilo Ferraro
- “Entre los vinos tu recuerdo” (T) Marcelo Saraceni y Mariano Pini
- “Entre rejas” (T) 2016 Javier González y Alejandro Szwarcman
- “El malevo surrealista” (M) 2013 Hernán Genovese y Raimundo Rosales
- “El naufragio y la canción” (T) 2015 Tato Finocchi y Raimundo Rosales

- “El ocaso de la vida” (T) 2008 Luís Torres Rojas
- “El oro del alba” (T) Daniel Ruggiero
- “El oso” (T) Ramiro Gallo
- “El otoño de una hoja” (Canción) Fabián Nesprías y Andres Bollof
- “El payasito” (T) 2009 Alfredo “Tape” Rubín
- “El pibe delivery” (T) Lucio Arce
- “El piropo” (T) Jaime Wilensky
- “El Pirulero” (T) 2008 Andrés Linetzky
- “El pulso de los dos” (T) 2008 Raúl Luzzi y Marta Pizzo
- “El resentido” (T) Peche Estevez
- “El arpegiador” (T) 2014 Carlos Cutoia
- “Emocionado” (T) Omar Torres
- “En Boedo” (T) El Cachivache
- “En mí” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “En silencio” (T) 2013 Juri Venturín y Flavio Reggiani
- “En un bondi color humo” Daniel Melingo y Luís Alposta
- “En un cine de Acassuso” (T) Ricardo Bruno
- “Esa palabra” (T) Marcelo Mercadante y Pablo Marchetti
- “Ese cielo azul” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Esperándote” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Esta intriga de amor” (T) 2015 Tato Finocchi y Raimundo Rosales
- “Esta paz” (T) Javier González y Mario Benedetti (PM)
- “Esta rota mi Argentina” (T) Daniel García y María José Demare
- “Estatuas de hollín” (T) Mario Valdez y Marta Pizzo
- “Está vivo” (T) Daniel Melingo y Luís Alposta
- “Este bandoneón” (T) 2012 Hernán Genovese
- “El agua que corre” (T) 2000 Rodolfo Mederos
- “El hombre que sueña” (T) 2000 Rodolfo Mederos
- “El junco” (T) Nehuén Martino
- “El marquetín” (T) Nicolás Ledesma y Miguel Cantilo
- “El mensaje” (T) Carlos Hernán Macchi
- “El Pampero” (T) Diego Baiacardi y Lisandro Silva Echeverría
- “El sueño de Ana” (la U.N.L.A) 2015 (T) Hernán Genovese
- “El súper chino” (T) Verónica Bellini

“El tango va a la escuela” (T) 2012 Roberto Siri y Marta Pizzo  
“El tango que no silbó” (T) Juan Subirá y Salvador Batalla  
“El tesoro de los inocentes” (Tema de tango) 2009 Indio Solari  
“El tiempo es puro cuento” (T) José Teixidó y Raimundo Rosales  
“El tiempo quiso” (T) 2010 Rodrigo Flores y Marta Pizzo  
“El tigre Arolas” (T) 2014 Carlos Cutoia  
“El traje no hace al monje” (T) Carlos Nasca  
“El túnel” (T) Juan Subirá  
“El último juglar” (T) Saúl Cosentino y Ernesto Pierro  
“El último kurdo” (T) Ramiro Gallo  
“El universo de tu alma” (T) 2007 Miguel Ángel Barcos y Nelson Pilosof  
“El vals de la sombra” (V) 2010 Hernán Lucero y Tate  
“El viaducto” (T) 2006 Silvio Cattaneo  
“EL viaje” (T) 2018 Acho Estol  
“El último kurdo” (T) Ramiro Gallo  
“Exodo II” (T) 2002 Gustavo Santaolalla  
“El Zarpazo” (T) Marisa Vázquez y Verónica Bellini  
“En esta calle” (T) Marcelo Saraceni y José Arenas  
“En este patio” (C) 2010 Hernán Lucero y Tate  
“Eterno Buenos Aires” (T) 2000 Rodolfo Mederos  
“Eterno camino” (T) 2000 Rodolfo Mederos  
“Entrerejas” (T) Javier González y Patricia Barone  
“En gayola y sin bailar” (T) Hernán Genovese  
“En silencio” (T) Faulio Reggiani y Yuri Venturín  
“En tu barrio como en mi” (T) Mario Valdez y Ernesto Pierro  
“En un bondi color humo” (T) 2003 Daniel Melingo  
“Encuentro sin agenda” (T) 2002 Sonia Ursini y Nelson Pilosof  
“Eramos tan jóvenes” (T) Pablo Agri y Sonia Possetti  
“Escabio” (T) 2013 Silvio Cattaneo  
“Escarbadientes” (T) Derrotas Cadenas  
“Es o fue mi amigo” (T) 2018 Acho Estol  
“Espejado” (T) Ramiro Gallo  
“Esperanza” (T) 2003 Jaime Wilensky  
“Estación Constitución” (T) Juan Subirá

- “Está rota mi Argentina” (T) Daniel García y María José Demare
- “Están lloviendo mujeres” (Poema) Wilson Selinowczyk
- “Esta paz” (T) 2015 Javier González y Mario Benedetti (PM)
- “Este cuore” (T) 2000 Daniel Melingo
- “Eternos interiores” (T) Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Espiral” (T) 2007 Gustavo Santaolalla
- “Espiritu” (T) Mariano Otero
- “Evita” (T) Jorge Dragone y Norma Montenegro
- “Exilio” (T) Javier González
- “Ezeiza” (T) Jorge Alorsa
- “Fabriquera” (T) 2003 Daniel Melingo con versos de Carlos de la Púa
- “Falta fulera” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “Falta y resto a lo que queda” (T) Marcelo Saraceni y Mónica Fazzio
- “Falsos abismos” (T) 2009 Edgardo González y Alejandro Guyot
- “Fantasía de adoquín” (T) Lilian Papasso y Graciela Barrachina
- “Fantasía” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Fantasma” (El exilio) Piraña-Larvas
- “Fantasmas” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Fantasmas de Belgrano” Alejandro Dolina
- “Fantasmas de Buenos Aires” (T) Ángel Cichetti y Roberto Vidal
- “Fantasmas de la madrugada” (T) Marcelo San Juan y Alejandro Swarcman
- “Fantasma fiel” (T) José Arenas
- “Farol de Santa Marta” (T) Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Fausto” (T) Federico Terranova
- “Felicidad (T) Guido Iacopeti
- “Fetiché” (T) 2010 Julián Peralta
- “Fiera” (T) Nicolás Di Lorenzo
- “Fiesta de marionetas” (T) Sonia Possetti
- “Figuritas” (b) (T) Marcelo Raigal
- “Final” (T) 2002 Julián Peralta
- “Fin de siglo” (T) Mario Valdez y Julio César Páez
- “Firulete permitido” (T) Martín Tejeda
- “Flor de loto” (T) 2013 Silvio Cattaneo
- “Flor de piel” (T) 2007 Gustavo Sataolalla

- “Florecer” (T) 2003 Andrés Linetzky
- “Flotando en el vino” (T) Martín Moduca y Mariano Pini
- “Fogo” (T) Andrés Linetzky
- “Fondo de abril” (T) Néstor Basurto y Mariano Pini
- “Forma” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Fotos viejas” (T) Mariano Speranza
- “Fragmentos” (T) Agustín Guerrero
- “Freetango” (T) Derrotas Cadenas
- “Fuego de tango” (T) Sonia Possetti
- “Fuelle amigo” (T) Nicolás Ledesma
- “Fuelle milonguero” (T) Fernando Lerman y Marcela Bublik
- “Fuga parisina” (T) Pablo Mainetti
- “Fugaz” (T) 2018 Edgardo Acuña y Mónica Fazzini
- “Futbolera” (T) 2017 Esteban Morgado
- “Gardel batió la posta” (T) Federico “Vruma” Ottavianelli
- “Gaspar al mar” (T) Sofía Viola
- “Gatillo fácil” (T) Mario Valdez y Marta Pizzo
- “Gente rara los artistas” (T) 2011 Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Gigante” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Gil trabajador” (T) Ricardo Iorio
- “Gira gira” (T) La Andariega
- “Giros” (T) 2017 Nora Bilous
- “Gitano” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Globalización” (T) Agustín Guerrero
- “Gordito” (T) 2018 Juan Iriarte
- “Gorrión de la ciudad” (T) Norma Montenegro
- “Gorrión de papel” (T) Liliana Vinelli y José Arenas
- “Gorrión en el supermercado” (T) Emilio de la Peña y Héctor Negro
- “Gotas de recuerdo” (T) María De Carlo y Carlos Lagos
- “Gota de lluvia” (T) 2012 Juri Venturín y Hernán Genovese
- “Gotas de mí” (T) Diego Biusso y Claudia Pannone
- “Gris de ausencia” (T) Pablo Agri
- “Graffiti” (Canción) Carlos Olano y Marcelo Bublik
- “Graffiti de tangos” (T) 2014 Mario Valdez y Ernesto Pierro



- “Graffiti de las almas” (T) Lito Vitale y Alicia Abonizio
- “Grande alguna vez” (T) 2019 Andrés Linetzky
- “Grís, negro y marrón” (T) Marcelo Saraceni y Mónica Fazzini
- “Grís Se Ausencia” (T) 2014 Néstor Marconi
- “Grito feliz” (T) Juan Subirá
- “Gota de lluvia” (T) 2012 Hernán Genovese
- “Guadaña” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Gualicho de luna” (T) Marisa Vázquez
- “Guerra” (T) Mariano Speranza
- “Guerrera” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Guillermito” (M) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Guitarra” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Guiso carrero” (T) 2009 Peche Estevez
- “Gusta tango” (T) 2014 Néstor Marconi
- “Habla Gardel” (T) 2012 Hernán Genovese
- “Habrá que ver” (T) Ciudad Baigón
- “Hacia las cenizas” (T) 2010 Hernán Cabera y Gabriel Gowezniansky
- “Ha vuelto Dios” (V) Ángel Cichetti y Roberto Vidal
- “Hay que convencerse” (T) Carlos Nasca
- “Hemos cumplido” (T) 2014 Néstor Marconi
- “Herida de adiós” (T) 2014 Fabián Nesprías y Andrés Bollof
- “Hermana Eladia (T) Héctor Venera y Norma Montenegro
- “Hermana mía” (T) Deborah Sincovich Orquesta Victoria
- “Hermano sur” (T) Danilo Ceci y Eduardo Giorlandini
- “He vuelto” (T) 2000 Javier González y Enrique Machio
- “Hilachas” (T) 2005 Chico Novarro
- “Hojas quemadas” (T) Marcelo Saraceni y Andrea Bollof
- “Hombre y bandoneón” (T) Quique Rassetto y Marta Pizzo
- “Homenaje a Pedro Laurenz” (T) Sonia Possetti
- “Hora de ganar” (T) Saúl Cosentino y José Arenas
- “Hora pico” (T) Daniel Bolotín
- “Hotel adiós” (T) Nicolás Gurschberg y Raimundo Rosales
- “Hotel familiar” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Hoy” (T) Juan Subirá-Héctor García-Gustavo Santaolalla

“Hoy cuento las horas” (T) Piraña-Larvas  
“Hoy que no estás” (Hilachas) (T) Chico Novarro y Margarita Durán  
“Hoy por ejemplo” (T) 2012 Edgardo Acuña y Matías Mauricio  
“Hoy te encontré Buenos Aires” (T) Raúl Garelo y Héctor Negro  
“Huella” (C) 209 Alfredo “Tape” Rubín  
“Huellas” (T) Ramiro Gallo  
“Huinca onal” (“Blanco ladrón”) 2010 Alejandro Guyot con letra anónima  
“Humilde y bella canción” (T) Andrés Linetzky  
“Ida y vuelta” (T) Sonia Possetti y Daniel Bolotín  
“Idilio de bandoneón” (T) José Luís Andreani y Guillermo Pelayo Patterson  
“Igualdad” (T) Marcos Magnolo y Fortunata Schaul  
“Ilusión” (T) FabiánToribio González  
“Ilusiones” (T) Juan Subirá  
“Ilusiones perdidas” (T) Andrés Linetzky  
“Imposible” (T) 2000 Acho Estol  
“Indio noble” (T) Elléalte Gerardi  
“Infierno” (T) Diego Biuso y Claudia Pannone  
“Infierno porteño” (T) 2018 Juri Venturín  
“Intenso” (T) Calavera Acid Tango  
“Ironía” (T) Claudia Cartié  
“Inventario por vos” (T) Ramón Maschio y Raimundo Rosales  
“Invierno” (T) Juri Venturín  
“Inundación” (T) 2015 Julián Peralta y Julián Serén  
“Jaque mate” (T) 2011 Javier Leone  
“Jardín del desierto” (T) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondo  
“Jazmín” (T) 2006 Ramiro Gallo  
“Jirones” (T) 2015 Javier González y Patricia Barone  
“Jornalero” (T) Atilio Carbone  
“Jirones” (T) 2015 Javier González y Patricia Barone  
“José el Cuchiyero” (T) 2000 Daniel Melingo  
“Juan de la gente” (T) Oscar Barrios y Rubén Rey  
“Juan es el cielo” (T) JavierArias y Matías Mauricio  
“Juárez es el tango” (T) Daniel García y María José Demare  
“Juicio molar” Sofía Viola

- “Juguete rabioso” (T) Acho Estol
- “Julepe en la tierra” (T) 2003 Daniel Melingo
- “Julián” (Homenaje a Centeya) (T) 2009 Peche Estevez
- “Junior” (T) 2018 Martín Tessa
- “Juntando amores” (T) María Isolina Godard
- “Juntamos nuestras alas” (Canción) 2014 Miguel Ángel Barcos-Sonia Ursini y Miguel Pilosof
- “Juntito vos y yo” (T) Wenceslao Cinossi y Carlos Russo
- “Junto a la Aurora” (T) 2010 Miguel Di Genova
- “Junto a las piedras” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Justo hoy” (T) Pascual Mamone y Haidé Daibán
- “La aguja en el pajar” (T) Alberto Muñoz
- “La balacera” (T) Mariano González Caló y Juan Serén
- “Laberinto” (T) 2000 Daniel Melingo
- “Laberintos de papel” (T) Sandra Antonuci y Andrea Bollof
- “La bestia potenciada” (T) 2000 Acho Estol
- “La biblia y el ratón” (T) 2011 Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “La brecha” (T) Sacri Delfino y Nélica Puig
- “La bronca del pueblo” (T) Agustín Guerrero
- “La calesita” (T) 2009 Alfredo “Tape” Rubín
- “La chancha” (T) Chifladas Tango
- “La Candombera” (Candombe) Juri Venturín
- “La calle de tu piel” (T) José Arenas y Mario Pini
- “La calle del agujero en la media” (T) Juan Cedrón
- “La calle triste” (T) José Ogivieki y Alejandro Szwarcman
- “La canción sin fin” (V) Alejandro Szwarcman
- “La candombera” (Candombe) Misteriosa Buenos Aires
- “La cara verdadera de los ángeles” (T) Daniel Ruggiero
- “La chancha” (T) Chifadas Tango
- “La city porteña” (T) Daniel García y María José Demare
- “La ciudad sin ti” (T) Miguel Ángel Figueroa y Mario Joaquinandi
- “La colectivera” (M) 2019 Quiero 24
- “La cría del Plata” (T) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “La crisis” (T) 2011 Pascual Mamone y Haidé Daibar

- “La cruz de Margot” (T) Juan Roca y Antonio Viergal
- “La del club Daom” (T) Emiliano Fernández
- “La despedida” (T) 2013 Marcelo Raigal y Enrique Morcillo
- “La deuda eterna” (T) Omar Torres y Miguel Jubany
- “La diabla” (T) Daniel García y María José Demare
- “La esquina” (T) 2000 Ramón Rivadavia y Mario Pilosof
- “La eterna intrusa” (T) 2012 Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “La evasión” (T) 2019 Carla Pugliese
- “La flor que me diste” (T) Martín Bernardo y Pedro Sofí
- “La foto del escarabajo” (T) 2000 Acho Estol
- “La garita” (T) A. Bordas
- “La gata Varela” (T) 2002 Cacho Castaña
- “La globalización” (T) 2011 Pascual Mamone y Haidé Daibar
- “La guitarra” (T) 2000 Daniel Melingo
- “La imitación” (T) José Pini
- “La lágrima gris” (V) 2005 Margio Vignale
- “La libertad y la tumba” (T) Tato Finocchi y Raimundo Rosales
- “La lírica pasión” (T) Guido Iacopetti y Martín Frontera
- “La llave” (T) Cholo Castel
- “La libertad y la tumba” (T) Tato Finochi y Raimudo Rosales
- “La loca de la terminal” (T) Domingo Federico y Miguel Jubany
- “La maca” (T) Mala Pinta
- “La mal llevada” (T) Yesca
- “La máquina tanguera” (T) Hernán Bertolozzi
- “La más linda” (T) 2009 Peche Estevez
- “La memoria de mi gente” (T) Sacri Delfino y Paricia Ferro Olmedo
- “La mesa dulce” (T) Daniel Bolotín
- “La milanga del Kilo” (M) Rosana Goudard
- “La misma calle” (T) Jesús Hidalgo y Mariano Pini
- “La mitad” J. P. Fernández- F. Ghazarosian- L. Esaín
- “La mufa” (T) Mala Pinta
- “La mujer de la noche larga” (T) Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “La nena” (T) 2018 Acho Estol
- “Lantano” (T) Juri Venturín

- “La otra Buenos Aires” (T) Pablo Nemirausky y Martín Mauricio
- “La pasión” (T) Héctor García y Mario Molinari
- “La piba” (T) Piraña-Larvas
- “La piel delosbesos” (T) Marisa Vázquez y Mariano Pini
- “Lapin Tango” (T) Tango Pohsan Tahden
- “La primera” (T) Cambio de Frente
- “La puerta” (T) La Vidú
- “Larga distancias” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “La rueda” (T) 2014 Carlos Cutoia
- “Las obreras” (T) Mirjan Van Niel
- “La sed” (T) Daniel Melero
- “Las huellas en el mar”(T) Andrés Linetzky
- “La tierra tiembla” (T) Federico Ottaviancoli y Víctor Pane
- “La trufa y el sifón” (T) Gustavo Santaolalla
- “La turba” (T) Cintia Trigo
- “Las tribus” (T) Rodrigo Guerra
- “La ventaja de rezar solo” (T) 2010 Hernán Cabrera sobre una letra del Indio Solari
- “La vida como en el cine” (T) 2015 Tato Finocchi y Raimundo Rosales
- “La vida y la tempestad” (T) 2019 Carla Pugliese
- “La violencia” 2016 Javier González y María del Mar Estrella
- “Llanura” (T) Ramiro Gallo
- “Lluvia” (T) Gustavo Santaolalla
- “La mar del ángel” (V) Juan Carlos Cáceres
- “La Marilyn” (T) Daniel Sachetti y Alfredo Rubín
- “La mariposa” (T) 2015 Javier González
- “La memoria de mi gente” (T) Sacri Delfino y Patricia Ferro Olmedo
- “La mesa vacía” (T) Fabián Russo
- “La milonga que faltaba” (T) José Laina y José Panizza
- “La misión” (T)2015 Julián Peralta
- “La mitad” (T) Acorazo Potemkin
- “La mujer de la noche larga” (V) 2000 Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “La mujer distinta” (V) Oscar Barrios y Rubén Rey
- “La nena” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos
- “La noche” (T) 2004 Chico Navarro



- “La noche del alcohol” (T) Acho Estol
- “La noche de la nostalgia” (T) Beatríz Lockart y Nelson Pilosof
- “La noche de los tangos” (La vuelta de Discepolín) (T) Miguel Jubany
- “La otra belleza” (T) Daniel Ruggiero
- “La otra Buenos Aires” (T) Pablo Namirovsky y Matías Mauricio
- “La pastilla de cianuro” (T) O.Pi Hona
- “La penúltima curda” (T) Rudy Flores
- “La pesadilla” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos
- “La próxima cita” (T) Guillermo Meres y Ernesto Pierro
- “La próxima curda” (T) Julián Peralta
- “La próxima estación” (T) Daniel Ruggiero
- “La próxima puerta” (T) 2000 Saúl Cosentino
- “La puerta” (T) Gabriel Bartolomei
- “La rosa de cobre” (T) Marcelo Saraceni y Raimundo Rosales
- “La sed” (T) Daniel Melero
- “La sombra” (T) Hernán Genovese
- “La tierra rueda gira...y gira” (Canción) Aniceto Vidal y Roberto Vidal
- “La triste historia de Rosa Brown” (T) Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “La última cena” (T) Wilson Saliwonczik y Ricardo Bruno
- “La última flor” (T) Oscar Testoni French
- “La última mema” (T) Graciela Pesce
- “La última esquina” (T) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondo
- “La última molleja” (T) Lucio Arce
- “La última no se olvida” (M) Ricardo Bruno
- “La última tentación de Gardel” (T) Carlos Morel y Alejandro Szwarcman
- “La ví nomás” (T) Matías Faggiano
- “La viajera” (T) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondi
- “La vida de la gota” (T) Daniel Ruggiero
- “La vida dirá” (T) 2008 Rodrigo Flores y Marta Pizzo
- “La vida empieza hoy” (T) Guillermo Mores y Ernesto Pierro
- “La vida en letra” (T) Oscar Barrios y Rubén Rey
- “La vida es un tesoro” (T) Francisco Bohigas
- “La vida es una milonga” (T) 2015 R.Sciamarella y F.Montoni
- “La violencia” (T) 2017 Javier González y Patricia Barone

- “La visita del ángel” (T) 2015 Hernán Genovese
- “Laberintos” (M) Sandra Antonucci y Andrea Bolof
- “Ladiáte” (T) Carlos Hernán Macchi
- “La fulera” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “La mujer de la noche larga” (T) Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “Lanús” (T) 2007 Héctor Genovese
- “La hija de tal” (T) Marcelo Raigal y Enrique Morcillo
- “La maestra” (T) D.Bergesio y M. Pedretti
- “La otra orilla” (T) 2004 Mariano Heller
- “La pasión” (T) 2017 Héctor García y Mario Molinari
- “La traición” (T) 2016 Martín Tessa
- “Las cosas que no están” (T) Oscar Barrios y Rubén Rey
- “Las luces del Estadio” (T) 2006 Juri Venturín
- “Las manos de Horacio” (T) Raúl Garello y Raimundo Rosales
- “Las manos de Malena” (T) Roberto Palmer y Néstor César Miguens
- “La media mano inmortal” (T) Deborah Sincovich
- “Las mil y una” (T) (Homenaje a Mario Paolucci) Fabián Russo
- “Las mil y una calles” (T) 2011 Fernando Micali
- “La mitad” (T) Acorazado Potemkin
- “La revancha de Cipriano” (T) 2009 Silvio Cattaneo
- “La sal de la vida” (T) 2018 Elbi Olalla
- “La sombra” (T) 2015 Hernán Genovese
- “La noche del alcohol” (T) 2018 Acho Estol
- “La patota” (T) Acho Estol
- “La piel de la ciudad” (T) Diego Baiardi y Lisandro Silvia Echeverría
- “La Primera” (T) Cambio de Frente
- “Las cosas privadas” (T) 2018 Martín Tessa
- “La rosa” (T) Andrés Linetzky
- “La revolcada” (T) Nicolás Ledesma
- “Las tangueras” (T) Mario Valdez y Ernesto Pierro
- “La turba” (T) 2018 Cintia Trigo y Cristian Huilin
- “La vaca atada” (T) 2016 Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “La viajera” (T) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondo
- “La vida dirá” (T) Rodrigo Flores y Marta Pizzo

- “La vida empieza hoy” (T) Guillermo Meres y Ernesto Pierro
- “La Yerra” (T) 2009 Julián Peralta
- “Las calles desiertas” (T) Ángel Cichetti y Roerto Vidal
- “Las manos de Horacio” Raúl Garello y Raimundo Rosales
- “Las manos de Malena” (T) Roberto Palmer y Néstor César Miguens
- “Lejana” (M) 2018 Elbi Olalla
- “Lengua seca” (T) 2009 Julio Coviello
- “Lenguita” (T) Federico “Vruma” Ottavianelli
- “Leonel, el feo” (T) 2000 Daniel Melingo
- “Leonero” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Levedad de ser” (T) Juan D’Assoro y Miguel Jubany
- “Lezama” (T) Alejandro Guyot
- “Liberemos al amor?” Georgina Vargas
- “Licenciado” (T) Verónica Bellini
- “Línea E” (T) Liliana Vinelli y Nélide Puig
- “Lijas” (T) 2009 Silvio Cattaneo
- “Líquido 3” (T) Diego Schisi
- “Libro de quejas” (T) Mony López y Alejandro Szwarcman
- “Llanto cartonero” (T) 2010 Edgardo Fernández Etcheto-Pedro Galenio-Susana Mir
- “Llevame Ovejero Viejo” (C) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “Lluvia de madrugada” (T) 2012 Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “Lluvia de rosas” (T) 2009 Silvio Cattaneo
- “Lluvia de sal” (T) Javier Limón
- “Lo cercano se aleja” (T) 2006 Juan José Mosalini
- “Loco Coco” (T) Virus
- “Los amantes” (T) Diego Biuso y Claudia Pannone
- “Las bailarinas” (T) Tango Spleen Orquesta
- “Los invisibles” (T) 2017 Arnaldo Barsanti
- “Los ojos” (T) Andrés Linetzky
- “Lo que dejó la marea” (T) José Teixidó
- “Los que se fueron” (T) Ramiro Gallo
- “Lo que se ha perdido” (T) 2013 Lisandro Silva Echeverría y Diego Baiardi
- “Lo que soñamos” (T) 2013 Hernán Genovese
- “Lo que soñé” (T) 2016 Chelo Gómez y Marta Pizzo

- “Lo que todo el mundo vio” (T) Claudia Levy
- “Loca quimera” (T) Humberto Tallona y José Rusconi
- “Los desesperados” (T) Pedro Sofía
- “Los pájaros del jardín” (T) 2019 Carla Pugliese
- “Los vino” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Lo que se fue” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Los sueños de Roma” (T) Pablo Cignoli y Bruno Giuntini
- “Los taitas rockeros” (T) Marcelo Saraceni y Hugo Salerno
- “Los tres silencios” (T) Marcelo Saraceni y Enrique Martín
- “Luchar y existir” (T) Nicolás Ledesma y Susana Rinaldi
- “Lucho en el suelo con diamantes” (T) 2000 Acho Estol
- “Lucía de La menor” (T) Arnaldo Barsanti
- “Lucianita” (T) Sofía Viola
- “Lugano” (T) 2016 Julián Peralta
- “Luisito” (T) 2003 Daniel Melingo
- “Lulú” (T) Piraña-Larvas
- “Luna de abril” (V) 2010 Hernán Lucero y Tate
- “Luna de Villa Crespo” (T) Jorge Giulano y Mariano Pini
- “Luna curiosa” (T) Litto Nebia y Tito Reyes
- “Luz azul” (T) Ramiro Gallo
- “Lysou” (T) Alfredo “Tape” Rubín
- “Machote” (T) Delfina Dario
- “Madera de roble” (T) Andrés Linetzky
- “Madre noche” (T) La Hoguera Tango
- “Madrigal de ausencias” (T) Néstor Basurto y Alejandro Szwarcman
- “Madrugada y soledad” (T) 2010 Marisa Vázquez
- “Magia de malvón” (T) 2003 Quique Rassetto y Marta Pizzo
- “Magnolia negra” (T) 2017 Raúl Maldonado
- “Mal arreado” (T) Julián Peralta
- “Mal del día” (T) Noelia Sinkunas
- “Malparado” (T) Fabián Dafuena
- “Malvinas” (T) 2019 Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Malandra” (T) 2019 Daniel Melingo
- “Malumba” (T) 2016 Mariano Sayago

- “Mano abierta” (T) Osvaldo Bayer
- “Mandinga” (T) Piraña-Larvas
- “Manuscrito” (T) Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Mañana clara” (T) 2015 Javier González y Raimundo Rosales
- “Mañana es hoy” (T) Daniel Ruggiero
- “Mañanita” (T) 2017 Victoria Di Raimondo
- “Mañanitas” (T) 2012 Elbi Olalla y Victoria Di Raimondo
- “Mar aireado” (T) 2001 Julián Peralta
- “Marabú” (T) Mala Pinta
- “Maradoneando” (T) Pablo Bernabei y Elena Voto
- “Mar de dudas” (T) Héran “Cucuza” Castiello
- “Mar de fondo” (T) Oscar Napolitano y Daniel Álvarez
- “Marejada” (T) 2013 Santiago Bottiroli
- “Mariposa muerta” (T) 2017 Victoria Di Raimondi
- “Marfil” (T) 2006 Julián Peralta
- “Marginal” (T) Edgardo Acuña
- “María lluvia” (T) Pablo Namivovsky y Matías Mauricio
- “María Sur” (T) Néstor Basurto y Alejandro Szwarcman
- “Marilyn” (T) Fernando Lernoud y Hernán Gallegos
- “Marilyn de los milagros” (T) 2013 Tato Finocchi y Raimundo Rosales
- “Martingala” (T) Diego Baiardi y Lisandro Silva Echeverría
- “Maquinando” (T) 2017 Nora Bilous
- “Maroma” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Masajes” (T) Saúl Cosentino y Ernesto Pierro
- “Mataderos” (T) Pablo “Pacha” González
- “Matadero’s Blues” (Tango Bluseado) Daniel Beiserman
- “Mateando” (T) Piraña-Larvas
- “Mate cocido” (C) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “Mate para tres” (T) 2015 Fabián Nesprías y Andrea Bollof
- “Matices” (T) Jéssica Díaz y Nelson Pilosof
- “Maxiquiosco” (T) 2010 Gerardo Pesce
- “Me apuntás, che?” (T) Prospero Cimaglia
- “Medio cabrero” (T) 2018 Alfredo “Tape” Rubín
- “Me dijeron” (T) Claudia Levy



- “Me duele Buenos Aires sin tu amor” (T) Norma Montenegro
- “Me engañaste el corazón” (T) Oscar Barrios y Rubén Rey
- “Me estoy viniendo abajo” (T) Lucio Arce
- “Me falta todavía una poesía” (T) Emilio de La Peña y Marta Pizzo
- “Me gusta” (T) 2009 Peche Estevez
- “Me gusta Buenos Aires” (T) Ana María Ottati
- “Me hiciste olvidar” (T) 2013 Quique Rasetto y Marta Pizzo
- “Melancolía del futuro” (T) 2019 Natalí Di Vincenzo
- “Me lo puede responder?” (T) Adolfo Vaccaro
- “Memoria del viento” (T) Néstor Basurto y Alejandro Szwarcman
- “Memoria de un poeta” (T) Roberto Selles y Matías Mauricio
- “Memorias y olvidos” (T) 2000 Rodolfo Mederos
- “Mendoza también es tango” (T) Elléale Gerardi
- “Menos uno” (T) Juan Subirá
- “Mercachifle” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “Mercado del puerto” Ramón Rivadavia y Nelson Pilosof
- “Mermelada” (T) Quiero 24
- “Mesa de bares” (T) Marcelo Saraceni y Raimundo Rosales
- “Metejón” (T) 2003 Jaime Wilensky
- “Metejón en Buenos Aires” Quique Rasetto y Marta Pizzo
- “Mentiras” (T) 2010 Hernán Lucero y Tate
- “Me obligas a que te ame” (T) Abraham Szewaul y Jeremías Cygan
- “Me pregunto” (T) Mateo Villaba y Martina Iñiguez
- “Me quitás el sueño”(T) Teófilo y Mario Lespés y Eduardo Viera
- “Melancolía es tu nombre” (T) Néstor Basurto y Alejandro Szwarcman
- “Me saqué una vuelta” (T) Cacho Castaña
- “Me voy con vos” (T) Diego Biuso y Claudia Pannone
- “Mi barco abandonado”(T) Andrés Linetzky
- “Mi cariñito” (T) Piraña-Larvas
- “Micó” (T) (a un escultor) 2010 Raúl Garelo
- “Mi corazón” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Mi dotor” (T) El Afronte
- “Mi estrella” (T) Piraña-Larvas
- “Mi involución” (T) Acho Estol

- “Milagros” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Milonguético” (M) 2018 Alfredo “Tape” Rubín
- “Misterio” (T) 2012 Hernán Genovese
- “Mistonga” (T) Daniel Bolotín
- “Mistonguero” (T) Ramiro Gallo
- “Mi piba no me quiere” (T) Juan Ghirlonda y Carlos Keller Sarmiento
- “Mi sur” (Canción) Lina Avellaneda
- “Mi tango a Maradona” (T) 2001 Leonel Capitano
- “Mi vieja casita” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Mi último querer” (T) José Domínguez Andía y Inesita Peña
- “Mi único credo” (T) Mario Valdez y Ernesto Pierro
- “Milonga a Julio Sosa” (M) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Milonga aunque yo no quiera” (M) Verónica Bellini
- “Milonga cardinal” (M) José Teixidó
- “Milonga de amor perdido” (M) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Milonga de a tres” (M) 2007 Esteban Morgado
- “Milonga de campo y noche” (M) Andrés Linetzky
- “Milonga de frases hechas” (M) 2015 Leandro Nikiloff y Patricia Malanca
- “Milonga de la Anunciación” (M) 2007 Esteban Morgado
- “Milonga de la puteada” (M) 2007 Esteban Morgado
- “Milonga de las dos puertas” (M) Marcelo Saraceni y Raimundo Rosales
- “Milonga de los perros” (M) 2003 Acho Estol
- “Milonga de la señora” (M) Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “Milonga de la Tablada” (M) 2018 Juan Iriarte
- “Milonga de lejos” (M) José Ogivieki y Alejandro Szwarcman
- “Milonga de los Nombres” (M) 2011 Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Milonga de luto” (M) 2009 Juan Lorenzo
- “Milonga de pelo largo” (M) Gastón Ciarlo
- “Milonga del atardecer” (M) Pascual Mamone y Haidé Daibán
- “Milonga del borde” (M) Victoria Di Raimundo
- “Milonga del cogotudo” (M) Juan Lorenzo
- “Milonga del mar” (M) Elbi Olalla
- “Milonga del Mercosur” (M) 2006 Silvio Cattaneo
- “Milonga del plomero” (M) Juan Subirá

- “Milonga del puente negro” (M) 2014 Carlos Cutoia
- “Milonga del roperito” (M) Juan Iriarte y Manuel Aranda
- “Milonga del solitario” (M) Rudy Flores
- “Milonga del tachero” (M) Quiero 24
- “Milonga del tiro de gracia” (M) 2009 Edgardo González y Alejandro Guyot
- “Milonga del tachero” (M)
- “Milonga de la Pochi” (M) 2009 Silvio Cattaneo
- “Milonga de la tormenta” (M) El Cachivache
- “Milonga de los perros” (M) Acho Estol
- “Milongadeus” (M) Analía Golberg
- “Milonga en la 31” (M) Autelio Tango Club
- “Milonga en luto” (M) Juan Lorenzo
- “Milonga en otoño” (M) Juan Carlos Muñoz y José Arenas
- “Milonga gipy” (M) José Teixidó
- “Milonga capellana” (M) A. Bordas
- “Milonga mía” (M) Andrés Linetzky
- “Milonga, milonga, tonga” (M) Daniel Vinelli y Lina Avellaneda
- “Milonga mistonga” (M) José Surachi”
- “Milonga negra” (M) 2010 Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Milonga oscura” (M) 2010 Hernán Cabera y Gabriel Golwezniansky
- “Milonga pal flaco Tell” (M) Martín Tessa
- “Milonga para César” (M) Daniel García y María José Demare
- “Milonga para el Flaco Dany” (M) Ariel Prat y Bebe Ponti
- “Milonga para Miles” (M) Pablo Mainetti
- “Milonga para Pepe Avellaneda” (M) Domingo Federico y Fabián Russo
- “Milonga para un varón” (M) José Ogivieki y Alejandro Szwarcman
- “Milonga para un otoño” (M) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Milonga para un varón” (M) José Ogivieki y Alejandro Szwarcman
- “Milonga para una niña” (T) 2012 Hernán Genovese
- “Milonga para tres” (M) Pablo Agri
- “Milonga para una tarde de domingo” (M) Carlos Olano y Marcela Bublik
- “Milonga persa” (M) 2010 Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Milonga oscura” (M) Hernán Cabrera
- “Milonga por tantas cosas” (M) Carmen Guzman y Mandy

- “Milonga renga” (M) Maia Castro
- “Milonga roja” (M) Juan Pablo Gallardo
- “Milonga sola” (M) 2019 Carla Pugliese
- “Milongón del Roca” (M) Fabián Russo
- “Milonguera de ley” (M) 2009 Alfredo “Tape” Rubín y Fabricio Pieroni
- “Milonguero de siempre” (T) Nicolás Ledesma
- “Milonguero nuevo” (T) El Afronte
- “Milongueta para Taranta” (M) Andrés Linetzky
- “Milonguita” (M) Palo Pandolfo y Yuri Venturín
- “Milonguita feminil” (T) Cintia Trigo
- “Mi otoño y vos” (T) Quique Rassetto y Norma Montenegro
- “Mirá lo que soy” (T) José Pécora y Ricardo Olcese
- “Mirando del revés” (T) 2014 Edgardo Acuña y Aldo Salazarulo
- “Mirando pasar la gente” (T) Juan Carlos Cáceres
- “Mirel” (T) Ángel Cichetti y Roberto Vidal
- “Mi sábado sin vos” (T) Mario laquinandi
- “Misanthropo” (T) Juan Vattuone
- “Mis calles Porteñas” (T) 2008 Andrés Linetzky
- “Mis fantasías” (T) 2014 Esteban Morgado y Marta Pizzo
- “Mis manos y tu sol” (a Emilio de La Peña) (T) 2008 Quique Rassetto y Marta Pizzo
- “Mochila porteña” (T) 2000 Mariano Speranza y Marta Pizzo
- “Modernez” (T) Juan Vattuone
- “Moda tango” (T) 2014 Néstor Marconi
- “Modo tango” (T) Ramiro Gallo
- “Momento de abril” (T) Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “Monstruo sociedad” (T) A. Bordas
- “Montmartre de hoy” (T) 2003 Daniel Melingo
- “Monólogo” (T) 2006 Carlos Pazo
- “Montserrat” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Mordisquito” (T) Leandro Petkevicius
- “Morena” (T) 2017 Esteban Morgado
- “Moretones del alma” (T) Liliana Manski y Marta Pizzo
- “Moscato, Pizza y Fainá” (T bluseado) Javier Otero y Daniel Beiserman
- “Muerte de Juan Fango” (T) Juan José Mosalini

- “Muerte dulce” (T) El Cachivache
- “Mugre” (T) Fabián Russo
- “Mujer” (C) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Muleta de borracho” (T) 2000 Daniel Melingo
- “Muleta fusil” (T) A. Bordas
- “Mundo trampa” (T) 2006 Paco Berón y Oscar Vázquez
- “Muñeca azul” (T) Nicolas y Eduardo Guerseherb-José Arenas-Matías Mauricio
- “Muñequita China” (T) 2003 Acho Estol
- “Muñeca de marzo” (T) 2010 Raúl Garelo
- “Murguita” (T) Analía Golberg
- “Musa de neón” (T) 2000 Saúl Cosentino y María del Mar Estrella
- “Musas de arrabal” (T) 2010 Lilian Papasso
- “Música de bandoneón” (T) 2007 Walter Bordoni
- “Nacido en la bohemia” (A Roberto Rufino) (T) 2011 Pascual Mamone y Pablo Colombo
- “Nací para molestarte” (T) Mónica Bellini
- “Nada le debo a la vida” (T) 2013 Rodolfo Mederos
- “Nada más” (T) Diego Biuso y Claudia Pannone
- “Nada más que para amar” (V) Elléale Gerardi
- “Nadie mejor que vos” (T) 2005
- “Narigón” (T) 2000 Daniel Melingo
- “Nafragio” (T) 2015 Julián Peralta
- “Negra distinguida” (M) Mario Valdez e Hilda Guerra
- “Negro nacarado” (T) 2014 Néstor Marconi
- “Nené” (T) Julián Hermida
- “New York Tango” (T) 2008 Tito Castro
- “Nicanor” (T) Sofía Viola
- “Niebla de gorriones” (T) Mario Valdez y Marta Pizzo
- “Niebla dura” (T) Palo Pandolfo y Juri Venturín
- “Nijinohashi” (T) Nicolás Ledesma
- “Nino” (T) Ramiro Boero
- “Ni olvido ni perdón” (C) Juan Vattuone
- “Ni tres latidos” (C) 2012 Marcelo Saraceni y Leda Amorín
- “No busques más amor” (T) 2015 Hernán Genovese



- “Noches de tango en San Telmo” (T) Miguel Ángel Barcos y Nelson Pilosof
- “Noche, soledad misteriosa” (T) Omar Torres y Miguel Jubany
- “Nomenclador” (T) 2014 Julián Peralta
- “No comprendo” (T) Sony Friedenthal y Luís Coragglio
- “Nocturno Calavera (T) Calavera Acid Tango
- “No crea rubio” (T) José Luís Roncallo
- “Noche tango” (T) Juan José Mosalini
- “No es tango” (T) Esteban Ibañez y Fernando Lernoud
- “No están todos los que son” (T) Carlos Nasca
- “No hay amigo como el peso” (M) Evaristo Barrios
- “No importa si Dios mira” (T) Saúl Cosentino y Roberto Díaz
- “No lo van a lograr” (T) Saúl Cosentino y Ernesto Pierro
- “No puedo para el viento con las manos” (T) 2019 Andrés Linetzky
- “No se” (T) 2010 Miguel Di Genova
- “No se que mene” (T) Lucio Arce
- “No se puede volar” (T) Marcelo Saraceni y Raimundo Rosales
- “No se si te acordarás” (T) Fabián Bertero y Ernesto Pierro
- “Nosotras y el tango” (T) Claudia Cartié y Marta Pizzo
- “Nos ponemos a llorar” (T) Juan Vattuone
- “No te vas a arrepentir” (T) José Teixidó
- “No toca botón” (Para Alberto Olmedo) (T) Guillermo Meres y Ernesto Pierro
- “Noche con duendes” (T) Pascual Mamone y Haidé Daibán
- “Noche de milonga” (T) Alfredo Figueras y Jorge Padula Perkins
- “Noche de tango en San Telmo” (T) 2003 Miguel Ángel Barcos y Nelson Pilosof
- “Noche de tangos” (T) Rodrigo Flores y Marta Pizzo
- “Noche estrellada” (V) Julián Dirasto y Adolfo Crosa
- “Noches milongueras” (T) O. Yemha
- “Noche transfigurada” (T) 2000 Daniel Melingo
- “No me arrepiento de ese amor” (T) Oscar Lajad
- “Noska” (T) 2009 Peche Estevez
- “No puedo vivir sin ti” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Nosotros y el tango” (T) Claludía Cartié y Marta Pizzo
- “Nossa” (T) José Teixidó
- “Nostalgias de ándenes” (T) José Ogivieki y Alejandro Szwarcman

- “Nostalgia de barrio” (T) Pascual Mamone y Haidé Daibán
- “Nostalgias” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “No tan angelito” (T) Carlos Quilici
- “No te diste cuenta” (T) 2019 Andrés Linetzky
- “Noticias de ciudad” (T) José Arenas
- “Noticias de ayer” (T) 2013 Silvio Cattaneo
- “Novelón” (T) Federico “Vruma” Ottavianelli
- “Nube gris” (T) Eduardo Marquez Talledo
- “Nubes” (T) 2009 Silvio Cattaneo
- “Nuestra humanidad” (T) 2010 Hernán Cabera y Gabriel Gowezniansky
- “Nuestro amo juega al esclavo” (T) 2010 Hernán Cabrera y Gabriel Gowezniansky
- “Nuestro arrabal” (T) Litto Nebia y Tito Reyes
- “Nuestro bandoneón” (T) Enrique Gómez y Nelson Pilosof
- “Nuestro campito en la luna” (T) 2019 Carla Pugliese
- “Nuevos exilios” (T) Javier González y Patricia Barone
- “Nuevo y vivo” (T) Andrés Linetsky e Ignacio Varchansky
- “Nunca juegues al póker con Renén Lavand” (T) 2015 Marcelo Mercadante y Pablo Marchetti
- “Nunca le dije nada” (T) Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “Obelisco” (T) Rchard Cappa
- “Obligados a volver” (T) Andrea Bollof
- “Oficio de dudar” (T) 2019 Julián Peralta
- “Ofrenda” (T) Juan José Mosalini
- “Oiga pibe” (a Carlos García) Nicolás Ledesma
- “O queréme así o nunca me quieras” (T) 2014 Beatriz Palumbo y Leda Amorín
- “Ocho horas; Punto ! ” (Talleres clandestinos) (T) 2010 Gabriel Ascheri y Marta Pizzo
- “Ojeras de Buenos Aires” (T) Cacho Castaña
- “Ojos cerrados” (T) 2019 Carla Pugliese
- “Ojos culpables” (T) Gerónimo Vattoni y Benjamín Fernández
- “Ordenando fracasos” (T) Carlos Peralta y Alberto Harari
- “Ojos gatos” (T) 2018 Acho Estol
- “Oración del turro arrepentido” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos
- “Origami” (T) Acho Estol
- “Ostinato” (T) 2004 Carla Pugliese

- “Ostinato tango” (T) 2000 Rodolfo Mederos
- “Osvaldo y Osvaldo” (T) Daniel Ruggiero
- “Otoño” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Otra esquina” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Otra noche en La Viruta” (T) 2008 Dino Ramos y Omar Massa
- “Otro día de lluvia” (T) 2018 Acho Estol
- “Otro Puente Alsina” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Otro sol” (T) 2010 Hernán Cabera y Gabriel Goweziński
- “Oye las campanas” (T) 2013 Enrique De Lorenzo y Orlando Salatini
- “Oxígeno” (T) Derrotas Cadenas
- “Pablito el grande” (C) Juan Vattuone
- “Paco a paco” (T) 2010 Raúl Garello y José Tcherkaski
- “Paisajes aguas” (T) 2018 Martín Tessa
- “Pájaros sin ramas” (T) Emilio de La Peña y Marta Pizzo
- “Pajaritos de colores” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos
- “Palabras para Ástor” (T) José Teixidó y Raimundo Rosales
- “Paloma” (T) 2018 Javier González y Patricia Barone
- “Paloma gris” (T) José Ogivieki y Alejandro Szwarcman
- “Pa’bailar” (T) Gustavo Santaolalla
- “Pa’ los jóvenes” (T) Rodolfo Nerone
- “Paisajes del sur” (T) Carlos García y Ernesto Pierro
- “Palabras para Lucio” (T) 2015 Hernán Genovese
- “Palabras rotas” (T) 2016 Martín Tessa
- “Paloma herida” (C) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “Palo Santo” (T) Francisco Borra
- “Pampa Luna” (C) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “Pan” (T) Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Pan de mi locura” (T) Nehuén Martino
- “Pancho en Constitución” (T) Sofía Viola
- “Pantallas” (T) D. Bergesio y M. Pedretti
- “Pañuelos de octubre” (T) 2011 Luí Gurevich y Marta Pizzo
- “Pa’ que volver” (T) José Teixidó
- “Pará, pará, para” (T) Sonia Possetti
- “Parapapá la milonga” (T) Gabriela Elena

- “Para Eladia” (T) 2005 Chico Novarro
- “Para mañana mismo” (T) 2019 Javier González y Alejandro Szwrzman
- “Para el recorrido” (T) 2014 Néstor Marconi
- “Para que vos y yo” (T) Juan Cedrón
- “Para siempre” (T) Elbi Olalla
- “Para verte gambetear” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos
- “Para vos” (T) El Cachivache
- “Paribum” (T) 2012 Julián Peralta
- “Parisiena” (T) Osmán Pérez Frere
- “Parque Avellaneda” (T) Emilio de La Peña y Ernesto Pierro
- “Parque de los Patricios” (T) Cayetano Laneri y Raúl Solé
- “Parto” 2019 Javier González y Patricia Barone
- “Pasacalle” (T) Sául Cosentino y Héctor Negro
- “Pasillo marfil” (T) D. Bergesio y A. Bordas
- “Pasión” (T) 2003 Jaime Wilensky
- “Pasión de tango” (T) Mariela Camaño-Marcelo Aguirre-Norma Montenegro
- “Pasión en tango” (T) 2008 Andrés Linetzky (Raíces, Fantasías, Esperanza, Amar, Tiempos, Momentos, Amistad, Historia, Aquí Ahora, Siempre, Juguetes)
- “Pas de Deux” (T) Andrés Linetzky
- “Pasión de la calle Salta” (T) José Lombardero y Julio Ortíz
- “Pastillita” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Patagonia rebelde” (T) 2012 Pablo Bernabé-Osvaldo Bayer-Malena D’Alessio
- “Patricio acaricia el cielo” (M) Ángel Cichetti y Roberto Vidal
- “Patrones de calabozos” (T) Juan Lorenzo
- “Pausa” (T) Maia Castro
- “Pavura” (T) Autelio Tango Club
- “Pebeta de Balvanera” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “Pecado poeta” (T) Fabián Russo
- “Pedime lo que quieras” (T) Lucio Arce
- “Pegue su tren” (T) 2009 Alfredo “Tape” Rubín
- “Pelotita” (T) Emiliano Fernández
- “Pena en mi corazón” (T) Gustavo Santaolalla
- “Péndulo” (T) Sísmico Tango
- “Penumbra” (T) 2012 Quique Rasetto y Haidé Daibán

- “Peón de tu ajedrez” (T) 2003 Acho Estol
- “Pequeña soledad” (T) Adrián Lacruz y Mariano Pini
- “Pequeño paria” (T) 2003 Daniel Melingo
- “Percanta” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Perdidos” (T) 2017 Miguel Suárez
- “Perdoná si no vuelvo” (T) César Ginzo y Carlos Pesce
- “Perdonáme la torpeza” (T) Claudia Levy
- “Perfil bajo” (T) Lucio Arce
- “Perfume” (T) 2002 Gustavo Santaolalla
- “Perfume de mujer” (T) Elléale Gerardi
- “Perfumes en el viento” (T) 2003 Miguel Ángel Barcos y Nelsón Pilosof
- “Perfume evocador” (T) Daniel Bolotín
- “Permiso” (T) 2009 Hernán Cabrera
- “Perro viejo” (T) 2016 Miguel Di Genova
- “Personajes de otoño” (M) 2010 Ramón Rivadavia y Nelsón Pilosof
- “Pertenencia” (T) 2011 Paulina Nogués
- “Perturbada” (T) 2011 Fernando Miceli
- “Pesar” (T) 2000 Daniel Melingo
- “Pestalozi” (T) Piraña-Larvas
- “Petit salón” (T) Andrés Linetzky
- “Pichuco” (T) 2007 Julián Graciano
- “Pide piso” (T) Gustavo Santaolalla
- “Piel” (T) 2018 Martín Tessa
- “Piove en San Telmo” (T) Juan Cedrón y Luís Alposta
- “Piso 47” (T) D. Bergesio y A. Bordas
- “Plaza Dorrego” (T) José Piazza y Enrique Morcillo
- “Plegaria” (T) Diego Schissi
- “Plegaria a mi ciudad” (T) Sacri Delfino-Patricia Ferro Olmedo-Alejandro Swarcman
- “Poema del olvido y los amantes” (T) Tato Finocchi y Raimundo Rosales
- “Pompeya” (T) 2016 Julián Peralta
- “Pompeya para Diego era París” (T) Javier González y Alejandro Swarcman
- “Pompeya no duerme” (T) 2019 Quiero 24
- “Pompeya no olvida” (T) Javier González y Alejandro Swarcman



- “Por algo será” (T) Marisa Vazquez
- “Porco Dios” (T) Julián Peralta
- “Por complacerte” (T) Lucio Arce
- “Por entre los caseríos” (T) 2004 Rubén “Tape” Rubín
- “Por esa puta palabra” (T) 2015 Graciela D’Angelo
- “Por eso” (T) Julián Peralta
- “Por estas calles” (T) 2003 Jaime Wilensky
- “Por las calles del barrio” (T) Elléale Gerardi
- “Por miedo a fracasar” (T) 2009 Alfredo “Tape” Rubín
- “Por qué se baila el tango” (T) Georgina Vargas
- “Poeta de suburbio” (T) 2015 Hernán Genovese
- “Por el espejo” (T) Derrotas Cadenas
- “Por miedo a fracasar” (T) Mariano Heller y Alfredo Rubín
- “Por sentir que estás” (T) Emilio de La Peña y Ernesto Pierro
- “Por si se acuerdan de vos” (T) Pascual Mamone y Haidé Dabán
- “Por que hoy nací” (T) Javier Martínez
- “Porotito de soja” (T) 2009 Lilian Papasso
- “Por sentir que estás” (T) Emilio de La Peña y Ernesto Pierro
- “Por tres monedas” (T) Francisco Bochatón
- “Praga” (T) Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Prefiero” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Presagio de violín” (T) Adrián Delfino y Alejandro Szwarcman
- “Presente” (T) Ramiro Gallo
- “Primavera y Barcelona” (T) José Texeido y Raimundo Rosales
- “Profecía” (T) Noelia Sinkunas-Alto Bondi
- “Profecía es tango” (T) 2004 Oscar Pomatti y Ernesto Pierro
- “Programa de cine” (T) 2013 Eduardo Maicas
- “Programa doscientos seis” (T) Rubén Naza y Ernesto Pierro
- “Prólogo” (T) 2002 Julián Peralta
- “Prozac y Placebo se fueron al río” (T) Hernán Cabrera y Julián Bruno
- “Pudimos ser el sol” (T) Sacri Delfino y Patricia Ferro Olmedo
- “Puente Puyerradón” 2017 Pablo Sensoterra
- “Puerta de origen” (T) Nehuén Martino
- “Puerto de origen” (T) 2015 Nehuén Martino y Daniel Olivera

- “Pugliese” (T) Daniel Díaz y Lina Avellaneda
- “Pulenta” (T) 2018 Alfredo “Tape” Rubín
- “Pulso del barro” (T) Patricio Vázquez y Héctor Armando Esquivel
- “Punto y banca” (T) 2001 Julián Peralta
- “Purpuras de piedra y puterío” (T) Fabricio Pieroni y Alfredo “Tape” Rubín
- “Puro cuento” (T) 2000 Acho Estol
- “Purpuras de piedras y puteríos” (T) 2018 Alfredo “Tape” Rubín
- “Quasimodo” (T) Daniel Ruggiero
- “Qué batís” (T) Hernando Caino
- “Quebrando soledades” (T) Miguel Ángel Barcos y Nelson Pilosof
- “Qué color tiene la vida” (T) Oscar Barrios y Rubén Rey
- “Que has hecho de tu vida” (T) 2004 Raúl Garelo y Raimundo Rosales
- “Que importa escuchar” (T) 2017 Esteban Morgado
- “Qué le pasa a la ciudad” (T) Alan Haksten y José Arenas
- “Que me van a hablar de offshore” (T) 2018 Leonel Capitano
- “Qué miran” (T) 2013 Juri Venturín y Walter “Chino” Laborde
- “Que no me caiga” (T) Analía Golberg
- “Que se me ocurre” (T) Ariel Aschieri y Marta Pizzo
- “Qué te pasa ciudad” (T) Héctor Dengis y Bibí Albert
- “Quebrando soledades” (T) 2010 Miguel Ángel Barcos-Daniel Sánchez-Nelson Pilosof
- “Queen tango” (T) 2007 Esteban Morgado
- “Quien dice tango” (T) 2005
- “Quisiera que esté conmingo” (T) 2010 Miguel Di Genova
- “Quizá de sal” Raúl y Rubén Garelo
- “Radicheta y ajo” (T) 2010 Raúl Garelo
- “Raíces” (T) 2008 Jaime Wilensky
- “Raíces de tango” (T) Enrique Gómez y Nelson Pilosof
- “Raja madrugadas” (T) La Vidú
- “Ramas negras” (V) Nehuén Martino y Mariano Pini
- “Rambleando” (T) 2000 Daniel Jacovskys y Dante Bertini
- “Rayo de gorriones” (T) Saúl Cosentino y José Arenas
- “Recalada” (T) Néstor Basurto y Alejandro Szwarcman
- “Recién me levanto” (T) Andrés Lintezky

- “Recordando” (T) Osmán Pérez Freire
- “Recodos de silencio” Marcelo Saraceni y Leda Amorín
- “Recta Final” Finisterre Tango
- “Reflejo” (T) Mariano González Caló y Juan Serén
- “Reflejos” (T) 2009 Peche Estevez
- “Refugio del sur” (V) Quique Rassetto y Haidé Dabán
- “Regín” (T) Alfredo Rubín
- “Reina Noche” (T) Alfredo Rubín
- “Relato de un antisocial” (T) Juan Subirá
- “Reloj” (T) 2003 Silvio Cattaneo
- “Remando la historia” (T) Gabriel Bartolomei
- “Remontando” (T) La Vidú
- “Réquien para la última esquina” (T) José Ogivieki y Alejandro Szwarcman
- “Réquien para mi adiós” (T) Luís Torres Rojas
- “Réquien para un domingo” (T) Marcelo San Juan y Alejandro Szwarcman
- “Réquien para un tiempo niño” (T) Mario laquinardi
- “Resaca” (T) Sofía Viola
- “Rescate” (T) Juan Rivero y Nora Bilons
- “Rescate Buenos Aires” (T) Héctor Dengis y Bibí Albert
- “Resurgimiento” (T) 2018 Agustín Guerrero
- “Retazos de infancia” (T) 205 Javiér González y Patricia Barone
- “Retrato de Alberto Garralda” (T) Nehuén Martino – La Martino
- “Retrato” No. 1, 2 y 3 (Tangos) Juan José Mosalini
- “Retroceder, nunca rendirse jamás” (T) 2018 Acho Estol
- “Rey de copas” (T) Andrés Linetzky
- “Rey puesto” (T) 2019 Victoria Di Reimundo y Katharina Deissler
- “Rimas sencillas” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Rincones de tango” (T) Daniel Marlio Calderón
- “Rioplataense” (T) Francisco Borra
- “Ripio” (T) 2001 Julián Peralta
- “Ritos funerarios” (T) 2015
- “Robustango” (T) 2014 Néstor Marconi
- “Rocanol” (T) Edu Lombardo
- “Rocío y Manuel” (C) 2008 Guillermo Fernández y Luis González

- “Rock Sud” (T) Héctor Dengis y Bibí Albert
- “Rojos” (T) Ricardo Capellano
- “Romance” (T) Diego Biuso y Alejandra Pannone
- “Romance para una vereda” (T) Muni Rivero y Mario laquinandi
- “Rojo y negro” (T) Marcelo Raigal
- “Romance a Rocha” (T) Gabriel Núñez
- “Romance de cotillón” (T) Ángel Pulice
- “Romance para una vereda” (T) Edmundo Munilivera y Mario laquinandi
- “Romanza para Pichuco y María” (T) José Ogivieki y Matías Mauricio
- “Ropa sucia” (T) Paricio Rey-La Vidú
- “Rosa grís” (T) 2007 Marcelo Saraceni y Enrique Martín
- “Rosarigasinos” (T) María José Demare
- “Rosca” (T) 2011 Julián Peralta
- “Rostros de mi ciudad” (T) Ramón Rivadavia y Nelson Pilosof
- “Rotas antes de Armado” (T) Andrés Linetzky
- “Rotas en el Rural” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Rostros de mi ciudad” (T) 2005 Ramón Rivadavia y Nelson Pilosof
- “Rui señor de Puente Alsina” (T) Wenceslao Cinossi-Wellington Cinasi-Sara Racher
- “Rumba y tres saltos” (C) Ariel Prat
- “Rumor de responso” (T) Néstor Ballesteros y Sara Melul
- “Rumor de terciopelo” (M) Quique Rassetto y Norma Montenegro
- “Rusia” (T) Nehuén Martino
- “Ruta siete” (T) Nicolás Ledesma
- “Sábanas vacías” (T) Juan Vattuone
- “Sabe el amor” (T) José Teixidó
- “Sabés cómo siento a Buenos Aires” (T) 2001 Marcelo Saraceni e Hilda Guevara
- “Saboreando tintos” (T) Federico Mirazhi y Luis Longui
- “Salando las heridas” (T) 2010 Hernán Cabera y Gabriel Gowezniansky
- “Salidera” (T) Julián Peralta
- “Salganeando” (T) Claudio Guiragassian
- “Salganeando (Salganeado)” (T) Joel Tortue (José Tortul)
- “Salgo a la calle” (V) 2018 Acho Estol
- “Salir de juego” (T) Alfredo Figueras y Jorge Padula Perkins
- “Salón para familias” (T) 2005 Chico Novarro

- “Saltando charcos” (T) Saúl Cosentino y Héctor Negro
- “Salto” (T) A. Bordas
- “Salvavidas de plomo” (T) Juan Subirá
- “Salvé el billete” (T) 2012 Adrián Placenti
- “Sangra el vino” (T) Sergio Veloso y Mariano Pini
- “San José del Rincón” (T) El Cachivache
- “San Pugliese” (Candombe) Nicolás y Eduardo Guerschberg y Martín Mauricio
- “S:P. de nada” (T) Pablo Agri
- “Sanata” (T) JoséTeixidó
- “Sangre de tango” (T) María José Demare
- “Se da la biaba” (T) Pascual Mamone y Haidé Daibán
- “Se espantó por una esquina” (T) Pascual Mamone y Haidé Daibán
- “Seguir amando” (T) Deborah Sincovich
- “Seguir viviendo sin tu amor” (T) Juri Venturín
- “Se hizo de noche” (T) El Cachivache
- “Sé igual” (T) Daniel Melingo y Luis Alposta
- “625” Fernández Fierro
- “Seis puntos” (T) 2005 Juan Coviello
- “Se llamaba Juan” (T) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Sencillo” (T) Mala Pinta
- “Sensiblero” (T) Federico “Vruma” Ottavianelli
- “Sentimientos” (T) 2003 Jaime Wilensky
- “Señora Buenos Aires” (V) 2007 Quique Rassetto y Norma Montenegro
- “Señor justicia” (M) Mónica Cervera y Norma Montenegro
- “Señorita María” (T) Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Sensación” (T) 2010 Ariel Ascheri y Marta Pizzo
- “Sepia” (T) Sonia Possetti
- “Ser en Buenos Aires” (T) 2006 Osvaldo Requena y Marcelo Navarekis
- “Ser mujer” (T) Deborah Sincovich
- “Será mañana” (T) Sonia Possetti
- “Será que morir no alcanza” (T) Marcelo Saraceni y Ernesto Garabeto
- “Se te hace tarde” (T) 2005 Chico Novarro
- “Sexapil” (T) Patricio Vázquez
- “Sierpe” (T) Palo Pandolfo y Juri Venturín



“Sie7e” (T) 2018 Elbi Olalla  
“Siete cuchillos” (T) 2018 Elbi Olalla  
“Siete de Enero” (T) Juri Venturín  
“Si esto es morir” (T) Alberto Muñoz  
“Siempre los dos” (T) Andrés Linetzky  
“Siempre luchando” (T) Carlos Nasca  
“Si Evita viviera” (T) Hermanos Butaca  
“Siglo virtud” (T) Mariano Grinstein y Sara Melul  
“Sin destiempos” (T) 2006 Nicolás Ledesma y Adela Balbín  
“Sin duda y con firmeza” (T) Juri Venturín  
“Sin ello” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González  
“Siempre existirá Buenos Aires” (T) 2014 Carlos Cutoia  
“Si llegara a suceder” (T) 2013 Rodolfo Mederos  
“Simplísimo” (T) 2008 Andrés Linetzky  
“Sin chances” (T) Orquesta Utópica  
“Sin excusas” (T) Chico Trujillo  
“Sin nada más (T) 2009 Mónica Bellini  
“Sin dudas y con firmeza” (T) 2003 Juri Venturín  
“Sin pétalos” (T) Ramiro Gallo  
“Sin pez ni pan” (T) Marisa Vázquez  
“Sin poder volar” (T) Roberto Vidal  
“Siqueiro es México” (T) 2010 Raúl Garelo  
“Sin poder volar” (T) Roberto Vidal  
“Sirena reuquién” (T) Cintia Trigo  
“Sin red” (T) Lucio Arce  
“Sin Réquien” (T) 2019 Julián Peralta  
“Sin Rumbo” (T) 2008 Miguel Di Genova  
“Sin Sur” (T) 2015 Julián Peralta y Victoria Di Raimondo  
“Si supieras” (T) Claudia Cartié  
“Sitiado” (T) 2008 Julián Peralta  
“Solari Yacumunza” (T) 2007 Gustavo Santaolalla  
“Sobre el filo” (T) Beatríz Ambró  
“Sobrebiré” (T) Oscar Lajad  
“Sofia y los sueños” (T) 2018 Julián Peralta

- “Soldati” (T) 2016 Julián Peralta
- “Sol del once” (T) 2009 Peche Estevez
- “Soledades” (T) Juan Subirá
- “Solo de amor” (V) 2019 María Victoria Diaz
- “Solo el hollín” (T) Pocho Lapouble y Marcelo Bublik
- “Solo por hoy” (T) Sonnia Possetti
- “Solo una canción” (T) 2018 Ramiro Gallo
- “Soltarnos y ser” (T) Marcelo Raigal y Miguel Jubany
- “Sombras muertas” (T) Néstor Basurto-Sergio Zabala-Alejandro Szwarcman
- “Sombra y noche” (T) Mariano González Caló y Juan Serén
- “Somos el sur” (T) Saúl Cosentino y Ernesto Pierro
- “Somos los ilusos” (T) Chico Novarro
- “Son de paco” (T) 2009 José Arenas y Marta Pizzo
- “Sonambulismo No 1 (T) Agustín Guerrero
- “Son lugares” (C) 2008 Guillermo Fernández y Luís González
- “Soñar por la ciudad” (T) Raúl y Rubén Garello
- “Soñe un abrazo” (T) Carla Pugliese y Jorge Padula Perkins
- “Soniada” (T) Daniel Bolotín
- “Sopapa” (T) 2003 Acho Estol
- “Sos Boleta” (T) Lucio Arce
- “Sos Gardel” (T) Juan Vattuone
- “Soy” (T) Raúl Garello y Marcela Bublik
- “Soy” (b) (T) Quiero 24
- “Soy del Río de la Plata” (T) Juan Vattuone
- “Soy luz de tango nuevo” (T) 2010 Saúl Cosentino y José Arenas
- “Soy tu cantor” (T) 2013 Guillermo Fernández y Luis Longhi
- “Soy un ángel” (Para Becky) (T) 2012 Andrés Lineztky
- “Strip tease” (T) Roberto Selles y Ernesto Pierro
- “Subdesarrollo” (T) Pablo Cignoli y Bruno Giuntini
- “Subrealidad” (T) 2018 Juri Venturín y Leandro De Angeli
- “Sueño abandonado” (T) 2018 Alfredo “Tape” Rubín
- “Sueño azul” (T) 2014 Carlos Cutoia
- “Sueño de adoquín” (T) Mingo Scalenghe y Alberto Domenella
- “Sueño de morocha en conventillo” (M) 2000 Acho Estol

- “Sueño de tango” (T) Nicolás Ledesma
- “Sueño porteño” (T) 2017 Esteban Morgado
- “Suite de Salgán” (T) 2018 Agustín Guerrero
- “Suicidio fallido de un tango” (T) Juan Subirá
- “Super milonga” (M) Andrés Linetzky
- “Superyo” (T) 2018 Acho Estol
- “Susana de la noche” (T) Marcelo Raigal y Daniel Freidenberg
- “Su voz en el adiós” (T) 2010 Hernán Lucero y Tate
- “Tabarín” (T) Oscar Pérez Freire
- “Tacuarí 1557” (T) Sísmico Tango
- “Tachame la doble” (Homenaje a Hernán Salinas) (T) Fabián Russo
- “Tácito” (T) Marisa Vázquez
- “Taksim” (T) Sísmico Tango
- “Tal cual” (T) 2012 Pablo Motta y Marta Pizzo
- “Talven Unessa” (T) Tango Pohsan Thaden
- “Tal vez” (Adiós en flor) (T) Juan Schallemborg y José Arenas
- “Tal vez en algún bar” (T) Raúl y Rubén Garelo
- “Tal vez habrá otro Dios” (T) Marcelo Saraceni y Raimundo Rosales
- “Tal vez no tenga fin” (T) 2006 Horacio Salgán-Gregorio Hernando-Mario Massoch Elmir
- “Tambaleantes” (T) 2015 Graciela D’Angelo
- “También sin vos” (T) Miguel Barci y Máximo Blostein
- “Tamboriles” (T) J. Mateo y G. Brum
- “Tangala” (T) 2019 Carla Pugliese
- “Tangata lisa” (T) Carlos Meli y Santiago Juan Meli
- “Tango Apocalypse” Amores Tango
- “Tango al sur” (T) Ramiro Gallo
- “Tango al Nano Serrat” (T) Saúl Cosentino y Ernesto Pierro
- “Tango azul” (T) 2006 Edgardo Acuña
- “Tango baile” (T) Andrés Linetzky
- “Tango con aguante” (T) M. D’Amico y T. Regalo
- “Tangoleo” (T) 2014 Néstor Marconi
- “Tango de Albinoni” (T) Carlos Montenegro y José A. Santiago
- “Tango de alta mar” (T) José Teixidó

“Tango de infinito” (T) El Cachivache  
“Tango del día de la madre” (T) 2019 Carla Pugliese  
“Tango de la luna que yira” (T) Juan Cedrón y Luís Alposta  
“Tango de los amantes” (T) Marcelo Raigal  
“Tango del infinito” (T) El Cachivache Quinteto  
“Tango del seductor” (T) Alejandro Dolina  
“Tango del último amor” (T) 2007 Esteban Morgado  
“Tango electrónico” (T) 2009 Silvio Cattaneo  
“Tango en negro” (T) Sacri Delfino y Alejandro Szwarcman  
“Tango en rojo” (T) José Ferrer  
“Tango infiel” (T) 2009 Silvio Cattaneo  
“Tango feroz” (T) Ramiro Gallo  
“Tango Laberinto” (T) Agustín Guerrero  
“Tango líquido” Teddy Peiró  
“Tango negro” (T) Juan Carlos Cáceres  
“Tango para dos” (T) 2013 Nicolás Pérez  
“Tango para Elisa” (T) Franco Luciani y Raimundo Rosales  
“Tango para Guevara” (T) 2010 Pablo Bernaba  
“Tango permanente” (T) 2008 Ramón Rivadavia y Nelson Pilosof  
“Tango retango” (T) Juan Carlos Cáceres  
“Tango rojo” (T) 2016 Martín Tessa  
“Tango y después” (T) Lilian Vinelli y Nélica Puig  
“Tango y mugre” (T) José Teixidió y Raimundo Rosales  
“Tango y naufragio” (T) 2015 Javier González  
“Tango por vos” (T) Fabián Russo  
“Tangomanía” (T) Saúl Cosentino  
“Tangor” (T) Alfredo Rodríguez  
“Tangorra” (T) Francisco Borra  
“Tanguero nuevo” (Cómo te parecés a tu viejo) (T) Tedy Peiró  
“Tanguito del sur” (T) 2007 Esteban Morgado  
“Tanguito para Lala” (T) Sergio Zabala y José Arenas  
“Tanguito de Laura” (T) Mony López y Alejandro Szwarcman  
“Tanguito del sur” (T) 2007 Esteban Morgado  
“Tanguito pa’mi país” (T) Gustavo Napoli

“Tanguito por la que camino bailando” (T) Marcelo Raigal  
“Tangwerk” (T) 2010 Miguel Di Genova  
“Tántalo criollo” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos  
“Te amé”(T) 2009 Peche Estevez  
“Te camino Buenos Aires” (T) Emi Neridia y Ricardo Almeró  
“Te estoy diciendo adiós” (T) 2007 Juan Rivero y Nora Bilous  
“Técito caliente” (T) Sofía Viola  
“Te lo estoy diciendo” (T) 2017 Nora Bilous  
“Telarañas” (T) Mariano Bustos  
“Te llamaremos bandoneón” (T) 2004 Oscar Pometti y Alejandro Swarcman  
“Tema de Pototo” (T) Juri Venturín  
“Tendal” (T) Leandro Angeli  
“Tengo un tango” (T) Héctor Dengis y Bibí Albert  
“Te necesito” (T) 2013 Marcelo Raigal y Enrique Morcillo  
“Te pienso tanto” (T) Deborah Sincovich  
“Testimonio de María García” (T) Piraña-Larvas  
“Te tengo fé” (T) 2008 Lilián Papasso  
“Te veo en París” (T) 2005 Carla Pugliese  
“Te voy a escribir un tango” (T) Tedy Peiró  
“Tengo que agradecer” (T) Domingo Rullo  
“Tengo un tango” (T) 2008 Héctor Dengis y Bibí Albert  
“Ternura” (T) Elléale Gerardi  
“Te robo la estrella” (T) La Vagabunda  
“Tibieza” (T) 2005 Hernán “Cucuza” Castiello  
“Tiempo catarata” (T) Nicolás Di Lorenzo  
“Tiempo de nadie” (T) Saúl Cosentino y Carlos Rossi  
“Tiempo fuerte” (T) 2010 Raúl Garelo  
“Tiempos posmodernos” (T) 2016 Javier González y Alejandro Swarcman  
“Tiempo niño” (T) Julio Rolón y Jorge Padula Perkins  
“Tierra del Fuego”(T) Sonia Possetti  
“Tierra negra” (T) Juan Vattuone  
“Tierra vieja” (T) 2018 Alfredo “Tape” Rubín  
“Tita de Buenos Aires” (T) Cacho Castaña  
“Toc” (T) 2014 Julián Peralta



- “Toca tango” (T) Juan Carlos Cáceres
- “Toda milonga” (M) José Teixidó
- “Todas las mañanas con mis reinas” (T) Andrés Linetzky
- “Todavía puedo” (T) Cacho Castaña
- “Todavía se puede soñar” (T) 2005 Emilio de La Peña y Saúl Cosentino
- “Toda milonga” (M) Amores Tango
- “Todavía voy por más” (T) Rodrigo Stottuh y Jorge Padula Perkins
- “Todo baila” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Todo concluye al fin” (T) Ramiro Gallo
- “Todo el fuego que viví” (V) Alberto Muñoz
- “Todo el gris me recuerda quien soy” (T) Leandro Nikitoff y Mariano Pini
- “Todo es un berretín de toma y traiga” (T) 2010 Raúl Garello
- “Tomando algo” (T) La Vidú
- “Tomás tiro un tomate” (T) 2011 Federico Mirazhi y Luis Longhi
- “Tormenta Buenos Aires” (T) Francisco Borra
- “Tormentosa” (T) José Teixidó
- “Torniquete” (T) Derrotas Cadenas
- “Totalmente mujer” (T) Sonia Ursini y Nelson Pilisof
- “Toulouse” (T) Pablo Alesia y Hernán Genovese
- “Trapequista” (T) 2007 Gustavo Santaolalla
- “Tras un pálido telón” (T) Leandro Nikitoff y Mariano Pini
- “Trasmutando” (T) 2016 Martín Tessa
- “Travesía” (T) Gustavo Beyteman
- “Traviesa” (b) (T) Javier Leone
- “Treinta y tres cucharas y un tenedor” (T) 2000 Rodolfo Mederos
- “Tren” (T) 2009 Peche Estevez
- “Tren de lejos” (T) Martín Machuca y Mariano Pini
- “Tributo” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “Tributo a Carlos García” (T) 2010 Sonia Ursini y Oscar del Priore
- “Triple crimen” (T) Quinteto Negro La Boca
- “Triste espejismo” (T) Reynaldo Martín y Mario laquinandi
- “Tristeza de arrabal” (T) 2010 Miguel Di Genova
- “Tristeza del domingo” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos
- “Tren de la ciudad” (T) 2010 Hernán Lucero y Tate

- “Tres rincones” (T) Pablo Mainetti  
364 (T) El Afronte
- “Troesma del tango” (T) (En homenaje a Osvaldo Pugliese) Oscar Barrios y Rubén Rey
- “Tribu” (T) 2009 Silvio Cattaneo
- “Tricota” (T) 2013 Silvio Cattaneo
- “Trinaquia” (T) 2014 Carlos Cutoia
- “Triunfo obrero” (T) Mariano González Caló y Juan Serén
- “Troesma” (Poema Lunfardo) Tino Diez
- “Troileano” (T) 2018 Julián Peralta
- “Trova tanguera” (T) Martín Frontera y Juan Martín Scalerandi
- “Tu amor de carnaval” (T) José Teixidó
- “Tu ángel” (T) Rafael Arcella y Gabriela Castillo
- “Tulesca” (T) Tango Pohsan Thaden
- “Tu mejor alumnos” (T) Marcelo Mercadante y Pablo Marchetti
- “Tu modo de buscar” (T) 2007 Rodrigo Flores y Marta Pizzo
- “Tu muñequito verde” (T) 2007 Verónica Bellini
- “Tu nombre” (T) 2019 Julián Peralta
- “Tu silencio” (T) Carlos Pazo y Mario Cangallo
- “Turrito rajá” (T) Ramiro Gallo
- “Tugurio” (T) 2016 Julián Peralta
- “Tuñón” (T) 2019 Julián Peralta
- “Turbias golondrinas” (T) 2000 Pablo Pandolfo
- “Tus palabras y la noche” (T) Emilio Querejeta y Carlos Cacciari
- “Tutankamon” (T) 2013 Silvio Cattaneo
- “Tu voz que se fue en tabaco” (T) Piraña-Larvas
- “Ulicka w Barcelonie” (Callecitas de mi barrio) (T) 2004 – Polonia – Alberto Laporte-Otelo Gasparini y Michal Tuszloewocz
- “Última etapa” (T) 2004 Graciela D’Angelo
- “Última función” (T) 2008 Saúl Cosentino y José Arenas
- “Último beso” (T) José Arenas
- “Último tango” (T) 2008 Marcelo Saraceni y Raimundo Rosales
- “Último tren a Once” (T) 2006 Silvio Cattaneo
- “Un abrazo más” (Canción) 2005 Fabián Nesprías y Andrea Bollof
- “Un adiós no es tan fatal” (T) Lilián Papasso

- “Un amigo como vos” (T) Nicolás Urquiza y Carlos Cerrilla
- “Un aire” (T) Walter “Chino” Laborde y Dipi Kvitko
- “Un chabón” (T) Juan Vattuone
- “Una historia de amor” (T) 2008 Andrés Linetzky
- “Un cacho de tango” (T) Raúl Luzzi y Carlos Cerrilla
- “Un chabón jailaife” (T) 2005 Juan Vattuone
- “Un cielo y un jazmín” (V) 2013 Edgardo Acuña y Matías Mauricio
- “Una ficción” (T) Juan José Mosalini
- “Unesco” (T) 2014 Carlos Cutoia
- “Un alguien” (T) 2010 Raúl Garelo
- “Un baile en la embajada”(T) Andrés Linetzky
- “Un fueye sin tristeza” (T) Reynaldo Martín y Roberto Díaz
- “Un giro extraño” (T) 2000 Acho Estol
- “Un hombre nuevo” (T) Mario laquinandi
- “Un jamás, un olvido, un después” Néstor Basurto-Sergio Zabala-Alejandro Szwarcman
- “Un lado y otro” (T) Sebastián Luna
- “Un lamento en las estrellas” (T) Raúl y Ruben Garelo y Ernesto Baffa
- “Un lugar en mi corazón” (V) 2006 Claudio César
- “Una iguana y tres monedas” (C) La Chicana
- “Una manera difícil de imitar al gallo” (T) Hernán Cabrera con letra del Indio Solari
- “Un matecito y un beso” (T) 2008 Miguel Di Genova
- “Una nube triste” (T) Edgardo Parodi y Haidé Dabán
- “Un nuevo día” (T) Camila Mandirola Lucci
- “Una paloma porteña” (T) Marcelo Saraceni y José Arenas
- “Un patio” (T) Ramiro Gallo
- “Una pavadita para Maicas” (T) 2013 Claudio Cicole
- “Un siglo de cartón” (T) 2007 Marcelo Saraceni y Enrique Martín
- “Un soplo la vida” (T) Agustín Guerrero
- “Un tango breve” (T) El Cachivache
- “Un tango en el balcón” (T) Julio Rolón y Jorge Padula Perkins
- “Un tango en la madrugada” (T) 2008 Andrés Linetzky
- “Un tango nuevo” (T) Tito Ferrari y Haidé Daibán
- “Un tanguito” (T) 2019 Carla Pugliese

“Un tren” (T) 2018 Ramiro Gallo  
“Un vals para Sofía” (V) Daniel Bolotín  
“Un vaso de agua” (T) Piraña-Larvas  
“Un viento azul” (T) 2008 Ana María Ottati y Marta Pizzo  
“Una paloma porteña” (Canción” Marcelo Saraceni y José Arenas  
“Una nube triste” (T) 2011 Edgardo Parodi y Haidé Daibán  
“Una rosa y un farol” (T) 2018 Acho Estol  
“Usted me hace feliz che” (T) Arnaldo Barsanti  
“Uvas viejas” (T) 2017 Carlos Huillier y Lele Angelis  
“Utopía” (T) 2007 Juan Carlos Cáceres  
“Vacío” (T) 2002 Gustavo Santaolalla  
“Valparaiso Patrimonio” (T) Luís Torres Rojas  
“Valcesito del grillo perdido” (V) Piraña-Larvas  
“Valcesito perdido” (V) Hernán Lucero y Raimundo Rosales  
“Vals de Anais” (V) 2010 Federico Mirazhi y Luis Longhi  
“Vals de la rosa” (V) Andrés Linetzky  
“Vals de la Suite Salgán” (V) Agustín Guerrero  
“Vals de los pobres” (V) 2018 Acho Estol  
“Vals del invierno” (V) Alexander Ryezantor  
“Vals número uno” (Para nuestra mujeres) (V) Solo Tango Orquesta  
“Vals No. 2” (V) Alexander Ryezantor  
“Vals No 9” (V) Silvio Cattaneo  
“Vals para Caro” (V) 2018 Alfredo “Tape” Rubín  
“Vamos de nuevo” (T) Omar Torres y Miguel Jubany  
“Vamos tango” (b) (T) Lilián Papasso  
“Vamos viendo” (T) Fabián Bertero  
“Vampitango” (T) 2008 Lisandro Adrover  
“Vana ilusión” (T) Francisco Tortosa y Eduardo Pérez  
“Vander” (T) 2011 Julián Peralta  
“Vanguardi vieja” (T) Pablo Cignoli y Bruno Guientini  
“Vanina” (T) 2008 Guillermo Fernández y Luís González  
“Variación” (T) 2005 Julián Peralta  
“Varón B” (T) 2012 Javier Leone  
“Vea vea” (T) Sofía Viola

"Velasquito" (T) 2009 Alfredo "Tape" Rubín y Mariano Heler  
"Velo abierto" (T) Piraña-Larvas  
"Venas de agua fuerte" (T) D. Bergesio y A. Bordas  
"Venenosa" (T) Noelina Sinkunas-Alto Bondi  
"Venciendo al olvido" (T) 2010 Ramón Rivadavia y Nelson Pilosof  
"Venezuela 3266" G. Ourol  
"Ventanas" (M) 2006 Ramiro Gallo  
"Verano en traslasierra" (T) Tango Spleen Orquesta  
"Vestíte de satén" (C) 2010 Hernán Lucero y Tate  
"Viajero frecuente" (M) 2012 Pepe Motta y Andrea Bollof  
"Viajero porteño" (T) 2006 Mario Vignale  
"Victoria" (T) La Vidú  
"Vida moderna" (T) 2014 Analía Goldberg  
"Vida nueva" (T) Ramiro Gallo  
"Viduleando" (T) Gabriel Annoni  
"Viejo billar de boliche" (T) Marcelo Biondini  
"Viejito cheto" (T) Lucio Arce  
"Viejo bar" (T) 2018 Alejandro Guyot y Elbi Olalla  
"Viejo cine de barrio" (M) 209 Ramón Rivadavia y Nelson Pilosof  
"Viejo sabio" (T) Ramiro Gallo  
"Viejo rey" (T) 2004 Rubén "Tape" Rubín-Fabrizio Piovini-V.Dimet  
"Viejo trombón" © Juan Carlos Cáceres  
"Viejo Valiant" (T) 2009 Silvio Cattaneo  
"Viena" (T) 2018 Martín Tessa  
"Viento del futuro" (T) 2019 Javier González y Enrique Morcillo  
"Viento solo" (T) 2016 Juri Venturín y Alfredo "Tape" Rubín  
"Villa Crespo" (T) Diego Baiardi y Lisandro Silva Echeverría  
"Viernes 10" Diego Biuso y Claudia Pannone  
"Villa Soldati" (T) Marcelo Raigal y Enrique Morcillo  
"Virola" (T) 2013 Guillermo Fernández y Luís Longhi  
"Virgen del sur" (T) 2007 Gustavo Santaolalla  
"Vírgenes rotas" (T) Alejandro Guyot y Ferrara Lucas  
"Viva el domingo, Osvaldo!" (T) Juan Espeleta y Eduardo Giorlandini  
"Vivir un minuto" (T) 2004 Tito Ferrari y Eradio Minotti



“Vivitud” (T) Héctor Dengis y Bibí Albert  
“Volar no volar” (T) 2018 Acho Estol  
“Volquete” (T) D. Bergesio y A. Bordas  
“Volvé por un minuto” (T) Tito Ferrari-Omar Nacir-Carlos Del Mar  
“Volver a ser” (T) Osvaldo Piro y Ernesto Pierro  
“Volver a verte” (T) 2008 Miguel Di Genova  
“Volver con sol” (T) Lucho González y Adrián Abonizio  
“Volvimos al bar” (T) Tito Ferrari y Haidé Daibán  
“Vomitango” (T) Derrotas Cadenas  
“Vos amigo cantor” (T) Marcelo Saraceni y Luís Nazzi  
“Vos, sos” (T) Raúl y Rubén Garelo  
“Voy a buena” (a Fernando Suárez Paz) Nicolás Ledesma  
“Voz de árbol” (T) Jorge Dragone y Norma Montenegro  
“Vueltas” (T) Diego Biusso y Claudia Pannone  
“Vuelve el tango” (T) Litto Nebia y Tito Reyes  
“Vuelves arrepentida” (T) José Pérez Roselli  
“Vuelvo” (T) 2005 Quique Rassetto y Marta Pizzo  
“Vuelvo a este viejo bar” (T) Mateo Villalba y Martina Iñiguez  
“Vuelvo a la ciudad” (T) 2018 Ramiro Gallo  
“Vuelve El Tango” (T) Jorge “Alorsa” Pandelucos  
“Waldo” (T) 2001 Julián Peralta  
“Y ahora qué haré” (T) Claudia Cartié  
“Y en el dos mil también” (T) Rubén Nazzar y Ernesto Pierro  
“Y la quería” (T) 2010 Julio Coviello y Agustín Guerrero  
“Y permanece” (T) Ariel Rodríguez  
“Y veo llover” (T) Francisco Centeno Lascano y Jorge Padula Perkins  
“Y vo ti queré matá” (M) Graciela Pesce  
“Ya basta” (T) 2006 Alfredo Zitarrosa y Caíto Díaz  
“Ya fue” (T) 2013 Yuri Venturín y Alfredo “Tape” Rubín  
“Ya ni saludás” (T) Alejandro Balbo  
“Ya no está Pompeya” (T) 2000 Pedro Ortíz  
“Ya no soy uno más” (T) Raúl y Rubén Garelo  
“Ya no te espero” (T) Mony López y Alejandro Szwarcman  
“Yo quiero creer” (T) Marcelo Raigal

“Yo y mi solitaria” (T) Federico Mirazhi y Luis Longui  
 “Yo soy del sur” (T) Pascual Mamone y Haidé Daibán  
 “Yo soy el que se fue” (T) Lucio Arce  
 “Yo soy el tango argentino” (T) Elléale Gerardi  
 “Yeca de rioba” (Poema) Tino Diez  
 “Yo creía” (T) 2006 Roberto Medina  
 “Yo no creo” (T) 2000 Claudia Levy  
 “Y solo la lluvia me quedó” (T) Reynaldo Martín y Roberto Díaz  
 “Yo soy el que se fue” (T) Lucio Arce  
 “Zabaleta” (T) Marisa Vázquez  
 “Zaguán de barrio” (V) 2009 Ramón Rivadavia y Nelson Pilosof  
 “Zeide” (T) Ramiro Gallo  
 “Zuncho” (T) N. Di Lorenzo  
 “Zurda piojo” (T) Gabriel Bartolomei  
 S.E.U.O. Chán...chán

## UN BANDONEÓN NACIONAL



Todos conocemos que la orquesta típica o cualquier conjunto de tango, se encuentra conformado por distintos instrumentos, unos con más integrantes, en tanto que otros, tienen menos músicos, pero en los que casi no puede faltar, es el o los instrumentistas de bandoneón.

La historia de este aerófono también ha llevado muchas páginas, especialmente desde que apareció por estas tierras del Río de la Plata. En otra parte de este trabajo hemos desarrollado extensamente su historia y la importancia del mismo en la

configuración de esta música popular urbana. Debemos recordar que, de esa familia de instrumentos estaría la Concertina, que se le asigna su invención a Cari Friedrich Uhling en un establecimiento propio que ya funcionaba en 1819. Otro fabricante fue Christian Friedrich L. Buschman que en Berlín construyó la aeolina manual a la que llamó concertina, y a la que Uhling comienza a mejorar en forma permanente dándole mayor técnica y extensión musical que en 1834 brindaría un instrumento con cajón sonoro cuadrado y cinco teclas de cada lado, cinco melódicas y cinco bajos que según cerrara o abriera le permitía diez cantos y diez bajos, es decir veinte tonos, con lo cual estaba pergeñando la historia posterior del bandoneón.

Sin embargo la búsqueda de Uhlig, como señala Zucchi, era suplantar el armonio mediante un instrumento portátil a los fines de incorporarlo a la música de cámara, y a tales fines continúa perfeccionando el instrumento con una nueva versión de 14 teclas por lado y 54 tonos, para continuar con otro de 23 teclas en los tiples y 16 en los bajos, produciendo 78 tonos, el cual adquirió gran popularidad y su utilización llegó a campesinos y trabajadores que lo ejecutaban de oírlo por sistema de cifras (pequeño número que lleva cada tecla). En la prosecución de esas mejoras agregó nuevos teclados que la Confederación Alemana de Concertina unificó en 128 tonos con 36 teclas de lado de los cantos con 72 tonos y 28 teclas en los bajos con 56 tonos, con una extensión de 4 octavas y media.

En su descripción constructiva consta de un fuelle y cajas en cada uno de sus costados donde lleva las lengüetas libres en su interior y las botoneras en su exterior, teniendo distintos sistemas que se diferencian por las notas con que cuenta, con la posición de los botones, y la sonoridad de sus notas: bisonoro con distintos sonidos al pulsarlo según se estire o se comprima y unisonoro con el mismo sonido; además de la forma y el tamaño del instrumento, existiendo distintos tipos como el "Anglo-German" de 10 botones, la "inglesa" de 4 filas de botones, de carácter unisonoro. El "Duo" y los "Chemnitzer".

En nuestro país Vicente Gesualdo en su obra "Historia de la Música Argentina", citado por Zucchi, señala que este instrumento se conoció en Buenos Aires en septiembre de 1856, en tanto el conocido bandoneonísta Pérez "Pocholo" aseguraba que en las primeras épocas del tango se hablaba de un pequeño instrumento con escaso número de teclas, al que se confundía con el bandoneón, pero que tenían importantes diferencias, por lo cual se trataba de la concertina.

En nuestro suelo se estaba gestando una música nueva y distintiva, pero a la cual aún para su horneado definitivo le estaba faltando un instrumento que le brindara esa identidad, un sonido que le impidiera confundirlo con otra expresión musical. Todo ello estaba preanunciando la llegada de un raro instrumento, desconocido por estos lugares y del cual existían unos pocos ejemplares. Llegaba desde la lejana Europa, más precisamente de Alemania, en la que Uhlig en su fiebre de encontrar nuevos sonidos musicales a los instrumentos que había pergeñado le dará forma definitiva para que además de la música de cámara pueda ser utilizado en las procesiones, suplantando al armonio. Llegaría un instrumento no conocido y dificultoso en su ejecución, desconociéndose su técnica y mecánica. Habrá que descubrirla.

Como todo icono ha de tejer enormes discusiones sobre su procedencia y tierra que pisó primero. Pero será simple anécdota. Lo importante ha de ser su papel en la música popular urbana y su incorporación inmediata a los famosos tríos, y posteriormente a conjuntos de mayor número de instrumentos donde alcanzará su reinado con su especial fraseo y canto que habrá de brindarle su especial coloratura al tango.

Siempre siguiendo a Zucchi en la obra más importante sobre el bandoneón (“El tango, el bandoneón y sus intérpretes” Editorial Corregidor 4 tomos), quien citando a August Roth en su “Historia de los instrumentos populares” el cual expresa que Heinrich Band, que era hijo de músico y vendedor de instrumentos, estaba relacionado íntimamente con la música siendo luthier además de integrar tocando el cello la orquesta municipal de su comarca; como de que allí conoció la concertina de Uhlig la cual le interesó sobremanera y a los fines de darle mayor expresividad musical se abocó a mejorarla.



Hacia 1845, aún, cuando muchos historiadores difieren con dicha fecha, produce la construcción de un nuevo instrumento al cual denomina bandoneón, aún, cuando Roth expresa que se trataba de una concertina mejorada, corroborado con que nunca fue presentado para patentarlo. Constaba de 56 tonos con 14 teclas bisonoras por lado. Posteriormente fabricaría uno de 64 tonos con 17 teclas del lado derecho y 15 del lado izquierdo; lo ampliaría a 88 tonos con 23 teclas de cantos y 21 para los bajos; y en ese camino llegó al de 100 tonos con 28 teclas en los cantos y 22 en los bajos; para finalizar en uno de 130 tonos con 65 teclas: 34 en los cantos y 31 en los bajos. En esta versión de la paternidad del bandoneón, Band difundió el instrumento adaptando distintas obras para piano. Fallecido, su esposa continuó con su negocio asociándose a Jacque Dupont, en tanto que su hijo Alfred, propietario de una editorial, publicó obras para bandoneón, especialmente escalas y acordes.

Otra línea histórica, la de Manuel Román en su libro “Apuntes para una historia del bandoneón” incluido en la obra de Arturo Penón y Javier García Méndez “El bandoneón desde el tango”, adjudica el bandoneón al sajón Cari Zimmerman que lo habría patentado en 1851. A tales fines expresa que no existen datos que corroboren la existencia de la famosa cooperativa Band-Unión, como de que Zimmerman basó su instrumento en la concertina de Uhlig, dándole formatos redondos u octogonales y mayor cantidad de voces, denominándolo “bandoneón” en la ciudad de Krefeld de donde se extendió hacia el sur llegando a Munich, Hamburgo y Leipzig, Suiza. Cuando Zimmerman, que había producido instrumentos de 60,72,80,94,100 y 104 tonos, emigra a Estados Unidos de Norte América su legado pasa a Louis Arnold. Las primeras partituras escritas aparecen en 1856 en Krefeld.

En esos caminos comunes entre la concertina y el bandoneón, como fue la introducción de mejoras en ambos, hasta llegar a la decisión de la “Antigua Asociación Profesional del ramo de la Concertina y Bandoneón” que estableció un teclado de bandoneón unificado en el modelo de 144 tonos con 72 teclas diatónicas o bisonoras en los cantos y de 35 en los bajos y que fuera adoptado por los músicos alemanes; en tanto que el de 142 voces, diatónico, con 35 cantos y 31 bajos, que es anterior a la unificación, fue el utilizado por los músicos del tango del Río de la Plata; en tanto que en Francia se tomó el bandoneón unisonoro denominado cromático, que a su vez era de más fácil ejecución, fabricado por la firma “C: B: Arnold” que también producía el

bandoneón “Ela” muchos de los cuales llegaron al país. Al fallecer Arnold, su herederos continuaron la tarea y fundaron la empresa “Alfred Arnold Bandoneón, Konsertina Piano-Acordeón Spezialfabrik-Carlsfeld-Erz Erzgeberger” que habrían de dar a luz el famoso “Doble AA” importado a nuestro país por la casa Emilio Pitzer” y por Mariani.

Además del doble AA también fabricaron el famoso “Premier”. Además, por dicha época se construirían las marcas “Germania”, “Tango”, “Cardinal” y “Concertista”. En 1890 Cari F. Uhlig produjo la marca “Bandoneón”. También llegan al país los denominados “3B”, “El-Amold”, Colibrif ’ e “Ideal”. En otros lugares hubo experiencias fallidas de constructores como las de Mariani en Argentina, Danielson en Brasil o Pancotti e Italia. En 1949 la firma Amold fue expropiada y en su fábrica en lugar de bandoneones comenzaron a fabricarse bombas para motores diesel. La fábrica de bandoneones se trasladó a distintos lugares, pero sin éxito. Desde aquellos años no existen fábricas integrales aún, cuando se dieron algunas experiencias, siempre artesanales y por encargo, como los casos de la firma “GB” o la “Hohner” y su modelo “Gutjarhr Dü” las cuales han mejorado la técnica del instrumento.

En nuestro país, además de Mariani, existen otras experiencias como la de Emilio Torrija o la de Humberto Brunini en Bahía Blanca, pero siempre artesanal y por encargo. En esta suerte de misterio embrujado cual es la historia del bandoneón también lo es su llegada al Río de la Plata, que ha llenado innumerables páginas de comentarios y controversias. Como bien lo señala Zucchi y otros autores es Jorge Labraña quien ubica su introducción al Río de la Plata en 1863 a través de un inmigrante suizo de apellido Schumacher quien formaba parte de un contingente inmigratorio que arribó a Colonia Suiza en Uruguay.

Por su parte los hermanos Bates en su famosa “Historia del Tango” señalan que Antonio Chiappe afirmaba que fue introducido por “Bartola” un brasileño en 1870, y el mismo Chiappe, en forma contradictoria, más tarde dice que lo portó por primera vez Don Tomas Moore el “ingles” en el año 1884 el cual se lo habría pasado luego a José Santa Cruz el cual tocaba el instrumento en el vivac de la Guerra de la Triple Alianza, aún cuando algunos manifiestan que no se trató de un bandoneón sino de una concertina. Otros autores hablan de su llegada a través de un marinero alemán y aún del hijo de Amold.

Por su parte otros se asignan o adjudican haber poseído el primer instrumento. Así el famoso bandoneonista cordobés Ciriaco Ortiz afirma que el primer bandoneón llegado al país perteneció a su padre, lo cual es desmentido por otros historiadores quienes afirman que ello no está debidamente probado, como el caso similar del padre de Alfredo De Ángelis. Estas historias sin fin y sin mayor valoración probatoria se siguen generando a lo largo de tantos años.

Pero realmente lo importante no ha sido quien lo poseyó en primer lugar sino cómo el instrumento se incorporó al tango. Antes de entrar en esa historia es interesante conocer, aún, someramente, el funcionamiento y ejecución del instrumento y sus calidades sonoras. En primer lugar, debe señalarse que a diferencia de otros instrumentos de lengüetas sueltas el bandoneón utiliza botones realizados en galatitas en lugar de teclas como caso el acordeón. Posee dos cajas armónicas de madera de haya, pino o abeto enchapadas en jacarandá, ébano o abedul, de color negro, marrón y poco frecuente en blanco, unidas por un fuelle que ante la presión del aire vibran sus lengüetas que brindan su especial sonido. El utilizado en el Río de la Plata se lo conoce como Rheinische Solange 38/33 en virtud de contar con 38 botones para el registro agudo y 33 para el bajo. Dicha botonera es de carácter cuádruple según se



estire el fuelle donde cada botón oprimido comprende un tono y al cerrarse emite otro tono. De allí también la ejecución de aquellos que utilizan las cuatro formas de otros que generalmente lo hace abriendo y luego cierran el fuelle sin emitir sonido.

Por lo tanto, es necesario conocer la ubicación de los 71 tonos abriendo el fuelle y 71 cerrándolo. Posee 142 tonos que coinciden con el número de lengüetas de acero remachadas a un peine, en un total de 14,8 en la mano derecha y 6 en la izquierda, con una afinación de fábrica A4=435Hz que cambiara en 1975 por la ISO A4=440Hz).

Su ejecución se realiza con cuatro dedos de cada mano no utilizándose el pulgar para las botoneras, siendo el de la derecha aplicado a una palanca que cumple la función de embrague al dejar pasar el aire y cortar el sonido y así poder mover el fuelle sin tener que apretar uno o más botones. En la forma de interpretación ha de surgir aquel que abra y cierre, donde desaparece el jadeo al no comprimir el aire, de aquellos otros que generalmente tocan solo abriendo y cerrando con la palanca. En los acordes hay que pulsar más de un botón.

Su importancia ha sido analizada por distintos estudiosos del género, entre otros el doctor Luís Sierra, pero creemos con Horacio Ferrer, citado por Zucchi, que "... el Tango encuentra en el bandoneón su registro preciso, de una gravedad expresiva todavía no dicha y con ganas de ser dicha. De a poco fue desplazando a la flauta de los tríos o formó con ella, el violín y la guitarra los primeros cuartetos que expresaban su musicalidad en el barrio de La Boca, barrio inmigratorio y con prosapia tanguera si los hay. A la incorporación del bandoneón a los nuevos conjuntos, se le acopló el piano, hasta ese entonces solista, especialmente a partir de Roberto Firpo, lo cual sería el antecedente necesario para la aparición de los sextetos (2 bandoneones, 2 violines, piano y contrabajo), pero eso es ya historia del siglo XX.

En ese horneado definitivo y paradójicamente evolutivo del tango, el bandoneón ha de ser centro de los conjuntos típicos que habrá de alcanzar su máxima expresión en los famosos sextetos que dan comienzo a la guardia nueva y luego prolongado en las nuevas formaciones orquestales, en especial de los "40", y luego en la modernidad con la vanguardia, con un instrumento que cuando suena lo hace Buenos Aires porque no podía ser de otra manera, pues el bandoneón es al tango como este se construye en su alrededor.

Pero como ocurre con aquellos instrumentos que no han vuelto a construirse, los mismos comienzan a tener muchos años y con ello deteriorarse, pese a los grandes luthiers que ha tenido y tiene el país, además de haber existido un drenaje muy importante hacia el exterior de nuestro país, especialmente Japón, lo cual fue, al menos paralizado con la ley que determinó la imposibilidad legal de su exportación.

Todo ello, determina una necesidad de bucear la posibilidad de su construcción en el país, más allá de las experiencias, sin mucho éxito, ya citadas. Pero existe un nuevo intento y ello ha partido desde el sur del Gran Buenos Aires, precisamente desde la Universidad Nacional de Lanús, donde, a través de la iniciativa de su Rectora Ana Jaramillo, que integra la Academia Nacional del Tango y que de vez en cuando se permite poner sobre sus rodillas un fueye, se comenzó con la tarea de construir un instrumento totalmente nacional, recordando que, el fueye alemán hace más de 70 u 80 años que dejó de construirse.

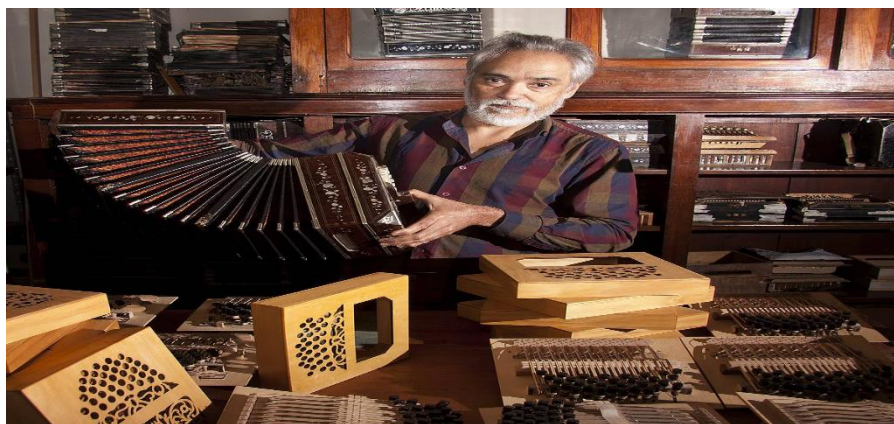
Frente a este escenario, el diseño arremete en pos de promover, incentivar y sobre todo perpetuar este patrimonio cultural desarrollando y produciendo el primer bandoneón de estudio ciento por ciento nacional. Para ello el órgano universitario

sureño reunió a un grupo de especialistas que convergieron en esa tarea.

Partiendo de un grupo de trabajo de diseño industrial, se comenzó la tarea a través de Roberto De Rose, Roberto Crespo, Guillermo Andrade, junto a los docentes Edgardo Chanquía, Mariano Llorens, Mayté Ossorio, Agustín Peralta, Fabián Martínez, Andrés Ruscitti, Magdalena Vidart, además de contar con varios alumnos, entre otros Rubén Hassna, Luis Nocetti Fasolino, o Melisa Ríos, donde, el previo y necesario trabajo de investigación sería luego completado con la construcción del instrumento.

Ese objetivo, encargado a la carrera de diseño industrial, tenía como fin la construcción de un bandoneón totalmente hecho en el país. En esa tarea, se estaba uniendo una universidad nacional a un género popular, como forma de identidad. En ese camino, además de darle su forma material y estética se estaba produciendo un producto cultural del siglo XXI, tendiente a posibilitar su industrialización, a través de nuevos materiales y tecnologías.

Se tenía plena conciencia de la tarea y de la necesidad de la colaboración de otros sectores. Para ello, el grupo de trabajo, se contactó, a través de la Casa del Bandoneón, con uno de los más reconocidos luthiers, Oscar Fisher.

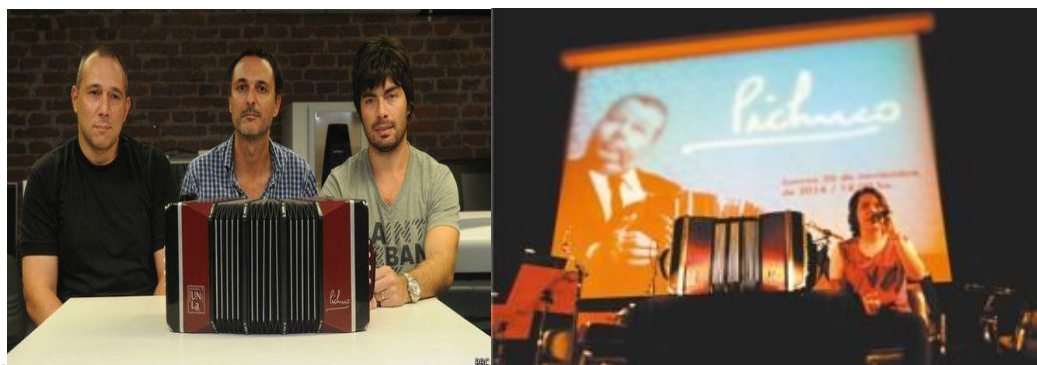


Codo a codo, junto con la Universidad de Lanús, en este proyecto, y a través de un convenio, viene trabajando Oscar Fischer, que coordina la Casa del Bandoneón de Buenos Aires, quien además de intérprete de bandoneón es un reconocido luthier, el cual le ha dedicado toda su pasión a su desarrollo y a la vez, se ha convertido en un enorme defensor en la protección del instrumento.

Ya hemos señalado y es conocido el tema de la exportación de bandoneones existentes en el país que emigraban hacia el exterior, especialmente Japón, hasta tanto se logró la ley que declaró al bandoneón patrimonio cultural y un régimen que impide el vaciamiento del instrumento en el país. También, en dicha situación, especialmente a partir de los finales de la década del 50, sería que, el achicamiento de los conjuntos orquestales que se reducían a tríos o duos, hacía que muchos ejecutantes dejaran la profesión y a la vez vendieran sus instrumentos.

Pero, más allá de dicha tarea, entendió que con ello no alcanzaba para darle la real dimensión al uso del instrumento, en tanto el valor que los pocos bandoneones que han quedado en el país tienen, que lo hace inaccesible para para muchos interesados, se hacía necesario continuar la tarea inconclusa de muchos luthiers, incluido él mismo, para tener un instrumento totalmente nacional. Por ello se unió a esta gestación que permita acceder a la adquisición a todo aquel que quiera aprender su ejecución.

Fischer recuerda cómo se gestó la “Casa del bandoneón” “Surgió en 2001. Es una asociación civil, una casa de luthería, un museo, una escuela en donde se enseña a fabricar y reparar, y una fábrica cooperativa. El tiempo me llevó a fabricar bandoneones; hasta ahora llevo 126. Hay bandoneones de mi autoría en todos los continentes, menos en África. Somos cinco fabricantes en el mundo. Los otros luthiers están en Argentina, Italia, Alemania y Bélgica. En la escuela pasan 20 alumnos por año; la escuela es parte de la asociación civil. Ahora se está tratando de implementar una tecnicatura en luthería. En la escuela puedo hablar de la historia, desde 1860 hasta ahora, tomando como centro el bandoneón. ¿Dónde estaban en las fábricas? ¿Por qué había 80% de mujeres en las fábricas de bandoneones y nunca salieron en ninguna foto? Hicimos diversos aportes en estos 20 años. Desde la Casa del Bandoneón se impulsó en 2004 el proyecto de ley para crear el régimen de protección y promoción del bandoneón, y fue ley [la 26.531] en 2009”. Allí se iniciaba un camino, primero de investigación y más tarde de darle forma al instrumento. Todo ello exigía, como paso iniciático adentrarse en su historia y, principalmente, en las diarias realidades de los distintos ejecutantes, dentro de las características de cada uno de los casos consultados.



Con esos basamentos y las experiencias de distintos ejecutantes, comenzaron a trabajar en el proyecto, donde, en primer lugar, comprobaron que se debía mantener la estructura del instrumento original y adecuando otras nuevas. Para ello, hacia los finales del año 2008 desarmaron un bandoneón tradicional marca Premier, propiedad del abuelo de uno de los integrantes del grupo, en tanto otro becario procedía al calibre de las piezas de madera, trasladándolo a una computadora. Allí volcaban las primeras experiencias de ese instrumento tan artesanal como el bandoneón. Asimismo, es necesario señalar que el proyecto tenía por objetivo la construcción de un bandoneón que sirviera para estudiar el instrumento, como su simil de las guitarras de estudio; a los fines de que ello permitiera al desarrollo de las distintas Escuelas Tango que en ese entonces comenzaban a surgir. Una vez alcanzando este primer paso, se encaró pasar a un desarrollo superior.

En ese periodo, el fuelle del instrumento sería el primer elemento a tratar, donde, el cartón unido en el borde, fue sustituido por un solo plegado, es decir, en una sola pieza, a través de un compuesto químico de polímero, lo cual, además de darle solidez a su estructura, reduce el tiempo de armado, de dos semanas, a un día. Se trataba de cambios de materiales, pero el resto tenía que sonar y lucir como un bandoneón.

Asimismo, en su desarrollo se ha planteado la posibilidad de reducir la cantidad y diversidad de las piezas, manteniendo la estructura bisonórica de 71 teclas, como su digitación y cualidad tímbricas, todo ello tendiente a reducir los tiempos de producción y por ende, los costos final del producto, sin descuidar, por cierto, la sensibilidad del teclado, el ajuste de la empuñadura en la mano y el peso.

Otro de los temas a tratar ha sido el de las voces, donde los luthiers afinan, a través del limado, cada pieza. Para ello se crearía una chapa única, cortada a láser, con lo cual se obtenga un sonido adecuado, además de simplificar, incorporar nuevas piezas y reemplazar válvulas y botones por polímeros fueron determinantes a la hora de la elección. «Conservamos la madera, el cartón y la tela en el fuelle, ya que es fundamental en el timbre», explicaban los responsables del proyecto.

A todo ello, Ana Jaramillo señalaba que el objetivo tiende a la obtención de un instrumento de estudio, a utilizar por los alumnos, y por lo tanto, accesible, estético y funcional. No se trata de una réplica, a lo cual finaliza señalando que el proyecto trata de “un modelo de sustitución de importación de ideas.

La presentación del “Pichuco I” se realizó el jueves 20 de noviembre de 2014 en el Aula Magna de la Universidad de Lanús, la cual contó con una asistencia que colmó el auditorium, a la que tuvimos la suerte de estar presente, para escuchar el nuevo instrumento, totalmente nacional, y la verdad, que se lo escuchó sonar como un instrumento idóneo, a través de Juan Coviello, profesor de la casa e integrante de la Fernández Fierro, que interpretaría un solo y la Suite de Punta del Este, de Ástor, para el cual, sin duda, se necesitaría, como señalaban, sus constructores, continuar su perfeccionamiento, para obtener el producto al que se aspira.

En su desarrollo, el primer paso va a ser fabricar la cantidad de bandoneones necesaria para llevar uno a cada escuela y que los chicos puedan tener acceso gratuito y probar su vocación, después llegará el momento de seguir desarrollándolo para el resto de la comunidad, detalla Ana Jaramillo. En esa dirección sería el “Pichuco 2”.

En el año 2017, se ha de continuar la tarea de perfeccionamiento a través de la parte constructiva del mueble que, a través de los planos de diseño industrial, tendría distintas reformas, realizadas por el carpintero de la casa de estudio, Fernando Recúpero, con lo cual se iniciaba una nueva etapa como desprendimiento de la primera experiencia. A tales fines se ratificó el convenio que existía con la Casa del Bandoneón, lo cuales comenzaron a trabajar sobre las máquinas, en tanto el organismo universitario lo hacía sobre el fueye.



Este sería toda una innovación, donde se señala que allí está el fuerte del Pichuco 2. A través de cada pieza se realizaba una plantilla para ser replicada mil veces,

procediéndose, entonces, a las pruebas a través de innumerables colaboradores, aún niños de 10 y 11 años, alumnos del Taller de Oficios, y todo se procesó luego cortar las piezas para cuarenta bandoneones.



Con esos 40 instrumentos desarmados, que, hasta ese entonces, nadie había tenido desde que se cerró la fábrica alemana, se iniciaba su construcción artesanal en la cual los luthiers dejaban finalizados cuatro instrumentos por año, lo cual ha de permitir ir encontrando los caminos para poder construir muchos más, en tanto se poseen las matrices y el fueye es fácil de armar.

También debe destacarse que, en el armado de los muebles, además de Recúpero en los moldes y dispositivos, colaboraron muchos estudiantes de la Secretaría Académica y el maestro Coviello, lo cual, también, exhibe la importancia pedagógica del proyecto, a través de un método de enseñanza del bandoneón a través de unas tarjetas. Además, debe destacarse el material utilizado, que no hubo necesidad de importar cartón de los Balcanes, sino que provino de un cartonero de Lanús que tiene una fábrica de cajas, como tampoco se importó de Praga la tela sino que también la proveyeron en Burzaco. Todo ello acompañado del orgullo de los vecinos de la zona, los cuales, en su mayoría han tenido un pariente ferroviario que trabajaba en famosos Talleres, de donde ha provenido la madera utilizada para los muebles de los bandoneones.



El proyecto, especialmente está rescatando la identidad de la música popular, pero también de los ancestros ferroviarios del lugar, a tal punto que, en algunos de los muebles se puede ver todavía la marca de los antiguos tornillos, los cuales, en su parte externa son masillados, no así en la interna, confeccionándose una serie de fichas por cada bandoneón para que, si pasados muchos años, alguien desea conocer el origen del instrumento, va a contar con todos los detalles técnicos. Mientras tanto, esas piezas se encuentran en las estanterías para el armado de 36 bandoneones destinados al estudio en distintas escuelas de Lanús, junto con el método



confeccionado. Todo ello, una vez más se significa que el proyecto, además del instrumento, ha de posibilitar el estudio tanto del ciclo primario y secundario, como del personal no docente de la universidad, los cuales, en el futuro, también podrán formar parte de la capacitación.



Todo ello involucra una fuerte relación con la memoria popular de esta música urbana, que sensibiliza, también, las historias nacionales, que queda resignificado a través de proyectos como este, uniendo esa música con identidades como la ferroviaria. Todo ello, además de su conocimiento teórico, en este caso, se está emparentando con la construcción de un instrumento identitario, que enlazará a profesores, trabajadores de la universidad, y a los niños, a través de una música nacional.

Para ello, también la universidad brinda talleres de oficio a los jóvenes del barrio tallarín y de otros alrededores, para que se formen en el trabajo de la madera, lo cual tiende a recuperar la ética del trabajo como forma de vida, donde se unen una serie de afectos entre todos los que participan del proyecto, los cuales, por supuesto, ponen parte de su tiempo libre en el mismo



Para cumplir con sus planes de estudio y desarrollo del proyecto, se realizan esos talleres como el brindado en la Biblioteca Popular de Monte Chingolo donde concurren los vecinos del barrio, sin conocimientos musicales, especialmente jóvenes, que reciben en forma grupal la instrucción y método del instrumento en forma gratuita a través del maestro Julio Coviello, con el fin de interpretar todo tipo de música, se trate de tango, folclore, cumbia, chamamé o rock.

El otro gran paso, en este desarrollo, es cumplir con el objetivo primigenio del mismo, de llegar a los distintos establecimientos educacionales de niveles primarios y secundarios. Es así que en el año 2018 se comenzó la tarea en la escuela 39 de Lanús, de grado secundario, la cual tiene, como una de sus orientaciones, la música y el haber conformado conjunto con los alumnos.



Así, se le ha proveído de un Pichuco 2 para dictar la materia, y fue allí que dos profesoras y varios alumnos interpretaron distintos temas acompañados por guitarra y batería, a lo cual, en poco tiempo le han de agregar los sonidos del fueye. En dicha tarea también ha participado el municipio, que se comprometió a adquirir varios instrumentos para ser entregados a otros establecimientos educacionales.

### **PICHUCO II EL BANDONEÓN DE LA UNLA**

Como se ha señalado, el Pichuco II tuvo en cuenta el Pichuco antecesor, que había ganado el premio Innovar de 2012, pero también se desarmó un Doble AA para verificar y desarmar cada una de sus piezas, y allí fue una sorpresa poder constatar que, la madera utilizada por el fabricante alemán no era de primera calidad, sino con tres de pino y una de pinotea que, seguramente eran a las que podían acceder en la época de la posguerra en las ciudades destruidas de Alemania. En base a ello, se utilizaron antiguas maderas de puertas de un locker y algunos muebles de los antiguos ferrocarriles nacionales que ya no servía para un uso museológico.

En tanto la máquina tiene una potencia, una calidad y una afinación excelente, además de una terminación estética. Por su parte el fuelle, como hemos señalado, se ha utilizado una nueva técnica, similar a las antiguas cámaras fotográficas, hechas solo en tres partes, lo cual le da una extraordinaria fortaleza, además que en las pruebas que se realizan, no pierde una gota de aire. En tanto, la estética del instrumento es liviana y, muchos chicos de 11 o 12 años lo desean como su instrumento de estudio. Por su parte la Casa del Bandoneón provee las máquinas y los peines.

El Pichuco 2, habría de partir del diseño que se había realizado en la carrera de Diseño Industrial, al cual se le agregaría una parte de luthería más artesanal, a partir del cual, con la conformación de un equipo de trabajo, del cual participaría Guillermo Andrade director de la carrera y con gente de la misma y otros que colaborarían, se comenzó el nuevo proyecto, quizá, no para una etapa distinta, sino como continuación del Pichuco I. En ello, se señala que, más allá de la parte industrial, ha de aparecer la mano artesanal y la de la afinación.

En ese desarrollo, se documentó todo lo relacionado con el Pichuco I y los cambios que se le introdujeron al Pichuco II. Esta experiencia también ha llevado al Departamento a estudiar la factibilidad de una Tecnicatura en Luthería, en distintos instrumentos, como posee la Universidad de Tucumán.

Para el desarrollo del proyecto, además de quienes lo construyeron, han trabajado Cecilia Barreiro, musicaterapeuta, y Julio Coviello, profesor de la casa y reconocido joven bandoneonista, integrante de distintas orquestas, entre ellas la Fernández Fierro, los cuales propusieron un aprendizaje a partir de unas tarjetas que muestran la digitación, y un cancionero, que permita ir interpretando algunos temas. Esa experiencia, profundizada, permitiría, a la vez, trabajar con la formación de profesores

de música de escuelas primarias y secundarias, que no conocen la técnica del bandoneón.

Para avanzar en dicha dirección, se dictaron cursos para no docentes, muchos de los cuales, sin tener conocimientos musicales, comenzaron a transitar esta nueva forma pedagógica de conocer el género. Además de tender a proyectar esta nueva materia en colegios que no tienen orientación musical, por lo cual se hace necesario capacitar a sus docentes de música.

Por lo tanto, el proyecto no solo tiende a construir bandoneones de estudio, instrumento que era inaccesible en virtud de su costo y de su existencia en el mercado nacional, sino a expandir la enseñanza, que permita ampliar el número de instrumentistas, donde han de utilizarse nuevos desarrollos del mundo audiovisual más accesible a niños y jóvenes, que han de superar a la técnica de la tarjeta, especialmente a un sector volcado a todo aquello relacionado con la informática. También, además de atender al género musical que significa al instrumento, agregarle otros géneros.

Este proyecto, gestado en la Universidad Nacional de Lanús, también ha comenzado a dar vuelta por el mundo, a tal punto que llegó al Papa Francisco, para que fuera bendecido por el Santo Padre, el cual al recibir a la comitiva que transportó al Pichuco 2, les manifestó que le daban ganas de aprender para poder tocarlo.



En ese desarrollo del instrumento, ya, en la universidad, el Pichuco 2 está dando paso a su hermano menor, el Pichuco 3.





¡Se viene el Pichuco 3!

*Pichuco*

Preservar nuestra identidad cultural,  
es una misión intrínseca del área  
Patrimonio Histórico de la universidad.  
Por eso en la UNLa ya estamos construyendo  
el bandoneón Pichuco 3, un instrumento  
indivisible de nuestra herencia musical.

Niño tocando el bandoneón en el campus de la UNLa / Ilustración de Tamara del Castillo

Niño tocando el bandoneón en el campus de la UNLa a *Ilustración de Tamara del Castillo*



## FUENTES



### BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA-ECONÓMICA

ABELES, M, LAVARELLOS, P Y MONTAU H. Heterogeneidad estructural y restricción externa de la economía argentina. *Hacia un desarrollo inclusivo*. (2013).

ADAMOVSKY, Ezequiel (2012). *Historia de las clases populares en la*



Argentina.Desde 1880 hasta 2003. Buenos Aires, Sudamericana.

ADAMOVSKY, Ezequiel (2015). «¿De qué hablamos cuando hablamos de populismo?». Anfibia (Argentina: Universidad Nacional de San Martín).

ADAMOVSKY, Ezequiel (2015). [«¿De qué hablamos cuando hablamos de populismo?»](#). Anfibia (Argentina: Universidad Nacional de San Martín). [ISSN 2344-9365](#).

ALAYÓN, Norberto (2014): [«¡Populista, sí, a mucha honra!»](#), artículo del 17 de febrero de 2014 en el diario Página/12 (Buenos Aires).

AMIGO, Juan Carlos Cuando los deudores dejan de pagar. lade Realidad Económica No.56

ARCEO, E., Basualdo, E. (1999): "Las tendencias a la centralización del capital y la concentración del ingreso en la economía argentina durante la década del noventa", Revista Cuadernos del Sur.

ARCEO, Nicolás y Javier RODRÍGUEZ (2008). «Inflación, retenciones y rentabilidad agrícola. Ganan como nunca» en Cash, Página 12, 16/3/08. Buenos Aires.

ARCEO Nicolás y SCHOOR Martín. Empleo y salarios en la argentina: una visión de largo plazo.

ARCEO, N., GONZÁLEZ M., MENDIZÁBAL N. y BASUALDO E. (2010). La economía argentina de la postconvertibilidad en tiempos de crisis mundial. CIFRA-CTA, Ed. Cara o Ceca, Buenos Aires.

ARZA, V. y López, A. (2008), "El caso argentino", en López, A. La industria automotriz en el MERCOSUR, Serie Red Mercosur N° 10.

AUYERO, Javier (2001). La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo. Buenos Aires, Manantial.

AUYERO, Javier (2002) Clientelismo político en en Argentina: doble vida y negociación colectiva", en Perfiles Latinoamericanos.

AZPIAZU, D. (1998): La concentración en la industria argentina a mediados de los años noventa, FLACSO/Eudeba.

AZPIAZU, D. (1994): "La industria argentina ante la privatización, la desregulación y la apertura asimétricas de la economía. La creciente polarización del poder económico", El desarrollo ausente. Restricciones al desarrollo, neoconservadorismo y elite económica en la Argentina. Ensayos de economía política, FLACSO

AZPIAZU, Daniel y Martín SCHORR (2003). Crónica de una sumisión anunciada. Las renegociaciones con las empresas privatizadas bajo la administración Duhalde, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

AZPIAZU, Daniel y Martín SCHORR (2010). Hecho en Argentina Industria y economía, 1976-2007. Buenos Aires, Siglo XXI.

AZPIAZU, D., BASUALDO, E. (1990): Cara y contracara de los grupos económicos. Estado y promoción industrial en la Argentina, Cántaro.

AZPIAZU, D., BASUALDO, E., SCHOOR, M. (2000): "La reestructuración y el redimensionamiento de la producción industrial argentina durante las últimas décadas", Instituto de Estudios y Formación de la Central de los Trabajadores Argentinos.

AZPIAZU, D. y MANZANELLI, P. (2011). "Reinversión de utilidades y formación de capital en un grupo selecto de grandes firmas". Revista Realidad Económica N° 257, Buenos Aires.

AZPIAZU, D., BASUALDO, E. M. y NOCHTEFF, H. J. (1988), La revolución tecnológica y las políticas hegemónicas. El complejo electrónico en la Argentina. Legasa, Buenos Aires.

AZPIAZU D. y SCHOOR, M. (2010): "La industria argentina en la posconvertibilidad: reactivación y legados del neoliberalismo", en Problemas del Desarrollo. Peronismo y dictadura. Capital Intelectual.

AZPIAZU D. BASUALDO E. y KULFAS M. La industria siderúrgica en Argentina y Brasil durante las últimas décadas.

AZPIAZU D. y KOSACOFF B. Las empresas transnacionales en la Argentina. Cepal

AZPIAZU D. BONOFIGLIO N. y NAHÓN C. (2008) Agua y Energía. Mapa de situación y problemáticas regulatorias de los servicios públicos en el interior del país. Flacso.

BALSA, Javier (1999) Tierra, política y productores rurales en la pampa argentina.

BARSKY, O. y DAVILA M. (2008) La rebelión del campo. Historia del conflicto agrario. Sudamericana.

BARRERA M. y MANZANELLI P. La naturaleza política de los gobiernos kirchneristas. CIFRA.

BARRERA, M. (2012). Las consecuencias de la desregulación del mercado de hidrocarburos en Argentina y la privatización de YPF. Año 29. N° 80. Cuadernos del CENDES.

BARRERA, M. (2013a). "La 'desregulación' del mercado de hidrocarburos y la privatización de YPF: orígenes y desenvolvimiento de la crisis energética argentina", en Basualdo, F.,

BARRERA, M. y BASUALDO E., Las producciones primarias en la Argentina reciente: Minería, petróleo y agro pampeano. Editorial Cara o Ceca. Buenos Aires. Barrera, M. (2013b), Reformas estructurales y caída de reservas hidrocarburíferas: el caso argentino, en Análisis Económico.

BASUALDO E. Sistema político y modelo de acumulación. Tres ensayos sobre la Argentina actual.

BASUALDO, E. (2000): Concentración y centralización del capital en la Argentina durante la década de los noventa. Una aproximación a través de la reestructuración económica y el comportamiento de los grupos económicos y los capitales

extranjeros, FLACSO/Universidad Nacional de Quilmes/IDEP.

BASUALDO E. BANG. J. E. y ARCEO N. Las compraventas de tierras en la Provincia de Buenos Aires durante el auge de las transferencias de capital en la Argentina. *Desarrollo Económico*. Ides No. 155.

BASUALDO E. (2001) Sistema de político y sistema de acumulación en la Argentina. Univ. de Quilmes.

BASUALDO E. (2004) Notas sobre la burguesía nacional, el capital extranjero y la oligarquía pampeana..

BASUALDO E. (2004) Los primeros gobiernos peronistas y la consolidación del perfil industrialista. Éxitos y fracasos.

BASUALDO E. Estudios de historia económica argentina. Desde mediados del siglo XX a la actualidad.

BASUALDO E. (2012) Avances y desafío de la clase trabajadora en la Argentina de posconvertibilidad (2003-2010).

BASUALDO, E. (2000): Acerca de la naturaleza de la deuda externa y la definición de una estrategia política, FLACSO/Universidad Nacional de Quilmes.

BASUALDO, E. (1992): "Formación de capital y distribución del ingreso durante la desindustrialización", IDEP/ATE, Cuaderno N° 20.

BASUALDO, Eduardo (2008). «La distribución del ingreso en la Argentina y sus condicionantes estructurales», en Memoria Anual 2008, Buenos Aires, Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS).

BASUALDO, Eduardo (2011). Sistema político y modelo de acumulación. Tres ensayos sobre la Argentina actual, Buenos Aires, Cara o Ceca.

BASUALDO, E., KULFAS, M. (2000): "Fuga de capitales y endeudamiento externo en la Argentina", Revista Realidad Económica, N° 173.

BASUALDO E. M. (2008): *Memoria Anual 2008*, Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), Argentina.

BECCARÍA, L. (2003) «Las vicisitudes del mercado laboral argentino luego de las reformas»

BELTRAMO ÁLVAREZ, Andrés (14 de marzo de 2014). [«Papa Francisco: ¿teología del pueblo o populista?»](#). Vatican Insider. La Stampa. 28 de abril de 2015.

BELTRÁN G. Los intelectuales liberales: poder tradicional y poder pragmático en la Argentina reciente.

BENZA G. y G. CALVI (2005): "Reestructuración económica, concentración del ingreso y ciclos de desigualdad (1974-2003)", en *Realidad Económica*, N° 214.

BISANG, R. (1998): "Apertura, reestructuración industrial y conglomerados económicos", Revista Desarrollo Económico.

BERNAL F. de cicco r. y FREDA J. F. Cien años de petróleo argentino. Descubrimiento, saqueo y perspectiva. Capital Intelectual.

BIGLIERI, P. (2007). El concepto de populismo. Un marco teórico. En el nombre del pueblo. La emergencia del populismo kirchnerista, 15-53.

BORÓN, Atilio (2001): "La sociedad civil después del diluvio neoliberal", en La trama del neoliberalismo: mercado, crisis y exclusión social. Buenos Aires Eudeba.

BORÓN A. La expropiación neoliberal: el experimento privatista en la Argentina.

BOTANA Natalio Las transformaciones institucionales en los años del menemismo Revista Sociada

BRESSER-PEREIRA L. El nuevo desarrollismo y la ortodoxia convencional. Unam

BRIEGER, P (2000). De la década perdida a la década del mito neoliberal. En: Globalización y Ajuste en América Latina. La globalización económica y financiera y el impacto en la región. CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), Buenos Aires.

BUENO, Gustavo (2006): «Notas sobre el concepto de populismo», artículo en el sitio web Nódulo.

BRODERSHON M. Sin credibilidad no habrá reactivación. Econoétrica. (2009)

CHERESKY, Isidoro (2006) "La ciudadanía y la democracia inmediata" en Isidoro Cheresky (comp.) Ciudadanía, sociedad civil y participación política.

CAFIERO, Antonio De la economía social-justicialista al régimen liberal-capitalista.

CALVO E. Argentina elecciones legislativas 2005: consolidación institucional del kirchnerismo y territorialización del voto.

CANITROT A. Estabilidad primero, apertura después ¿y luego que?.

CARAMELLO C. (2006) Sindicalismo, prensa y comunicación. Incap.

CASTELLANI A. Los ganadores de la década perdida. La consolidación de las grandes empresas.

CASTELLANI, Ana (2010). «Estado y grandes empresarios en la Argentina de la post-convertibilidad», en Cuestiones de Sociología, Revista de Estudios Sociales, n°5/6, La Plata,

CASTELLS, M. J. y MANZANELLI, P. (2013): "Dilemas del sector automotriz en la Argentina actual: ¿sustitución de importaciones o sustitución inversa?", VI Jornadas de Economía Crítica, Mendoza.

CASTELLS, M. J. y SCHORR, M. (2013), "¿Sustitución de importaciones en la poscon-vertibilidad? Una mirada desde la industria automotriz y la de bienes de capital", en Schorr, M. (coord.): Argentina en la posconvertibilidad: ¿desarrollo o crecimiento industrial?

CEPAL: Crisis, recuperación y nuevos dilemas de la economía argentina 2002-

2007

CHACÓN, Pablo E. (2008). [«El populismo de derecha no logra hacer pie en Buenos Aires»](#). Terra. 11 de marzo de 2016.

CIFRA (2009) Transformaciones estructurales en el agro pampeano. La consolidación del bloque agrario en la Argentina.

COATZ, D. GRASSO F. y KOSACOFF B. Desarrollo industrial: recuperación, freno y desafíos para el desarrollo en el siglo XXI. C.P.C.E. de CABA.

COBE Lorena La salida de la convertibilidad. Los costos y la pesificación. Fondo de Cultura Económica.

COOKE John William (2010). Peronismo y revolución. El peronismo y el golpe de Estado, informe a las bases [1971].

COSTA, A, KICILOF, A. y NAHÓN, C. "Crisis, devaluación y después. Contribución al debate. Realidad Económica No 6 Buenos Aires.-

CREMONTE, Juan Pablo (2007). «El estilo de actuación política de Néstor Kirchner» en E. Rinesi, G. Nardacchione y G. Vommaro (eds.)

DAMIL, Mario, Roberto FRENKEL y Martín RAPETTI (2005). «La deuda argentina: historia, default y reestructuración», en Cedes, n°16, Buenos Aires.

DAMIL, Mario (2008) Una medida de la sustitución de importaciones. [www.ift.org.ar](http://www.ift.org.ar)

DAMIL M. y FRENKEL R. (2007) El problema de la dolarización financiera. Y 2009 La Argentina y la crisis internacional. [www.ift.org.ar](http://www.ift.org.ar)

DE la TORRA, Armando: Populismo y Democracia, Derecho y Política. Revista de la Facultad de Derecho, Vol. 28, pp. 141-148, 28 Rev. Fac. Derecho 141 (2010).

DEL CUETO, Carla y Mariana LUZZI (2008). Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008). Los Polvorines, UNGS.

DIAMAND, Marcelo (1972). «La estructura productiva desequilibrada argentina y el tipo de cambio», en Desarrollo Económico, vol. 12, n°45. Buenos Aires. Y Doctrinas económicas, desarrollo e independencia. Paidós. Buenos Aires.

DÍAZ, Alejandro C. Ensayos sobre la historia económica argentina. Amorrortu. Bs.As.

DI TELLA, GERMANI Y GRACIARENA (1965) Argentina, sociedad de masas. Eudeba Buenos Aires

DORFMAN, A. (1970) Historia de la industria argentina.

DOCKENDORFF, V., Andrés; y KAISER B., Vanessa (2009): «Populismo en América Latina. Una revisión de la literatura y la agenda».

ENKVIST, Inger (2008). Íconos latinoamericanos. 9 mitos del populismo del siglo XX. Ciudadela.

FAHCE-UNLP. Cenda (2008). «Condiciones de trabajo y distribución del ingreso en



el sector agropecuario» en El trabajo en Argentina. Condiciones y perspectivas. Buenos Aires, Cenda, Informe trimestral, n°15. Cifra (2012). Disponible en: <http://www.centrocifra.org.ar>

FAL, Juan, PINAZO, Germán y LIZUAÍN, Juan (2009). «Notas sobre la post-convertibilidad: los límites a la mejora en las condiciones de vida de los sectores populares», en Periferias, Revista de Ciencias Sociales, n°18. Buenos Aires, Ediciones FISyP.

FANELLI, J. M. El desarrollo sostenible y la economía argentina en la última década. CPCE CABA.

FELIZ, Mariano «Conflicto de clase, salario y productividad. Una mirada de largo plazo para la Argentina. Análisis en Miño y Dávila. Buenos Aires.

FERNÁNDEZ BUGNA, Cecilia y PORTA Fernando (2007) El crecimiento reciente de la industria argentina. Nuevo régimen sin cambio estructural. Ensayos económicos BCRA.

FERRER, Aldo Crisis y alternativa de la política económica argentina.

FERRER, Aldo La economía argentina. Las etapas de su desarrollo y los problemas actual. Fondo de Cultura Económica.

FERRER, Aldo Criterios para una política de desarrollo industrial. Ed. Instituto Torcuato Di Tella.

FERRER Aldo La economía argentina. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XXI. Fondo de Cultura Económica.

FERRER, Aldo. La densidad nacional.

FRENKEL R. y FRIEDHEIM D. La inflación argentina en los años 2000.

FIDE La ortodoxia heterodoxa: en busca del crecimiento perdido. Buenos Aires (2009).

FRIGERIO, Rogelio Estatuto del subdesarrollo. Librería Jurídica.

FRONDIZI, Arturo Petróleo y Política (1954). Petróleo y Nación (1963),

FRONDIZI, Silvio La Realidad Nacional.

FUNDACIÓN PRO-TEJER (2002-2007) Síntesis de la cadena de valor de la agro industria téxtil

GAGGERO A. Schorr M y WAINER A. El poder económico durante el kirchnerismo. Ed. Futuro.

GAGGERO, J. La cuestión tributaria en la Argentina.

GALASSO, Norberto Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner. Tomo II Colihue 2011

GALASSO, Norberto Kirchnerismo. El proyecto que transformó la Argentina (2003-2015). Ed, Colihue 2016

GALASSO, Norberto De la banca Baringal FMI. Historia de la deuda externa argentina. Ed. Colihue

GARCÍA CANCLINI Néstor (2006) "El consumo cultural: una propuesta teórica". El consumo cultural en América Latina,

GENTILI, Pablo (1994): Proyecto neoconservador y crisis educativa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

GERMANI, Gino (1955) Estructura social de la Argentina. Eudeba

GERMANI Gino (1963) Movilidad social en la sociedad industrial. Eudeba.

GERCHUNOFF P. y RAPETTI M. La economía argentina y su conflicto distributivo.

GIARRACCA, N. TEUBAL, M. y PALMISANO t. (2008) Paro agrario, crónica de un conflicto alargado. Realidad Económica No 237

GIBERTI, Horacilo (1965) El problema agrario argentino e Historia económica de la ganadería argentina (1986) Hyspamérica. Buenos Aires.- Modernizado e insastifecho sector agropecuario (2003). Realidad Económica No 200.

GIRBAL-BLACHA Noemí Estado, crédito e industria en la Argentina (1946-1955). Univ. Nac. De Quilmes

GODIO, Julio y Alberto J. ROBLES (2008). El tiempo de CFK. Entre la movilización y la institucionalidad. El desafío de organizar los mercados, Buenos Aires, Corregidor.

GODIO, Julio. El movimiento obrero argentino. 1870-1990(tres tomos).

GONZÁLEZ GARCÍA, J. (2016) Populismo . Incluye audio de conferencia sobre Populismo

GRAMSCI, Antonio (2003). Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno, Buenos Aires, Nueva Visión.

GRAMSCI, Antonio (2004). Los intelectuales y la organización de la cultura. Buenos Aires, Nueva Visión.

GRAÑA, Juan M. y Damián KENNEDY (2007). «Salarios y productividad: especificidades de tamaño en la distribución del excedente», Iº Jornadas de Economía Política, 6 y 7 de diciembre. Los Polvorines. Indec (2009). «Grandes Empresas en la Argentina. Año 2007» con base en ENGE.

GROPPO, Alejandro, LACLAU, Ernesto (2009). [«Los dos príncipes: Juan D. Perón y Getulio Vargas, un estudio comparado del populismo latinoamericano»](#). 24 de marzo de 2014.

IÑIGO CARRERA, J. La acumulación del capital en Argentina. CICP.

JACCOUD F. ARAKAKI A. MONTEFORTE E. PACIFICO L. GRAÑA M. y KENNEDY D. La vigencia de los limitantes estructurales de la economía argentina.

HARVEY, David (2007) Breve historia del neoliberalismo. Buenos Aires,

HENRIQUE CARDOSO, Fernando (2006): [«El populismo amenaza con regresar a América latina»](#), 18 de junio de 2006 en el diario Clarín (Buenos Aires).

KESSLER, Gabriel y María Mercedes DI VIRGILIO (2008). "La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las dos últimas décadas."

KESSLER, Gabriel, Maristella SVAMPA y Inés GONZÁLEZ BOMBAL (2010). "Introducción. Las reconfiguraciones del mundo popular".

KHAVISSE, M., PIOTRKOWSKI, J. (1973): "La consolidación hegemónica de los factores extranacionales. El caso de las cien empresas industriales más grandes", en CONADE: El desarrollo industrial en la Argentina: sustitución de importaciones, concentración económica y capital extranjero (1950-1970).

KULFAS, M. GOLDSTEIN E. y BURGOS M. Dinámica de la producción industrial y la sustitución de importaciones. Reflexiones históricas y balance del período 2003-2013. CEFIDAR (2014).

KULFAS, M. Los tres kirchnerismos. Una historia de la economía argentina (2003-2015) Siglo XXI Editores.

KULFAS, M., HECKER, E. (1998): "La inversión extranjera en la Argentina de los años noventa. Tendencias y perspectivas", CEP, Estudios de la Economía Real, N° 10. Kulfas, M., Schorr, M. (2000): "Concentración en la industria manufacturera argentina durante los años noventa".

KULFAS, Matías (2011). Las PyMEs y el desarrollo. Desempeño presente y desafíos futuros. Colección Clave para Todos. Buenos Aires, Capital Intelectual. Neo-desarrollismo y kirchnerismo Aportes para un análisis conjunto del modelo de acumulación y la hegemonía argentina 2002-2008

LACLAU, Ernesto (2005). La razón populista. Buenos Aires, FCE.

LANNI, Octavio (1980): La formación del Estado populista en América Latina. Ediciones Era.

LINDENBOIM, J. (2010) "Ajuste y pobreza a fines del siglo XX", en Torrado, S.: *El costo social del ajuste (Argentina 1976-2002)*, Tomo II, Buenos Aires: Edhasa.

LINDENBOIM, J. D. KENNEDY y J. M. GRAÑA (2006): "Distribución, consumo e inversión en la Argentina de comienzos del siglo XXI", en *Realidad Económica*, Nro. 218, Buenos Aires, febrero/marzo.

LOZANO, Claudio, Ana RAMERI y Tomás RAFFO (2007). «La cúpula empresaria argentina luego de la crisis: los cambios en el recorrido 1997-2005», Buenos Aires, IEF-CTA.

MANZANELLI, P., BARRERA M., WAINER A., BONAL. y BASUALDO, E.

(Coordinador) (2015). El ciclo del endeudamiento externo y la fuga de capitales. De la última dictadura militar a los fondos buitres. UNQui, Página/12 y CEFIDAR. Buenos Aires.

MANZANELLI, P. (2014): ¿Reticencia inversora? Grandes empresas y estrategias de acumulación durante la posconvertibilidad, FLACSO, Tesis de Maestría, Buenos Aires.

MANZANELLI, P. y GONZÁLEZ, M. (2012), "La industria en la posconvertibilidad. El caso del complejo automotor", Área de Economía y Tecnología de FLACSO, Documento de Trabajo N° 25, Buenos Aires.

MANZANELLI, P., BARRERA, M., BELLONI, P. y BASUALDO, E. (2014). Devaluación y restricción externa. Los dilemas de la coyuntura económica actual. Revista Cuadernos de Economía Crítica. Año 0. N° 1. Buenos Aires.

MANZANO, Virginia (2007). "Del desocupado como actor colectivo a la trama política de la desocupación. Antropología de campos de fuerzas sociales".

MARTÍN, Victoriano Lecciones de historia argentina

---

MARTÍNEZ Roberto y MOLINARI Alejandro Argentina: desde los pueblos originarios hasta la consolidación de la democracia. Ed. Cultura urbana 2014

MARTÍNEZ Roberto, MOLINARI Alejandro, ETCHEGARAY Natalio. Argentina: 1810-2010. 200 años de Cultura, Identidad y Ciudadanía. Ed. Foro de Cultura Ciudadana. 2010

MERKLEN, Denis (2005). Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003). Buenos Aires, Editorial Gorla.

MATUS, Carlos (2007). Los tres cinturones del gobierno. Buenos Aires, Ediciones Universidad de la Matanza, CiGob, Fundación Altadir.

MUDDE, Cas; ROVIRA KALTWASSER, Cristóbal [2017]. Populismo. Una breve introducción. Madrid: Alianza Editorial.

MUÑOZ, María Antonia y Martín RETAMOZO (2008). «Hegemonía y Discurso en la Argentina contemporánea. Efectos políticos de los usos de <pueblo> en la retórica de Néstor Kirchner», en Revista Perfiles Latinoamericanos, n° 31.

NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente *La historia reciente. Argentina en democracia*, Edhasa, Buenos Aires, 2004,

OCAMPO, J. A. (2009). La crisis económica global: impactos e implicaciones para América Latina. En: Revista Nueva Sociedad N° 224, noviembre-diciembre de 2009.

---

ORTIZ, Ricardo y Martín SCHORR (2007). «La rearticulación del bloque de poder en la Argentina de la post-convertibilidad», en Papeles de trabajo, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín, año 1, n° 2. Buenos Aires.

PANIGO, D. y CHENA P. (2011) Del neo-mercantilismo al tipo de cambio múltiple. Los dos modelos de post-convertibilidad. Ensayos en honor de Marcelo Diamend.

PALERMO, Vicente y NOVARO Marcos "Política y poder en el gobierno de Menem"

Buenos Aires Norma 1996  
 Partido Intransigente (1996). «25 años en la historia de nuestro pueblo». [www.pi.org.ar](http://www.pi.org.ar). Historia.

PALUMBO, Gabriel (2014): [«El triunfo de un populismo inteligente»](#), artículo del 26 de octubre de 2014 en el diario Bae (Buenos Aires).

PANIZZA, F. (2009): «El populismo como espejo de la democracia». Buenos Aires: FCE, 2009.

PIVA, Adrián (2009). "Vecinos, piqueteros y sindicatos disidentes. La dinámica del conflicto social entre 1989 y 2001". Luchas sociales y conflictos interburgueses en la crisis de la convertibilidad, Buenos Aires, Peña Lillo.

PIZZOLO, Calogero (2007): «Populismo y rupturas constitucionales. Los casos de Venezuela, Bolivia y Ecuador».

POULANTZAS, Nicos (1981). Las clases sociales en el capitalismo actual [1976], Siglo XXI.

POPULISMO (Y NEOPOPULISMO) Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, en el sitio web Banrepcultural.

PORTANTIERO, Juan Carlos "Clases dominantes y crisis política en la Argentina" Siglo XXI

PORTNOY Leopoldo Análisis crítico de la Economía. Fondo de Cultura Económica.

PUCCIARELLI A. (2004) Introducción. Y la patria contratista. Siglo XXI.

PUIGGRÓS, Adriana (1994): Imperialismo, educación y neoliberalismo en América Latina. Paidós.

QUINTEROS LÓPEZ, Rafael: «Nueva crítica al populismo. Limitaciones de la investigación social en torno al "populismo"».

RAMOS, A. "Revolución y contrarrevolución en la Argentina" Plus Ultra

RANDALL L. Historia económica de la Argentina en el siglo XX. Amorróu

RAPOPORT, Mario Historia económica y social de la Argentina.

RAPOPORT, M. Economía e historia. Contribución a la historia económica en la Argentina. Ed. Tesis.

RAPOPORT M. El laberinto argentino. Política internacional en una sociedad conflictiva. Eudeba

RAPOPORT M. Historia económica, política y social en la Argentina (1880-2000) Ed. Macchi

RAPOPORT M. Mitos, etapas y crisis en la economía argentina. Ed. Imago



RIMA J.C., GEROSI L. y YANES L. El peaje en los caminos Realidad Económica No 98 IADE

ROFFMAN A. Las economías regionales a fines del siglo XX Ariel

RUÍZ, J. (2008) Argentina en la transnacionalización de Telefónica. CESP Doc.14

SÁBATO J. La clase dominante en la Argentina moderna

SÁENZ QUESADA María La Argentina. Historia de un país y de su gente. Sudamericana 2001

SALAMA, P. Argentina, del desastre social a la recuperación Económica. Ciclo en la Historia No 28

SALERNO (ed.), Todo aquel fulgor. La política argentina después del neoliberalismo, Buenos Aires, Nueva Trilce

SALLUM Brasilio, Jr (2008). [«La especificidad del gobierno de Lula. Hegemonía liberal, desarrollismo y populismo»](#). Nueva Sociedad. septiembre-octubre (217). [ISSN 0251-3552](#).

SANTARCÁNGELO, Juan E. y Guido PERRONE (2012). «La cúpula empresaria e industrial en Argentina durante la Postconvertibilidad: transformaciones, rentabilidad y empleo», en Análisis Económico, n° 64, vol. XXVII.

SANTARCÁNGELO Juan E. PINAZZO Germán (2009) La sustentabilidad del nuevo régimen de crecimiento. Realidad Económica No 243 IADE

SCHVARZER, José y Andrés TAVOSNANSKA (2007). «El complejo sojero argentino. Evolución y perspectivas», en Documento de Trabajo n°10, Buenos Aires, CESP, UBA

SCHORR Martín (2001) ¿Atrapados sin salida? La crisis de la convertibilidad y la conflictividad obrera en el área metropolitana. Ciclos en la Historia No. 22

SCHORR, Martín (2012). «Industria y neodesarrollismo en la posconvertibilidad», en Voces en el Fénix, Disponible en: <http://www.vocesenelfenix.com/content/industria-y-neodesarrollismo-en-la-posconvertibilidad>

SCHORR M. MANZANELLI P y BASUALDO E. Élite empresaria y régimen económico en la Argentina. Flacso.

SCHOR M. y WAINER A. Restricción externa en la Argentina. Enfoque neodesarrollista.

Oslak, O. (2003): «El mito del Estado mínimo: Una década de reforma estatal en la Argentina», en *Desarrollo Económico*.

SCHVARZER J. Los industriales.-(1981). Empresarios del pasado (1991).- Expansión, maduración y perspectivas de las ramas básicas de procesos en la industria argentina. Desarrollo Económica No.33

De nuevo sobre burguesía nacional. Una nota breve con fines didácticos (2003).

SEVARES, Julio (2010). «Argentina: Los bancos te dan sorpresas», en Olafinanciera, n°7, septiembre-diciembre. México, UNAM.

SOUL Julia (2008) *Industria siderúrgica. Mirando al sur...precarización del trabajo y concentración productiva*. Tesis Licenciatura en Antropología del Arte. Humanidades Buenos Aires.

SPOGNARDI A. (2008) *El crédito cooperativo*. Realidad Económica No 237

SVAMPA, M. y S. PEREYRA (2004): "La política de los movimientos piqueteros"

SVAMPA M. GÓNZALEZ BOMBA I. *Reconfiguraciones del mundo popular: el conurbano bonaerense en la posconvertibilidad*, Buenos Aires.

SVAMPA, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.

TARCUS, Horacio (1996) *El marxismo olvidado en la Argentina: Silvio Frondizi y Milciades Peña* Ed. El cielo por asalto. Buenos Aires.

TERRAGNO, Rodolfo *Proyecto 95 Planeta*

TORRE, J.C. *El proceso político de las reformas económicas en América Latina* Paidós

VALLE H. y MARCO DE PONTM. (2004) *Economía, crisis y resurgimiento*. Capital Intelectual

VARESI, G. A. (2011): "Argentina 2002-2011: neodesarrollismo y radicalización progresista", *Realidad Económica*, Nro. 264, noviembre-diciembre.

VARESI Gastón y BASUALDO Eduardo (2007) «Concepto de patrón o régimen de acumulación y conformación estructural de la economía», en Documento n°1, Maestría en Economía Política Argentina, Área de Economía y Tecnología, Buenos Aires, Flacso.

VARESI, Gastón (2010a). «La Argentina post-convertibilidad: modelo de acumulación», en *Problemas del Desarrollo*, Revista Latinoamericana de Economía, vol. 41, n° 161. México, IIEE, UNAM.

VARESI, Gastón (2010b). «El circuito productivo sojero argentino en el modelo post-convertibilidad. Una aproximación desde el enfoque de análisis regional» en *Revista Cuadernos del Cendes* n°74,

VARESI, Gastón (2014). «La construcción de la hegemonía kirchnerista en Argentina, 2003-2007» en *Temas y Debates* n°28, año 18, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario.

VITELLI G. *Los dos siglos de la Argentina. Historia económica comparada* Ed. Prendergast Bs.As.

YLARRI, Juan Santiago (2015). «Populismo, crisis de representación y democracia». *Foro, Nueva época* 18.

ZAIAT, A. (2012), *Economía a contramano*. Planeta, Buenos Aires

ZAIAT A. *La economía de los noventa* Capital Intelectual Bs.As.

ZANATTA, Loris (2011): «[Eva Perón, la política y el populismo](#)», artículo del 8 de junio de 2011 en el sitio web *El Estadista*, n.º 32.

## BIBLIOGRAFÍA CULTURAL

Altamirano, Carlos (1983) "Algunas notas sobre nuestra cultura". Revista Punto de Vista, Año VI, N° 18: 6-10. Agosto. (Buenos Aires).

Fernández Carlos (2019) El Polaco "Fantasma de luna" Edición del autor

Ferrer, Horacio: "El libro del tango"; "El siglo de oro del tango"; "La epopeya del tango cantado". Ed. Tersol. "El Tango: arte y misterio" Ed. Losada

Fraschini Alfredo E.: "Tango: Tradición y Modernidad". Editoras del Calderón.-

García Canclini, Néstor (1987) Políticas culturales en América Latina. México: Grijalbo.

(1996) Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.

García Canclini, Néstor (1999) Las industrias culturales en los procesos de integración. Buenos Aires: Eudeba.

Landi, Oscar (1984) "Cultura y política en la transición democrática". En: Oszlak, O.: Crisis, proceso, transición a la democracia. Buenos Aires: CEAL. Versión con modificaciones. Revista Nueva Sociedad, N° 32: 65-78, julio-agosto 1984. (Caracas).

Longoni Matías y Vecchiarelli Daniel: "El Polaco" la vida de Roberto Goyeneche. Ed. Atuel

Martínez Roberto L. y Molinari Alejandro: "Tango y sociedad": la epopeya del tango.

Puyol Sergio: "Cien años de música argentina" Ed. Biblos; "Historia del baile" (de la milonga a la disco).

(1988) Reconstrucciones. Las nuevas formas de la cultura política. Buenos Aires: Editorial Punto Sur.

Sarlo, Beatriz

(1988) "Políticas culturales: democracia e innovación". Punto de Vista, N° 32:8-14. (Buenos Aires).

(1988) "Una legislación para los masas medias". Punto de Vista, N° 33: 15-19:15-19, septiembre-diciembre. (Buenos Aires).

(1994) "Políticas culturales. Hoy los medios audiovisuales". La Ciudad futura, Revista del Club de Cultura Socialista, pp: 15-18. (Buenos Aires).

(1994) Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires: Ariel.

(1997) La máquina cultural. Buenos Aires: Planeta.

(1996) Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires: Ariel.

(2000) Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI.

Salas Horacio: "El tango" Ed. Planeta

Sierra Luis Adolfo: "Historia de la orquesta típica" Evolución Instrumental del tango.  
Ed. Peña Lillo

Schmucler, Héctor (1988) "Innovación de la política cultural en la Argentina". En: F Calderón y M dos

Santos: Hacia un nuevo orden estatal en América Latina. Vol. VIII Innovación cultural y actores socioculturales. Buenos Aires: CLACSO Biblioteca de Ciencias Sociales. pp:125-213.

Vattimo, Gianni (1990) La sociedad transparente. Buenos Aires: Paidós.

Wortman, Ana (1995) "En torno de las políticas culturales para jóvenes en sociedades postajuste". Ponencia presentada II Encuentro de Investigadores de Juventud, FLACSO. Buenos Aires, diciembre.

(1996) "Repensando las políticas culturales de la transición" Sociedad N° 9. : 63-85. (Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales).

(1998) "Usos de Durkheim en las investigaciones sobre juventud en América Latina". En: Emilio De Ipola, comp.: La crisis del lazo social. Durkheim, 100 años después. Buenos Aires: Eudeba.

(2001) "Globalización, consumos y exclusión social". Revista Nueva Sociedad, N° 175:134-143, septiembre- octubre, (Caracas).



Siglo XXI. Década 1 Primera Parte



# CAPÍTULO XVII

## BONUS TRUCK

### LA PERDURABILIDAD

Qué es lo constituyente de un hecho artístico o de sus intérpretes que lo haga perdurable en el tiempo. Seguramente su calidad, pero también su identidad con valores diversos, se trate del mismo arte o de la identificación de determinado grupo social.

En consonancia con lo vertido en el Prólogo del presente trabajo, por nuestro querido amigo Natalio Etchegaray, el tango o esta música popular urbana de hoy, debe señalarse que la misma refleja toda nuestra historia nacional, en la que intentamos desarrollarnos como país independiente, no solo política sino especialmente económicamente, lo cual ha de permitirnos una necesaria e imprescindible autonomía nacional, dentro de un espectro multipolar.

Allí, en cada una de sus artes, aparecerán nuestras músicas populares, se trate del tango o del folklore y en los tiempos modernos el rock o la cumbia. Todos ellos, contribuyen para afianzar un país identitario que exhibe sus raíces y su sustentable desarrollo ante los demás géneros musicales del mundo. Pero también, a través de ellos, su propia historia nacional.

La historia del país, desde sus inicios como tal, y antes también, trata de la vida de hombres y mujeres comunes que construyen una realidad nacional y dentro de ella, cada uno de sus aspectos, donde no podía estar faltando su cultura y dentro de la misma su música popular.

Ello deviene de una necesaria e imprescindible realidad cultural, donde cada uno de esos ritmos populares, recreen nuestras formas de vida, con los cambios que los tiempos producen, pero siempre a través de un hilo conductor que recoge nuestras diarias vivencias, aquellas de hondas tristezas pero también las que nos producen grandes alegrías, como sucede con todo ser humano. Por eso, esta música, ha alcanzado reconocimiento mundial al saber traducir el dolor y la alegría, pero principalmente las esperanzas, simples, pero importantes de la vida. Nada simple de poder concretar.

En ese desarrollo, partiendo de influencias recibidas, ha ido construyendo su propia realidad, y dentro de la misma, su necesaria evolución, lo cual le ha permitido, pese a los vaivenes de los tiempos, tener perdurabilidad, aún, con vestimentas distintas pero que mantienen su propia idiosincrasia, dentro de la cual pervive su génesis.

Esa génesis, como siempre suele ocurrir, no es casual sino que tiene una honda causalidad, enraizada en los propios genes nacionales, donde se ha gestado la vida de los hombres y mujeres de este suelo y que tiene una base fundamental identitaria.

Si desde tantos lugares ha de recibir influencias de músicas emparentadas con la galopa, la mazurca, el chotis, el vals, la polca, y principalmente la habanera, el tanguillo español y la milonga, el núcleo fundamental en su caracterización será el triste y solitario canto del gaucho, con la rebelión de Fierro y Moreira, el drama circense y teatral de los Podestá, el baile de los negros, el organillero, y esa mezcla fenomenal del cocoliche de los tanos, gallegos, y polacos, pero siempre a través de un hilo conductor que recoge nuestras diarias vivencias, aquellas de hondas tristezas pero también las que nos producen grandes alegrías, como sucede con todo



ser humano. Por eso, esta música, ha alcanzado reconocimiento mundial al saber traducir el dolor y la alegría, pero principalmente las esperanzas, simples, pero importantes de la vida. Nada simple de poder concretar.

En ese desarrollo, partiendo de influencias recibidas, ha ido construyendo su propia realidad, y dentro de la misma, su necesaria evolución, lo cual le ha permitido, pese a los vaivenes de los tiempos, tener perdurabilidad, aún, con vestimentas distintas pero que mantienen su propia idiosincrasia, dentro de la cual pervive su génesis.

Esa génesis, como siempre suele ocurrir, no es casual sino que tiene una honda causalidad, enraizada en los propios genes nacionales, donde se ha gestado la vida de los hombres y mujeres de este suelo y que tiene una base fundamental identitaria.

Si desde tantos lugares ha de recibir influencias de músicas emparentadas con la galopa, la mazurca, el chotis, el vals, la polca, y principalmente la habanera, el tanguillo español y la milonga, el núcleo fundamental en su caracterización será el triste y solitario canto del gaucho, con la rebelión de Fierro y Moreira, el drama circense y teatral de los Podestá, el baile de los negros, el organillero, y esa mezcla fenomenal del cocoliche de los tanos, gallegos, y polacos, entre otros, lo cual ha de brindarle forma distintiva y fundante, acompañando una sociedad que había integrado a nativos e inmigrantes. En definitiva constituye una síntesis cultural.

Nacida en el suburbio, mal visto por las clases dominantes, Europa, especialmente Paris, como suele ocurrir a menudo, a través de una cultura cipaya, la legalizó y comenzó a ser aceptada en los salones del centro. Pero ya comenzaba a ser transitada por esa nueva clase social, producto de la inmigración, que también había comenzado su ascenso político-social.

La estética, música y poesía criolla, de los primeros tiempos, comenzó a tomar como propias las realidades urbanas y cimentó su creación como música, baile, poesía e interpretación identificatoria de los habitantes del Río de la Plata.

Como lo hemos sostenido, a lo largo de este y otros trabajos, todo ese andamiaje estaría asentado en las necesarias bases sociales y musicales que le permitirían perdurabilidad. Esta nueva experiencia musical, como toda música popular, no es tan solo música, danza, poesía e interpretación, sino que constituye un HECHO CULTURAL que se origina, crece y se desarrolla dentro de un determinado contexto social, político, económico y cultural, en este caso, representativo de las identidades de estas orillas del Río de la Plata.

Ello, de acuerdo a lo señalado reiteradamente, está relacionado totalmente con esa IDENTIDAD. El mundo, pese a su interrelación y comunicación, no es UNICO, sino que cada comarca o región tiene y exhibe sus propias características y rasgos particulares que no permiten confundirlo.

Cada pueblo, en su desarrollo histórico, va delineando y construyendo su propio perfil cultural. El hecho cultural, se modela con las alegrías y las tristezas de sus pueblos, en definitiva con sus propias vidas. Muestra su ALDEA, y en su maduración adquiere UNIVERSALIDAD, presentando una forma de ser y de actuar ante los demás habitantes del planeta.

Cuando hablamos de esos ancestros nos referimos al indio, al gaucho, o al negro, junto con el conquistador, y pasado casi un siglo, con el complemento fenomenal de las corrientes inmigratorias de finales del siglo XIX y comienzos del XX, quienes han de aportar sus propias realidades y continentes sociales. Pero lo especial de este caso fue que todo ello pudo amalgamarse en un solo hito nacional, que recibió cada una de esos vectores culturales, que en definitiva construyó una propia, a través de una enorme transculturación, que no solo se dará en el intercambio necesario de culturas sino, especialmente, de ocupación de un hábitat común.

Ello traerá aparejado la gran mezcolanza de costumbres e identidades que ha de producir un nuevo arquetipo social de las grandes ciudades en estas orillas del Plata. Esto habría de adquirir una configuración definitiva con la migración interna de los años 30 al 50, para brindarnos el escenario en el cual se desarrollará la música popular urbana.

Esa mezcla de razas y costumbres, habrá de crear una dicotomía que lleva más de 200 años de discusión, en todo aquello referido al ser nacional. Pero más allá de ello, podemos señalar que se ha de configurar una personalidad muy especial y con características propias, y a la vez contradictorias, que brinda el "SER PORTEÑO", como paradigma del hombre y la mujer de la ciudad, melancólico, introvertido, ganador y perdedor a la vez, solidario y en otros casos desentendido de lo que pasa a su alrededor.

Esto también se vio reflejado en los lugares donde se lo practicaba. De los originarios prostíbulos y escuelas de enseñanzas, se llega al barrio y a los clubes y asociaciones de inmigrantes, los cuales brindarán sus espacios para este esparcimiento popular. Los hijos de aquellos inmigrantes han de continuar el camino y será el club del barrio el hábitat natural para convertirse en centro neurálgico del nuevo ritmo, especialmente en todo aquello ligado a la danza.

Pero debe dejarse plenamente establecido, como punto de partida, que el tango no nace por generación espontánea o por un hecho importado. Es el producto y la resultante de un sinnúmero de factores locales y externos que van configurando una música que, tomando distintas raíces no será igual a ninguna de ellas sino que su génesis constituirá un nuevo producto, distinto y con una propia e inescindible identidad. Será un ACTO CULTURAL FUNDANTE.

El tema de la identidad ya la hemos tratado en diversos trabajos, como decimos no es de carácter menor para una sociedad, especialmente como la nuestra en construcción, donde el mundo, pese a su interrelación y comunicación instantánea, no es ni debe ser único sino que cada porción del mismo tiene y exhibe sus propias realidades.

En esas formas identitarias no existen semejanzas, ya que la misma exige una igualdad absoluta que solo se da consigo mismo y no con otra, exhibiendo caracterizaciones y rasgos únicos que no permiten confundirla. Cada pueblo, en su desarrollo va delineando y construyendo su propio perfil cultural, modelado a través de sus diarias realidades.

Nuestra primitiva aldea, con sus primeros habitantes y con los que llegaron de otras tierras, ha de conformar una mezcla fenomenal que irá modelando el arquetipo platense, especialmente el de las grandes urbes, que hacia los finales de la década del "30" y principalmente en la siguiente, tendrá el aporte de los emigrados de su interior profundo.

También, como ya lo hemos señalado, en ese devenir histórico se irá construyendo esa música popular urbana, a través de distintas raíces musicales que sin embargo han de permitir la creación de una nueva y distinta, donde no solo será una música sino también una poesía y una interpretación determinada que se irá construyendo a través de los hechos diarios, los cuales han de posibilitarle su propia e inescindible realidad.

Esa realidad ha de exhibir temáticas propias, pero que también tienen valoraciones universales, como el caso de "la vieja", "el viejo", los amigos, el café, la milonga (el baile), la melancolía, el "metejón", la esquina, el tango( ó cualquier otra música), el fútbol y los burros (carreras de caballos), los carnavales, el circo, la calesita, los estilos y las barras tangueras, son algunas de las caracterizaciones propias de nuestra identidad.

Al igual que otras artes musicales populares, como el jazz o el flamenco, el tango exhibe idiomas propios de ese arte popular y ciudadano, que nació en los patios, calles y boliches de la aldea, abrazando todos los sentires identitarios de una región que, con el tiempo habría de adquirir universalidad. Allí radica su fundamentación e identidad.

Esa música ha de resumir olores y colores de una ciudad, a través de sus distintas temporalidades, y a través de los versos de sus poetas nos ha de brindar obras perdurables de lo existencial, mediante las cuales sus intérpretes han de transmitir esas vivencialidades, con lo mejor, pero también con lo peor de esa sociedad, de la cual forma parte.

Como ha de señalar el Prólogo a este trabajo, todo ello se ha de parir a través de un hibridaje cultural, donde el canto solitario y triste del gaucho se ha de anexas al baile de los negros, para luego dejar lo rural e introducirse en esa urbanidad naciente que ha de recibir a la inmigración y sus sueños de una vida mejor. Todo ello habría de conjugarse en los patios de tierra alumbrado a kerosene, con la irrupción de nuestros propios bailarines, los compadritos y sus mujeres, que nos han de brindar un nuevo baile, el del abrazo compartido.

Tiempos también de malarías y sacrificios que, con el tiempo han de dar paso al avance social y la construcción de una gran urbe que irá exhibiendo sus distintas realidades. Pero, siempre serán etapas dentro una unicidad que, a través de la música, poesía, baile e interpretación apuntalará a un nuevo género y le dará sustentabilidad como música popular urbana. Allí estaría gestando su génesis.

Sin embargo, la misma se sustenta en cada uno de los componentes del género, se trate de su hábitat, de su música, de su poesía, de sus bailes y de sus intérpretes. Es seguramente imposible que el tango pudiera haber nacido en otro lugar que no fuera el Río de la Plata, aún, cuando algunos países escandinavos reclaman para ellos su paternidad. Y, en estas tierras, se llamen principalmente Buenos Aires o Montevideo habrá de sellarse una indisoluble ligazón con su nacimiento y desarrollo. Ese Buenos Aires del Centenario fértil para algunas clases sociales, sin embargo, sería ámbito propicio para que naciera una nueva música propia, aunque hubiera recibido influencias de otras músicas del mundo.

Esa música, a lo largo de su historia, supo construir una identidad propia e inescindible, que se ha transmitido a lo largo del siglo XX y llegar al nuevo siglo de megalópolis, donde ese "centro" está indisolublemente unido a sus barrios y zonas del conurbano, con iguales realidades y problemáticas. Allí se han de plantear cada una de las características y esencialidades de sus hombres y mujeres.

Algo de misterio se ha producir en ese incipiente hábitat urbano, que nació en un bajo relieve interior lindando con lo rural y el Río de la Plata, con días de sol, pero principalmente noches de luna, que servirían para deambular amistades y traiciones, pergeñando la famosa "porteñidad". Todo ello se transmitiría a esa nueva musicalidad, la cual, ese pueblo necesitaba para gritar su identificación.

La música, como todo arte y más tratándose de música popular, necesita, evidentemente, de hombres y mujeres que la produzcan. Así, en ese incipiente suburbio, como signo de convivencia entre lo rural y lo urbano, comenzarían a surgir los primeros representantes del nuevo género, que como suele ocurrir, al principio serán intuitivos, carentes de grandes conocimientos musicales, pero que sería la base necesaria e imprescindible para que llegara la Guardia Vieja, la cual dejaría su legado a la Guardia Nueva y con ello alcanzar la edad

dorada, para luego, en el ostracismo, dar lugar a la vanguardia y esta dejar la posta para la llegada de nuestros jóvenes del siglo XXI. Como se dice una total y permanente evolución.

Como en todos los análisis que hemos hecho a lo largo de esta obra, finalizamos la misma con todo lo relacionado con el tango que, en este caso, nos depara un tratamiento muy particular, por las especiales circunstancias que ha transitado el género en lo que va de este siglo.

Siempre que lo hemos hecho, identificamos al género como una música popular urbana. Hoy, surgen numerosos interrogantes en relación a la vigencia del carácter popular del género y si el mismo es representativo de la música popular urbana, o lo asume junto a otros géneros.

Para desarrollar estos desafíos que nos plantea el nuevo siglo, seguramente deberemos tener en cuenta su génesis y el contenido de esta música popular urbana que, alumbrada en los finales del siglo XIX, alcanzaría su máximo desarrollo durante la "época de oro" de mediados del XX, para luego deambular a los barquinazos hasta llegar a ese fatídico final de siglo, donde sufriría tanto los embates externos como los errores propios, pese a lo cual lograría sobrevivir enancada en su base identitaria.

Luego, el nuevo escenario del siglo XXI nos ha de brindar distintos equipos como para formar distintas selecciones. Por una parte, estarían quienes traían sus historias y años a cuesta, seguramente, muchos sin futuro temporal, pero, también junto a ellos, nacería una nueva generación de hombres y mujeres, en la mayoría de los casos, devenidos de estudios académicos, que pretenden exhibir el género bajo otro ropaje, pero con la misma identidad, como sustento de adecuación temporal y social.

Debemos recordar que don Horacio Ferrer lo ha señalado como un arte existencial, un arte ciudadano y popular en la intemporalidad que supera geografías, aunque su partida de nacimiento está fechada en el Río de la Plata.

Como colofón de todo ello, queremos señalar, como verdad de Perogrullo, que cada género musical, se sustenta en dos condiciones esenciales: calidad y perdurabilidad.

Los demás elementos, que algunos le adjudican, por caso la masividad, son fenómenos, la mayoría de las veces, ajenos a los valores musicales, y solo transportan éxitos pasajeros que, transcurrido determinado lapso caen en el olvido.

Quién no ha de gozar con obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Schubert, Vivaldi, Chopin, Verdi, Tchaikovsky o [Wagner](#), entre otros, que reúnen algunas centurias y sin embargo no dejan de maravillarnos. ¿Porqué? Sencillamente por su calidad y sensibilidad, lo cual marca su perdurabilidad, que se ha sustentado en todos estos músicos, pero también en los tiempos de Bartok o la música dodecafónica.

En nuestro género popular urbano, dentro de miles de obras, se podrá significar, entre otras, a El caburé, Tigre Viejo, El incendio, Derecho viejo, La cumparsita, La mariposa, El Africano, Taconeando, El amanecer, Derecho viejo, El Marne, Flores negra, Arrabal, El flete, Loca bohemia, Mala Junta, Boedo, Recuerdo, Negracha. Pero también junto a ellos estarán las obras de Piazzolla y de los demás músicos de la renovación. Allí, también, existe calidad y perdurabilidad.

Esa calidad y perdurabilidad, como ha señalado el maestro Horacio Ferrer, ha de estar avalada por miles de obras y otro tanto de autores e intérpretes. Por todo ello y muchas razones más, adherimos a señalar que el género mantiene su vigencia, aún con la adaptación a los tiempos y nuevos lenguajes musicales. Y aún, no teniendo la masividad de antaño, es respetado no solo por los otros géneros, sino que también recibe el plácet de calidad de los mejores escenarios del mundo.

La calidad autoral e interpretativa tanto de tradicionales como de los nuevos valores, mantienen en alto al género y ello, pese al augurio de su defunción, sigue siendo representativo, se llame tango, música de la ciudad o como quieran llamarlo. Lo importante, en definitiva, radica en su valor musical.

Sin dramatizar con su muerte ni euforizarnos con lo que le ocurre en estos primeros años del siglo XXI, nos interrogamos: ¿cómo sigue esta historia de la música popular urbana? Seguramente que ella no se detiene y se ha de juntar con las nuevas corrientes musicales de jóvenes devenidos de otros géneros. La música, como la vida, es una constante evolución. Cualquiera sea el género de que se trate, la música de hoy se cimienta en aquella otra que la precedió. Ello no implica un concepto conservador, sino por el contrario la evolución permanente posibilita el gran cambio, se trate de las artes o de las sociedades.

En un artículo sobre este tema, el maestro Atilio Stampone, refiriéndose a la realidad del tango manifestaba que hay que saber “mirar hacia atrás”. Con ello significaba que no pudo existir la “guardia nueva” con los De Caro, Maffia, o Laurenz, si estos no hubieran continuado y mejorado a sus antecesores de la “guardia vieja”, como Villoldo, Pacho, Mendizábal o Saborido y a sus continuadores, Arolas, Cobián o Bardi. No se hubiese producido el estallido de la larga década del 40 con Troilo, Pugliese, Gobbi, D’Arienzo, Di Sarli, Caló, Demare y tantos otros si no hubieran tenido como ejemplos a los que le precedieron y que, en base a nuevos conocimientos técnicos, les permitieron ir creando sus propios estilos.

Tampoco habría tenido las trascendencias que adquirieron a partir de los 50 los Salgán, Di Filippo, Piazzolla, Rovira, Federico, Stampone, Garello, Berlingieri o Baffa, si no hubieran abrevado en la enseñanza de quiénes le precedieron. Y hoy no tendríamos a los Mederos, Binelli, Piro, Mosalini, Marconi y los chicos y chicas del siglo XXI si no se hubieran reconocido en ese camino transitado, al cual, indudablemente le incorporaron sus propias improntas.

En los comienzos del siglo han de aparecer jóvenes con formaciones que sin desdeñar el pasado, buscan sus propios estilos, como ya ocurrió con los mayores. La “Fernández Fierro”, la “Sans Souci”, “La Imperial”, “El Arranque”, ó “Cerdeja Negra”, luego “La Guerrero” entre tantas otras, aún con costados de Pugliese, Di Sarli, Caló o Maderna desarrollan sus propias realidades y con el tiempo, seguramente, han de encontrar sus propios estilos.

En la evolución permanente de que hablábamos es bienvenida la búsqueda de nuevos timbres, acordes, contrapuntos, arreglos y demás técnicas musicales, en tanto respetemos la melodía, el ritmo y el compás, y especialmente como decía Astor “la mugre del tango”. Existen experiencias que transitan por otros andariveles. No se las siente representativas de nuestra música popular urbana, especialmente en lo rítmico. Podrá tratarse de buena música, pero de otro género. La música popular urbana debe albergar a todos los espectros, menos a los oportunistas o aquellos que acceden con meros fines comerciales.

En definitiva y volviendo al maestro Stampone, este finalizaba su análisis, manifestando “...Hay que dejar hacer. La historia siempre se encarga de borrar lo malo y quedarse con lo bueno...” y como ha señalado don Horacio Ferrer, tanto en su musicalidad y en sus letras que “versan sobre lo cotidiano y fugaz, aunque más profundamente dramatizan y discurren líricamente sobre las eternidades humanas del bien y el mal, del porqué y para qué vivimos y morimos, de si es el destino o la voluntad de cada uno es lo que rige nuestro paso por la



existencia o cuál es el misterio del amor humano entre mujer y varón al alumbrarse y al apagarse”, en todo ello y mucho más se alimenta esta música popular urbana.

Para ello deben entenderse los cambios generacionales, los cuales hay que respetarlos aunque no se lo compartan. Bob Dylan decía “Los tiempos son un cambio”. Si recordamos a muchos de nuestros músicos, también hemos de vivenciar lo que muchos de ellos expresaban en cuanto a la adaptación del género a los nuevos tiempos, fiel a su permanente evolución, donde se pelea no ya contra las leyes de mercado nacional sino del manejo del mismo desde fuera de nuestros límites.

Son los jóvenes quienes más se adaptan a los cambios y ello no significa que entreguen nuestra independencia cultural. Por el contrario, entienden la necesidad de buscar nuevos caminos que oraden los muros de esos intereses y llegue a la mayoría posible de oyentes o videntes. Alguna vez hemos señalado errores cometidos por el mismo género, así cuando nuestros músicos seguían grabando un disco 78 por mes cuando aparecerían los LP y no tenían material para poder grabarlos, o cuando no entendían la necesidad de la búsqueda de nuevos instrumentos acústicos, como en algún momento lo señalara Leopoldo Federico.

Sin duda, el tema encierra una problemática más profunda y hace a la conceptualización de la identidad nacional, donde, desde usinas ubicadas en el norte, tratan de que los pueblos morochos carezcan de identidad. Don Osvaldo Pugliese solía señalar "No hay tal decadencia del tango, sino desprecio por lo nacional". Quienes usufructúan los medios hegemónicos, como lo hacen con la política o lo social, también digitan lo cultural, porque saben que la gran batalla se da en ese terreno. Saben que muchas veces, las sociedades necesitan programas livianos, que, como señala el tango es pa'no pensar, no porque la gente no tenga capacidad para ello, sino que son tantos los problemas que deben afrontar todos los días que, al llegar a sus casas prefieren los llamados programas livianos que le hagan tratar de olvidar, aunque sea en parte esas, esas luchas diarias por el sustento.

Asimismo, y es una realidad que no debemos desconocer, los sectores jóvenes tienen su adhesión a otros géneros musicales con otros ritmos, los cuales, a su vez, tienen mayor difusión en los medios y es sabido que, la repetición de algo, con el tiempo tiene su penetración. Si a ello se le agrega que en general los sistemas educativos carecen de la enseñanza dentro de sus planes, de los géneros nacionales. No podemos pedir a esos chicos que viven esas realidades que tengan otras vivencias.

Seguramente, es por ello, que los sectores jóvenes del tango han entendido ellos, mejor que nadie y a través de sus propios medios, tratar de llegar a la mayor cantidad de jóvenes posibles para que conozcan el género, y ello lo realizan a través de los medios alternativos e informáticos que hoy reciben la atención de los sectores jóvenes. Necesitan madurar e ir generando sus propios oyentes.

En este siglo XXI, en este tiempo de computadoras, de internet, de redes sociales, de plataformas de videojuegos, de celulares y pantallas; en este tiempo de altas torres de departamentos, de edificios exclusivos y lujosos, de shoppings, de autos con vidrios polarizados, de congestionamiento de tránsito, de competencia y consumo; en el tiempo de la cultura del entretenimiento, del zapping furioso, del poder del control remoto; hablar de esquina, de amores contrariados, de amistad, de barrio, de sueños, de dolor existencial, lejos de ser un anacronismo, resulta ser una necesidad, algo que vuelve de la mano del tango para emocionarnos porque eso es el tango.

Sucede que este tiempo que nos toca vivir, más allá de las promesas de una vida colmada por los avances tecnológicos, está marcado por las soledades, por la imposibilidad del encuentro, por la pérdida del amor, el vacío. Desrealización de lo real, encierro en casas/refugios, un tiempo marcado por la criminalización de la sociedad, el miedo al otro, el aislamiento, por la pérdida de sentido, por los discursos agresivos de los medios de comunicación, por las calles puntos de fuga, de tránsito veloz, de ansiedad y temores, de peligros.

Mundo de cambios acelerados, repentinos e inesperados en el que nos vemos y sentimos frágiles, desorientados, y allí en este nuevo barro del siglo XXI, inesperadamente los temas del tango vuelven a interpelarnos, vuelven del pasado, van con potencia hacia el futuro, hacia nuevas fusiones, nos muestran las cosas que perdimos detrás de ideas de comodidad, de confort y de realización individual. Nos muestran también otro mundo, el de nuestra propia cultura, el mismo que allá por 1860 se atrevieron a soñar y a hacer quienes no tenían nada, ni yerba de ayer secándose al sol. Mundo que vuelve inesperado a nosotros que tenemos de todo y sentimos que no tenemos nada, que estamos llenos de cosas y a la vez vacíos.

Volviendo sobre nuestros pasos, se hace necesario reiterar el pensamiento de nuestros jóvenes artistas, los cuales están retratando estos nuevos tiempos, quienes, al brindarnos su óptica, nos señalan este camino de permanente evolución, lo cual lo hace perdurable.

Donde no solo existe Buenos Aires, sino, como paradoja de la vida en el siglo XXI, milagro de los olvidados, de los perdidos, del tango que regresa cuando se decía estaba muerto, potencia lugares como Rosario, donde sus representantes expresan ardorosamente que no se vende al "tango forexport" (Leonel Capitano), que reverbera "en los pasillos de la Tablada" (Juan Iriarte) que retumba en los tambores de Pasaje Noruega, que es Orquesta Utópica y militancia, que es debate y fundamento en Lautaro Kaller, pero sobre todo es la gente común de una ciudad que, como dice Fabio Rodríguez, tal vez esté en camino a convertirse en la capital cultural del tango en el siglo XXI.

Por su parte el poeta Carlos Sánchez nos señala: "Y mientes todavía" Los vientos del bandoneón en los pulmones de mi presencia un signo contundente de mi porteña estampa. Lo llevo pegado a mi cuerpo y he atravesado tantas fronteras pasado tantas aduanas sin que nadie lo notara está en la cadencia de mi andar en la melancolía que ladra en medio de un patio de baldosas. Lo busqué de pequeño en el ojo titubeante de la radio a escondidas en las arenas que la vida se llevó. Me enseñó a tenerla entre los brazos a enredarme en sus piernas a presentir el final. Lo he silbado bajito entre las ruinas de Roma de frente al Guernica lo vi andar muy desorientado por un barrio pobre de Bagdad. Lo llevo como un abrojo prendido metido entre mis trapos yira, yira en esta punzante extranjería en los suburbios pendencieros de mi placado desconsuelo. Arquitectos de signos y palabras orquestaron esta existencia mía mezclaron mis palabras me dieron una filosofía de barrio con notas negras como en el jazz. Y fue así que en los años tuve muchas muchas minas cambalache de amores pero nunca una mujer como él me había sentenciado. Sentí por su culpa que es un soplo la vida que era inútil esquivarse del dolor. Ahora en Mi refugio a la manera de Cobián en un viejo y gastado continente el tango sin hacerme mal me orienta me grita todavía.

Jorge Eduardo Padula Perkins, periodista, poeta y letrista, nos expresara que el nuevo tango es siempre el tango del presente. La temporalidad, aunque puede resultar condicionante en la coyuntura, resulta una variable inestable. Los tangos clásicos fueron nuevos cuando se los conoció por primera vez y los tangos contemporáneos, con mayor o menor importancia, pasarán a ser parte de la historia de la música ciudadana con el transcurso de los años. Música viva y en constante evolución, el tango es sujeto activo de sus propias mutaciones, como todos los géneros, como todas las artes.

El cantor, compositor, poeta y difusor de la murga Ariel Prat ha dejado su pensamiento en cuanto a que "No creo que exista un tango nuevo. El tango no fue jamás un género muerto aunque si acorralado por la marginación primero, la europeización después, más tarde el formato de orquesta típica y la sombra de Gardel, pero siempre hubo compositores, poetas y cantores que rompieron el molde y hoy creo que se vive otra época dorada con jóvenes o no tanto que no piensan en ese molde y escapan al rótulo de lo que yo llamo "la secta del formol y la logia del zapatito de raso". Falta la atención debida de los medios y los canales de difusión para llegar a la masividad. Yo me considero uno de los "de culto". Mi música circula dentro y

fuera del supuesto "tango nuevo" y mi estilo de la murga porteña incorporada naturalmente con su pata negra en el tango como tótem, hace que me siga mucha gente sin distinción y me considero un afortunado".

Todos estos pensamientos y muchos más de chicos y chicas de la nueva horneada son el mejor ejemplo para mantener la esperanza de esta música nacional y popular, cualquiera fuere su vestimenta, siempre que retrate nuestra propia realidad. Ello es su fundamento y razón de ser.

Y llegando a este final que, seguramente no es tal, sino es un hito más en ese permanente camino de la evolución, es interesante acudir al pensamiento de René Critcher Lyons "Ciertamente, el tango moderno es "viejo, nuevo, profundamente vital e innegablemente global. El tango, a menudo descrito como danza de la vida y de la muerte, ha abrazado y conquistado a ambas, reencarnando y reviviendo de un modo similar a su propia naturaleza cíclica, pero manteniendo, sobre todo, la danza de dos corazones fusionados en uno, creador de vida, de nuestro próximo paso. De allí que nunca habrá un último tango...".

En este deambular por nuestra música nacional popular urbana, nos hemos de encontrar desde sus tiempos primigenios hasta llegar a la actualidad con hombres y mujeres que han dejado su honda poesía existencial como legado a los que habrían de sucederle, y ello también lo hacen nuestros actuales jóvenes para con aquellos que han de continuarlo.

Música representativa de un sentir popular que aún recuerda los versos de Pascual Contursi y todos aquellos que han de seguirle, desde aquel lejano principio del siglo XX hasta estos tiempos que nos toca vivir. Como diría don Horacio Ferrer "¡Viva el tango y viva yo!".



## **MATUFIAS (ó El arte de vivir) (1903)**

(Ángel G. VILLOLDO)

Es el siglo en que vivimos de lo más original  
el progreso nos ha dado una vida artificial.  
Muchos caminan a máquina porque es viejo andar a pie,  
hay extractos de alimentos y hay quien pasa sin comer.

Siempre hablamos de progreso buscando la perfección  
y reina el arte moderno en todita su extensión.  
La chanchulla y la matufia hoy forman la sociedad  
y nuestra vida moderna es una calamidad.

De unas drogas hacen vino de porotos el café,  
de maníes el chocolate y de yerbas es el té.  
Las medicinas veneno que quitan fuerza y salud,



los licores vomitivos que llevan al ataúd.

Cuando sirven algún plato en algún lujoso hotel  
por liebre nos dan un gato y una torta por pastel.  
El aceite de la oliva hoy no se puede encontrar  
pues el aceite de potro lo ha venido a desbancar.

Los curas las bendiciones las venden y hasta el misal  
y sin que nunca proteste la gran corte celestial.  
Siempre suceden desfalcos en muchas reparticiones  
pero nunca a los rateros los meten en las prisiones.

El tabaco que fumamos es "habano pour reclam"  
pues así lo bautizaron cuando nació en Tucumán.  
La leche se pastoriga con el agua y el almidón  
y con carne de ratones se fabrica el salchichón.

Se presenta un candidato diputado nacional  
y a la faz de todo el mundo compra el voto popular.  
Se come asado con cuero y se chupa a discreción  
celebrando la matufia de una embrollada elección.

Hoy la matufia está en boga y siempre crecerá más  
mientras el pobre trabaja y no hace más que pagar.  
Señores, abrir el ojo y no acostarse a dormir,  
hay que estudiar con provecho el gran arte de vivir.

## **MI NOCHE TRISTE (LITA) (1917)**

**Pascual Contursi**

Percanta que me amuraste  
en lo mejor de mi vida,  
dejándome el alma herida  
y espina en el corazón,  
sabiendo que te quería,  
que vos eras mi alegría  
y mi sueño abrasador,  
para mí ya no hay consuelo  
y por eso me encurdelo  
pa'olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi cotorro  
y lo veo desarreglado,  
todo triste, abandonado,  
me dan ganas de llorar;  
me detengo largo rato  
campaneando tu retrato  
pa poderme consolar.

Ya no hay en el bulín  
aquellos lindos frasquitos  
, arreglados con moñitos  
todos del mismo color.  
El espejo está empañado

y parece que ha llorado  
por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando me acuesto  
no puedo cerrar la puerta,  
porque dejándola abierta  
me hago ilusión que volvés.  
Siempre llevo bizcochitos  
pa tomar con matecitos  
como si estuvieras vos,  
y si vieras la catrera  
cómo se pone cabrera  
cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero  
todavía está colgada:  
nadie en ella canta nada  
ni hace sus cuerdas vibrar.  
Y la lámpara del cuarto  
también tu ausencia ha sentido  
porque su luz no ha querido  
mi noche triste alumbrar.

## **GORRIONES (1926)**

(Celedonio Flores (l)- Eduardo Pereyra (m))

La noche, compadre, se ha ido a baraja  
y pinta la guía del sol en el cielo.  
La luna, es la bruja fulera que raja  
y el sol, una rubia que se suelta el pelo.

El sol es la diana que trae la alegría  
la suave alegría de la vida nueva  
la pilcha caliente que se pone el día  
cuando sale triste de su oscura cueva.  
El sol es el poncho del pobre que pasa  
mascando rebelde blasfemias y ruegos  
pues tiene una horrible tragedia en su casa  
tragedia de días sin pan y sin fuego.  
Nosotros gorriones del hampa gozamos  
su amistad sincera en días de farra  
¡Qué importa la guita si adentro llevamos  
el alma armoniosa de veinte guitarras!  
Nosotros cantamos con nuestra miseria  
el himno a los libres del verso sonoro  
sin tenerle envidia al canto de histeria  
del pobre canario de la jaula de oro.

Nos queman las alas las luces del centro  
por eso el suburbio tranquilos buscamos  
y cuando una pena nos tala por dentro  
cantamos más tristes pero igual cantamos.

La vida fulera, tan mistonga y maula  
nos talló rebeldes como los gorriones  
que mueren de rabia dentro de la jaula  
y llenan las plazas de alegres canciones.

Marchamos sin orden, sin rumbo marchamos  
sin que el desaliento nos clave sus garras  
¡Qué importa el camino, si adentro llevamos  
el alma armoniosa de veinte guitarras!

### **BARRIO POBRE (1926)**

F. García Jiménez (l) V. Belvedere (m)

En este barrio que es reliquia del pasado,  
por esta calle, tan humilde tuve ayer,  
detrás de aquella ventanita que han cerrado,  
la clavelina perfumada de un querer...  
Aquellas fiestas que en tus patios celebraban  
algún suceso venturoso del lugar,  
con mi guitarra entre la rueda me contaban  
y en versos tiernos entonaba mi cantar...

Barrio... de mis sueños más ardientes,  
pobre...cual las ropas de tus gentes.  
Para mí guardabas toda la riqueza  
y lloviznaba la tristeza  
cuando te di mi último adiós...  
¡Barrio... barrio pobre, estoy contigo!...  
¡Vuelvo a cantarte, viejo amigo!  
Perdoná los desencantos de mi canto,  
pues desde entonces, lloré tanto,  
que se ha quebrado ya mi voz...

Por esta calle iba en pálidas auroras  
con paso firme a la jornada de labor;  
cordial y simple era la ronda de mis horas;  
amor de madre, amor de novia...¡siempre amor!  
Por esta calle en una noche huraña y fría  
salí del mundo bueno y puro del ayer,  
doblé la esquina sin pensar lo que perdía,  
me fui sin rumbo, para nunca más volver...

### **JORNALERO**

(Atilio Carbone)

Trabaja y trabaja  
semanas enteras  
girando la fragua,

golpeando el cincel  
hoy cumple veinte años  
de dura tarea  
veinte años de yugo en  
el mismo taller.

Recibe amarguras  
como recompensa  
hasta el deshaucio, por  
su vejez  
este es el premio que  
muchos reciben  
premio que brinda el  
instinto burgués,

Jornalero, al juzgar por  
lo que he visto  
al juzgar por lo que he  
oído la verdad voy a  
decir  
es amargo cuando dice  
un holgazán  
si te gusta bien, y si no  
te vas,

Caballero, que mirás  
como al descuido  
a esos hombres tan  
honrados  
que te han hecho  
enriquecer  
la nobleza no permite  
este refrán  
si les gusta bien, y si  
no se van.

Aquellos que sólo  
ambicionan dinero  
se creen inmortales se  
creen superior  
a pobres y humildes  
que lo enriquecieron  
perdiendo su fuerza y  
la juventud.

Pensá caballero que  
tarde o temprano  
nos llega la muerte y  
es sin excepción  
en el otro mundo  
somos todos iguales  
el pobre y el rico ante

nuestro señor,  
jornalero al  
juzgar...etc...

### PAN (1932)

(Celedonio Flores y Eduardo Pereyra)  
El sabe que tiene para largo rato,  
la sentencia en fija lo va a hacer sonar,  
así, -entre cabrero, sumiso y amargo-  
la luz de la aurora lo va a visitar.

Quisiera que alguno pudiera escucharlo  
en esa elocuencia que las penas dan,  
y ver si es humano querer condenarlo  
por haber robado... ¡un cacho de pan!...

Sus hijos no lloran por llorar,  
ni piden masitas, ni chiches, ni dulces...  
!Señor!... Sus hijos se mueren de frío  
y lloran hambrientos de pan...  
La abuela se queja de dolor,  
doliente reproche que ofende a su hombría.  
También su mujer, escuálida y flaca,  
en una mirada toda la  
tragedia le ha dado a entender.  
¿Trabajar?... ¿adónde?... Extender la mano  
pidiendo al que pasa limosna ¿por qué?...  
Recibir la afrenta de un "perdone, hermano"  
él, que es fuerte y tiene valor y altivez.

Se durmieron todos. Cachó la barreta,  
si Jesús no ayuda que ayude a escapar.  
¡Un vidrio, unos gritos, carreras, auxilio,  
un hombre que llora y un cacho de pan!.

### ACQUAFORTE (1932)

C. Marambio Catán (l) / H. Alfredo Perroti (m)  
Es medianoche, el cabaret despierta,  
muchas mujeres, flores y champan;  
va a comenzar la eterna y triste fiesta  
de los que viven un ritmo y un afan.  
Cuarenta años de vida me encadenan,  
blanca la testa, viejo el corazón;  
hoy puedo ya mirar con mucha pena  
lo que otros tiempos mire con ilusión.

Las pobres muchachas,  
cansadas de besos,  
me miran extrañas,  
con curiosidad...  
Ya no me conocen  
estoy solo y viejo.



Que triste es todo esto,  
la vida se va!

Un viejo rico que gasta su dinero  
emborrachando a Lulu con su champan,  
hoy le nego el aumento a un pobre obrero  
que le pidio un pedazo más de pan.  
Aquella pobre mujer que vende flores  
y fue en mi tiempo reina de Montmartre,  
me ofrece con sonrisa unas violetas  
para que alegren tal vez mi soledad.

Y pienso en la vida...  
las madres que sufren,  
los hijos que vagan,  
sin techo y sin pan...  
vendiendo "La Prensa",  
ganando "dos guitas".  
Que triste es todo eso,  
quisiera llorar!

### **AL PIE DE LA SANTA CRUZ (1933)**

M. Battistella (l)-E. Delfino (m)

Declaran la huelga  
Hay hambre en las casas  
Es mucho el trabajo  
Y poco el jornal  
Y en ese entrevero  
De lucha sangrienta  
Se venga de un hombre  
La ley patronal

Los viejos no saben  
Que lo condenaron  
Pues miente, piadosa  
Su pobre mujer  
Quizás un milagro  
Le llevé el indulto  
Y vuelva en su casa  
La dicha de ayer

Mientras tanto  
Al pie de la santa cruz  
Una anciana desolada  
Llorando implora a Jesús  
Por tus llagas que son santas  
Por mi pena y mi dolor  
Ten piedad de nuestro hijo  
¡Protégelo, señor!

Y el anciano  
Que no sabe ya rezar

Con acento tembloroso  
También protesta a la par  
¿Qué mal te hicimos nosotros  
Pa' darnos tanto dolor?  
Y, a su vez, dice la anciana  
¡Protégelo, señor!

Los pies engrillados  
Cruzó la planchada  
La esposa lo mira  
Quisiera gritar  
Y el pibe inocente  
Que lleva en los brazos  
Le dice llorando

¡Yo quiero a papá!  
Largaron amarras  
Y el último cabo  
Vibró, al desprenderse  
En todo su ser  
Se pierde de vista  
La nave maldita  
Y cae desmayada  
La pobre mujer

### **DIOS TE SALVE MI HIJO (1933)**

(L.Acosta García (l) -A.Magaldi-P.Noda (m))

El pueblito estaba lleno, de personas forasteras  
Los caudillos desplegaron lo más rudo de su acción  
Arengando a los paisanos, de ganar las elecciones  
Por la plata, por la tumba, por el voto o el facón

Y al instante que cruzaban desfilando los contrarios  
Un paisano gritó ¡viva! Y al caudillo mencionó  
Y los otros respondieron, sepultando sus puñales  
En el cuerpo valeroso del paisano que gritó

Un viejito lentamente, se quitó el sombrero negro  
Estiró las piernas tibias del paisano que cayó  
Lo besó con toda su alma, puso un Cristo entre sus dedos

Y goteando lagrimones, entre dientes murmuró  
" Pobre m'hijo quién diría que por noble y por valiente  
Pagaría con su vida el sostén de una opinión  
Por no hacerme caso, m'hijo: Se lo dije tantas veces  
No haga juicio a los discursos del Doctor ni del patrón

Hace frío, ¿verdad, m'hijo? (ya se está poniendo duro)  
 Tápese con este poncho y pa' siempre yebelo  
 Es el mismo poncho pampa, que en su cuna cuando chico  
 Muchas veces, hijo mío muchas veces lo tapó

Yo, viá dir al campo santo, y a la par de su agüelita  
 Con su daga y con mis uñas una fosa voy a abrir  
 Y, a su pobre madrecita, a su pobre madrecita  
 Le dirá que usted se ha ido que muy pronto va a venir

A las doce de la noche, llegó el viejo a su ranchito  
 Y con mucho disimulo a su vieja acarició  
 Y le dijo tiernamente: Su cachorro se ha ido lejos  
 Se arregló con una tropa; ¡le di el poncho y me besó!

Y aura vieja por las dudas, como el viaje es algo largo  
 Priéndale unas cuantas velas, por si acaso nada más  
 Arrodiyese y le reza pa' que Dios no lo abandone  
 Y suplique por las almas que precisan luz y paz

### **AL MUNDO LE FALTA UN TORNILLO (1933)**

(Enrique Cadícamo)

Todo el mundo está en la estufa,  
 Triste, amargao y sin garufa,  
 Melancólicox y cortao...  
 Se acabaron los robustos,  
 Si hasta yo, que daba gusto,  
 ¡cuatro kilos he bajao!  
 Todo el mundo anda de asalto  
 Y el puchero está tan alto  
 Que hay que usar el trampolín.  
 Si habrá crisis, bronca y hambre,  
 Que el que compra diez de fiambre  
 Hoy se morfa hasta el piolín.

Hoy se vive de prepo  
 Y se duerme apurao.  
 Y la barba hasta a cristo  
 Se la han afeitao...  
 Hoy se lleva a empeñar  
 Al amigo más fiel,  
 Nadie invita a morfar...  
 Todo el mundo en el riel.  
 Al mundo le falta un tornillo  
 Que venga un mecánico...  
 A ver si lo puede arreglar.

¿qué sucede?... ¡mama mía!  
 Se cayó la estantería  
 O san pedro abrió el portón.  
 La creación anda a las piñas

Y de pura arrebatíña  
 Apoliya sin colchón.  
 El ladrón es hoy decente  
 Y a la fuerza se hizo gente,  
 Ya no encuentra a quién robar.  
 Y el honrao se ha vuelto chorro  
 Porque en su fiebre de ahorro  
 Él, él se "afana" por guardar.

Hoy se vive de prepo  
 Y se duerme apurao.  
 Y la barba hasta a cristo  
 Se la han afeitao...  
 Hoy se lleva a empeñar  
 Al amigo más fiel,  
 Nadie invita a morfar...  
 Todo el mundo en el riel.

Al mundo le falta un tornillo,  
 Que venga un mecánico.  
 A ver si lo puede arreglar.

## **CAMBALACHE (1934)**

Enrique Santos Discépolo

El mundo fue y será una porquería, ya lo sé  
 En el quinientos seis y en el dos mil también  
 Que siempre ha habido chorros  
 Maquiávelos y estafáos'  
 Contentos y amargaos, valores y dublé  
 Pero que el siglo veinte es un despliegue  
 De maldá' insolente ya no hay quien lo niegue  
 Vivimos revolcaos en un merengue  
 Y en el mismo lodo todos manoseaos

Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor  
 Ignorante, sabio, chorro, generoso, estafador  
 Todo es igual, nada es mejor  
 Lo mismo un burro que un gran profesor!  
 No hay aplazaos ni escalafón  
 Los inmorales nos han iguala'o  
 Si uno vive en la impostura  
 Y otro roba en su ambición  
 Da lo mismo que sea cura  
 Colchonero, rey de bastos  
 Caradura o polizón

¡Qué falta de respeto, qué atropello a la razón!  
 ¡Cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón!  
 Mezclao' con Stravinsky van Don Bosco y La Mignon  
 Don Chicho y Napoleón, Carnera y San Martín

Igual que en la vidriera irrespetuosa  
De los cambalaches se ha mezclao' la vida  
Y herida por un sable sin remache  
Ve llorar la Biblia contra un bandoneón

Siglo veinte, cambalache, problemático y febril  
El que no llora no mama y el que no afana es un gil  
Dale nomás, dale que va  
Que allá en el horno nos vamo' a encontrar  
No pienses más, sentate a un lao'  
Que a nadie importa si naciste honrao'  
Es lo mismo el que labura  
Noche y día como un buey  
Que el que vive de los otros  
Que el que mata o el que cura  
O está fuera de la ley

### **BARRIO DE TANGO (1942)**

Homero Manzi (l) – Aníbal Troilo (m)

Un pedazo de barrio, allá en Pompeya  
Durmiéndose al costado del terraplén  
Un farol balanceando en la barrera  
Y el misterio de adiós que siembra el tren

Un ladrido de perros a la Luna  
El amor escondido en un portón  
Y los sapos redoblando en la laguna  
Y a lo lejos la voz del bandoneón

Barrio de tango, Luna y misterio  
Calles lejanas, ¡cómo estarán!  
Viejos amigos que hoy ni recuerdo  
¡Qué se habrán hecho, dónde andarán!

Barrio de tango, qué fue de aquella  
Juana, la rubia, que tanto amé  
Sabrá que sufro, pensando en ella  
Desde la tarde que la dejé

Barrio de tango, Luna y misterio  
Desde el recuerdo te vuelvo a ver

Un coro de silbidos allá en la esquina  
El codillo llenando el almacén  
Y el dramón de la pálida vecina  
Que ya nunca salió a mirar el tren

Así evoco tus noches, barrio 'e tango  
Con las chatas entrando al corralón



Y la Luna chapaleando sobre el fango  
Y a lo lejos la voz del bandoneón

Barrio de tango, Luna y misterio  
Calles lejanas, ¡cómo estarán!  
Viejos amigos que hoy ni recuerdo  
¡Qué se habrán hecho, dónde andarán!

Barrio de tango, qué fue de aquella  
Juana, la rubia, que tanto amé  
Sabrá que sufro, pensando en ella  
Desde la tarde que la dejé

Barrio de tango, Luna y misterio  
Desde el recuerdo te vuelvo a ver

### **FAROL (1943)**

Homero Expósito (l) Virgilio Expósito (m)

Un arrabal con casas  
que reflejan su dolor de lata...  
Un arrabal humano  
con leyendas que se cantan como tangos...  
Y allá un reloj que lejos da  
las dos de la mañana...  
Un arrabal obrero,  
una esquina de recuerdos y un farol...

Farol,  
las cosas que ahora se ven...  
Farol ya no es lo mismo que ayer...  
La sombra,  
hoy se escapa a tu mirada,  
y me deja más tristonera  
la mitad de mi cortada.  
Tu luz,  
con el tango en el bolsillo  
fue perdiendo luz y brillo  
y es una cruz...

Allí conversa el cielo  
con los sueños de un millón de obreros..  
Allí murmura el viento  
los poemas populares de Carriego,  
y cuando allá a lo lejos dan  
las dos de la mañana,  
el arrabal parece  
que se duerme repitiéndole al farol...

**PIGMALIÓN (1947)**

Homero Expósito (l) Ástor Piazzolla (m)

Te forjé con mis sueños en flor,  
 Tal vez me equivoqué,  
 Pero eso es el amor...  
 No debía creerte y te creía  
 La máscara vacía,  
 Vacío el corazón...  
 ¿Lloras?. Lástima de llanto, sin dolor,  
 Dado en pago de este amor,  
 Este amor desesperado  
 Y equivocado como yo.

Vieja historia repetida  
 De los sueños juveniles...  
 ¿En qué momento te dio vida  
 la cajita de buriles  
 que me hundiste en la caída?  
 Hielo seco  
 De tu amor que me ha quemado;  
 Verso inútil, fruto hueco,  
 Fuiste un eco sin pasado,  
 Vieja historia repetida  
 Del amor de Pigmalión...

Yo no sé si fue azar o que fue,  
 Lo cierto es que te amé  
 Y así nació el adiós...  
 Y por eso me acosa noche y día,  
 Tu máscara vacía  
 De arcilla sin color...  
 Lejos, donde está el fracaso del amor,  
 Te ajarás como una flor,  
 Pobrecita, abandonada  
 Y equivocada como yo...

Letra : Homero Expósito (Homero Aldo Expósito)  
 Música : Ástor Piazzolla (Ástor Pantaleón Piazzolla)

**DISCEPOLÍN (1951)**

Homero Manzi(l)-Aníbal Troilo (m)  
 Sobre el mármol helado, migas de medialuna  
 y una mujer absurda que come en un rincón ...  
 Tu musa está sangrando y ella se desayuna ...  
 el alba no perdona ni tiene corazón.  
 Al fin, ¿quién es culpable de la vida grotesca  
 y del alma manchada con sangre de carmín?  
 Mejor es que salgamos antes de que amanezca,  
 antes de que lloremos, ¡viejo Discepolín!...

Conozco de tu largo aburrimiento  
 y comprendo lo que cuesta ser feliz,

y al son de cada tango te presiento  
 con tu talento enorme y tu nariz;  
 con tu lágrima amarga y escondida,  
 con tu careta pálida de clown,  
 y con esa sonrisa entristecida  
 que florece en verso y en canción.

La gente se te arrima con su montón de penas  
 y tú las acaricias casi con un temblor...  
 Te duele como propia la cicatriz ajena:  
 aquél no tuvo suerte y ésta no tuvo amor.  
 La pista se ha poblado al ruido de la orquesta  
 se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín...  
 ¿No ves que están bailando?  
 ¿No ves que están de fiesta?  
 Vamos, que todo duele, viejo Discepolín...

### **FUGITIVA (1952)**

Juan Carlos Lamadrid (l) Ástor Piazzolla (m)

Nada más que tu paso por el sueño  
 El beso de morir entre la niebla,  
 Y la fuga de amor entre tus manos  
 Perfumadas de olvido y madrigal.  
 Voz de mágica nostalgia y lejanía  
 En mi ternura, tan tímida y secreta,  
 Te espero como ayer en el milagro  
 De este ser o no ser y lo fatal.

¿Para qué?...  
 Fugitiva de otoño,  
 Te amaré...  
 Danzarina en la tarde,  
 Con tu velo violeta  
 En el tema de adiós.  
 ¿Para qué?...  
 Si en la luz inmutable y astral,  
 En que sueñan la espuma  
 Y la furia del viento,  
 Se arrodilla mi amor.

Turbio sueño total, noche y deseo,  
 Se fue tu drama azul por las cenizas,  
 Anunciadas de páginas fugaces  
 En el roto mensaje de tu fe.  
 Las arenas te nombraron en su vuelo  
 De aleluyas trágicas y solas,  
 Y sé que ya fugó por esa nada  
 Tu misterio, tu voz y tu laurel.

### **SEXTO PISO (1954)**

Homero Expósito (l) – R. Nieves Blanco

Ventanal, ventanal de un sexto piso,  
 vos perdida, yo sumiso  
 y esta herida que hace mal...  
 Ventanal, y los hombres todos chicos  
 y los pobres y los ricos  
 todos chicos por igual...  
 Allí abajo se revuelven como hormigas:  
 mucha fatiga, pero mucha cuesta el pan.  
 Ventanal donde un lente permanente  
 televisa mi dolor por la ciudad.

Solo,  
 sin tu amor, tirado y solo  
 vuelo  
 por las nubes del desvelo.  
 ¡Ay! ¡Qué amarga sensación  
 ver que este infierno fue el balcón  
 de un sexto cielo!  
 ¡No! No hay más remedio que vivir  
 así apretado y pisoteado como en el suelo.  
 Si tristeza  
 da al mediocre la pobreza,  
 ¡cómo habrás sufrido vos!  
 ¡Vos, que tenés la misma altura que el montón!

Ya no estás, ni es posible que te halle...  
 Duele tanto tanta calle,  
 tanta gente y tanto mal,  
 que andarás con los sueños a destajo,  
 como todos, río abajo,  
 por la vida que se va.  
 No hay estómago que aguante este desprecio  
 ni tiene precio que se tenga que aguantar...  
 Ventanal, y esta pena que envenena,  
 ya cansado de vivir y de esperar.

### **NOCTURNO A MI BARRIO (1959)**

Anibal Troilo (l y m)  
 Mi barrio era así, así, así.  
 Es decir qué se yo si era así?  
 Pero yo me lo acuerdo así!,  
 Con giacumin, el carbuña de la esquina,  
 Que tenía las hornallas llenas de hollín,  
 Y que jugó siempre de "jas" izquierdo al lado mío,  
 Siempre, siempre,  
 Tal vez pa' estar más cerca de mi corazón!

Alguien dijo una vez  
 Que yo me fui de mi barrio,  
 Cuando? ...pero cuando?  
 Si siempre estoy llegando!

Y si una vez me olvidé,  
 Las estrellas de la esquina de la casa de mi vieja  
 Titilando como si fueran manos amigas,  
 Me dijeron: Gordo, gordo, quedáte aquí,  
 Quedáte aquí.

### **A HOMERO (1961)**

Cátulo Castillo (l) – Aníbal Troilo (m)

Fueron años de cercos y glicinas,  
 De la vida en orsay, del tiempo loco.  
 Tu frente triste de pensar la vida  
 Tiraba madrugadas por los ojos...  
 Y estaba el terraplén con todo el cielo,  
 La esquina del zanjón, la casa azul.  
 Todo se fue trepando su misterio  
 Por los repechos de tu barrio sur.

Vamos, vení de nuevo a las doce  
 Vamos que está esperando Barquina.  
 Vamos no ves que Pepe esta noche,  
 No ves que el viejo esta noche  
 No va a faltar a la cita  
 Vamos total al fin nada es cierto  
 Y estás, hermano, despierto  
 Juntito a Discepolín...

Ya punteaba la muerte su milonga,  
 Tu voz calló el adiós que nos dolía;  
 De tanto andar sobrándole a las cosas  
 Prendido en un final, falló la vida.  
 Yo sé que no vendrás pero, aunque cursi,  
 Te esperará lo mismo el paredón,  
 Y el tres y dos de la parada inútil  
 Y el resto fraternal de nuestro amor.

### **BRONCA(1963)**

*(Mario Battistella y Edmundo Rivero)*

Por seguir a mi conciencia estoy bien en la palmera,  
 sin un mango, en la cartera y con fama de chabón;  
 esta es la época moderna donde triunfa el delincuente  
 y el que quiere ser decente es del tiempo de Colón.

Lo cortés pasó de moda, no hay modales con las damas,  
 ya no se respetan canas ni las leyes ni el poder;  
 la decencia la tiraron en el tacho e' la basura  
 y el amor a la cultura todo es grupo, puro blef.  
 ¿Qué pasa en este país, qué pasa, mi Dios,  
 que nos venimos tan abajo?  
 ¡qué tapa que nos metió el año sesenta y dos!

¿Qué pasa?



¿Qué signo infernal lo arrastra al dolor  
que ni entre hermanos se entienden en esta cruel confusión?  
Que si falta la guita... que si no hay más lealtad  
¿y nuestra conciencia, no vale eso más?

¡Pucha, que bronca me da  
ver tanta injusticia de la humanidad!

Refundir a quien se pueda es la última consigna  
y ninguno se resigna a quedarse sin chapar  
se trafica con las drogas la vivienda, el contrabando...  
todos ladran por el mando, nadie quiere laburar.

Los ladrones van en coche Satanás está de farra  
y detrás de la fanfarra salta y baila el arlequín.

Es la hora del asalto, sírvanse que son pasteles...  
y así queman los laureles que supimos conseguir.

### **YO SOY DEL 30 (1964)**

Héctor Mendez (l) – Aníbal Troilo (m)

Yo soy del 30, yo soy del 30,  
cuando a Yrigoyen lo embadurnaron.  
Yo soy del 30, yo soy del 30,  
cuando a Carlitos se lo llevaron.

Cuando a Corrientes me la ensancharon,  
cuando la vida me hizo sentir.  
Yo soy del tiempo que me enseñaron  
las madrugadas lo que es sufrir.

Y desde entonces tuve de amigos  
a Homero Manzi y Discepolín.  
Y así he vivido sin claudicar,  
a veces bien, a veces mal.

Yo soy un cacho de Buenos Aires,  
hecho a cortadas y Diagonal.  
Cuando la daga bien se apretaba,  
cuando eran pocos los que fallaban.

Yo soy del tiempo que me enseñaron  
Muiño y Alippi lo que es vivir,  
y desde entonces, con ellos tuve,  
a Homero Manzi y Discepolín

Y a sí he vivido sin claudicar,  
a veces bien, a veces mal,  
yo soy un cacho de Buenos Aires,  
hecho a cortadas y Diagonal.

Yo soy un cacho de Buenos Aires,  
hecho a cortadas y Diagonal.

### **BIEN DE ABAJO (1967)**

Héctor Negro (l) – Arturo Penón (m)

Yo soy bien de abajo y anduve a los tumbos  
cuerpeando la mala y al fin le gané.  
Me pesó en el lomo conservar el rumbo.  
Me costó mis golpes, pero no aflojé.

Peleé por la luz que quisieron robarme  
y si perdí cosas, salvé lo mejor.  
Hoy tengo el orgullo de no doblegarme.  
De saber que nadie me vende un buzón.

Por eso mi tango nació retobado.  
Porque me he cansado de ver aguantar.  
Cuando creo en alguien, me pongo a su lado.  
Y si estoy jugado no me vuelvo atrás.

Y si es que mi vida  
la vivo a los saltos,  
tengo tanto asfalto,  
que caigo "parao".

Soy sangre rebelde, muchacho de abajo.  
Yo creo en mis brazos, en lo que ellos dan.  
Y del lado izquierdo me caigo a pedazos,  
cuando unos ojazos me miran de más.

Mi barrio y mi gente escuchan mi credo  
que a los barquinazos aprendí a cantar.  
Como un canto arisco, donde el sol que muerdo  
calienta mis labios para protestar.

### **ESE MUCHACHO TROILO (1967)**

Homero Expósito (l) Enrique Mario Francini (m)  
Ese muchacho Troilo...  
Como el fueye que duele como él,  
y su gran juventud hecha de arrugas...  
Parece un corazón latiendo en las rodillas...

Ese muchacho Troilo...  
Para mí que lo hicieron en mi casa

como el pan que la vieja siempre dio,  
¡le sobra tanto amor que rompe los bolsillos!

¿Para qué volver a investigar  
la bola de cristal, si ya aprendió a vivir?  
Y entendió que hay madres que se van,  
amigos que no están  
y niños que se mueren sin juguetes...

Por eso el gordo Troilo  
tiene tantos pecados con razón,  
que al lado de Jesús y al lado del ladrón  
también ganó su cruz de angustias y de alcohol...

### **SOY DEL SUR (1967)**

Héctor Negro (l) – Osvaldo Avena (m)

Soy del Sur.  
Bien del Sur.  
De este sur Buenos Aires,  
que amanece entre rosas  
de alquitrán.  
Justo al Sur  
de mi sed,  
está.

Golondrina llena de neblina y humo.  
Entre espigas altas de chatarra y luna.  
Madrugada nueva  
donde busco el sol.  
Voy silbando un tango por el Sur.  
Cerca  
del rencor dormido que despertará.

Soy del Sur.  
Bien del Sur.  
Y crecí tras el puente.  
Donde encienden las fraguas  
su verdad.  
Todo un Sur,  
donde fui  
metal.

Tras el Riachuelo, la hojarasca oscura  
de mi Sur violento me templó la vida.  
Y una mariposa,  
me enseñó a volar.  
Y mis ojos suben por el Sur.  
Llenos  
de esas ganas mías de alcanzar su luz.

Soy del Sur.  
Bien del Sur.

## **EL GORDO TRISTE (1972)**

**Horacio Ferrer (l) Ástor Piazzolla (m)**

Por su pinta poeta de gorrión con gomina,  
por su voz que es un gato sobre ocultos platillos,  
los enigmas del vino le acarician los ojos  
y un dolor le perfuma la solapa y los astros.

Grita el águila taura que se posa en sus dedos  
convocando a los hijos en la cresta del sueño:  
¡a llorar como el viento, con las lágrimas altas!,  
¡a cantar como el pueblo, por milonga y por llanto!

Del brazo de un arcángel y un malandra  
se van con sus anteojos de dos charcos,  
a ver por quién se afligen las glicinas,  
Pichuco de los puentes en silencio.

Por gracia de morir todas las noches  
jamás le viene justa muerte alguna,  
jamás le quedan flojas las estrellas,  
Pichuco de la misa en los mercados.

¿De qué Shakespeare lunfardo se ha escapado este hombre  
que un fósforo ha visto la tormenta crecida,  
que camina derecho por atriles torcidos,  
que organiza glorietas para perros sin luna?

No habrá nunca un porteño tan baqueano del alba,  
con sus árboles tristes que se caen de parado.  
¿Quién repite esta raza, esta raza de uno,  
pero, quién la repite con trabajos y todo?

Por una aristocracia arrabalera,  
tan sólo ha sido flaco con él mismo.  
También el tiempo es gordo, y no parece,  
Pichuco de las manos como patios.

Y ahora que las aguas van más calmas  
y adentro de su fueye cantan pibes,  
recuerde y sueñe y viva, gordo lindo,  
amado por nosotros. Por nosotros.

## **Y SOMOS LA GENTE (1980)**

Eladia Blázquez (l) – Osvaldo Pugliese (m)

Apenas el sol se despierta,  
 Me toca la puerta y echamos a andar.  
 ¡Qué breve el café, la mañana,  
 El beso, las ganas de no decir chau!  
 Soldados de ese desfile  
 De cientos de miles peleando la vida,  
 Tratando de hallar la armonía,  
 El sol o algún día  
 De felicidad.

Y somos la gente, que lucha, que siente,  
 Que muele las horas  
 En tanto trajín de vereda y hollín,  
 Esperando a su casa volver,  
 A colgar tanta mufa,  
 A encender una estufa  
 Al calor del amor.

Resulta más dulce y más tibio  
 El simple equilibrio de...

### **CONVENCERNOS (1981)**

Eladia Blázquez y Chico Novarro (letra y música)

Convencernos que somos capaces,  
 que tenemos pasta y nos sobra la clase.  
 Decidrnos en nuestro terreno  
 y tirarnos a más, nunca a menos.

Convencernos, no ser descreídos  
 que vence y convence el que esta convencido.  
 No sentir por lo propio un falso pudor,  
 aprender de lo nuestro el sabor.

Y ser, al menos una vez, nosotros,  
 sin ese tinte de un color de otros.  
 Recuperar la identidad,  
 plantarnos en los pies  
 crecer hasta lograr la madurez.  
 Y ser, al menos una vez, nosotros,  
 tan nosotros, bien nosotros, como debe ser...

Convencernos un día de veras,  
 que todo lo bueno no viene de afuera.  
 Que tenemos estilo y un modo,  
 que hace falta jugarlo con todo.

Convercernos, con fuerza y coraje  
 que es tiempo y es hora de usar nuestro traje.  
 Ser nosotros por siempre, y a fuerza de ser  
 convencernos y así convencer.



Y ser, al menos una vez, nosotros,  
 sin ese tinte de un color de otros.  
 Recuperar la identidad,  
 plantarnos en los pies  
 crecer hasta lograr la madurez.  
 Y ser, al menos una vez, nosotros,  
 tan nosotros, bien nosotros, como debe ser...

Queremos ser, alguna vez,  
 en el después nosotros.  
 Y vos también, y vos también,  
 y vos también venite con nosotros.  
 La realidad es, en verdad,  
 tratar de ser nosotros.  
 Y vos también, y vos también,  
 y vos también quedate con nosotros.  
 ¡No con otros, con nosotros, como debe ser!

### **VUELVO AL SUR (1988)**

Pino Solanas (l) –Ástor Piazzolla (m)

Vuelvo al Sur,  
 como se vuelve siempre al amor,  
 vuelvo a vos,  
 con mi deseo, con mi temor.  
 Llevo el Sur,  
 como un destino del corazón,  
 soy del Sur,  
 como los aires del bandoneón.

Sueño el Sur,  
 inmensa luna, cielo al revés,  
 busco el Sur,  
 el tiempo abierto, y su después.

Quiero al Sur,  
 su buena gente, su dignidad,  
 siento el Sur,  
 como tu cuerpo en la intimidad.

Te quiero Sur,  
 Sur, te quiero.

Vuelvo al Sur,  
 como se vuelve siempre al amor,  
 vuelvo a vos,  
 con mi deseo, con mi temor.

Quiero al Sur,  
 su buena gente, su dignidad,  
 siento el Sur,  
 como tu cuerpo en la intimidad.

Vuelvo al Sur,  
llevo el Sur,  
te quiero Sur,  
te quiero Sur...

## **SE LLAMA TANGO (1990)**

Letra y música : Juanca Tavera

Yo soy nacido aquí  
Y el árbol que planté,  
El libro que elegí  
Mi hija y mis amigos son de aquí.  
Aquí mis sueños siguen esperando  
La música de aquí, se llama tango,  
Y como un tango más que habita la ciudad  
A veces sin querer me da por tararear,  
Me gasto media vida en el olvido  
Y me trepa de un silbido, una emoción.

Tango es la emoción de regresar  
Al punto cardinal,  
El tiempo de empezar a recordar.  
Tango es el paisaje de tu esquina  
Un beso en un andén,  
Es la oficina y el café...  
Y tiene tango la "moquet" de una mansión,  
Y compartir la tos  
En un departamento dos por dos,  
Tango es ese amigo de talón  
Y el pucho de un adiós,  
En el umbral del corazón.

Y aquí donde me ves  
Mi tango es esta vez,  
Sin guapos ni puñal  
Tratando de pulsear la media res.  
Florece cuando nace cada aurora  
Mi tango ocurre hoy, aquí, ahora,  
En ese ventanal donde se atreve el sol  
El verso del sermón, después de traspasar,  
Muchacho trotador, andá pensando  
Que te está creciendo un tango alrededor.

Coda:  
A veces, sin querer  
Me da por tararear,  
Pues siempre, siempre fue  
Mi vida, un tango más.

## **EL POLACO (1993)**

Ernesto Pierro

El canta más allá de su garganta  
-más cercano a la esperanza o al amor-.

Se mete en nuestras vidas de repente,  
 mientras se seca la frente  
 empapada de pasión.  
 Ataca con Malena o Desencuentro  
 y uno siente que algo adentro  
 se quebró.  
 ¡Qué flaco tan tremendo este Polaco!  
 Se parece a mi tabaco  
 ...me da placer y dolor.

Al final...  
 ¿Para qué nos emociona?  
 ¿Para qué nos abandona  
 a las ansias de escuchar  
 esa voz?  
 Esa voz inconfundible,  
 esa voz irrepetible  
 que nos hace lagrimear.  
 ¡Ya lo sé!  
 No es el son de su garganta,  
 sino un pueblo aquel que canta  
 por la entraña de su voz.  
 ¡Por favor!  
 ¡Al sentir ya no le escapo!  
 ¡Que se cante otra "El Polaco"  
 ...si uno vive en su canción!

Tal vez fue en la niñez y por Saavedra,  
 gambeteando la miseria con valor.  
 O acaso en tanto bondi manejado,  
 donde nos vio desolados,  
 mendigando una ilusión.  
 No sé cómo aprendió a desarmarnos,  
 lo que somos a mostrarnos  
 sin pudor.  
 ¡Qué flaco tan tremendo este Polaco!  
 Es tan nuestro su arrebató  
 ...pero también su temblor.

## **ARGENTINA PRIMER MUNDO (1995)**

Música y letra Eladia Blázquez

En el medio de este "mambo" y el delirio más profundo...  
 El cartel de primer mundo, nos vinieron a colgar.  
 Tan grotesco es el absurdo, tan inmundo está el chiquero  
 Que mirando el noticiero, ¡me reí por no llorar!  
 Todo el mundo está en el oro, dado vuelta de la nuca  
 ¡Nos vendieron hasta el loro, la altivez, la dignidad!  
 No terminan de asombrarnos, y es tan grande el desatino...  
 Que a la leche y hasta el vino, hoy por hoy...  
 ¡Les tenés que desconfiar!

Y me duele que sea cierto... Con dolor del más profundo.  
 Porque si esto es primer mundo, ¿Este mundo dónde está?

Si parece la utopía de un "mamao" voy a hacértela bien corta...  
¡Se afanaron con la torta, el honor y la verdad!

Nos están pudriendo el aire, nos cambiaron el idioma,  
Hoy la "caca" de paloma es más limpia que el honor.  
¡La justicia ya sin venda a un corrupto le hace un guiño,  
Y acomoda el desaliño, del poder y del favor!  
En un loco "todo vale", un caniche acicalado  
"morfa" más que un jubilado que no llega a fin de mes.  
Y en la cruda indiferencia, entre el cólera y el "curro"...  
Hay un juez que se hace el "burro" y también...  
¡Hay un burro que hacen juez!

### **POMPEYÁ NO OLVIDA (1998)**

[Alejandro Swarcman](#) (l) Javier González (m)

Abril se quedó suspendido en la pieza  
las horas no fluyen ni quieren morir,  
un sol de aluminio remeda la cresta  
del gris caserón de la calle Cachí

Las mismas veredas, de tarde, me cuentan  
historias perdidas flotando en abril,  
y vuelvo al portón de los años setenta  
vestido de asombro, con sueños de jean.

Pompeya no olvida, que allá en Famatina  
vivía una piba carita de anís,  
amor de rayuela, perfume de esquina  
hoy la andan buscando, también era abril.

Quién sabe, tal vez ella siga soñando,  
y ya no recuerde la calle Cachí,  
al menos que sepa que la anda buscando  
desde hace ya tanto, su abuela Beatríz.

Abril se quedó suspendido en la siesta,  
me veo en la anchura de un mar de adoquín,  
un torpe camión se sacude en la cuesta,  
y escapa a la sombra de aquel chiquilín.

Yo era esa sombra mirando la tarde  
y a veces me da por pensar que en abril  
pasó por Pompeya un fantasma cobarde  
llevándose pibas "carita de anís"

### **LOS TAITAS ROCKEROS (1998)**

Hugo Salerno (l) Marcelo Saraceni (m)

Los taitas rockeros se movían en la esquina  
 flameaban al viento sus lenguas de color  
 pintaron flores en el buzón  
 y algunas sembraron  
 entre adoquín y adoquín.

Los taitas rockeros  
 adornaron su guitarra con una mariposa  
 como sacada de la etiqueta de la grapa  
 y vendieron sus cuchillos  
 en la plaza San Martín.  
 Gardel, Spinetta,  
 Bob Dylan y Villoldo.  
 Armónica y guitarra,  
 con bajo y bandoneón.

Los taitas rockeros chamuyan su lunfardo  
 honda no es gomera  
 y pucho un faso entero.  
 El loco es piola  
 pero el chabón que está de la nuca  
 va derecho al loquero.

Los nuevos malevos hoy se llaman: «metal»  
 ya no corre sangre cuando la cortás  
 y en el pasaje del arrabal  
 el puesto de la feria  
 vende fruta artesanal.

Los taitas rockeros  
 no dejaron de ser guapos  
 sentí hablar de uno  
 que mató mil.

## **Buenos Aires ha Vuelto (2000)**

### **Ernesto Pierro(I) Sacri Delfino (m)**

Buenos Aires ha vuelto. Otra vez por sus calles  
 los silbidos nocturnos nos despiertan con Yumba.  
 Buenos Aires ha vuelto: reconozco los dejos  
 de Pichuco y Piazzolla cuando tallan los fueyes.

Buenos Aires ha vuelto. Una Luna esmeralda  
 se cobija en las hojas de sus árboles bellos;  
 y en sus puentes y plazas —de tan hondos misterios—  
 con su ronda de amantes escapándole al sueño.

De su exilio de tangos  
 Buenos Aires ha vuelto.

Buenos Aires parece otra vez Buenos Aires.



Con los pibes cantando nuestra música nuestra;  
y diciéndole al mundo que de Sabato a Borges  
y de Firpo a Rovira hay un alma porteña.

De un pasado archivado por sus ruidos molestos  
que se vino con todo y se fue con lo puesto;  
de un pasado con sombras, de un pasado sin vuelo,  
de un exilio de tangos Buenos Aires volvió.

Buenos Aires ha vuelto. Se la ve, por ejemplo,  
en las nuevas milongas pituconas o reas;  
y en los clubes de barrio donde paicas modernas  
con un ocho canchero te declaran la guerra.

Buenos Aires ha vuelto. Y la noche prolonga  
su reinado canyengue de neón y de bruma;  
y de estrellas traviesas que titilan sonriendo  
a los lunfas troveros que la atrapan en versos.

De su exilio de tangos  
Buenos Aires ha vuelto.

## **AYER (2000)**

Daniel Melingo

Del barrio me voy del barrio me fuí  
triste melodía que oigo al partir  
voy dejando atrás todo el arrabal  
en mi recuerdo

Del barrio me voy del barrio me fuí  
triste melodía que oigo al partir  
voy dejando atrás todo el arrabal  
en mi recuerdo

Rota la ilusión de mi esperanza  
rota la razón de mi existir  
este corazón se quedó solo también  
buscando su consuelo en el ayer

Del barrio me voy del barrio me fuí  
triste melodía que oigo al partir  
voy dejando atrás todo el arrabal  
en mi recuerdo

Del barrio me voy del barrio me fuí  
triste melodía que oigo al partir  
voy dejando atrás todo el arrabal  
en mi recuerdo

Del barrio me voy del barrio me fuí  
triste melodía que oigo al partir  
voy dejando atrás todo el arrabal  
en mi recuerdo

Del barrio me voy del barrio me fuí  
triste melodía que oigo al partir

voy dejando atrás todo el arrabal  
en mi recuerdo.

### **A MI PAÍS (2001)**

(Roberto Díaz (l) Reynaldo Martín (m)

País, se gasta el corazón  
pidiéndote perdón buscando tu raíz.  
País, de bronca con razón,  
de timba y corrupción de chantas que sufrís.

País, de pibes sin colchón,  
de guita que el ladrón se afana en tu nariz.  
País, que premia al charlatán,  
y al que se gana el pan lo tilda de infeliz.

Las cosas que tuviste que aguantar por miedo.  
Las veces que tuviste que decir: "no puedo".  
¡Cuántas palabras al garetel!  
Cuántos discursos al divino cuete!  
y cuántos hijos de tu amor, tirados al dolor,  
tomados pa'l churrete.  
Ya estás cansado de pena y de que todo siga igual  
Cuando ya es tiempo de cambiar.

País, que tiene la ilusión  
perdida entre el montón de dramas que sufrís.  
País, con aires de campeón  
noqueado en un rincón por guantes de aprendiz.

País, es bueno que tu voz  
a fuerza de pulmón se escuche en el país.

País, es hora de entender  
que un pueblo sin crecer no puede ser feliz.

Pompeya no olvida, que allá en Famatina  
vivía una piba carita de anís,  
amor de rayuela, perfume de esquina  
hoy la andan buscando, también era abril.

Quién sabe, tal vez ella siga soñando,  
y ya no recuerde la calle Cachí,  
al menos que sepa que la anda buscando  
desde hace ya tanto, su abuela Beatríz.

### **ESTÁ ROTA MI ARGENTINA (2001)**

María José Demare (l) Daniel García (m)

Es una marioneta sin piel mi país,  
es un vidrio empañado, es la casa de al lado  
es un hueso pelado, es el sueño de un preso,  
es una despedida, es un andén vacío.

Una fotografía velada es mi país,  
 es un diario olvidado en un baño prestado,  
 es un ciego perdido al final de un pasillo,  
 es un tango virtual sin pasión ni pecado.  
 Es ese puto instante, nada más...que el avión aterriza y pisa tierra,  
 le apuesto al país todas las fichas y en el taxi ya estoy arrepentida,  
 diez minutos apenas y el piquete...me deja varada en la Ricchieri...  
 Una lágrima amarga, casi fría, agoniza rodando, rodando en mi mejilla...  
 y me dice que está rota mi Argentina.  
 Es un rompecabezas mi país, no entiendo  
 con las piezas gastadas, sangrando en las cloacas  
 que me echa a patadas el sábado y el lunes  
 y se ríe en mi cara mañana tras mañana.  
 Es un sobreviviente en el mapa mi país,  
 con las cartas marcadas, descartable y pueril  
 Es un barco sin puerto, ya no tengo más tiempo  
 te regalé mis sueños, es todo lo que tengo.

**LA CITY PORTEÑA (2001)**  
María José Demare (l) – Daniel García (m)

(recitado)

Las ojeras de rimel, la boca pintada de azul  
 la city porteña, la acuna en sus calles, desiertas aún...  
 Un hilo de sangre, baja por los labios, los pechos,  
 la media corrida y un gesto prohibido y obsceno en la cara.  
 Una jeringa pisada se lame el asfalto, los coches,  
 el pelo rubio teñido, Marilyn o Madonna, las diosas  
 tiene colmillos, el que la arrojó del auto, al alba,  
 entre sus dedos de niña, un dólar sangriento cotiza...

Y los hombres pasan...  
 adorando pizarras sangrientas,  
 la city despierta  
 y los hombres pasan  
 pasan y no miran,  
 pasan y cotizan  
 cotiza la bolsa,  
 la city cotiza.  
 Relojes feroces...  
 La bolsa o la vida.

(recitado)

Las ojeras de odio, la cara de un pibe, de doce  
 por dos patacones dejó un tipo tirado, desangrándose,  
 ni gritos ni voces, ni la policía, silencio...  
 Porro, pegamento, falopa, alcohol de quemar,  
 sueños abortados, la mina que muere tirada del tren  
 mientras la violencia de una sobredosis se carga otros diez.

Se me va la vida, por las cañerías, queriendo entender  
entre sus dedos de niño, un arma cargada, gatilla...

## **ARRABAL CÓSMICO (2002)**

Letra de Nelson Pilosof

A Ignacio Suárez,  
inspirado poeta del tango

Montevideo, 24 de julio de 2002.

Retazo de inconclusa ciudad  
con figura de raído cemento  
arrabal con rostro de humildad  
tiempo que arrastra el momento

Mezcla de dolor y esperanza  
realidad que parece definitiva  
hijos que crecen sin confianza  
temor de alegría furtiva

Estríbillo

Pueblo que te siente comarca  
misterio de energía universal  
con fuerza que todo abarca  
arrabal de sensible palpar

Recinto de incumplidas promesas  
que en silencio se deja olvidar  
clamor que a veces confiesas  
sólo de ti depende soñar

Mundo que te llega por antenas  
y queda siempre lejano  
escenario de barro y penas  
eres feliz si descubres un hermano

## **POMPEYA PARA DIEGO ERA PARÍS (2003)**

Alejandro Szwarcman

Cuando dejaba una frontera de neblinas  
Detrás de un cielo y de un riachuelo de humo gris  
La vez primera que cruzaba Puente Alsina...  
Pompeya para diego era parís.

Se persignó frente a la iglesia desteñida...  
Allá en Fiorito conocía otro país  
Donde hay más huérfanos que platos de comida...  
Pompeya para Diego era París.

Después vino el insulto, la elegía,  
 La cruz donde mostró su cicatriz,  
 La gloria del suburbio, la osadía  
 Y el gesto de su hora más feliz.  
 Pero antes vio un país desconocido:  
 El sur, "que está de olvido, siempre gris..."  
 Acaso cueste ser un elegido  
 Y ver al arrabal como París.

Será tal vez que ese momento fue un destello  
 Y comprendió mejor que nadie a este país;  
 Este país que sueña siempre un rey plebeyo...  
 Pompeya para diego era París.

O acaso fue que contempló un mundo perplejo  
 Que no existía en su niñez de barrio gris  
 O vio un espejo, menos pobre, menos viejo...  
 Pompeya para diego era París.

### **FABRIQUERA (2003)**

Daniel Melingo sobre un verso de Carlos de la Púa

Para vos Eva

Musa del arrabal musa mistonga  
 triste fruto del vicio y la pasión  
 naciste destinada a la milonga  
 al arrullo de un tango compadrón

Piba bonita que el andar taquero  
 te vende sin pensarlo sin querer  
 y entre el mugre piropo canfinflero  
 llegás hasta las puertas del taller

De ojos oscuros donde brillan llamas  
 trágicas llamas de ansias homicidas  
 está el pueblo que sufre en tu mirada  
 con todas sus pasiones contenidas

La que luce en su pinta milongona  
 mi florido percal arrabalero  
 hay rezongos tristes de bordonas  
 y cadencias de tangos oriyeros

Para vos estos versos rantifusos  
 hechos de zurda sí de corazón  
 como a tu vida triste los impuso  
 el arrullo de un tango compadrón

Musa del arrabal musa mistonga  
 triste fruto del vicio y la pasión  
 naciste destinada a la milonga  
 al arrullo de un tango compadrón.



### **QUIEN DICE TANGO (2004)**

Chico Novarro (l) – Pablo Mitnik (M)

Quien dice tango, dice: “te fuiste”,  
el mate en la cama, retama y malvón,  
me quedé sin puchos, cortaron el agua  
si alguno me llama, no estoy...

Quien dice tango, muestra su barrio  
la jaula, el canario, los trapos al sol,  
si estás ocupada, regreso mañana  
mirá que morirme, por falta de amor.

Quien dice tango, dice: “la extraño”  
como bola al paño, viola al bandoneón,  
pasa silbando bajito en la esquina  
y al truco de la vida, lo juega con flor...

Quien dice tango, apila ternura  
en el lado oscuro de su corazón...  
hasta que una tarde, se acabó el partido  
cuando en un descuido, te afanan la ilusión.

### **EL EXILIO (2004)**

***Mauricio Annunziata (l) Mario Vignale (m)***

Algún día volveré

a caminar por las calles del ayer.

Algún día encontraré

a ese pibe que se fue un atardecer.

Ese día yo sabré

dónde está todo ese tiempo que pasó.

Ese día yo podré

recuperar lo que la angustia se llevó.

Hoy vivo en este exilio que es dolor y que es pasión  
pesando que muy pronto volverás a ser como antes.

Quisiera que me entiendas y me extiendas tu perdón

quisiera que escucharas mi sentido verso errante.

No te creas que estoy solo, tengo todo lo que quiero

tengo el beso que deseo un abrazo y un querer.

Yo no puedo prometerme sacrificios con esmero

sólo quiero caminar por tus calles del ayer.

Algún día volveré

a ver la lluvia cayendo en la ciudad.

Algún día tomaré  
 con placer aquel café de la amistad.  
 Ese día correré  
 por todo aquel viejo barrio para ver  
 esa sombra que dejé  
 ese pibe...que se fue un atardecer

### **BALVANERA SIN CIELO (2004)**

Letra de Alejandro Swarcman

Acechando entre escombros con su gris de cemento,  
 A las horas tempranas, que declaran el día.  
 Devorándose tibias resolanas de otoño,  
 Así crece, de a muertes, Balvanera sin cielo.

Por su olvido de soles, que se niegan al alba,  
 Por la piel de sus muros, que es la piel de mis huesos,  
 Yo presiento que al aire le han quitado el aliento  
 Que se ahoga entre sombras, Balvanera sin cielo.

Yo no podría soportar que a mi pasión de ventanal  
 Me la tapara un arrebato de hormigón.  
 Me aferraría, si así fuera, a la mirada de un gorrión  
 Para quedarme en un rincón de claridad.  
 A remontar en una nube de arrabal  
 Un barrilete de overol y ser futuro al caminar.

Qué poeta sincero te dirá, Balvanera  
 Que enamoran tus calles, el Abasto, tu cielo,  
 Si las musas errantes buscan sueños de estaño  
 Deambulando sin rumbo, por las noches del barrio.

Dónde habrá algún vestigio de horizontes azules  
 Que rescate un recuerdo, un perfume de patio,  
 Quién tendrá la certeza más brutal de lo ausente  
 Cuando sienta que ensaya un zarpazo, la muerte.

Yo no podría soportar que a mi pasión de ventanal  
 Me la tapara un arrebato de hormigón.  
 Me aferraría si así fuera, a la mirada de un gorrión  
 Para quedarme en un rincón de claridad.  
 Quiero creer al caminar  
 Que hay más de un sitio por amar,  
 Que aun merece ser llamado Buenos Aires.  
 Si al menos queda de su cielo algún jirón  
 Tendré el consuelo de sentirme en mi ciudad.

## **VIENTO SOLO (2004)**

“Tape” Rubín

Bailongo de cartones en la ochava

El mazo perdedor ya dio baraja

Chiflido aterrador que sube y baja

y empuja de la calle su rencor

Lo mismo que lo salva lo condena

Lo mismo que lo mata le da vida

Hay sombra en el remanso sin heridas

Hay sangre en el infierno de rodar

Rodar,

¿quién más sabrá rodar?

¿Quién más sabrá de soledad?

¿Cuál es el descarte de la noche?

se abrirá como una jaula de ilusión y de dolor, viento solo,

y será tu salvación?

Viento solo

Se desgarrar en la parada de tu pellejo

Viento viejo

En la roña de tus manos el ardor

Rata de luz, varón,

Estrella gris

Pasa tu cruz

y arranca de raíz

Desde la tumba de la calle

Y desde el fondo de los huesos el olor de tu dolor

Viento solo, el olor de tu dolor.

## **CAPATAZ (2005)**

Letra Alejandro Guyot. Música Julián Peralta

Nacido un antes de ayer

perdido en el pasado

va confundiendo la ley

marcando bien el paso  
tal vez te deje de a pie  
pisado y machacado.

De esquiva y parca idiotez  
y de inocencia nada  
(un pobrecito, tal vez  
en dos vidas pasadas)  
que nunca quiso entender  
lo que es pagar sus deudas.

*Lo entrenaron para caer parado  
mal aliento pero con buen olfato  
y le dieron algún que otro consejo  
y un machete de los que pegan feo*

*Estruendos de cotillon  
en un panal de abejas  
detrás de algún monitor  
alguna que otra queja  
un pandemonium mayor  
y esto recién empieza.*

*Era un otoño feliz  
olía a primaveras  
y siempre a su alrededor  
naturalezas muertas  
nunca un testigo de más  
temblores de hojas secas.*

*Junta puntos cuando destapa sesos  
plan maestro para cazar conejos  
fue un milagro, ese que vos pedías  
muchos santos y algo de brujería.*

*La turba fue a festejar  
a un capataz del miedo  
están vivando a quien va  
a detener el tiempo  
a encadenarlo a sus pies  
a silenciar el viento.*

## **HOY QUE NO ESTÁS (HILACHA) (2005)**

Letra : Margarita Durán Música : Chico Novarro (Bernardo Mitnik)

Eras en el tiempo de los juegos  
En el mundo de los sueños, vida y muerte, sólo vos,  
Eras una flor de pies descalzos  
Que se abría entre los charcos  
En la bruma del zanjón...  
Juntos conocimos a los saltos

La frontera del asfalto, con mi asombro y tu temor,  
 Eras una hilacha sin colores  
 Enganchada a mis amores  
 Eras todo, sólo vos.

Hoy, ya lo ves  
 Se va achicando el cielo entre los techos,  
 Bruma y zanjón  
 Se arrinconaron grises en mi pecho.  
 Yo fui la aventura que buscó un país  
 Con la esperanza del final feliz,  
 Y ya lo ves, en qué silencio estoy  
 Mirando el rastro de tu paso que marcó  
 Tu corazón...

Hoy, ya no estás  
 Mi sed mordió tu noche desteñida,  
 Hoy, ya no estás  
 Y qué sentido tiene estar con vida.  
 Ves, al regresar también mi corazón  
 Quedó enganchado al borde del zanjón,  
 Sin fe, sin paz, como una hilacha gris...  
 Hoy que no estás.

### **TANQUERO NUEVO (¿CÓMO TE PARECÉS A TU VIEJO?)**

Letra y música de Teddy Peiró

Cómo seguís a mi fueye  
 Bailando la cumparsita,  
 Canchereada, suavcita,  
 Tranquila, sin contratiempos.  
 Tus pasos llevan el tiempo  
 Que marca mi bandoneón  
 Y en el vaivén juguetón  
 Del escote de una mina,  
 Junás la mercadería  
 Con ojos de sobrador.

Somos tres para entendernos.  
 Yo, vos y mi bandoneón.  
 A veces te sigo yo.  
 Otras veces me seguís,  
 Te parás, te haces el gil,  
 Estirás la gamberola  
 Y si la piba, muy piola,  
 La esquiva con firuletes,  
 Vos le ponés el membrete  
 De una palmada en la cola.

Nada de conversación.  
 Cuando vos bailás, bailás  
 Y solo te concentrás  
 En el ritmo y en los pies.  
 ¿chamuyar? eso después,



Cuando el bailongo a finito.  
 Entonces sí, despacito,  
 Entrás a darle la lata  
 Y te llevás a la ñata  
 Del brazo a tu bulincito...

## TANGUITO PA' MI PAIS

La Renga

Caminado despacito con las mano' en el bolsillo,  
 Todo lleno de ilusión  
 Voy caminando a no se donde  
 Buscando algo que se esconde  
 En esta pálida ciudad  
 Donde a diario te amasijan,  
 Te computan y te explican  
 Como se hay de manejar  
 Pa' no ir de contramano,  
 No faltar nunca al trabajo,  
 Mantener fina apariencia,  
 Respetar la libertad.  
 En la tele comunican:  
 Recomienda la policía  
 Vea a su hijo adonde va  
 No va ser que caiga en la falopa  
 Y después de esta pelota  
 No se si se va a salvar,  
 Porque si encontramos' algún pendejo  
 Fumando un trucho en una esquina  
 No se salva 'e la paliza  
 Y lo llevamo'  
 demorao  
 Si encontramos' al traficante  
 Le damo' dos días de cárcel  
 Y con la merca que  
 Rescatamo' ... jaja...  
 La volvemo' a negociar.  
 Sepa señor ciudadano  
 Conservar la democracia,  
 Que del verso y la desgracia  
 Igual no se va a salvar  
 Siga pagando altos impuestos,  
 Que los jubilados vallan muriendo,  
 Tenga cuidado con el SIDA  
 Y apoye al plan actual  
 Que entre todos cantaremos  
 Este verso que pesimista  
 Alguno seguramente lo ha de titular:  
 En el cielo las estrellas...  
 Que estrellas?  
 En el campo las espinas,  
 Y en medio  
 De mi pecho,  
 La Republica perdida.

## ARGUMENTO INCIERTO (2006)

Letra: *Nelson Pilosof* Música: *Sonia Ursini*

Rocío fresco de tu alma  
tus labios humedece  
haciendo temblar mi calma  
que tu mirada estremece.

Sonrisas hechas nostalgia.  
Sonrisas que quedan sin ahora,  
dicha que esfuma su magia  
presente vivido en su hora.

Vivir es argumento incierto  
cuyo final ignoramos  
damos cada sueño por cierto,  
la vida real forjamos.

Breve es la felicidad  
y muy lento el olvido  
¿cómo sentir la eternidad  
en instante perimido?

Duele más la ausencia  
cuando es cercana  
que aquella distancia  
por geografía lejana.

Cada momento es sorpresa  
de alegría inesperada  
o temor que nos pesa  
del nacer a la nada.

## EL UNIVERSO DE TU ALMA (2007)

Letra: *Nelson Pilosof* Música: *Miguel Ángel Barcos*

Desde tu fugaz mirada  
tan breve como infinita,  
vive el alma extasiada  
como flor que no marchita.

Cuerpo de única belleza  
causa fuertes emociones  
que tu ingenua sutileza  
muda en tiernas ilusiones.

Al acariciar tu cuerpo  
vibra tu alma en mis manos,  
ternura que el amor revela

libertad que el amor entrega.

No pidas nunca perdón  
cuando entregas tu alma,  
sólo por tu amado amor  
la pasión se hace calma.

Por el fragor de tu boca  
vuelvo siempre a tus besos,  
ansiedad que los provoca  
entre pausas y embelesos.

Tu presencia en mi vida  
es inagotable descubrir,

fresca brisa bendecida

soñado sentir.

inspira

### **JUNTO A LAS PIEDRAS (2008)**

Letra Miguel Di Genova

Borracho y desalineado entro el cantor mal herido  
Bebióse hasta el apellido (dijo) para poder entonar  
Todo empezaba a sonar, raro, pero encendido  
Abrazos, piernas y ombligos, este y oeste a bailar

Milonga junto a las piedras, junto a las piedras del muro  
Con ventanas en Pompeya y puertas en Bradenburgo  
Milonga a medio camino entre Berlín y retiro  
Entre tu sueño y el mío baila la noche, se va.

Así empezaba a rodar, entre tangos y secuencias  
Caliente la concurrencia, un Berlín de festival  
Tan lejos del arrabal, los muchachos de la orquesta  
Se abrazaron a la fiesta hasta la aurora boreal

Milonga junto a las piedras, junto a las piedras del muro  
Con ventanas en Pompeya y puertas en Bradenburgo  
Milonga a medio camino entre Berlín y retiro  
Entre tu sueño y el mío baila la noche, se va.

Milonga junto a las piedras, junto a las piedras del muro  
Con ventanas en Pompeya y puertas en Bradenburgo  
Milonga a medio camino entre Berlín y retiro  
Entre tu sueño y el mío baila la noche, se va.  
baila la noche, se va.  
baila la noche..... se va

### **NOSOTRAS Y EL TANGO (2009)**

Marta Pizzo (l) – Claudia Cartier (m)

Para empezar,  
somos el fruto de la vida en cada voz.  
Un palpar,  
pura cadencia y libertad en el andar.  
Para empezar,  
parece ser que un viento cálido y precoz  
quiso abrazar  
todo el perfume de las flores y cantar.

Parece ser  
que un tango errante se nos quiso enamorar.  
Tanta mujer,  
que ya no pudo entre los versos escapar.  
Para entender  
este fenómeno porteño y sideral,  
hay que intuir  
la identidad filosofal del arrabal.

Somos Nosotras y el Tango...  
un escenario con miel en la piel.  
Somos Nosotras y el Tango...  
una nostalgia sin riel.  
Un metejón, una emoción,  
una sonrisa encendida, ¡un corazón!  
Somos historia causal,  
¡Somos Nosotras y el Tango!

Podemos dar  
lo subversivo que el amor pueda ofrecer.  
Nuestra pasión  
es Buenos Aires convertida en seducción.  
Para romper  
el paradigma del escote y el bretel,  
nuestro pincel pintarrajea melodías a granel.

Somos al fin  
ramo de pétalos con alma de cristal.  
Una inquietud,  
dulce presagio de una música sensual.  
Somos así:  
la mina rea, intelectual o angelical,  
la superada, la enredada,  
loca, tímida o fatal... somos así:

¡Somos nosotras y el tango!

**CANTAME UN TANGO, HERMANO (2009)**  
Letra de Nora Montenegro – Música Enrique Raseto

Cantame un tango hermano, que me plante la pena  
 Cantámelo bajito, sosteniendo el compás,  
 Con un chamuyo lerdo asomate a mi cielo  
 Metele... tal vez juntos echemos a volar.  
 Ya sé que no es posible que creas hoy de nuevo  
 Viste tanto balurdo, viste tanto disfraz,  
 Aun tiemblan en tus ojos los ecos del sollozo  
 Por el niño ciruja que procura su pan.

Un tango que me cuente tus calladas quimeras  
 Ésas que al concretarse, te permitan soñar,  
 Con el festín del pobre que en justa algarabía  
 Lleva a su humilde mesa el logro de su afán.  
 Contame en dos por cuatro, tu berretín lejano  
 Imitalo al Morocho en un tango triunfal,  
 Que desde el lado izquierdo, mi cuore te acompaña  
 Tayando con los duendes que saben tu verdad.

Batime vos la justa, decime: "piedra libre"  
 Que la vida es fulera, no me quiero entregar,  
 Amuremos la tarde que el sol nos reconoce  
 Empujemos la carga de nuestra soledad.  
 Y si te queda un cacho de ilusión en el pecho  
 Con el alma encendida decidite a entregar,  
 El corazón abierto, que la herida no sangra  
 Si la cubre fraterna, la piel de la amistad.

## LANÚS (2010)

Letra y música Hernán Genovese

Para nombrarte, reino de la infancia  
 Que me ha quedado siempre en la mirada,  
 De ese vestido esta clara madrugada  
 Donde hacia el sur se acorta la distancia.  
 Tomar el rumbo de tu esquina vieja  
 Hasta un confín de luna y almacén,  
 Y desandar la calle despareja  
 Al compás de la queja, desvelada del tren.

Pudo ser otro el cielo, pero es éste  
 Donde las almas pueden mirarse a contraluz,  
 Y aunque corran mis pasos de Este a Oeste  
 Siempre estarán pisando las calles de Lanús.  
 Porque hay una poesía de mate y de malvón  
 Y una flecha "granate" que hirió mi corazón.

Tuvo que ser el sueño de un poeta  
 Aquel farol de rayo mortecino,  
 Que en noches de verano vio al vecino  
 En su ritual de silla y camiseta.  
 Y la otra luz del mediodía, ardiente  
 Cuando en la siesta humilde de rigor,  
 Nos regresaba, cruel, hasta el presente  
 El signo indiferente que dice: aquí la voz.



## **ANCLADA AL PARAÍSO (2010)**

Marta Pizzo (l) Ariel Ascheri (m)

Mis veinte, Buenos Aires, pelo largo y juventud;  
 La sangre alborotada, la energía, la virtud.  
 Ya casi los noventa de un país en borrador,  
 Que no cierra sus cuentas  
 Con la ausencia y el dolor.

Las manos presurosas por poder acariciar  
 Dos alas como brazos suspirando libertad;  
 El corazón pulsando con el ritmo de la edad  
 Y una impaciencia loca de intentar.

Así me fui...

Buscando amaneceres sin olor a hollín,  
 Cruzando la nostalgia para hacer raíz,  
 Jugándome las horas,  
 Temblando los silencios  
 De inciensos, chimeneas y blue jeans.

Nació este desafío de animarme a comprobar,  
 Que a veces no es la suerte  
 Quien gobierna la verdad.  
 El juego con sus reglas, la pasión, la soledad  
 Ardiendo bajo el sol de otra ciudad.

El cielo está cercano, ¡ay! si lo puedo rozar,  
 Mi voz, canción de siesta,  
 Se hace nieve en la amistad,  
 Y voy tejiendo historia, cosechando identidad  
 Con el amor viajando en mi trovar.

Florezco aquí.

Anclada al paraíso que soñé elegir.  
 Mi alma echó semillas de ilusión jazmín.  
 Me abrí a tu torbellino,  
 Cuerpeándole al destino...  
 Y ahora "sur del mundo" sueño aquí.

## **CALLE DE SUEÑOS Y HOMERO**

**Ernesto Pierro(l) Enrique Monelli (m)**

Si estás en un barrio que es todo un paisaje  
 y entrás a un pasaje llamado Danel  
 no temas si un duende acaso aparece  
 si acaso te ofrece que charles con él.

Si te habla de un tiempo de luna y misterio  
 si te habla de cartas de pulso febril  
 dejá que su magia te vaya atrayendo  
 te vaya envolviendo su verso sutil.

Calle de sueños y anhelos  
 rincón de magia y Boedo  
 hay un hechizo en su suelo  
 que nadie puede explicar.  
 Ronda el fantasma de Homero  
 ángel poeta del pueblo  
 ¿dónde encontrar otro cielo  
 en medio de una ciudad?

Si vieras que cruza Eufemio Pizarro  
 -con paso cansino y rumbo fatal-  
 la vieja cortada que supo de tangos  
 y exhala un perfume a yuyo y percal.

Si vieras a Juana, la rubia, penando  
 junto a un organito su pena de amor  
 dejá que ese duende la vaya calmando  
 la vaya abrazando diciéndote adiós.

### **CIUDAD DE NADIE (2011)**

Alejandro Szwarcman (l) Jose Ogiviecki (m)

Mi ciudad está por todos lados,  
 En los tangos errantes del destierro,  
 Tirando más al pecho que al costado...  
 Ahí, donde se angustian los recuerdos.  
 Mi ciudad está en la pesadilla,  
 En el mapa siniestro de la sangre,  
 Limita con un río y la costilla...  
 Del resto del país que tiene hambre.

Allí en la calle  
 Que siempre duerme,  
 Los tigres amarillos de la hambruna  
 Están llevándose el cadáver de la luna.  
 Y se vislumbra  
 Por las veredas,  
 La huella de la perra desventura  
 En la masacre de las bolsas de basura.  
 Ahí en la calle  
 De la penumbra,  
 Cuando la noche se recuesta en los umbrales  
 El sueño se parece a la locura...

Mi ciudad está en ninguna parte,  
 En la brújula rota del viajero,  
 Durmiéndose en el frasco de calmantes  
 Al margen de la vida y del deseo.  
 Mi ciudad está mirando al norte  
 Amarrada al cabo del subsuelo,

Cambiando por monedas su horizonte  
Al sur de los que miran desde el suelo.

### **LA CRISIS (2011)**

Haydée Daiban (l) – Pascual Mamone (m)

El lampa gastado, los tarros torcidos,  
El funyi jugado en cualquier café,  
El ofri se cuela por los vidrios rotos  
Con ragú y golpeado, se piantó la fe.

¿Está el Viejo Gómez? ¿Perdimos los mangos?  
¿Quién nos ha dejado contra la pared?  
El grilo vacío, chamuya la historia  
Que está tan junada como la de ayer.

Esa traición me apuñaló  
Quedé en la vía,  
¡Pucha que no soy!  
Aquel gilito que creía,  
En el país  
Y era mi Edén.

Acá estoy yo  
Como estás vos,  
En este mapa  
Y en el tobogán,  
Y me pregunto cómo sigue  
El deshacer toda ilusión.

Manyamos que todo está a contrapelo  
Y en jugada la buena se fue,  
Después del peleche, la mishia se vino  
Como el año treinta, nos vamos a ver.

Quizá en esta racha, tirando a la taba  
Se rompan esquemas, jueguen del revés,  
Cayendo a la libre, la red aparezca  
Y un dios argentino pueda amanecer.

### **POMPEYÁ NO DUERME (2012)**

Letra y música: Quiero 24

Madrugada de Blanqueada y Poxiran,  
con olor a fugazzeta y alquitrán.

Un dolor en la sesera, que el globo no dio la vuelta se acordó.

Se colgó de un pasacalle, se abrigó,  
en la esquina más oscura se durmió.

Cuando llegue a su pasillo a media ciudad despierta encontrará.

Mirá, pobres los pibes pobres cómo van.  
 Allá, bajando por Alcorta en tobogán.  
 Si ves pasar la muerte siempre a pie está atendiendo en Pompeya.

Dónde están el terraplén, la casa azul,  
 la casita del herrero y el zaguán.  
 Dame Homero una respuesta, si parece que ni luna nos quedó.

Veo un Yuppie manejar mi barrio sur,  
 Tan tuneado, va todo polarizado.  
 Ahí van por su camioneta, que Pompeya no descansa entenderá.

Mirá, pobres los pibes pobres cómo van.  
 Allá, bajando por Alcorta en tobogán.  
 Y vos, subiendo las ventanas preguntás si los tuyos duermen.

Mirá, te suena el celular y te alegrás.  
 Decime qué carajo festejás.  
 Si ves pasar la muerte siempre a pie, está atendiendo en Pompeya.

### **LA ÚLTIMA ESQUINA (2012)**

Letra y música Victoria Di Raimondo)

Un relámpago, un ladrido, un viento fuerte,  
 Desde lejos se escucha un sordo bandoneón.  
 Una sombra en la pared, alguna de estas noches,  
 Mi piel sabrá vengarse de tanta indiferencia.

El tiempo es un reloj de plástico chino,  
 Implacable y barato que nunca se detiene,  
 Tic tac, tic tac, tic tac y ya es de día,  
 La verdad es un cuchillo preciso y afilado.

Otra vez me caí, tropecé en el sinfín.  
 Siempre ha sido así, me hundo en el esplín.

No creo en Dios, no creo en casi nada,  
 El insólito prodigio de existir hasta agotarse.  
 Estoy tan rota y sin embargo puedo,  
 Pegar las partes y encontrar la forma de estar viva.

Tanta tierra junt a asusta un poco,  
 La montaña es un monstruo quieto y me vigila.  
 Lo que tenga que ser será y será profundo,  
 Y será así hasta doblar la última esquina.

## **ZAVALETA (2013)**

Marisa Vázquez (l) – Mariano Pini (m)

Ya no vas a ver en otro charco la verdad,  
como levantan por que sí los ranchos nuevos con sudor.  
Ni vas a ver la parejita por el Soho de arrabal  
con los vasitos de cartón con el café.  
El caretaje de entender, que un cielo vale mastercard  
ya nunca más te va a doler, ya nunca más.

Sos arrecife de humo y pan en la mesita allá en el sur,  
cuando la vieja en el mantel te habló del viejo que se fue,  
cuando un cigarro te incendió la trama azul de juventud,  
cuando la yuta te tatuó cobardes trampas en la piel.  
Ya no vas a ver porque a dos metros ahora estás  
y suena cumbia a todo sol en plena noche del dolor,  
¡Ay! ¡Como la bala policial que en los barriales te encontró!

No vas a apretar los puños pobre del rencor  
limpiando el vidrio de un Jesús  
que llega en carro o limousine,  
lustrándole las botas a alguna multinacional,  
¡Que hija de puta suele ser la hipocresía vecinal!  
Todas las lágrimas de amor, de Zavaleta para vos,  
y aquella bala policial, tendrá su justificación.

Así es la vida y poco es, si está en la tele es la verdad,  
lo que sucede más allá es rancherío y no es poder,  
la cuenta ajusta a un delator, calla una bala policial,  
¡hay tanto grito de hospital de madrugada y nadie fue!  
Vos pudiste ser algún Beethoven de arrabal,  
con tu cajita de violín donde hoy te vamos a poner  
Ay! ¡Por esa bala policial que ningún diario publicó!

## **JUNTEMOS NUESTRAS ALAS (2014)**

Nelson Pilosof (l) Sonia Ursini-Marcelo Raigal (m)

Sugestiva presencia que aparece  
envuelta en sorpresivo instante  
capullo de poema que amanece  
entraña el silencio cautivante.

Pétalo con rocío de amanecer  
alienta vida y eterna gracia  
el breve aterciopelado ser  
generoso brinda su fragancia.



Juntemos las alas  
cuando los sueños se van  
y volver siempre a soñar.

Juntemos las alas  
ante la libertad herida,  
quien es libre ama la vida.

Juntemos las alas  
cuando otros desisten,  
triunfan aquéllos que resisten.

Juntemos las alas  
en este encuentro,  
vivamos el sueño  
de este amor nuestro.

Juntemos las alas  
para oír el mensaje  
que espera y anida  
la verdad de vida.

Las alas juntemos, la energía crecerá  
volemós unidos amando la verdad  
la esperanza el destino alumbrará.  
sin coraje muere la dignidad.

Tiempo de promisoría secuencia  
embarga el alma de emociones,  
espacio que crea la inminencia  
de nuevos rumbos e ilusiones.

## **LA MARIPOSA (2015)**

***Música:*** Javier González ***Letra:*** Patricia Barone

(Música: Javier González/ Letra: Patricia Barone)

Sabia de vida y de muerte  
la mariposa fulgura.  
Tan efímera criatura  
va ennobleciendo su suerte.  
Viaja y su futuro inerte  
no acobarda su esplendor  
ni sospecha del dolor

que nos dejará su ausencia.

Tan tempranera su ciencia  
de hacer danzar el color.

Al que se queda llorando  
toda la magia perdida  
se le atempera la herida  
sólo si la va nombrando.

Flor voladora!, que cuando  
te posaste en mi existir  
se iluminó el porvenir  
que hoy es pasado y recuerdo.

Yo iré con mi paso lerdo  
reinventando tu latir.

Si me nutro en su hermosura  
voy a sentirme más fuerte.

Sabia de vida y de muerte  
la mariposa fulgura.

### **TROESMA DEL TANGO (2015)**

Rubén Rey (l) Oscar Barrios (m)

Rugen bandoneones, Ruggiero a la par,  
Un bajo y violines que zumban detrás,  
Las teclas del piano parecen hablar  
Con versos de Mela que no volverán.  
Su tango es vanguardia, estilo y compás,  
Aquí está Pugliese y para qué más,  
Uniste al talento tu afán de igualdad  
Señores, Pugliese y no hay más que hablar.

Caricias de teclas que no se escucharon  
Solo y a la sombra igual suena un tango,  
Hay un clavel rojo triste sobre el piano  
Y un corazón grande que nunca guardaron.  
La barra que grita: "Pugliese al Colón"  
Se agolpan recuerdos en mi corazón,  
Troesma del tango, te quiero escuchar  
Arranca la orquesta la siento yumbear.

Lucen sus cantores que fueron ayer

Alfredo Belusi, Cobos y Chanel,  
Morán y Montero, Vidal y Maciel,  
Medina, Adrián Guida y la voz de Abel.  
"Recuerdo", "Negracha", sabor de arrabal  
Virtuoso del tango, un hombre cabal,  
Se inspira en "La Beba" y nace un gotán  
De un pueblo tanguero que te hizo inmortal.

### **ACRÓBATA DE LUZ (2016)**

Nehuen Martino y Daniel Olivera

Serás el bienvenido, gorrión de malabares,  
Que fuiste bendecido con borra de café.  
Subite con tus clavos a todos los altares,  
Ponele al obelisco tu gorro de papel.

Harás las comparsitas rapero de los subtes,  
En una calesita serás el gran DJ.  
Con dos perros salchicha de globos y de nubes  
Y un títere de trapo del reino del revés.

De qué planeta sos  
Acróbata de luz,  
Payaso redentor,  
Profeta bailarín.  
Que Dios te vio crecer  
Alitas de zorzal,  
Nariz como de clown  
Y timbos de Chaplín.  
De dónde es que traés  
La flor en el bombín  
Y hacés a esta ciudad  
Un poco menos gris.  
Hacete otra función,  
Acróbata de luz...

Serás el bienvenido bufón de Buenos Aires  
Llegás en una...

### **CLASE MEDIA (2016) (CANDOMBE)**

*Javier González (m) Daniel Cézare (m)*

Clase media,  
medio rica,  
medio culta.  
Entre lo que cree ser y lo que es  
media una distancia medio grande.  
Desde el medio mira medio mal  
a los negritos, a los sabios,  
a los locos, a los pobres, a los ricos.

Si escucha un Hitler  
medio le gusta.  
Y si habla un Che

medio también.  
 En el medio de la nada medio duda.  
 Entre lo que cree ser y lo que es.

Como todo le atrae a medias  
 analiza hasta la mitad  
 todos los hechos.  
 Y media confundida  
 sale a la calle con media cacerola.  
 Entonces medio llega a importar  
 a los que mandan,  
 medio en las sombras.

Si escucha un Hitler  
 medio le gusta.  
 Y si habla un Che  
 medio también.  
 Clase media,  
 medio rica, medio culta.  
 Entre lo que cree ser y lo que es.

A veces, sólo a veces,  
 se da cuenta , medio tarde,  
 que la usaron de peón  
 en un ajedrez que no comprende  
 y que nunca la convierte en reina.  
 Así medio rabiosa  
 se lamenta , a medias,  
 de ser el medio del que comen otros  
 a quiénes no alcanza a entender ni medio.

A los negritos, a los sabios,  
 a los locos, a los pobres, a los ricos.

Si escucha un Hitler  
 medio le gusta.  
 Y si habla un Che  
 medio también.  
 En el medio de la nada medio duda.  
 Entre lo que cree ser y lo que es

## **SOL A SOL (2016)**

Daniel L. Barreto

Con la mochila al hombro,  
 igual que caracol,  
 marchan de dos en fondo  
 los cosecheros del algodón.

Con la cabeza gacha  
 en busca de ilusión,  
 va con su vida guacha  
 el cosechero del algodón

que nunca será patrón.  
 Mientras florece y sube  
 hacia las nubes el algodón,  
 sufre trabaja y riega  
 la madre tierra con el sudor  
 el pobre cosechero  
 que nunca será patrón.

Y así la vida los lleva arreando  
 y así el hombre sigue luchando  
 y el cosechero pensando  
 que nunca será patrón.

### **LA BESTIA POTENCIADA (2016)**

Letra: La Chicana – Música: Acho Estol

Dibujado en el estaño, en un comic empapado  
 congelado en el instante de empinar para olvidar  
 relojeale la mirada escondida, escondida en el pasado  
 como el preso cuando añora lo que no puede tocar.

El domingo de eclipse le batió que la quería  
 le arrancó el botón de arriba, la beso en el corazón.

Ahora toma y rebobina esa noche que llovía,  
 la llevó a bailar a Almadro en el Torino marrón.

#### **Estríbillo**

En la bestia potenciada desafiamos destinos,  
 me reía del camino hasta que se me acabó.

Crepitaban los billares y tu risa envilecida  
 salpicaba de alegría nuestras noches de fragor.

Ahora todo eso ha quedado en el retrovisor  
 Ella vive en Caballito, quedó viuda y no lo olvida,  
 se arrepiente de aquel día, por capricho lo dejó,  
 lo imagina acelerando ya canoso y clava un Valium,  
 y no cabe entre sueños que el Torino se fundió.  
 Solo falta que se encuentra una noche en la avenida,  
 que se mire sorprendidos y recuerden la pasión,  
 y contemplen un segundo lo que podría haber sido,  
 y que sigan su camino avergonzados los dos.  
 En la bestia potenciada desafiábamos destinos,  
 me reía del camino hasta que se me acabó,



crepitaban los billares y tu risa envilecida,  
salpicaba de alegría nuestras noches de fragor,  
ahora todo esto ha quedado en el retrovisor.

### **EL PIBE DELIVERY (2017)**

Lucio Arce (l) Mariano Saraceni (m)

Cruzando la noche cual una saeta  
Va el pibe delivery en su motoneta  
Las zapas rolingas, casco en la zabeca  
Desafiando luces con diestra muñeca

A su raudo paso, el silencio estalla  
El escape libre, motor de metralla  
Taladra la calma de los inquilinos  
Escombros los sueños del pobre vecino

#### REFRAN

¡Piedad!

¡Piedad!

¡Piedad p'al pibe delivery!

¡Piedad, señores, piedad!

¡Pa'l pibe delivery yo pido piedad!

#### RECITADO

Ni prudencia, ni paciencia  
Pa' bancarlo en la parada  
Tanto apuro, tanta urgencia  
Que se enfría la empanada  
Por donde va la demencia  
La vida no vale nada

Sus nervios de acero, su mano, su audacia  
No fueron rivales para su desgracia  
Entre tantas luces no vieron sus ojos  
Un bondi violento que se cruzó en rojo

Llegó la ambulancia, entre el alboroto  
Y la mueca triste de ese cuerpo roto  
Botín de un ciruja que pasaba en eso  
Seis eran de carne; seis, jamón y queso

#### REFRAN

¡Piedad!

¡Piedad!

¡Piedad p'al pibe delivery!

¡Piedad, señora, piedad!  
¡Pa'l pibe delivery yo pido piedad

## **PUENTE PUEYRREDÓN (2017)**

Letra y música: Pablo Sensottera

*No alcanzaron las heridas  
Que se abrieron en el lomo  
De tus brazos de cemento y desazón*

*Ni el ejército más pobre  
El de las frentes cansadas  
Que se acerca a la frontera a reclamar*

*A curar tu sed de sangre,  
no alcanzo  
para hacerte más gris...*

*Las ruedas que te cruzaron  
De vos nunca se olvidaron  
Regresando empujadas mano y pie*

*Y están hoy para quemarse  
Y llorar su brea humeante  
Esa que pega al asfalto el dolor*

A curar tu sed de sangre,  
no alcanzo para hacerte más gris  
Puente Pueyrredón

Hundís tus pies en el agua  
Negro aceite que se arrastra  
Y alimenta a tus venas de hormigón

Contagiando los humores  
De una lucha casi inmóvil  
Urbe que enfrenta, la horda marginal

A curar tu sed de sangre,  
no alcanzo  
para hacerte más gris  
Puente Pueyrredón

**LA DEUDA ETERNA**

Miguel Jubany (l) –Omar Torres (m)

Vendrán entonces ciertos  
los duendes y las hadas,  
refunfuñando broncas  
vencidos los fantasmas;  
será una cita fueye  
a toda madrugada,  
nos miraremos hondo...  
no nos diremos nada.

Vendrá un rey de reyes  
Pichuco desde el mazo,  
palomas encendidas  
vendrán desde sus manos,  
a liberar ternuras,  
a rescatar milagros,  
a despejar los ojos  
de tantos viejos llantos.

Vendrán de nuevo nuevos  
sonriendo los cansancios,  
con el peso sin peso  
del peso bien ganado;  
serán de nuevo nuestros  
los hijos y los tangos,  
sin ya la deuda eterna  
del amo y del esclavo.

Valdrá al fin la pena  
plantarse bien plantado,  
mirando bien las cosas,  
teniéndolas muy claro...  
muy siendo lo que somos:  
aquello que fundamos,  
capaces de encontrarnos  
en todo lo que amamos.

Vendrán de nuevo nuevos  
sonriendo los cansancios,  
con el peso sin peso  
del peso bien ganado;  
serán de nuevo nuestros  
los hijos y los tangos,  
sin ya la deuda eterna  
del amo y del esclavo...

(Coda)

Será una cita fueye  
a toda madrugada,  
nos miraremos hondo  
no nos diremos nada.

## EXILIO: TANGO Y CALLE (2018)

Letra y Música: Miniatura

Soy el exilio en seis cuerdas gastadas  
una tajada de amor...  
(de amor callejero), soy un cuentacuentos  
que hace del recuerdo un capricho,  
de tus ojos un vicio, Del decir un ritual...

Soy un falso bandoneón olvidado y un potpurri de recuerdos,  
el cover prestado, soy el que se pone en bolas  
con cada canción...

Y me queda una foto en la billetera: mi gualicho contra el olvido...  
un milagrito roto a medio terminar  
ese es tu rocanrol, el mío es verte una vez más...

Me forje en los Conventillos Y pasillos de Ciudadela...  
guaridas, canallas, borrachos perdidos,  
el perro en el camino...  
las calles más solas de la Paternal, donde  
fui silbido luego existo, boca en boca, caravana

Soy canción...  
un milagrito roto a medio terminar  
ese es tu rocanrol, el mío es verte una vez más...

## PALABRAS PARA ÁSTOR

RAIMUNDO ROSALES (L) - JOSÉ TEIXIDÓ (M)

I

Con la piel encendida de tormentas  
y un océano oculto en el bolsillo  
desanduvo su fuelle y su osamenta,  
como un gato, en zaguanes y pasillos.

Fue Piazzolla por garra y por talento,  
prepotencia de genio y de trabajo,  
y fue el mago del barrio que nos trajo  
un milagro de cielo y arrabal.

II (Estribillo)

Tu voz, che Pantaleón,  
perfuma Buenos Aires como un ángel  
y gime cuando suena un bandoneón.

Tu voz, Ástor, es hoy,  
y estalla en los umbrales de otros tangos  
que asoman todavía,  
con ecos camorrones de tu adiós.

I B

Con Ravel y Pichuco en sus entrañas  
y un arreglo en gotán del paraíso  
va limpiando de olvido y telarañas  
los resabios de un cielo sin aviso.

Y al final de conciertos y zapadas  
con el último gesto en rebeldía  
se le pianta a la muerte y, cada día,  
piazolísimo, vuelve a ser triunfal.

### **SIN RED**

Letra y música : Lucio Arce (Lucio Mariano Arce)

Tengo un amigo que está metido  
Con una mina que está muy buena,  
Los labios rojos, tremendos ojos,  
Cuerpo con curvas que te marean.  
Mi amigo es calvo, medio petiso  
Y tiene un cuore que da pelea,  
Es generoso, considerado,  
Medio gordito y tartamudea.

Mi amigo sufre porque la mina  
Dice que no sabe lo que quiere.  
Que él es tan lindo, que él es distinto,  
Que si le falta, ella se muere.  
Pero a la mina le da el ataque  
Cuando las dudas se le aparecen,  
Le da la depre, le monta un drama,  
Le dice que ella no lo merece.

Mi amigo se atormenta, se echa la culpa él,  
Pero otra vez lo intenta, no la quiere perder.  
El tipo va de frente y alimenta su fe  
Como un loco suicida, él no tiene "plan b",  
Como un equilibrista que camina sin red.

Yo que he vivido alguna historia  
Muy parecida a la de mi amigo,  
Sé que esos "cuántos" son la materia  
De algunos tangos y algún olvido.  
Entre botellas me cuenta de ella  
Y escucho todo lo que me dice,  
Yo tomo nota y espero el día  
Que nos mostremos las cicatrices.

### **TANGO DEL VAMPIRO (2019)**

[Daniel Melingo](#)

Escucho un fuelle que me asegura  
Que ya es de noche y es noche oscura.  
Hoy su rezongo suena a sirena  
Que esta anunciando que hay luna llena.



Este es el tango que con voz ronca  
 Le canto a Lucy al salir del jónca.  
 Lucy, mi Lucy, que no hay collares  
 Con que se oculten tus yugulares.

Desde hace siglos no siento el hambre  
 Y hoy solo quiero beber tu sangre.

Desde hace siglos no siento el hambre  
 Y hoy solo quiero beber tu sangre.

Conde, mi conde, mi amor prohibido  
 Ya desde el día en que la has bebido  
 Mi sangre toda te corresponde.

Si me has herido, mi flor de anemia  
 No es esta noche lo que me apremia  
 Sino la llama que has encendido.

Si algo me quieres, solo por eso,  
 Abre la boca con que me hieres,  
 Con que me hieres y hoy dame un beso...

### **VIRULAZO (2020) (LA PANDEMIA)**

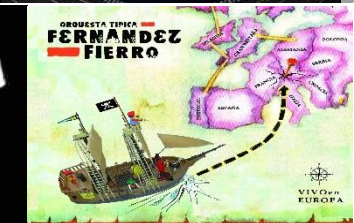
Letra de Hugo "El Duende" Garnica (Tucumán)

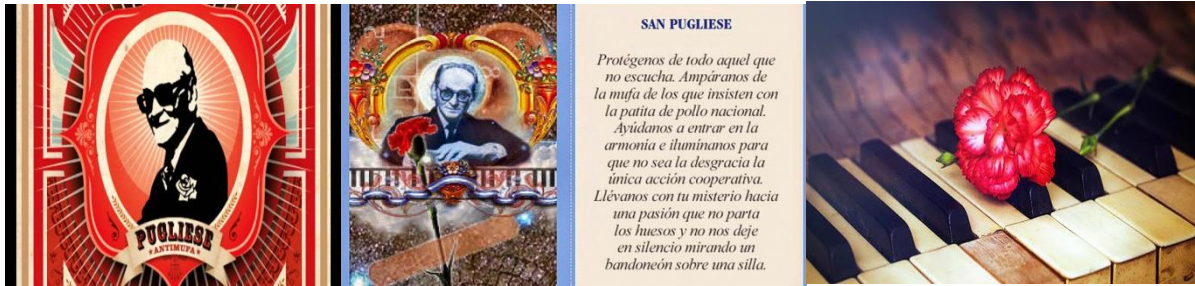
Se nos vino el bicharraco a contagiarnos,  
 te cortaron la Milonga y el frapé  
 te pusieron unos tiras en el barrio  
 y ya no podés tomar café...

Salieron los cobanis por el barrio,  
 fue el escabio, el asado y touché.  
 Cada chancho que se encierre en su rancho  
 Y no andés a los besitos ¡ya sabés!

Bicharraco me espantaste las minusas,  
 ya no tengo ni pa puchos ni pa gel,  
 tras cartón el "teropún" que no fía  
 a la barra ni a la madre de Gardel...

**LA MARTINO**  
ORQUESTA TÍPICA





**SAN PUGLIESE**

*Proyégenos de todo aquel que no escucha. Ampáranos de la mufa de los que insisten con la patita de pollo nacional. Ayúdanos a entrar en la armonía e iluminanos para que no sea la desgracia la única acción cooperativa. Llévanos con tu misterio hacia una pasión que no parta los huesos y no nos deje en silencio mirando un bandoneón sobre una silla.*

## **POESÍA DE LUCHO SCHWARTZMAN A DON OSVALDO**

### **TEATRO COLÓN 26 DE DICIEMBRE DE 1985**

**Hay hombres genuinos que caminan la noche de Buenos Aires. / Hay valientes creando en medio de opresiones. / Hay quienes, guardando ternura, millones de pájaros amantes, esconden fortalezas necesarias. / Y muestran al otro, al semejante, cómo se puede con la vida, cómo se dura con la idea. / Cómo se temple con la lucha. / En este piano se va a sentar un hombre con el único delito del amor / de la verdad impostergable. / Un hombre de rara melodía: insobornable. / Un hombre de barrio y rascacielos. / Un hombre muchas veces de notas entre rejas y fiero carcelero / Un hombre encendido de mañanas, de canto callejero. / En este piano se va a sentar un hombre con el mágico misterio de jugarse entero. / Andador incesante sin el miedo, / aliento sin bostezo, / marcador de esperanzas, / perseguidor de abrazos. / Anda simple, con el adorno de la brisa. / Camina natural, como la lágrima y la risa. / Fecunda cantos, cielos, emociones. / Tiene raíz que no abandona. / Acento raro. de puro de sincero. / Quisieron silenciarlo. No pudieron. / Viene de estirpe ineludible. / Dice un tango y lo perdura. / Es el sonido de generaciones. / Tiene la magia desde adentro. / En su dulce sonrisa se descubre "Yumba" pueblerina. / "Mariposa" de colores, fuente cristalina. / Niño siempre vivo. / En este piano se va a sentar un hombre cuyo solo nombre significa / que la idea de luz, coraje, y sentimiento / retorna indestructible con los tiempos. / Respeto, respeto: Es este piano se va a sentar Pugliese, que es como nombrar al pueblo.**



---



