



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Representaciones sociales de los migrantes internos en Argentina en las letras de Antonio Tormo y Alberto Castillo entre 1946 y 1955

Autores (en el caso de tesis y directores):

Paula Gimena Ortega

Mauro Vázquez, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación
Tesina de Licenciatura

Representaciones sociales de los migrantes internos en
Argentina en las letras de Antonio Tormo y Alberto Castillo
entre 1946 y 1955.

Alumna: Paula Gimena Ortega

DNI: 32.438.186

Teléfono: 15-3921-4596

Correo electrónico: ortegapaula86@gmail.com

Tutor: Mauro Vázquez

Febrero 2016

Agradecimientos

A Cristina, por cantarme desde chiquita la canción disparadora de esta tesina de grado.

A Mauro, mi tutor, por haber aceptado acompañarme en esta investigación desde el primer momento y guiarme en cada paso.

A Caro y mis amigos, por el aporte de ideas, contactos y, lo más importante, su apoyo y buena energía.

A Santi, por estar siempre, y en todo.

Índice

1. Introducción.....	4
1.1. <i>El objeto de estudio</i>	4
2. Estado de la Problemática	7
3. Marco Teórico.....	13
3.1. <i>El concepto de Representación</i>	13
3.2. <i>Inserción del fenómeno en una teoría de la cultura</i>	14
3.3. <i>La conformación de la identidad</i>	15
3.4. <i>La Otredad o alteridad: una noción capital para entender al migrante interno</i>	15
4. Marco Metodológico.....	17
4.1. <i>Investigación cuantitativa:</i>	17
4.2. <i>Investigación cualitativa:</i>	17
5. Contexto Político, Cultural y Económico	18
5.1. <i>Migraciones en Argentina. La figura de Juan Domingo Perón</i>	18
6. Consideraciones sobre Antonio Tormo y Alberto Castillo	20
6.1. <i>Antonio Tormo: “el Cantor de las cosas nuestras”</i>	20
6.2. <i>Alberto Castillo: “el Cantor de los cien barrios porteños”</i>	21
7. Alpargatas sí, libros no.....	22
7.1. <i>La cultura peronista</i>	22
7.2. <i>Un intento de democratización de la cultura de élite</i>	23
7.3. <i>La Radiodifusión como servicio público</i>	24
7.4. <i>La televisión: un mercado en ascenso</i>	25
8. Análisis del objeto de estudio.....	27
8.1. <i>El abandono del pago/barrio y el encuentro con un Otro</i>	29
8.2. <i>Tiempos y Espacios</i>	41

8.3. <i>La vida cotidiana</i>	49
9. Conclusiones	59
10. Bibliografía	62
11. Anexo	67

1. Introducción

1.1. El objeto de estudio

“Asoman a las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros, de a uno o de a dos (...). Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color”.¹

El objeto de estudio de la presente tesina tiene su raíz en una de las clases teóricas del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva del Profesor Pablo Alabarces, brindado durante la cursada de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires durante 2011. Gran parte de la asignatura mantenía estrecha relación con los vínculos entre el peronismo y diversas prácticas de la clase popular de la época y fue así que, promediando el curso, asistimos al encuentro que daba cuenta de determinados temas musicales (folklóricos, concretamente) que habían hecho mella en el período. Una de las canciones a las cuales se hacía alusión era El rancho e' la cambicha, del mendocino Antonio Tormo. Enseguida esa canción me “hizo ruido”, no me fue indiferente. Fue así que recordé que mi madre siempre relataba que era un tema musical que mi abuela cantaba en su juventud (precisamente en los años 40' y 50' del pasado siglo).

Durante el teórico del Profesor Alabarces, me interioricé en que había sido el tema (y el disco) más vendido de la historia musical argentina (de todos los géneros) y fue así que durante los últimos años de cursada universitaria, mi curiosidad se fue incrementando y, sumado a mi interés personal por la música, decidí abocarme a investigar algún tema que vinculase el fenómeno peronista con el folklore, en el marco del consumo de las culturas populares. Al iniciar la etapa de

¹ Cortázar, Julio (1983). “Las puertas del cielo” en *Bestiario*. México: Nueva Imagen.

lectura de los antecedentes teóricos y bibliográficos, me crucé con trabajos que mencionaban a Alberto Castillo como otra gran figura popular durante el peronismo, en otro género musical, pero con ciertos aspectos similares a Antonio Tormo. A partir de este punto, decidí analizar las letras de ambos músicos entre los años 1946 y 1955 (primera y segunda presidencia peronista) junto con los films *Adiós Pampa Mía* y *La Barra de la Esquina*, protagonizados por Alberto Castillo, con el objetivo de observar y analizar las representaciones sociales de los migrantes provenientes del interior del país, en el corpus seleccionado.

Es importante subrayar que las canciones seleccionadas son interpretadas tanto por Tormo como por Castillo, pero no son éstos los autores de las piezas musicales y que ambos músicos han sido contemporáneos (nacieron y fallecieron con exactamente un año de diferencia²). El objetivo será encontrar en este corpus representativo, huellas de la figura del migrante interno, sus vivencias, su experiencia y su forma de acercarse a la gran ciudad, desconocida y provista de nuevas oportunidades.

Para ellos nos proponemos: explicitar los ítems o conceptos en los cuales el migrante interno se halla interpelado en canciones del género folklórico y tanguero e indagar la vida cotidiana de las clases populares; investigar los distintos espacios y tiempos que son construidos en el corpus seleccionado mediante el juego entre el pasado y el presente, analizar la cosmovisión en una Argentina en transición y, en ese contexto, las disputas sociales y culturales; y estudiar de qué modo la música seleccionada pudo proponerse como un dispositivo de construcción de consenso entre 1946 y 1955 en Argentina.

En la primera parte de esta investigación daremos cuenta del contexto histórico y político, que tuvo por cierto gran trascendencia en la historia de nuestro país y que ha sido foco de múltiples análisis tanto de teóricos nacionales como internacionales. A continuación, daremos algunas precisiones sobre el corpus de análisis seleccionado, con el objetivo de situar al lector en contexto y brindarle conocimiento sobre los músicos y su relevancia a la hora de ser seleccionados. En tercer lugar, nos abocaremos a detallar las perspectivas teóricas y metodológicas y procederemos a justificar la utilización del corpus.

² Fecha de nacimiento y fallecimiento de Antonio Tormo: y Alberto Castillo 7 de diciembre de 1914 – 23 de julio de 2002 y 18 de septiembre de 1913 – 15 de noviembre de 2003, respectivamente.

A posteriori, será el momento de analizar el material elegido desde 3 ejes que seleccionamos para este fin. Por último, brindaremos las conclusiones de la investigación, en las cuales daremos cuenta de la posibilidad de que la música y material cinematográfico analizados pudieran haber funcionado como instrumento de consenso para las masas, lo cual sería visible en sus prácticas y consumos.

2. Estado de la Problemática

Varela (2007) estudia la emergencia del tango y presenta las distintas etapas que llevaron a su formación como género, exponiendo a su vez las diversas formas de vivirlo por músicos y cantautores de la época. El académico da cuenta del género tanguero en un contexto marcado por el peronismo y explica las consecuencias que conlleva este fenómeno musical a nivel popular. Ejemplifica esto tomando a Piazzolla, tanguero que surge como el gran revolucionario en el mundo del género, y es de nuestro interés, ya que rompe con lo establecido: quiebra un status quo vigente en esta música, en sintonía con la disrupción que generarán a nivel masivo nuestros sujetos analizados: Antonio Tormo y Alberto Castillo.

Cabe subrayar que durante la vida musical del autor de Adiós Nonino, éste afrontó infinidad de cuestionamientos sobre su obra, controversias que fueron producto de una influencia musical muy diferente a sus colegas tangueros: el jazz. La búsqueda de un nuevo estilo, algo que no tuviese nada que ver con el tango, se hizo incesante a sus jóvenes 28 años. Sobre esto Varela es enfático y asegura que la música de Astor Piazzola “tuerce todo lo que debe ir en una sola dirección” (Varela, 2007: 3). En relación a la época analizada en nuestra tesis de grado (el peronismo), sostiene que “toda la música (la de Piazzolla), será el signo de la proscripción, extraña al relato y la creencia, incomprensible para el hábito primario de ser argentinos” (*Ibidem*).

Esta última frase de Varela es sumamente interesante y disparadora de varias preguntas: ¿Es acaso el tango el componente unificador por antonomasia de la cultura argentina a mediados de Siglo XX? ¿Realmente se convierte en algo extraño a lo “comprensible” por los argentinos? ¿Qué es el hábito primario de ser argentinos? No intentaremos responder ahora estos cuestionamientos, pero sí preguntarnos si el tango puede considerarse un elemento de unión o amalgama social entre los años 1946 y 1955 en Argentina, y si acaso, el folklore no cumple un rol similar o intenta disputarle este espacio, en el contexto de nuestros sujetos analizados: los migrantes internos.

En este sentido, Emilio De Ipola en “El Tango en sus márgenes” realiza un exhaustivo estudio sobre la historia del tango y las disputas con el folklore, el otro gran género musical que indagaremos. De Ipola narra cronológicamente los detalles de la emergencia del tango, explicando que “nace en ámbitos alegres, pendencieros y a menudo ilegales” (De Ipola, 1985:13) haciendo especial énfasis en que el género emerge como baile y ejecutado por “hombres y mujeres oscuros” en espacios clandestinos. Además, sostiene en su trabajo que el género carece de carácter de canción, refiriéndose de este modo a la predominancia del movimiento corporal frente a la música y el canto.

En su análisis De Ipola argumenta que “aunque el baile mantenga el papel protagónico, la música ya no puede ser considerada como simple pretexto para cortes y filigranas” (*Ibíd*: 14). La metáfora de la filigrana da cuenta de un trabajo de orfebrería realizado con hilos de plata u oro, un trabajo hecho con gran habilidad y finura. De Ipola en este sentido explica que se trata de una música que perdura y se prolonga en canto, tarareo o silbido y de este modo intenta expresar la persistencia del género pero en un nuevo espacio: la música y no ya el cuerpo. El éxito y prestigio del tango llegan a su momento culmine en los años 40’ del Siglo XX, de la mano de una perspicaz generación de autores, letristas y ejecutantes que trasladan al tango a su más alto nivel.

El tango empieza a ocupar las principales audiciones radiales y es protagonista de reuniones que se realizan en clubes sociales y deportivos. Paralelamente a este acontecimiento, el disco y el cine multiplican su popularidad. Según la hipótesis de De Ipola, la política cultural peronista no puso obstáculos al tango, sino que, por el contrario, favoreció y hasta impuso mediante la disposición que obligaba a transmitir un 50% de música nacional³ su difusión masiva. De Ipola argumenta que promediando la década comienzan a asomar las sombras del eclipse, ya que el tango ingresará en un rápido declive frente a otros géneros, siendo los comienzos de la década del 50’ el momento de su definitiva defunción. Demasiado pronto, sostiene De Ipola, el tango clásico da inequívocos signos de agotamiento.

³ Decreto 13.291 del 29 de diciembre de 1952, firmado por el presidente Perón.

Ricardo Horvath (2006) en tanto, se cuestiona qué ocurrió con el tango y la cultura en general en la época. En su trabajo sostiene que bajo el peronismo, la cultura (en su sentido antropológico), se transformó en planos que van desde la vida cotidiana hasta actitudes políticas y artísticas. En el análisis, procede a dar su punto de vista sobre lo que era entendido como cultura para argumentar que “los que trabajan sobre la cultura con criterios burgueses van a dar una imagen negativa de la cultura bajo el peronismo porque van a buscarla justamente en los reductos de la cultura burguesa, la literatura culta, por ejemplo, y no en la cultura popular” (Horvath, 2006: 147).

Horvath asevera que con el surgimiento del peronismo queda trunco un proceso ya que en ese lapso, diversos campos de la cultura no habían sido lo suficientemente explorados y el movimiento encabezado por Juan Domingo Perón sufre una confusión, traducida en la burocratización de los procesos culturales. Ejemplifica este fenómeno citando a Aníbal Ford quien explica: “Marianito Mores al frente de cien profesores era una nueva cultura. Pero a pesar de todo eso, algo nuevo pasaba en los textos como los de Manzi, como los de Discepolín, o como tantos otros, en las nuevas lecturas que se hacían de la canción popular, sea en las voces de Castillo o de Tormo como en la de los refinadores cantores del tango del 40” (Horvath, 2006: 147). En este marco, Ford ha introducido un nuevo actor que será sujeto de nuestro análisis y reflexión en esta tesina: Alberto Castillo. Sobre el músico señala que con él nace un populismo extravagante y explica que algo similar ocurrió con otros intérpretes y autores que fueron “desbarrancándose en una demagogia sin freno” (*Ibidem*).

Según Horvath, el Castillo “contenido” (pese a su decir arrabalero) desemboca en un personaje payasesco y en su momento criticado por Julio Cortázar⁴. Horvath a estos efectos, rescata a Blas Matamoro (1969) quien fundamenta que Alberto Castillo personifica el tango masivo y subjetivizado de los años 1945 en adelante. Matamoro argumenta que no es una casualidad que el ascenso de Castillo coincida con el del peronismo, ni que sus actitudes en relación con el público guarden similitudes, un tanto “caricaturescas” con las del propio

⁴ Julio Cortázar en el cuento “Gardel” en *La vuelta al día en ochenta mundos*, se apena por la partida de un Carlos Gardel y el advenimiento de algunos “cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo” (Cortázar: 1967:137).

Perón en el manejo de las masas que lo seguían. En este sentido, la subjetivización (predominio de la figura por sobre su propuesta musical) es clara: Castillo reúne características físicas y gestuales que lo identifican, y que lo distinguen del resto de los músicos abocados al tango durante el período; Perón también, significó un ícono en la dirección de masas, por su estilo particular y forma de acercarse a las masas.

El folklore, como hemos sostenido, será el otro género que analizaremos en este trabajo, con el objetivo de dar cuenta de la presencia en sus letras de la figura del migrante del interior del país. El representante folklórico de nuestro análisis será Antonio Tormo, músico mendocino quien fue llamado también “la voz del pueblo” o “el cantor de las cosas nuestras”. Claudio Díaz nos acerca información valiosa sobre la persona de Tormo, y ubicará la obra del artista en lo que denomina el Paradigma Clásico del Folklore⁵. Díaz relata en su exposición que Antonio Tormo da inicio a su trayectoria solista a mediados de los 40’ y de este modo emprende un ascenso estrepitoso en su carrera, obteniendo la sugerencia de la grabadora RCA Víctor de incorporar una canción que nada tenía que ver con su repertorio cuyano: el rasguido doble *El rancho é la cambicha*, de Mario Millán Medina.

Lo particular en la obra de Tormo, según Díaz, es la eliminación de elementos típicos de la música litoraleña, como el acordeón y el timbre de voz característico, para ser incorporados punteos de guitarra y acompañamiento de tonada cuyana. Lo interesante de este disco de Tormo, asegura Díaz, es que obtiene más de 3 millones de copias vendidas⁶, sin tener el público una experiencia previa de audición de rasguido doble o música del litoral. Según el autor analizado, esta canción fue percibida como folklórica pese a ser un híbrido novedoso.

A estos efectos, Alabarces afirma que ha habido poca investigación sobre la música folklórica desde una perspectiva popular (pocos textos transitaron, según el autor, el terreno de una sociología de la música popular en la Argentina; sigue

⁵Díaz explica que se trata del “conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años 30 y 40, son compartidos hacia los 50 por los agentes sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de las luchas por la legitimidad.” (Díaz, 2007: 117).

⁶ Sobre esto, Félix Luna en Historia Argentina 1, La Argentina era una fiesta (1946-1949), 1984, sostiene que Antonio Tormo arrasa con las preferencias del público provinciano. El “Cantor de las cosas nuestras” fue el primer intérprete de música popular que logra vender más de un millón de discos. A tal punto quedó identificado Tormo con los “cabecitas”, que a éstos los llamaban “20 y 20”: veinte centavos para una porción de pizza y veinte centavos para escucharlo”.

sin construirse una aproximación integral, por fuera del tratamiento del rock, explica), y recoge el análisis previamente mencionado en la revista Punto de Vista con el objetivo de explicar que es atractiva la reflexión de ambos autores para pensar la presunta responsabilidad del peronismo en la desaparición del tango. Sobre esto plantea: “Vila afirma que esa desaparición es a la vez presunta, y que es correlativa de la consolidación del migrante interno y el traspaso de su horizonte de expectativas a un lugar hegemónico en el consumo de música popular; desplazamiento que anuncia el boom del folklore de los sesenta” (Alabarces, 2005: 15).

Otro antecedente importante es el que nos brinda un documento publicado por la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Córdoba en el marco de las VI Jornadas de Política y Cultura. Su autora, María Cristina De Carli, investiga la construcción de la identidad de la nación peronista a través de la disciplina folklórica. Lo interesante de la publicación de De Carli es su hipótesis, que manifiesta que con el advenimiento del peronismo, se produce un reforzamiento en la política nacional de búsqueda de una identidad argentina, mediante los estudios folklóricos, política que tenía como objetivo “rescatar aquellos resabios propios de la cultura nacional, que no habían sido contaminados por influencias extranjeras” (2012: 3). Teniendo en cuenta que el “segundo peronismo” alegaba que el patrimonio cultural del país estaba conformado por la historia, el idioma, la religión, la familia y el folklore (según el propio Juan Domingo Perón), el folklore cumple un rol mucho más trascendente para la cultura y para el “ser argentino”.

En tanto, Pablo Vila, buscará analizar fenómenos musicales nacidos de necesidades socio-políticas y en determinados momentos históricos. Su apartado *Peronismo, migrantes internos, tango y folklore* es un antecedente significativo para nuestro trabajo. Vila revela que en los grandes centros urbanos (especialmente en Buenos Aires) en las décadas del 30 y 40, el folklore es marginal en la vida ciudadana, ya que se halla ligado a las vivencias de los primeros contingentes de migrantes internos que llegaron a la ciudad (atraídos por la creciente industrialización) y que reproducen, sobre todo en las peñas, su música nativa. Las dificultades que encuentra el recién llegado para relacionarse con la cultura ciudadana son grandes y se expresan en el rechazo de que es objeto por

parte de los sectores urbanos, que casi sin distinción de clase, le imponen el mote de *cabecita negra*. Vila (1985) plantea que con el ascenso del peronismo el panorama cambia y adquiere centralidad política un nuevo actor social: el migrante interno. Con dicha centralidad, también adquirirá relevancia la expresión cultural que lo representa, es decir, el folklore. Es en este punto donde emerge una disonancia con lo que plantea De Ipola, en relación a que la política cultural peronista favorece e impone la difusión masiva del tango.

Vila sostiene que así como el tango años antes había contribuido a definir ciertos aspectos de la identidad de las clases populares, con el folklore pasa otro tanto, en su relación con el migrante interno. Así, las canciones de la década del 40' y 50' ilustran las vivencias y nostalgias del provinciano en su duro camino de adaptación a la ciudad. Vila alega que hacia 1950 la popularidad del tango comienza a ser seguida de cerca por el folklore. Según datos que aporta, del total de partituras editadas en 1950, 30% corresponden a música de tango y 25% al folklore; del total de canciones grabadas en discos simples lanzadas al mercado, el 21% pertenece a tango y el 17% a folklore.

Para Vila, lo más importante a rescatar en el período peronista es el papel que juega el folklore en el procesamiento de las vivencias del migrante interno. En este sentido, las letras de las canciones más populares son ilustrativas: *El rancho e' la cambicha* describe los preparativos que realiza un paisano para ir a un bailongo, un evento habitual y a la vez, de trascendencia, para sus protagonistas. Explica Vila que "los sectores migrantes que arriban a Buenos Aires, y se constituyen en una de las principales apoyaturas del peronismo, no se sienten representados por el tango. En consecuencia, y producto de la estigmatización de que son objeto por parte del habitante urbano, apelan a su propia música para expresar sus vivencias" (Vila, 1985:49).

De esta forma, no es casual que el tango y uno de sus intérpretes más importantes del período, Alberto Castillo, alejados de las vivencias de estos nuevos actores sociales popularicen *Por cuatro días locos que vamos a vivir*, al tiempo que el provinciano y su expresión musical propia, el folklore, estaban procesando un fenómeno más profundo: el de su integración a la ciudad, que no dejaba de tener también, sus añoranzas, su recurrente regresar, simbólicamente al pago. Este es nuestro punto de partida.

3. Marco Teórico

3.1. El concepto de Representación

Procederemos a indagar formas de conocimiento y conglomerados de sentido en las letras de los músicos Antonio Tormo y Alberto Castillo; éstas serán el material tangible en el cual examinaremos aquellos comportamientos que serán posteriormente integrados en una relación de intercambios cotidiana, como plantea Moscovici (1979). Desde el marco de la psicología social el mencionado autor nos provee una importante sistematización sobre la noción que encabeza el título de esta tesina de grado. El binomio conceptual representación social, posee un largo historial en su construcción y se trata de “una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos” (1979: 17-18).

El autor considera que “la representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen tangible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación” (*Ibíd*). La representación social se considera un modelo reciente dentro de la Psicología Social e intenta ser una explicación útil en el estudio de la construcción social de la realidad. Berger y Luckman echan luz sobre este tema y señalan: “la realidad se construye socialmente y la sociología del conocimiento debe analizar los procesos por los cuales esto se produce” (1968:11).

La realidad es entendida como una serie de fenómenos “externos” a los sujetos (no pueden controlar su existencia en el mundo) y el conocimiento es la información respecto de las características de esos fenómenos. Realidad y conocimiento están estrechamente relacionados a partir del proceso en que un cuerpo de conocimiento sobre un fenómeno determinado queda establecido socialmente como realidad. Dicho en términos simples, será el conocimiento del sentido común que tiene como fines comunicar y sentirse dentro del ambiente social y que se origina en el intercambio de comunicaciones del grupo social. Será

una forma de condensar significados y sistemas de referencias que nos permitan interpretar lo sucedido a nivel social y cultural en Argentina entre 1946 y 1955.

3.2. Inserción del fenómeno en una teoría de la cultura

Todo proceso de comunicación es realizado mediante la construcción de significados o sentidos compartidos a través de distintos tipos de códigos, según la definición de Aníbal Ford (Ford, 2002). Los signos mediante los cuales se establece la comunicación en términos semióticos, pueden ser símbolos, íconos o índices, según el tipo de relación con el objeto al cual denotan. En este marco, realizaremos un análisis de material escrito, sonoro y fílmico de Antonio Tormo y Alberto Castillo, con el objetivo descubrir diversos signos intercambiados y estudiar los procesos de significación resultantes, en un contexto histórico específico.

Ford argumenta que es imposible separar la comunicación de la cultura: “Si bien la comunicación y/o la información han sido reducidas a formulaciones matemáticas, o sistémicas u homoestáticas, como sucedió con la cibernética y la teoría general de los sistemas, estas operaciones (...) no han podido reducir la estrecha y casi inseparable relación de la comunicación con la cultura (entendida ésta desde el punto de vista antropológico y semiótico) y con el contexto, es decir, con series diacrónicas y sincrónicas, históricas y sociales” (Ford, 2002: 22).

En cuanto al concepto de cultura, lo estudiaremos ligado a lo popular, tal como lo plantea Stuart Hall: “La cultura popular es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones. En el estudio de la cultura popular deberíamos empezar siempre por aquí: con el doble ruego de la cultura popular, el doble movimiento de contención y resistencia que siempre está inevitablemente dentro de ella.” (1984:95). Bajo esta premisa estudiaremos el doble movimiento de contención y resistencia: cómo un grupo social dado pudo sentirse representado por determinado género musical, lo que implica, en este sentido, hacerse una pregunta sobre los procesos de construcción de hegemonía. Tomamos la tercera definición de Hall sobre lo popular: “Aquellas formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases. Lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la cultura

popular en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante” (Hall, 1984:013).

3.3. La conformación de la identidad

Un concepto fundamental que formará parte de nuestro análisis es de la identidad, ya que daremos cuenta de cómo ésta es conformada en ambos autores analizados y cómo se erigen ambos músicos frente a su público. Para ello haremos uso de la noción de Cuche, quien la entiende como una “construcción social y no algo dado” (1996:11).

Esta construcción es realizada siempre de forma relacional, es decir, entre grupos: “La identidad es una construcción que se elabora en una relación que opone un grupo a los otros, con los cuales entra en contacto” (*Ibíd*). Migrantes internos y clase media-alta porteña son nuestros grupos sociales, y es en ellos en los que investigaremos las formas de inclusión-exclusión que identifican a ambos grupos.

3.4. La Otredad o alteridad: una noción capital para entender al migrante interno

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la otredad es la condición de ser otro. Esta definición que parece una obviedad, no lo es para los fines de nuestro análisis, ya que ese otro es el protagonista fundamental: un otro (migrante interno) frente a un nosotros (élite/clase media porteña de mediados de siglo XX). El migrante interno se presenta en nuestro trabajo como el protagonista fundamental y clave para comprender la sociedad argentina durante el peronismo. Es funcional entonces, para nuestra investigación, rescatar otro concepto de Otredad, más profundo y que proviene de la antropología.

Es así que Ana Rosato asimila el concepto al de alteridad y la define como “un tipo particular de diferenciación que tiene que ver con la experiencia de lo extraño” (Rosato, 2004:19). Según Rosato, esa sensación puede referirse a paisajes y climas, plantas y animales, formas y colores, olores y sonidos. Pero sólo la

confrontación con hasta entonces singularidades de otro ser humano (lengua, costumbres cotidianas, fiestas, ceremonias religiosas o lo que sea) proporciona la experiencia de lo ajeno, de lo extraño propiamente dicho. A nuestros fines se tratará de la experiencia de la ajenidad.

Alteridad, para la antropóloga, no es cualquier clase de lo extraño y ajeno, y esto es así porque no se refiere de modo general y mucho menos abstracto a algo diferente, sino siempre a otros. Alteridad capta el fenómeno de lo humano de un modo especial.

4. Marco Metodológico

En cuanto a la metodología se trabajará de forma descriptiva-analítica, con el objetivo de articular un análisis de tipo temático, es decir, del contenido, con uno de tipo formal (musical/cinematográfico). Para ello, realizaremos:

4.1. Investigación cuantitativa:

- Análisis cuantitativo de estadísticas de la época sobre migraciones entre 1946 y 1955 en Argentina.

4.2. Investigación cualitativa:

- Análisis de las letras de 20 canciones de Antonio Tormo y 20 de Alberto Castillo, además de 2 films de éste músico: *Adiós Pampa Mía* y *La barra de la esquina*.
- Entrevistas en profundidad a musicólogos, periodistas especializados en música y migrantes internos de diferentes provincias de la Argentina, con el objetivo de recabar información en forma verbal y datos no disponibles u observables de forma directa.

5. Contexto Político, Cultural y Económico

5.1. Migraciones en Argentina. La figura de Juan Domingo Perón.

Desde mediados del año 1930 y promediando la siguiente década, se establecieron en el área metropolitana de Buenos Aires alrededor de un millón de migrantes internos. Esta crecida poblacional desde provincias del interior fue producto de la alta demanda laboral, consecuencia del proceso de industrialización llevado a cabo en respuesta a la denominada “crisis del 30” de la Bolsa de Nueva York, que trajo como contrapartida la implementación de un modelo de sustitución de importaciones por parte de los sucesivos gobiernos, cuyo fin sería fomentar la industria nacional.

Es en este contexto, que una importante masa migratoria del noroeste y noreste argentino, se desplazará a la capital argentina, con el objetivo de obtener mejores condiciones laborales (o insertarse en el mercado laboral), debido a la necesidad de mano de obra para la industria. Será entonces a partir del año 1946 cuando se dé inicio a una etapa en la Argentina que marcará un antes y después para los migrantes internos y los trabajadores en general en nuestro país, ya que surgirá la figura de Juan Domingo Perón, cercana a las clases populares y fundamentalmente, al movimiento obrero.

Durante los años que siguen a la revolución de 1943 o “Revolución de los Coroneles” (golpe armado al mando del General Arturo Rawson por el cual fue depuesto el presidente Ramón Castillo), la cultura popular sufrirá diferentes transformaciones y un despliegue cuantitativo, según la hipótesis de Eduardo Romano (1973). Romano asegura que pudo haberse desatado una suerte de “terror” sobre “las almitas transparentes desde que los cabecitas negras empezaron a hacerse notar en la ciudad” (1973: 9). Esta conjetura se vincula con este nuevo actor que llega a la metrópoli de tinte europeo, y “tiñe” lo que hasta en ese momento se entendía como cultura, de un nuevo tono: la cultura de los sectores populares, sobre todo de los migrantes.

Mucho se ha escrito sobre la cultura peronista y la relación estrecha que mantuvo el gobierno del General Juan Domingo Perón con las masas de

trabajadores. A nuestros fines, será interesante centrarnos en la figura del migrante interno, ya que éste será objeto de nuestro análisis en la segunda parte de esta tesina. Es Gino Germani (1955) quien afirma que 1930 se presenta como un verdadero parteaguas, al cerrar un período abierto en las últimas décadas del siglo XIX por la inmigración masiva e inaugurar otro caracterizado por las migraciones internas del campo a la ciudad (que se extienden hasta el ascenso del peronismo al poder).

El sociólogo italiano sostiene al respecto que en la primera etapa de inmigración (europea), el proceso se presenta bien diferente dando lugar a una asincronía: el migrante interno se incorpora a la ciudad sin integrarse social y políticamente. Según Germani esa ajenidad no se explica por su origen extranjero sino por su pertenencia a esa otra Argentina, rural y tradicional que se había mantenido casi al margen del proceso de modernización (cuyo impacto era evidente en la región litoral y en sus principales ciudades).

El peronismo era así el producto de una etapa del desarrollo histórico argentino caracterizada por el tránsito de una sociedad tradicional a una moderna. Germani agrega en su análisis un actor social clave: el migrante reciente. Estos provenían de áreas rurales y pasaban a engrosar las filas del nuevo proletariado industrial de Buenos Aires, al ritmo de las transformaciones de la economía en la década del treinta, y en especial, en los años de la segunda guerra mundial.

El derrocamiento del primer experimento nacionalista popular, en 1955, según Juan Carlos Portantiero, “habría de implicar, en varios sentidos, el cierre de un ciclo histórico. En lo económico, quedaba atrás, agotado, un modelo de acumulación, iniciado con la crisis del 30 y reforzado en la década del 40, que el peronismo modificó socialmente introduciéndole un patrón ampliado de distribución” (1977: 531 -532).

6. Consideraciones sobre Antonio Tormo y Alberto Castillo

6.1. Antonio Tormo: “el cantor de las cosas nuestras”

El músico mendocino Antonio Tormo nació en 1913, en una de las viviendas de las Bodegas Giol, donde trabajaba su padre, quien fallece poco antes de su nacimiento. Hijo de padres valencianos, realiza en 1923 sus primeros estudios en la Escuela Clara Rosa Cortínez, para continuarlos en la Escuela de Artes y Oficios, donde aprende a ser “tonelero profesional”. Será en 1942, durante la presidencia de Ramón Castillo, cuando el joven Tormo empiece a dar sus primeros pasos en la música e integre la “Tropilla de Huachi Pampa”⁷, donde obtendrá un gran éxito masivo. Sin embargo, será en 1947 cuando llegue a Buenos Aires contratado por Radio Splendid y Radio Belgrano, en los albores del gobierno peronista, y dé inicio a una exitosa carrera en el ámbito del folklore.

En 1949, Tormo será reclamado con un importante contrato en Chile, ligado a una propaganda como nunca se había hecho en el país: un tranvía con su fotografía en gran tamaño recorría la ciudad capital y el músico era recibido como un verdadero ídolo. El clímax de su carrera llegará en 1950, cuando grabe “El rancho e’la cambicha”, el disco que alcanza una venta de 5.000.000 de copias transformándose en el más vendido de la historia argentina. Es a partir de este lanzamiento que el músico inicia una gira por el interior del país y visita diferentes países latinoamericanos, hasta el año 1955, cuando la denominada “Revolución Libertadora”⁸ apague la voz del “cantor de las cosas nuestras”, como era llamado popularmente, de radios y escenarios.

⁷ Conjunto de música folklórica argentina dirigido por el sanjuanino Buenaventura Luna e integrado por Diego Canales, Remberto Narváez, José Samuel Báez, Zarco Lejo, Eduardo Falú y Antonio Tormo, entre otros artistas a lo largo de su existencia (entre 1937 y 1942).

⁸ En septiembre de 1955 se inició la dictadura militar que se dio a conocer como “Revolución Libertadora”. Con el peronismo proscrito, su líder en el exilio y sus principales dirigentes encarcelados, se organizó en las fábricas y en los barrios la “resistencia peronista”.

6.2. Alberto Castillo: “el Cantor de los cien barrios porteños”

Alberto Salvador De Lucca Di Paola, conocido popularmente como Alberto Castillo, nació en Buenos Aires el 7 de diciembre de 1914 en el barrio de Floresta, siendo el quinto hijo de una familia de inmigrantes italianos. De pequeño demostró una afición natural por la música y tomó lecciones de diversos instrumentos. Su debut profesional fue a los 15 años, bajo el seudónimo de Alberto Dual, el cual alternaba con el de Carlos Duval. Castillo a lo largo de su carrera cantó con las orquestas de Julio de Caro (1934), Augusto Berto (1935) y Mariano Rodas (1973), sin abandonar en ningún momento sus estudios de medicina.

Poco antes de recibirse formó parte de la Orquesta Típica Los Indios y en 1941 Tanturi editó su primer disco con Alberto Castillo como vocalista, quien adoptaba su seudónimo definitivo. Un año más tarde se recibió de ginecólogo e instaló su consultorio en la casa de sus padres, convirtiéndose en sus horas libres, en el cantor Alberto Castillo. La cinematografía lo convirtió en actor y debutó en 1946 con el film *Adiós Pampa Mía*, para continuar su carrera con *El Tango Vuelve a París*, en 1948. Su último éxito fue en 1993, cuando grabó junto al grupo “Los Auténticos Decadentes” el emblemático candombe “Siga el baile”.

Explica Gálvez (2009) que las clases sociales se mezclaban en los clubes de barrio y esto en general sucedía en función de las orquestas que tocaran. Algunas orquestas tenían un público de índole “arrabalero” (cercanas al viejo tango) y otras tenían amantes “más civilizados”. Esto no implicaba que los clubes dejaran de contratar a las orquestas cuya concurrencia tuviera “normas de comportamiento” que chocaran con las de sus habitués.

En su estudio narra que clubes como el Villa Malcolm, frecuentemente visitado por las clases medias, varias veces llevaba orquestas y cantantes asociados a las clases populares, como D’ Arienzo y Alberto Castillo. Sobre este último explica: “Durante la actuación de este último, la masividad extraordinaria de la concurrencia obligó a cortar la calle Córdoba y a que el cantor saliera a cantar por la ventana algunos temas para aplacar los ánimos. La presentación de este popular cantante dejó recuerdos imborrables en la memoria de los más antiguos socios del

club. Castillo, que, muchos dicen, se inspiraba en Perón para sus gestos sobre el escenario” (Galvez, 2009: 5).

7. Alpargatas sí, libros no

7.1. La cultura peronista

¿Cuál es el concepto de *cultura* vigente en el año 1946 en Argentina? Podemos decir que el término muy lejos se encontraba del complemento que empezaría a añadirse por intelectuales de la comunicación y sociología de mediados de siglo: “popular”. Explica Eduardo Romano (1973), que en la etapa iniciada en 1943 y consolidada entre 1946 y 1955, se distinguen dos formas de la denominada *cultura popular*. Una es visible en las transformaciones producidas en la convivencia ciudadana:

- Aparecen nuevas pautas de asociación colectiva, ya sea en la vida laboral como la agremiación masiva, como en la política, traducida en manifestaciones multitudinarias como la del 17 de octubre de 1955.
- Nuevas diversiones: los bailes de Carnaval arrojan recaudaciones impensadas hasta el día de hoy, al igual que las competencias deportivas en estadios repletos; confiterías y cines abarrotados.

Otra transformación que enumera Romano es el desplazamiento de contingentes de unas zonas a otras del territorio, iniciando de esta forma la historia del turismo social argentino (*Ibíd*). Las clases altas y medias, hasta los años 40', consumían la cultura y moda que provenía de Europa y Estados Unidos. Poco a poco, esto se fue transformando, tanto en el consumo musical, la lectura e incluso expresiones lingüísticas. Durante el peronismo se da lugar al rodaje de películas de índole histórica que representaban la resistencia y la lucha, fundamentalmente problemas sociales, como *Filomena Marturano*, protagonizada por Tita Merello. Con respecto a las políticas de consumo cultural, vale incluir la difusión del Manual Práctico del Segundo Plan Quinquenal, implementado en 1953. En éste se indicaba

la necesidad de una exaltación de los valores espirituales, para lo cual sería primordial elevar la cultura. Es posible destacar el intento del gobierno, además, por la apropiación de espacios para el consumo cultural. En este sentido, observamos la incorporación de nuevos escenarios a la danza como el Teatro Argentino de La Plata, el Teatro Municipal de Buenos Aires, el Teatro IFT y el Parque Lezica, entre otros (lo que muestra una cierta descentralización del Teatro Colón, el cual sin embargo, seguiría siendo el ámbito más importante para la difusión de la danza). Varios de estos espacios eran teatros oficiales, los cuales bajo el peronismo fueron más accesibles para los sectores populares; los demás eran comerciales como el Smart, la Sala Van Riel, el Politeama, el Odeón, el Apolo, y el Astral, o independientes como el T. La Máscara y el Fray Mocho, a los cuales no acudían las multitudes.

Las obras se estrenaban en el Teatro Colón, y en el verano del año siguiente, se mostraban de forma libre y gratuita para las clases populares. Carlos Manso (Durante, 2008:103) sobre estas funciones, explica: “ Las temporadas de verano al aire libre en los jardines de Palermo siguen siendo predilectas de un público popular y de clase media, que exterioriza su agrado colmando las precarias instalaciones –con duros asientos de tablitas horizontales de madera-; a muchas personas se las ve llevando pequeños almohadones para clamar sus asentaderas”. Podemos, en este sentido, visualizar una separación entre la cultura legítima y la de las clases populares.

7.2. Un intento de democratización de la cultura de élite

María Eugenia Cadús sostiene que durante el peronismo hay un intento por democratizar la cultura de élite, ya que como parte de la política de “democratización del bienestar” (concepto acuñado por Torre Pastoriza en 2002) implementada por el primer peronismo (1946-1955), aparece el uso del espacio público, a través de la posibilidad de disposición de lo existente y la creación de nuevos espacios. Esto se da mediante la introducción a las masas en el dominio de lo culto y a través de la revalorización de lo popular, mediante la apropiación de espacios artísticos como el Teatro Colón y la creación de instituciones

especializadas, como la Dirección de Cultura (hecho fehaciente de esta realidad, en 1950 fue creada la Escuela Nacional de Danza).

7.3. La Radiodifusión como servicio público

Sergio Arribá destaca la importancia de la radiodifusión en este período, al sostener que para Perón “la comunicación, por intermedio de la industria audiovisual (radio, televisión y cine) y la industria gráfica (la prensa), se constituía como una herramienta transformadora de la sociedad, comprendiendo una relación sistémica entre el Estado, los medios de comunicación y el pueblo” (2005: 74). Sostiene Arribá que durante el período peronista convivieron tres sistemas de comunicación: la prensa gráfica, la radio y la televisión, siendo la prensa gráfica y la radio las dos herramientas clave para la divulgación de las ideas- fuerzas y la acción de gobierno, debido a su masividad. Es fundamental recordar que la TV aparece oficialmente en 1951 y se convierte lentamente en la década del sesenta en el tercer sistema de comunicación.

En cuanto al cine, el período 1943-1955 fue concebido por Octavio Getino como “La hora de los logreros”, época de auge del cine nacional. Según Getino, la industria fue alimentada con el respaldo de las grandes masas de argentinos y en gran medida, latinoamericanas, beneficiando a los empresarios nativos pero no tanto al sector productor industrial, es decir, fue favorable al sector comercial. A su vez, el crecimiento industrial de ciertas regiones, originado en los 30’ del pasado siglo, tomó grandes dimensiones a posteriori del golpe militar de 1943. Explica Getino: “Durante los diez años del gobierno peronista, los empresarios (...) no necesitaban incluso que las producciones llegaran a interesar a alguien; el proteccionismo era tal, que muchas veces la inversión quedaba asegurada antes de que se iniciara la propia comercialización” (1988: 23).

Según el cineasta, evidentemente era la hora de los logreros, ya que pese a los altibajos de las producciones, algunos de los pocos sobrevivientes de la generación del 30’ desarrollarían entre el 45’ y 55’ trabajos altamente valiosos. Un hito durante la segunda presidencia de Juan Domingo Perón fue la sanción de la primera ley de radiodifusión. La ley nº 14.253, que aprobaba los objetivos fundamentales del Segundo Plan Quinquenal, entró en vigencia en 13 de octubre

de 1953, luego de ser promulgada por el Poder Ejecutivo. Un aspecto fundamental de esta reglamentación fue la protección de la industria argentina, tanto en materia musical como cinematográfica. (Mastrini, 2005).

En relación al cine, se pusieron en marcha medidas significativas: la obligatoriedad de la exhibición de películas argentinas en los cinematógrafos de todo el país⁹ y la reglamentación de la ley de protección a la industria cinematográfica. En este sentido, es importante mencionar dos hechos que tuvieron una fuerte relación política: a) la importancia del semanario cinematográfico *Sucesos Argentinos* y b) la realización en 1954 del Primer Festival Internacional de Cine, desarrollado en la ciudad de Mar del Plata. Teniendo en cuenta que Yankelevich trajo al país aproximadamente 2.500 televisores, puede sostenerse que en 1951 la televisión era un medio de comunicación selectivo en relación a la escasa cantidad de receptores existentes sobre la población total del país.

Según el censo de población de 1947, nuestro país contaba con 15.897.000 habitantes, correspondiendo así a un receptor de TV por cada 65.000 habitantes, mientras que la radiodifusión sonora contaba con un receptor de radio cada seis personas (Mastrini, 2005).

7.4. La televisión: un mercado en ascenso

Explica Mirta Varela en *La Televisión Criolla* (2005) que al iniciar en 1951 las transmisiones regulares de TV en la Argentina, hacía por lo menos tres décadas que el nuevo medio era motivo de preocupación entre los aficionados y amantes de las novedades técnicas. Mientras se incorporaba y expandía la radio (durante los años veinte y treinta) se desencadenó una pasión sin freno por la invención. La primera transmisión pública de Canal 7 de Buenos Aires, dependiente de LR3 Radio Belgrano, se realiza el 17 de octubre de 1951, con motivo del acto del Día de la Lealtad. Sostiene Mirta Varela, que Yankelevich, por entonces director de Radio

⁹ Ley Nº 12.999 (23/08/47)

Belgrano, había viajado a Estados Unidos para comprar los equipos Standard Electric que se utilizarían en el primer canal de TV del país.

Varela manifiesta que los diarios y revistas de esos días apenas registran la aparición del nuevo medio, ya que el hecho histórico es la reaparición de Evita en público luego de un período de reposo producto del cáncer del que era víctima. Al momento de la emergencia de este nuevo medio, la publicidad por TV crea ventas entre el público de mayor poder adquisitivo. Es así que más de 25.000 televisores son instalados en hogares de alto nivel socioeconómico.

8. Análisis del objeto de estudio

“La cultura no letrada implica una cultura cuyos relatos no se viven en ni en el libro, sino en la canción y el refrán, en las historias que nos cuentan de boca en boca, en los cuentos y chistes”.

10

Estudiaremos diversas situaciones de interacción y comunicación que se exhiben en las canciones y el material audiovisual propuesto, es decir, indagaremos sujetos sociales inmersos en ocasiones de la vida diaria entre 1946 y 1955.

Para estos fines dividimos nuestro análisis en tres ejes: los fenómenos de alteridad u otredad en el contexto de los movimientos migratorios de mediados de Siglo XX en Argentina (allí ahondaremos en ítems como el abandono del pago y el encuentro del migrante interno con un otro, simbolizado en la figura del *cajetilla*, perteneciente a la clase alta porteña); en segundo término, propondremos la existencia de un juego entre temporalidad y espacialidad (en el cual explicaremos cómo en ambos músicos se da una apreciación diferente de la vida: uno entenderá el presente como efímero, mientras que el otro, se retrotraerá al pasado y tomará a este como un capital a defender); y en tercer lugar, estudiaremos la vida cotidiana de los sujetos (en este eje, lo primordial será especificar las pequeñas situaciones que viven los protagonistas, momentos que nos permitirán reconstruir la vida diaria, apoyadas a su vez en los testimonios recogidos).

Realizaremos un análisis de los productos que son resultantes del sistema productivo. Como plantea Verón: “el acceso a la red semiótica siempre implica un trabajo de análisis que opera sobre fragmentos extraídos del proceso semiótico, es decir, sobre una cristalización (...) de las tres posiciones funcionales: operaciones – discurso – representaciones” (1993: 124). Por ello, trabajaremos sobre pequeños

▪ ¹⁰ Martín Barbero, Jesús (1983) *Memoria narrativa e industria cultural*. (p. 62). Cali, Colombia: Universidad del Valle.

trozos de la red semiótica: letras de canciones y films, que nos permitirán apuntar al proceso general, comprender la vida diaria de los sujetos involucrados en el período y establecer conclusiones sobre el impacto del corpus elegido ellos.

Como hemos sostenido, nuestro trabajo involucra el análisis de cantos populares. Gramsci cita a Ermolao Ruberi, político y escritor italiano, quien formuló una división y distinción entre estos (Gramsci, 1961: 336):

- a. Cantos compuestos por el pueblo y para el pueblo.
- b. Cantos compuestos para el pueblo, pero no por el pueblo.
- c. Cantos no compuestos ni por el pueblo ni para el pueblo, pero adoptados por éste porque se adecúan a su manera de pensar y sentir.

En referencia a este punto, Barbero entiende al relato popular como un modo de acceder a la otra cultura: “un modo de decir que no sólo habla de, sino que se materializa en unas maneras de hacer” (Barbero, 1983: 62). Gramsci analiza ésta última situación (c), y sostiene: “Me parece que todos los cantos populares se pueden y deben reducir a esta tercera categoría, porque lo que distingue el canto popular, en el marco de una nación y de su cultura, no es el hecho artístico ni el origen histórico, sino su modo de concebir el mundo y la vida, en contraste con la sociedad oficial” (Gramsci, 1961: 336).

De esta manera, deduce que cada canción que emerge en un momento social dado representa un impacto y una forma de concebir el mundo, en otros términos, una ideología, ya que considera que solo en ello debe buscarse el carácter colectivo del canto popular, y del pueblo mismo.

En este sentido, los tres abordajes propuestos tendrán como objetivo indagar si los cantos populares de Antonio Tormo y Alberto Castillo pudieron representar a los migrantes del interior del país y, a su vez, proponerse como un dispositivo de construcción de consenso o hegemonía, entre 1946 y 1955 en Argentina.

8.1. El abandono del pago/barrio y el encuentro con un *Otro*

Estudiar los fenómenos de alteridad en nuestro contexto implica pensar en los desplazamientos poblacionales de mediados de Siglo XX. Estos se dieron en el interior del país a posteriori de la gran inmigración europea de principios del siglo pasado y en función de la necesidad del gobierno¹¹ de atraer mano de obra para desarrollar la industria nacional. En la entrevista realizada en septiembre de 2015

Cuadro 2
Ranking de provincias según porcentaje de la población total
Censos Nacionales de 1895 a 2001

Provincias	1895	1914	1947	1960	1970	1980	1991	2001
Buenos Aires	1	1	1	1	1	1	1	1
Resto de Buenos Aires	2	2	3	3	3	3	3	3
Ciudad de Buenos Aires	3	3	2	4	4	4	4	6
Santa Fe	4	4	5	5	5	5	5	5
Córdoba	5	5	6	6	6	6	6	4
Entre Ríos	6	7	7	8	8	9	9	9
Corrientes	7	8	10	11	11	12	12	13
Tucumán	8	9	8	9	9	8	8	8
Santiago del Estero	9	11	11	12	13	13	14	14
Salta	10	12	13	13	12	11	10	10
19 Partidos (2)	11	6	4	2	2	2	2	2
Mendoza	12	10	9	7	7	7	7	7
Catamarca	13	16	19	20	21	23	22	22
San Juan	14	13	14	15	15	15	15	15
San Luis	15	14	18	19	20	21	21	21
La Rioja	16	17	22	23	24	24	24	24
Jujuy	17	18	17	16	16	16	16	16
Misiones	18	19	15	14	14	14	13	12
La Pampa	19	15	16	21	22	22	23	23
Neuquén	20	22	24	24	23	20	19	19
Chaco	21	20	12	10	10	10	11	11
Río Negro	22	21	20	17	17	17	17	17
Formosa	23	24	21	18	18	18	18	18
Chubut	24	23	23	22	19	19	20	20
Santa Cruz	25	25	25	25	25	25	25	25
Tierra del Fuego (3)	26	26	26	26	26	26	26	26

Nota: (2) Algunos componentes de estas dos jurisdicciones modificaron sus límites por lo cual los datos del 2001 comparables con los de censos anteriores; (3) Para los censos de 1991 y 2001 se excluyen las Islas del Atlántico estimaron 60.000 personas "sustraidas a la operación censal" y 30.000 indíge "población autóctona".

Cuadro 1

Fuente: Censos Nacionales de Población y Vivienda, INDEC

a Ricardo Saltón (periodista, docente universitario y musicólogo argentino), éste observa: “con el proceso migratorio interno que se da en la Argentina, producto del peronismo pero también por la industrialización y urbanización que se da en muchos lugares del mundo, mucha gente del interior se trasladó a Buenos Aires”. Según datos del Censo del año 1869 Argentina

contaba con 1.900.000 habitantes, y en ese entonces, las tasas de crecimiento poblacional eran muy bajas. Como bien expresan los datos arrojados por el segundo censo nacional realizado en 1895 (Cuadro 1), la población argentina apenas superaba los 4.000.000 de habitantes; en tanto, el mayor crecimiento se observa en el período 1914-1947, que corresponde a la llegada al país de inmigrantes europeos entre 1850 y 1945. A partir de este momento, la tasa promedio de evolución anual de la población Argentina, decrece de manera constante, incrementándose el flujo migratorio interno.

En el cuadro 1 observamos que la provincia de Santa Fe sufre una pérdida de población respecto a otras provincias, junto con Catamarca, Corrientes, Entre Ríos, La Pampa, La Rioja, San Juan, San Luis y Santiago del Estero. Las provincias que han escalado posiciones, en tanto, son las provincias de Chaco, Chubut,

¹¹ En el año 1930, y posterior a la denominada Crisis de Wall Street o “Gran Depresión” con epicentro en Estados Unidos, la Argentina debió dar fin a su rol como país agroexportador y desde diversos sectores políticos fue impulsada la iniciativa de sustituir la importación de productos extranjeros.

Formosa, Jujuy, Mendoza, Misiones, Neuquén, Chaco, Río Negro y Buenos Aires. Es destacable el caso de la Provincia de Buenos Aires, cuando se consideran separadamente la evolución de la población localizada en la ciudad de Buenos Aires en los 19 partidos que integran el conurbano bonaerense. En el caso de la primera, ésta ha perdido posiciones y mientras que en 1895 era la tercera localidad con mayor proporción de habitantes, en la actualidad es la sexta. Es importante recalcar que en algunos casos, el crecimiento de población indica no solo los movimientos internos de la urbe, sino que hace referencia a las mayores tasas de natalidad y crecimiento poblacionales en estas regiones.

Buenos Aires, en cambio, si bien había perdido habitantes, se mantenía como la tercera región con mayor masa poblacional de la Argentina. Contrariamente, los 19 partidos que integraban el Gran Buenos Aires que era la undécima localidad con mayor porcentaje de población en 1895, en la actualidad es la segunda área más poblada de nuestro país. Esto no resulta extraño si se tiene en cuenta que desde las últimas décadas se observa un constante movimiento de la población hacia fuera de la Capital Federal. Las provincias de Salta y Tucumán, si

bien tienen períodos con mayor población, en general han mantenido su posición, siendo en la actualidad la décima y octava provincia, respectivamente, con mayor población en nuestro país.

Aún más revelador se torna el Cuadro 2, en

Provincia	censos nacionales						
	1914	1947	1960	1970	1980	1991	2001
Total	7.885.237	15.893.827	20.013.793	23.364.431	27.947.446	32.615.528	36.260.130
METROPOLITANA	2.034.031	4.722.381	6.739.045	8.352.900	9.766.030	10.918.027	11.460.575
Ciudad Autónoma de Buenos Aires	1.575.814	2.981.043	2.966.634	2.972.453	2.922.829	2.965.403	2.776.138
Partidos del Gran Buenos Aires	458.217	1.741.338	3.772.411	5.380.447	6.843.201	7.952.624	8.684.437
PAMPEANA	3.770.554	6.690.340	7.596.558	8.573.450	8.912.702	11.487.708	12.667.709
Resto de la Provincia de Buenos Aires	1.608.731	2.532.536	2.993.697	3.394.062	2.922.829	4.642.300	3.142.766
Córdoba	735.472	1.497.987	1.753.840	2.060.065	2.407.754	2.766.883	3.066.801
Santa Fe	899.640	1.702.975	1.884.918	2.135.583	2.465.546	2.798.422	3.000.701
Entre Ríos	425.373	787.362	805.367	811.691	908.313	1.020.257	1.158.147
La Pampa	101.338	169.480	158.746	172.029	208.260	259.966	299.294
NORDESTE	466.173	1.316.204	1.616.498	1.807.855	2.247.710	2.822.599	3.367.518
Chaco	46.274	430.555	543.331	566.613	701.392	839.677	984.446
Misiones	53.563	246.396	361.440	443.020	588.977	788.915	965.522
Corrientes	347.055	525.463	533.201	564.147	661.454	795.594	930.991
Formosa	19.281	113.790	178.526	234.075	295.887	398.413	486.559
NOROESTE	994.801	1.488.329	2.201.242	2.382.180	3.012.387	3.677.538	4.458.470
Tucumán	332.933	293.371	773.972	765.962	972.655	1.142.105	1.338.523
Salta	142.156	290.826	412.854	509.803	662.870	866.153	1.079.051
Santiago del Estero	261.678	479.473	476.503	495.419	594.920	671.988	804.457
Jujuy	77.511	166.700	241.462	302.436	410.008	512.329	611.888
Catamarca	100.769	147.213	168.231	172.323	207.717	264.234	334.568
La Rioja	79.754	110.746	128.220	136.237	164.217	220.729	289.983
CUYO	513.053	1.015.006	1.350.739	1.540.819	1.876.620	2.227.654	2.567.607
Mendoza	277.535	588.231	824.036	973.075	1.196.228	1.412.481	1.579.651
San Juan	119.252	261.229	352.387	384.284	465.976	528.715	620.023
San Luis	116.266	165.546	174.316	183.460	214.416	286.458	367.933
PATAGONIA	108.625	361.567	509.711	707.227	1.032.819	1.482.002	1.738.251
Río Negro	42.242	134.350	193.282	262.622	383.354	506.772	552.822
Neuquén	28.866	86.836	109.890	154.570	243.850	388.833	474.155
Chubut	23.065	92.456	142.412	189.920	263.116	367.180	412.727
Santa Cruz	9.948	42.880	52.908	84.457	114.5		
Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico	2.504	5.045	11.209	15.658	27.1		

Cuadro 2

el cual vemos específicamente la evolución por regiones, entre 1914 y 1947.

Ambos censos nos presentan cambios significativos en el traslado de personas del interior del país al área metropolitana. La región noroeste (Tucumán, Salta, Santiago del Estero, Jujuy, Catamarca y La Rioja), exhibe un incremento del 67% de la población en la región metropolitana respecto a la que poseía a

principios de siglo. Este guarismo es seguido por la región pampeana con un incremento del 55% y el área de Cuyo con un aumento del 50%. Esta digresión nos permite contextualizar el volumen de argentinos que realizó sus desplazamientos entre 1946 y 1955, generándose un afanoso movimiento migratorio desde el interior a la Capital Federal.

Es en este marco que procedemos a analizar la mirada de los migrantes internos al llegar a la Ciudad de Buenos Aires, y en consecuencia, el impacto que produce encontrarse con un *otro* desconocido, en un escenario alternativo. Encontramos diversas constantes en las letras de Antonio Tormo en referencia a estos movimientos, presentándonos el primer ejemplo las siguientes estrofas de *Mamá Vieja* (1949):

Cuando salí del pago
le dije adiós con la mano
y se quedó mama vieja
muy triste en la puerta del rancho
(...)
aunque yo estoy muy lejos
del pago donde he nacido
le juro mamá vieja
que yo de usted no me olvido

En el material se observa el abandono del pueblo de origen, ligado a la nostalgia ante el desapego materno, tanto desde el sujeto protagonista como desde la tristeza de la madre. Irse del pago a una ciudad como Buenos Aires aparece como un cambio fuerte y trascendente en la vida del hombre del interior del país. Aquí se representa la idea del no-olvido, para quien parte en busca de mejores oportunidades: *le juro mi mamá vieja, que yo de usted no me olvido*.

Hay un mensaje implícito en *Mamá Vieja*. Aquel que lo hace, es a esa ciudad lejana y aparentemente prometedora, pero no existe una mención evidente hacia ella (se la esconde). De algún modo se suprime el espacio de la ciudad, al igual que las prácticas culturales que surgían en ella. Según el musicólogo y académico Ricardo Saltón, puede ser fácil decir que en el caso de las canciones de Antonio Tormo, al hablar de gente común, de los pobres, de los provincianos "expatriados" en la gran ciudad, tuvieron en el público migrante una gran aceptación, y sobre esto explica: "Lo que no es cierto es que sólo fuera ése el público que consumió ávidamente los discos de Tormo; de otro modo, no hubiera sido posible alcanzar

las cifras que alcanzó. Pensemos además que no eran justamente los pobres los que más disponían de reproductores de discos en sus casas, muchas veces pensiones con cuartos compartidos, como para escuchar y menos comprar, esos discos”¹².

Este testimonio del Saltón nos presenta en primer término la inquietud sobre el efecto que tuvieron las canciones de Tormo en los sectores populares y, por otro lado, nos ayuda a pensar en los famosos “Veinte y Veinte” de los que se hablaba popularmente en los años 50’. En esos tiempos, los obreros recién llegados del interior de la Argentina reservaban 20 centavos para una porción de pizza y 20 para escuchar en las fonolas de los bares y restaurantes, un disco de Antonio Tormo.

Comentaba en referencia a esto Tormo en 2012 en un reportaje: “En algún momento se me conoció como El cantor de los cabecitas negras porque venía desde el interior a Buenos Aires, como tantos millones de argentinos que emigraron de sus provincias para trabajar. Siempre me alegré de que me llamaran así. Cuando en 1997 León Gieco me ofreció hacer un disco (...) quise llamarlo 20 y 20 porque siempre sentí que los cabecitas tenían 20 centavos para una porción de pizza y otros 20 para escuchar una canción mía en una máquina de la época”¹³.

En esta declaración de uno de los protagonistas de nuestro corpus se pone de manifiesto lo trascendente que podía ser esta música para aquel provinciano que llegaba a la ciudad, el que destinaba buena parte de sus ingresos para escuchar las canciones del músico mendocino, quien hablaba de los *cabecitas* como ese auditorio privilegiado de sus temas, aquel que se sentía primordialmente interpelado. Enriquece esta idea el relato de Germán Rozenmacher¹⁴, quien en *Cabecita Negra* nos sitúa en contexto desde la literatura (según Rozenmacher, el título de su obra hacía referencia a una forma despectiva de nombrar a los migrantes internos que llegaban a las ciudades a partir de 1940 y posteriormente, por extensión, a los peronistas). En este cuento, el autor involucra a nuestros

¹² Entrevista de producción propia a Ricardo Saltón, Septiembre de 2015, Buenos Aires.

¹³ *Murió Tormo, uno de los símbolos de la Cultura Popular* (16 de Noviembre de 2003). Recuperado de <http://www.lagaceta.com.ar/nota/57854/informacion-general/murio-tormo-uno-simbolos-cultura-popular.html>

¹⁴ Germán Rozenmacher (1997): *Cabecita negra*, en *Cabecita Negra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

sujetos implicados: por un lado, una prostituta (representante de la clase popular) y por otro, al señor Lanari, quien detenta su departamento en Congreso, su Renault y su mucama. Aquí, desde una perspectiva de hiperrealismo y existencialismo, se expone la dualidad clase alta – cabecita negra, dejando en claro permanentemente el disgusto del protagonista (Lanari), por el “qué dirán”, si lo viesan con unos “negros”, como bien sostiene Rozenmacher (1997).

Las letras de Antonio Tormo, retomando nuestra idea del no-olvido del pago, parecen desestimar ese conflicto que sí se hace presente en este cuento, el cual a su vez pudimos observar en *Mamá Vieja*; de algún modo evaden el racismo porteño que se había resumido en el famoso slogan del “aluvión zoológico”, pronunciado en 1947 por el diputado Ernesto Sanmartino de la Unión Cívica Radical, en referencia a los adeptos al movimiento peronista.

Humberto Dupuy, jubilado de Lomas del Mirador y migrante de la provincia de Entre Ríos en el año 1960 nos acerca su punto de vista sobre el éxito de Tormo y su canción *El Rancho e' la cambicha* puntualmente: “Fue un tema musical muy exitoso, en mi casa se escuchaba. En el litoral era lo más normal del mundo escuchar ese tipo de música. Incluso hoy en día sigo escuchándola porque es con lo que me identifico, igual que el tango. Si me decís rock no te escucho nada, en cambio mi sobrina, uh, ella sí, siempre escuchando rock. Chamamé, folklore y tango es lo que más escucho”¹⁵.

Ricardo Saltón revela que el intérprete de *El rancho e' la cambicha* fue un artista abocado a su público y no un militante político: “Antonio Tormo fue un creador de ficciones y no un redactor de panfletos. Seguramente, encontró en un potencial auditorio de época, migrantes y no migrantes, la expectativa de un mundo en cambio. De lo rural a lo urbano, de lo provinciano a lo cosmopolita (...) De la personalidad a la indefinición en la masa”¹⁶. El abandono del pago, como sostuvimos, se convierte en la otra cara del movimiento migratorio y es una constante en las letras de Tormo. Lo observamos también en *Ay, que se va* (1947):

¹⁵ Entrevista de producción propia, Octubre de 2015, Buenos Aires.

¹⁶ Entrevista de producción propia a Ricardo Saltón, Septiembre de 2015, Buenos Aires.

De las sierras morenas, vienen bajando,
zamba, zamba, ay que se va.
Unos ojitos negros, de contrabando,
zamba, zamba, ay que se va.

En esta letra no se deja en claro quién es la persona que abandona el pago: si lo es el autor del tema musical o bien, su protagonista (no existe alusión al sexo tampoco, por lo cual se trata de una interpretación de esta tesista). Entendiendo que quien emprende su viaje es una mujer, se deja asentada la importancia del color de sus ojos, los cuales bajan de las sierras “de contrabando”, es decir, hay un intento por revalorizar lo “negro”, lo cual a su vez es representado como algo ilegal (*de contrabando*). En tanto, la alusión al desplazamiento migratorio es sutil y no hay certeza sobre si es un traslado hacia la ciudad, ya que expresa el interés del que se queda por obtener algo autóctono de quien se va:

Que querís que traiga, de las tres puntas,
zamba, zamba, ay que se va.
Una chuña pelada, caderas juntas,
zamba, zamba, ay que se va.

Podemos entender que las tres puntas hacen referencia a un lugar geográfico, factiblemente el Cabo Tres Puntas ubicado en la provincia de Santa Cruz, mientras que el punto de partida es una provincia del norte argentino, posiblemente Santiago del Estero o Tucumán, regiones donde la zamba¹⁷ es el baile autóctono. Este alejamiento del pago se entremezcla con la nostalgia y el dolor, ítems que serán estudiados con profundidad en nuestro eje relativo a la vida cotidiana.

Ahora bien, ¿cuál es la situación del migrante al llegar a Buenos Aires y cómo se produce el encuentro con ese *otro*? Analizando “Mis Harapos” (Tormo - 1948), encontramos dos tipos de sujetos en contraposición, cada uno con características y prácticas diferentes, los cuales se diferencian en su vestimenta, aun siendo miembros de una misma familia:

Tengo un primo, él es rico, poderoso, bien querido,
yo soy pobre, soy enfermo, pienso, escribo y sé soñar.

¹⁷ Danza de galanteo, de pareja suelta e independiente. Es la más apasionada de las danzas argentinas, por su representación del amor traducida en el asedio que con el pañuelo lleva a cabo el varón. Recuperado de <http://www.elfolkloreargentino.com/danzas/zamba.htm>

Y una noche de esas noches, tan amargas que he sufrido,
mis harapos con su smoking, se rozaron al pasar.

En primer término, el personaje protagonista subestima sus capacidades: *yo soy pobre, soy enfermo*. Permanentemente es representado el juego entre la humildad y la riqueza, como vemos en esta estrofa de Mis Harapos en la cual el personaje principal deja en claro su posición social y la de su primo: *Tengo un primo, él es rico, poderoso, bien querido*. Frente a estos saberes que detenta poseer su primo, el protagonista de la canción presenta aquellos que son propios, sus “haberes populares”, en términos de Grignon y Passeron (1989).

Ambos autores explican en su estudio de qué se trata el *gusto dominante*, el cual define a la cultura popular en términos de desventajas y exclusiones: “la cultura popular aparece, necesariamente, en esta perspectiva, como un conjunto indiferenciado de carencias, desprovisto de referencias propias (...)” (Grignon y Passeron, 1989; 97). Es en este contexto que los autores incluyen el concepto de *haberes populares*, una suerte de capital con el que cuentan las clases menos favorecidas para legitimarse, pudiendo ser su vestimenta, alimentación, etc. Es en este sentido que la frase *pienso, escribo y sé soñar* introduce dos elementos propios de la intelectualidad: pensar y escribir. De algún modo, oponiendo el conocimiento a la posesión de riquezas. Tormo aquí muestra esta dicotomía, y continúa su interpretación:

Arquetipo inconfundible de tartufos¹⁸ que disfrazan
con el corte irreprochable de algún smoking o frac.
Tu eres primo, el arquetipo, mis orgullos te rechazan...
déjame con mis harapos, ¡son más nobles que tu frac!

La frase: *déjame con mis harapos, son más nobles que tu frac*, es repetida y posee un énfasis que la destaca del resto de la canción. Se intenta sobrevalorar el hecho de poseer un harapo, de algún modo dejando entrever que quien tiene un frac lo tiene (o a podido llegar a tenerlo) de forma deshonorada. Enriquece nuestro análisis la cuentista Hebe Uhart, quien relata: “A esa parte (*Tu eres primo...*) yo no le daba bolilla; me parecía muy natural que si era pobre llevara harapos y el rico

¹⁸ Impostores.

smoking. No entendía el porqué de tanta amargura. Por eso no sabía de memoria todas las canciones, sólo unas frases” (2013).

En este caso, la cuentista no fue migrante interna sino que nació y vivió en Moreno, Provincia de Buenos Aires, y en su expresión, denota una naturalización del rol social de cada uno de los sujetos. Mis Harapos, de alguna manera, intenta convertir el estigma en orgullo, trascender la vergüenza y legitimar una posición. Como bien sostiene Bourdieu: “y aquellos que por la preocupación de rehabilitarla (la cultura popular) son víctimas de la lógica que lleva a los grupos estigmatizados a reivindicar el estigma como signo de su identidad” (1997: 56).

Otra estrofa de esta canción expresa:

Me miró como al descuido, no dejó su blanca mano
se estrechara con la mía, contagiándole calor.
Él su smoking lo vestía, mi elegante primo hermano,
y alejose avergonzado de su primo, el soñador.

En este pasaje se destaca nuevamente la vergüenza del primo del protagonista, ante el hecho de tener que darle su “blanca mano”, nuevamente el juego entre lo “blanco” y lo “negro”, las clases populares y la elite porteña se hace presente.

En uno de los films que forma parte de nuestro corpus, *Adiós Pampa Mía* (de 1946 y dirigida por Manuel Romero) se brinda una suerte de presentación en sociedad del cantante Antonio Ramos (Castillo). Se trata de un apuntador de teatro del cual poco se sabe sobre sus dotes como cantor y ya desde el título del film se expone una constante que se repite en el corpus seleccionado y en los distintos ejes que propone esta tesina: el éxodo del pago y el traslado desde la pampa húmeda hacia el asfalto de la ciudad. La canción con el mismo nombre expresa:

¡Adiós!... Al dejarte, Pampa mía
Ojos y alma se me llenan con el verde de tu pasto
Y el temblor de las estrellas
Ojos y alma se me llenan con el verde de tu pasto
Y el temblor de las estrellas.
Con el canto de los vientos y el sollozar de viguelas,
Que me alegraron a veces y otras me hicieron llorar.

La película *Adiós Pampa Mía* muestra una sociedad de clase alta, con mujeres y hombres que asisten a espectáculos de etiqueta noche tras noche en la

Buenos Aires “luz”, con una vida nocturna rica y llena de opciones (para ésta clase social). La primera escena nos presenta el escenario del “Teatro Moderno” y un traspunte¹⁹ malhumorado que alienta a las bailarinas a hacer su trabajo (se trata del personaje de Castillo: “Antonio Ramos”).

El primer espectáculo presenta un *Boogie-woogie* ante pocos espectadores que lo contemplan. El protagonista, Ramos, expresa en un momento: “Yo se los previne a todos. El público está intoxicado de *Boogie-woogie* quiere cosas nuestras, no hay nada que hacer”. Este género, de origen norteamericano, fue sumamente popular hasta los años 50’ y 60’, y su principal objetivo era hacer del blues un géneroailable; un modo de popularizar la música llevándola a espacios de ejecución por parte de bailarines y amateurs.

El show presentado en la primera escena de *Adiós Pampa Mía* resulta un fracaso para el Director quien interpreta que “el público ha cambiado”. Será el personaje de Castillo quien solicite que se incluyan más “cosas criollas”, y se pregunte: *¿cómo puede haber un espectáculo sin un tango y sin un candombe?* Este pedido del protagonista podemos interpretarlo como una intención por sostener y resguardar lo propio ante el advenimiento de la cultura foránea. Se puede concebir también como un reclamo: el tango y el candombe son el símbolo del ciudadano porteño, *¿cómo puede un teatro de la ciudad más importante del país no representar la música que le pertenece, aun habiendo fracasado el boogie-woogie?*

El desplazamiento migratorio y el encuentro con un *Otro* lo hallamos en Alberto Castillo de forma diferente a lo que expresan las letras de Antonio Tormo. Aquí el traslado es hacia el exterior o bien, en la misma ciudad de Buenos Aires, y se trata de una lejanía del barrio donde nació y creció. Esta situación la advertimos en *Barrio Pobre* (1946):

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

¹⁹ De este modo era llamado el apuntador, en teatro.

La fiesta, la guitarra, el canto, son elementos que el músico considera como característicos del lugar y el desplazamiento hacia otro lugar vuelve a estar presente, combinado con la nostalgia, pero es una nostalgia al barrio (no hacia el pago del interior del país). En el film *La Barra de la Esquina*, el personaje protagonista, Antonio Vidal (Alberto Castillo) regresa de Estados Unidos y Europa a Buenos Aires y destaca que jamás compararía su calle Brandsen en La Boca, con “esos tours”.

En un momento del film, uno de sus asistentes le habla en inglés a lo que Castillo responde: “acabala, ñato, que ahora estamo’ en casa”. ¿Qué es lo que más extraña?, le preguntan: “Mis amigos, la barra de la esquina que ningún porteño puede olvidar”. El barrio se traduce en un espacio de pertenencia e identidad: ser parte de uno de ellos implica conocer sus rincones, sus estilos y costumbres únicas, que lo diferencian de cualquier otro, y eso es lo que Castillo intenta comunicar en cada una de sus canciones.

Como sostiene Bourdieu (1999), el espacio social se encuentra inscripto en las estructuras espaciales y mentales; en los hábitos de los agentes. En consecuencia, las grandes oposiciones sociales objetivadas en el espacio físico (provinciano/porteño; interior del país/ciudad), se reproducen en los actos y formas de comunicación o lenguaje de los sujetos, en las representaciones sociales y las prácticas que llevan a cabo los agentes. Es así, que cada uno de los amigos de *La Barra de la Esquina* reproduce sus prácticas (bailar, festejar, “ser el vago del grupo”²⁰), en función del territorio (barrio), al cual pertenecen.

Ricardo Saltón revela en la entrevista realizada que “a Castillo, visto desde sectores más ilustrados, aún en el tango, se lo cuestionó, y en parte se lo sigue cuestionando, por chabacano, simplista e incluso, algo superficial”²¹, adjetivos que embargo, son legitimados y valorizados permanentemente por el protagonista. Además, ser el “líder” de la barra de la esquina le da un status y a su vez, se torna signo de pertenencia. Estar con él es ser cómo él; en el film se puede observar una

²⁰ Aquí el personaje *Fatiga*, interpretado por Pepe Marrone, decía la célebre frase “Trabajás, te cansás... ¿qué ganás?”

²¹ Entrevista de producción propia a Ricardo Saltón, Septiembre de 2015, Buenos Aires.

fuerte identificación desde la mirada de sus compañeros y poder sostener las relaciones sociales es la mayor aspiración del personaje de que enrola Castillo.

Como bien sostiene Cuche “la identidad permite que el individuo se ubique en el sistema social y que él mismo sea ubicado socialmente” (...) “la identidad social es al mismo tiempo inclusión y exclusión: identifica al grupo (son miembros del grupo los que son idénticos en una determinada relación) y lo distingue de los otros grupos (cuyos miembros son diferentes de los primeros en la misma relación)” (Cuche, 1996:108).

Bajo este concepto, podemos afirmar que se consolida la identidad de Castillo en cada uno de sus personajes que protagoniza y que forman parte de este corpus: permanentemente se reafirma su lugar excluyendo a los *Otros*, pudiendo ser los *shushetas*, *cajetillas*, *gringos*, etc. Siguiendo el razonamiento de Cuche (1996), se trata de una categorización utilizada para organizar intercambios, es decir la interacción y comunicación.

En *Los Cien Barrios Porteños*, del año 1945, Castillo proclama:

Yo soy parte de mi pueblo, Y le debo lo que soy;
Hablo con su mismo verbo, Y canto con su misma voz
(...)
Cada uno me trae un recuerdo, Cada uno me da una emoción;
He querido rendirle a los barrios, Un sincero homenaje de amor.

Castillo aquí también se erige como líder pero desde la visión del representante del pueblo, el cual es un colectivo identificador que se organiza alrededor del barrio, en la ciudad. En la figura de Castillo, en tanto, pueden encontrarse todas las características del público que lo proclama y existe identificación, en estos términos: “hablo con su mismo verbo y canto con su misma voz”. Hay una formación de la identidad de Castillo que se retroalimenta en cada presentación, y es su público el que a su vez legitima esta posición. En tanto, en los *candombes* de Castillo, también se presenta la distinción pero a nivel racial (Baile de los Morenos – 1947):

Hay que poner atención
candombe va a comenzar,
hay que ser de mi color
para poderlo bailar.

Hay que ser de mi color para poderlo bailar, arenga una de las frases de este tema; si bien Alberto Castillo no es de raza negra ni de descendencia africana/mulata, se coloca en el lugar de su receptor ideal: el moreno o mulato, aquél que ha descendido de padres de raza negra o bien ha sido producto de la unión de la raza blanca y negra (mestizo).

De este modo está sugiriendo un nuevo nosotros/ellos, una alteridad que se opone a la visión oficial del inmigrante europeo, blanco y de casta.

8.2. Tiempos y Espacios

El material seleccionado nos presenta un juego permanente entre temporalidades y a su vez, entre espacios de encuentro, fiesta y sociabilización. En las canciones de Antonio Tormo sostendremos la hipótesis de que existe un intento para que sus sujetos y situaciones permanezcan en el tiempo, en el contexto del traslado a la ciudad. Distinguimos esto en *Mamá Vieja*:

Aunque yo estoy muy lejos del pago donde he nacido
le juro mamá vieja, que yo de usted no me olvido

Si bien el desplazamiento es físico, el sujeto parece quedarse allí, en el recuerdo permanente de la figura materna, del pago y su gente. La ciudad (lugar de destino), no aparece de forma explícita en las letras y sí lo hace el lugar desde el cual se parte, el rancho, espacio físico con presencia inquebrantable no solo en el corpus analizado sino en la música folklórica argentina. Este engloba no solo un ambiente físico (vivienda) sino un ámbito de pertenencia, como sostiene Roberto Rafael Delgado: "La errónea interpretación del rancho como objeto único para vivienda ha llevado a muchos políticos, profesionales y estudiosos argentinos a desvirtuar un legado ancestral inserto en la cultura popular. El error consiste, por un lado, no comprender los aspectos humanos que encierra, por otro, restar valor al objeto constructivo que identifica al rancho"²².

Otra mención a esta búsqueda de la permanencia y al abandono del lugar de origen en Tormo la encontramos en *Ay, que se va* (1947):

Ay que se va, que se va, que se va, que se va
Unos ojitos negros
de contrabando,
zamba, zamba, ay que se va

Este abandono del hogar se encuentra íntimamente relacionado con la nostalgia. Tal sentimiento, que se desliza en muchas canciones del género

²² Roberto Rafael Delgado (online) Disponible http://www.fundacioncultural.org/revista/nota1_27.html
[Acceso 15 de Enero de 2016].

folklórico, para el periodista especializado en música Mauro Apicella se trata de una tendencia: “Tendencia puede ser que la migración inevitablemente genera añoranza. *Cuando salí de Santiago todo el camino lloré*, dice el himno santiagueño Añoranzas, que tiene, además, una provincianidad exacerbada en las estrofas finales”²³.

Relacionado inextricablemente con este desarraigo y búsqueda de la permanencia del recuerdo está presente el dolor en las canciones de Antonio Tormo. Se trata de un dolor que muta a través de las letras: nunca es el mismo tipo de angustia, sino que gira en torno al abandono del pago, a la nostalgia por dejar de ver a la madre o a la falta de la mujer amada, como vemos en este ejemplo en Flores para mi Madre (1950):

¡Válgame Dios, qué dolor!
Qué penar tan sin segundo,
¡Ay!, He perdido en el mundo
La joya de más valor.

Aquí la pena se origina con la tristeza por renunciar a la familia, a la tierra y a las costumbres, sujeta al miedo ante lo desconocido y la vulnerabilidad por arribar a un espacio al que no se pertenece. Desde la antropología, encontramos sistematizaciones que nos ayudan a comprender esa otredad, la cual es entendida como un “tipo particular de diferenciación que tiene que ver con la experiencia de lo extraño” (Rosato, 2005: 19).

Según Rosato, esa sensación puede referirse a paisajes, climas, animales, colores, pero solo la confrontación con las singularidades de otro ser humano proporciona la experiencia de lo ajeno. La otredad, en este sentido, explica este encuentro cultural. El migrante siente un vacío ante la ausencia de gente con quien compartir experiencias y el sentimiento de rechazo de la nueva sociedad a la cual arriba.

¿Qué encontramos en *Así cantaba un cuyano* (Antonio Tormo-1950)?

Cuando tengas un cariño, ¡ay de mí!
Procura mirar primero, a donde ponís los ojos,
Que no sea que llorís luego

²³ Entrevista de producción propia a Mauro Apicella, Septiembre de 2015, Buenos Aires.

Cuando me allegue a tu rancho, ¡ay de mí!
Te pido no me dispresies, Que aquel que vive penando.

Así cantaba un cuyano,
¡Ay de mí! Que de dolor se moría.
Por lejos que estés mi cielo,
Te' hei de alcanzar algún día.

Escrita con múltiples elementos de la jerga del interior del país (*ponís, dispresies, llorís*), encontramos una nueva remisión al amor pero esta vez no hacia la madre o al pago, sino al amor romántico (de una mujer). En este tema, existe en primer término una advertencia: *procura mirar primero, adonde ponís los ojos, no sea que llorís luego*, haciendo alusión a la importancia de tener en cuenta aquella mujer en la cual se fijará el paisano, ante posibles males de amores.

El dolor es mencionado en el estribillo, lo cual le da un estatuto de trascendencia dentro de la canción *¡Ay de mí! que de dolor se moría*. El rancho es nuevamente convocado en las letras, al igual que la lejanía. Podemos advertir que de nuevo se trata de una lejanía permanente, una nostalgia que se mantiene y que se desea proteger. Otra canción que hace referencia a este interés por la permanencia del recuerdo es “Las manos adoradas” (1947):

Oh manos adoradas oh manos llenas de alma
en ellas hoy quisiera mi frente refugiar
y tristemente digo que lejos que se encuentran
que lejos de mi angustia y de mi soledad.

En primer lugar destacamos la presencia de la soledad, ya que pese a haberse trasladado a otro ámbito en busca de una vida diferente, el protagonista se encuentra con un espacio de soledad; no hay gente ni sociabilización. Asoma de nuevo el símbolo del pago: *y tristemente digo, qué lejos se encuentran* (las manos de la madre). Sobre esta recurrente mención a la figura materna (que puede observarse en gran parte del material analizado), Saltón explica: “veo a la madre como símbolo de niñez, de idealización de lo bueno, de lugar acogedor (la ciudad grande y desconocida no lo era en principio para los inmigrantes)”²⁴. Otra mención a ambas ideas la encontramos en “Achalay, mi mamá”:

²⁴ Entrevista de producción propia a Ricardo Saltón, Septiembre de 2015, Buenos Aires.

Después de muchos caminos,
rodando la tierra con mi soledad,
vuelvo y la encuentro a mi madre,
vestirse de fiesta al verme llegar.

En esta canción se resumen la vuelta al pago y la importancia de la figura materna y, nuevamente, se hace alusión a la soledad. Hay una revalorización del reencuentro madre – hijo, ya que éste último ha recorrido vastos caminos y vuelve a la casa materna. Este volver, recurrente en las canciones de Tormo, puede pensarse también como un traer al presente valores culturales del pueblo, sus costumbres, con el objetivo de hacerlos vigentes también en la ciudad; en otros términos, volver a la casa materna no solo es un hecho físico (de traslado), sino de reencuentro con los orígenes, de vuelta al pasado y de defensa del mismo.

En el caso de Castillo, el movimiento temporal es completamente opuesto; *Por cuatro días locos* (1953) será la síntesis de esta hipótesis:

Por cuatro días locos que vamos a vivir.
Por cuatro días locos te tenés que divertir.

Es esta vida la mescolanza, de diversiones y de pesar.
No pierdan nunca las esperanzas y aprendan todos este cantar.

A lo largo de la lectura y escucha del material hallamos una constante: la necesidad de dejar atrás las penas y concentrarse en el hoy, en el presente. En este sentido, la diferencia con Tormo es absoluta, ya que en sus letras la invariable es una pena que ata al pasado, al espacio distante. En *Por cuatro días locos*, en cambio, hay un interés por disfrutar de las situaciones diarias que se presentan. Este desafío a las adversidades lo plantea Castillo en todos los órdenes de la vida, como percibimos en esta estrofa del mismo tema musical:

Si usted ha tirado una caña al aire
y llega en copas tarde a su hogar.
Si su patrona protesta y grita
usted musita este cantar

Aquí la mujer es representada como una autoridad represiva, a diferencia de lo que observamos en el corpus de Tormo, en el cual se la simboliza como el amor añorado: “*Ay, que se va... Unos ojitos negros, de contrabando*” (*Ay, que se va*),

al igual que en Amémonos, del año 1949: que *“Amémonos mi bien en este mundo, donde lágrimas tantas se derraman”*.

Si bien el intento por desapegarse del recuerdo es visible en Castillo, encontramos un ejemplo de permanencia con referencia al barrio (Barrio Pobre - 1946):

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

El barrio es percibido como una “reliquia del pasado”, como un espacio geográfico que quedó congelado en el tiempo y que hoy vuelve a ser transitado por el protagonista de este tema musical. Podemos vislumbrar la definición de dos espacios de pertenencia: el rancho en Antonio Tormo y el barrio en Alberto Castillo. La fiesta en los patios es la imagen clave en Alberto Castillo. Recurrentemente, los vecindarios o conventillos²⁵ realizaban reuniones sociales en las cuales la fiesta, el jolgorio y el carnaval, eran el eje.

La guitarra, en tanto, se presenta como el instrumento referente del bohemio, de aquel que se desplaza por los barrios creando espacios de pertenencia e invitando a la comunidad a la diversión. Teniendo en cuenta nuestro análisis, podemos pensar que tanto el espacio del barrio como del rancho, implican un retornar al pasado, aunque con diferente énfasis a la hora de comunicarlo y sentirlo por cada uno de los cantores.

En cuanto a los espacios, el destinado al baile cobra fundamental importancia en ambos músicos. ¿Qué observamos en las letras de Antonio Tormo? Retomamos para este análisis los trabajos realizados por Nardone (2009) y Blázquez (2008). Blázquez en su estudio aplicado al baile de cuartetos en la ciudad

²⁵ Tipo de viviendas urbanas colectivas, también conocidas como inquilinatos, en el que se mezclaban miembros de distintas nacionalidades, principalmente italianos, españoles, franceses, judíos y árabes.

de Córdoba, parte del concepto de corporalidad y en el cual entiende que la gestualidad en el baile define identidades y distintos modos de comunicación. Dice Blázquez que a través de los usos que las personas hacen del espacio ocurren distintas funciones discursivas: revelan la experiencia genérica, muestran el tipo de relación social y el nivel de intimidad de los interlocutores. Además, se da una configuración del espacio que es realizada por los bailarines. En Antonio Tormo encontramos una fuerte representación del cuerpo y las relaciones sobre todo en su canción emblema del año 1950: *El rancho e' la cambicha*:

Esta noche que hay baile en el rancho e' la cambicha,
Chamamé de sobrepaso tangueadito bailaré
Chamamé milongueado al estilo oriental
Troteando despacito como bailan los tagué

Al compás del acordeón bailaré el rasguido doble
Troteando despacito este doble chamamé
Y esta noche de alegría con la dama más mejor
En el rancho e' la cambicha al trotecito bailaré

Este rasguido doble describe el ambiente de fiesta del baile que será realizado esa noche, junto a un relator que detalla pormenorizadamente (e imaginándolo y anticipándose al evento). En la primera parte de la canción se refiere al baile mismo, describiendo el modo en que los entrerrianos (los *tagüé*) bailan el chamamé (*chamamé milongueado, troteando despacito*), haciendo alusión a uno de los pasos distintivos de este ritmo: el sobrepaso. En la segunda parte de la canción se define la vestimenta que será utilizada: se hace hincapié en la vestimenta que será utilizada: *camisa 'e plancha*, faja roja, pañuelo celeste al cuello, alpargatas y sombrero de ala.

Es el protagonista de esta letra quien llevará al baile un frasco de agua florida (*Florida Water*), un agua perfumada de origen estadounidense, con el objetivo de rociar con ella a las jóvenes, junto con un paquete de pastillas para ofrecer, un signo de galantería. Su expectativa entonces será llegar a bailar esa noche “con la dama más mejor”.

¿Cuáles son las funciones discursivas reveladas en términos de Blázquez? Encontramos una experiencia genérica que presenta al sexo masculino dominante,

debido a que se trata de la visión de un hombre, la representación de su experiencia:

Y esta noche de alegría
con la dama más mejor
en el rancho e' la Cambicha
al trotecito tanguearé.

Se vincula con un tipo de relación social asimétrica, en la cual el hombre tiene la posibilidad (gracias a su perfume y su indumentaria), de estar con “la mejor dama” de la noche, de *tanguear*²⁶ con ella. El periodista explica “El rancho e' la cambicha es eso: descripción que un hombre hace de un momento muy especial de la semana. La noche del baile, su mejor pilcha, su actitud de ganador; bailar con la mujer más linda, hacer suspirar a las demás”²⁷.

¿Qué revelamos en canciones como “Siga el baile”, de Alberto Castillo y en “Así se baila el tango”, del mismo músico?

Siga el baile, siga el baile, De la tierra en que nací
La comparsa de los negros, Al compás del tamboril.
Siga el baile, siga el baile, Con ardiente frenesí
Un rumor de corazones, Encendió el ritmo febril

La figura del “negro”, que baila y disfruta, “con ardiente frenesí”, continúa con la presencia de la alegría y la necesidad de olvidar, en contraposición a lo que observamos en las letras de Antonio Tormo, en las cuales hay una insistencia en mantener el recuerdo y la añoranza (las palabras dolor, olvido, recuerdo, tristeza, son constantes). Es en la música de Castillo, en esos momentos de fiesta y jolgorio en el que el tiempo se dilata, y los protagonistas son envueltos en la loca fantasía a la que invita el movimiento corporal:

Ven a bailar, te llevaré en las alas
de mi loca fantasía, quiero olvidar
con besos nuestras penas, torbellino de alegría

²⁶ Tocar, cantar o bailar tangos. Aquí resulta llamativa la inclusión de este término, de algún modo se asemeja el paso de baile del chamamé al del tango.

²⁷ Entrevista de producción propia a Mauro Apicella, Septiembre de 2015, Buenos Aires.

Hay un intento, una búsqueda permanente por sostener la felicidad, la fantasía y la alegría, pese a las desavenencias de la propia vida: *quiero olvidar con besos nuestras penas*. En Tormo, como reflexionábamos, parece existir la necesidad de sostener esa pena y angustia. Si bien se la condena, no se busca encontrar un paliativo, como sí intenta Castillo a través de sus candombes y tangos. Un nuevo ejemplo lo encontramos en *Copas, amigos y besos*, en el cual se hace referencia a una vida despreocupada, en la cual se ha hecho de cierta manera abuso de las “delicias” de la vida:

Ella puso su grata tibieza, en mis noches de triste bohemia.
Ella puso sus flores de anemia, en mis sueños de frío y pobreza.
 Más un día llegó la riqueza y cambió nuestras vidas.
Por eso entre copas, amigos y besos, la perdí por mi mala cabeza.

Aquí se presenta una fotografía perfecta del porteño al que se hace alusión en gran parte del repertorio de Castillo: un hombre bohemio, solitario, del que se deduce vive en un conventillo porteño, y en el cual el frío y la pobreza eran constantes aliados. Sin embargo, logra salir de esa situación gracias a un nuevo escenario económico que no estaba en sus planes, y es esa nueva vida la que lo hace perder a la mujer amada. Hay un intento sutil por volver a aquellas pequeñas cosas de la vida, enfrentándose a lo material, al dinero.

8.3. La vida cotidiana

La vida cotidiana del migrante interno que llega a Buenos Aires entre 1946 y 1955 se ve atravesada por diversos retos, fundamentalmente en su actividad laboral, ya que es este sujeto social quien debe dedicarse a la labor industrial, un universo completamente diferente al que estaba habituado en el campo. Partimos para comprender su vida social y cultural, del concepto de Folklore. Este, según Antonio Gramsci, es entendido como “una concepción del mundo y de la vida – implícita en gran parte-, de determinados estratos (determinados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad en contraposición (también esencialmente implícita, mecánica, objetiva) a las concepciones del mundo oficiales” (Gramsci, 1961: 329).

Esta conceptualización del filósofo italiano nos permite estudiar el impacto de determinadas canciones y películas en el público migrante, en el sentido de comprender sus vivencias como parte de una concepción del mundo y de la vida, de algún modo, legitimada por la música como constructora de consenso. Es importante entender lo netamente cultural como múltiple y diverso en nuestro mapa social, ya que es diferenciable:

- La vida cultural del porteño nacido y radicado en Buenos Aires.
- La vida cultural del recién llegado, con una historia y concepción del mundo y de la vida diferente al porteño.

En el material analizado hay una representación de situaciones cotidianas que viven las clases populares que se oponen a las visiones del mundo oficiales; es decir, microhistorias de la cotidianidad versus “la historia oficial”, que pregona la música que representa a las clases altas, fundamentalmente, clásica y jazz. ¿De qué forma visualizamos esos géneros en el material analizado? Veamos el siguiente tema, Flores para mi madre de Antonio Tormo (1950):

¡Válgame Dios, qué dolor! Qué penar tan sin segundo,
¡Ay!, He perdido en el mundo, la joya de más valor
Perdí el imán de mi amor, Ya murió de quien nací,
Ya murió a quien le di, Tantos desvelos al criarme,
Hoy debo de lamentarme, Murió mi madre, ¡Ay de mí...!

En este tema musical se expone una situación habitual y esperable en la vida de cualquier persona: la muerte de su madre. Se representa el dolor que significa el deceso de la persona que engendró y brindó su amor incondicional desde el primer momento: *Perdí el imán de mi amor, ya murió de quién nació, ya murió a quien le di, tantos desvelos al criarme.*

La madre es quien se queda en el rancho, la vivienda rural habitual en distintas zonas de América como Argentina, Uruguay, Paraguay, México y Brasil, cuyo aspecto se asemeja al de una granja, y generalmente construido con adobe, maderas comunes, paja y cuero. Al igual que Raúl Iturria (2006), nos inclinamos por el origen quechua del término: *quincha*, que significa “pared o techo atado de cañas, ramas y/o pajas que pueden recubrirse de barro.

Será Michel De Certeau quien nos ayude a pensar la posibilidad de actividad por parte de los sujetos sociales (de las culturas populares), entendida dicha actividad como “operaciones de los usuarios” (De Certeau, 1996: 41). El historiador francés aporta en su trabajo la idea de que es mediante diversas prácticas que los sujetos se reapropian del espacio en el que circulan y buscan desviar el funcionamiento de las estructuras tecnocráticas mediante tácticas, complementando de esta manera al pensamiento de Foucault presentado en su célebre “Vigilar y Castigar”²⁸ (De Certeau: 1996).

El baile y la fiesta, el éxodo a otra ciudad, la relación del migrante interno con su madre y sus semejantes, podemos sostener que son tácticas con las que los usuarios se reapropian del espacio en el que circulan: una Ciudad de Buenos Aires ajena a su día a día, en la que esta adecuación se da mediante la realización de eventos a nivel familiar y en peñas folklóricas, las que empiezan a hacerse cada vez más habituales en el marco del denominado *Boom del Folklore*, momento de auge del género Argentina, a partir de 1960²⁹. En este sentido, las peñas se convierten

²⁸ Aquí el pensador postmoderno Michel Foucault, a través del estudio del derecho penal y del régimen penitenciario del Siglo XVIII y XIX, estudia la presencia de las relaciones de poder y las tecnologías de control, en el marco del análisis del Panóptico de Bentham, una estructura semicircular que permitía a los guardias cárceles observar a los prisioneros sin ser éstos percatados de tal observación.

²⁹ Según José Emilio Burucúa, desde 1960, los repertorios folklóricos alcanzaron su máximo nivel de difusión masiva y se convirtieron en el género popular predominante. La clase media acomodada y ciertas franjas de la clase alta comenzaron a consumir estas músicas, hecho que se evidenció en la proliferación de programas televisivos dedicados a su difusión. Burucúa J. (1999) *Arte, Sociedad y Política: Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

en espacios de sociabilización en los cuales los sujetos llevan a cabo prácticas culturales, fuera del circuito propuesto por las élites (obras de teatro, en las que el jazz, la ópera y el lentamente opacado *boogie-woogie* eran las estrellas).

Esta reapropiación se da contra estructuras tecnocráticas de poder, en este caso, aplicable a quienes disputan el saber hacer o conocimiento legítimo: los representantes de las clases altas, la élite política y económica porteña. Las canciones del músico Antonio Tormo representan la vida cultural de los recién llegados, una masa migratoria con intereses artísticos que hasta ese momento no habían sido revelados; sus ambiciones y sueños.

La cuentista Hebe Uhart (Uhart, 2013) da su visión sobre el impacto de la música de Tormo en los intereses populares: “Después de comer yo me sentaba junto a la radio para escucharlo. Tenía permiso para no dormir la siesta (...) y en un rinconcito de la cocina escuchaba a Antonio Tormo (...) Esa voz era como un reclamo, como una queja soterrada. Yo me sabía casi todas sus canciones y no me importaba escucharlas veinte veces porque quería descifrar la letra”³⁰. Su testimonio nos presenta un nuevo elemento: la necesidad de reclamar, de hacerse escuchar en un nuevo escenario.

La falta a nivel económico es otro tópico que encontramos en el material provisto por Tormo (Canción del Linyera – 1946), y que nos ayuda a pensar en la vida cotidiana de los sujetos:

Cuando se asoma alegre el sol, sobre los campos del talar
junto a la vía, van los linyeras, Llevando como el caracol
la casa a cuestras y al azar, van los gitanos, todos los días
Ellos no saben del dolor, y en cada boca hay un cantar
que a gritos dicen, sus alegrías

Ellos no saben de dolor, reza una de las frases de este tema musical, su casa y su propia vida es llevada a cuestras, sobre los propios hombros. En este caso, no existe nostalgia por abandonar el pago, ni un hogar que fue dejado atrás, a

³⁰ Uhart, H. (2013). Antonio Tormo. [Blog] *Evaristo Cultural*. Disponible en: <http://evaristocultural.com.ar/2013/07/21/antonio-tormo/>

diferencia del migrante, quien dejó sus pertenencias, un arraigo mucho más poderoso (además de los afectos).

En la canción, sin embargo, hay una mirada optimista respecto del que no tiene nada atrás o no le importa: el que menos tiene y el que más da. La falta de dinero no resulta un obstáculo para ser feliz y triunfar. Ser linyera en términos goffmanianos, sería un estigma, un atributo profundamente desacreditador y que lo convierte en “menos apetecible” (Goffman: 1995,12) ante los “normales”. Sin embargo Tormo intenta revalorizar esta falta, esa penuria de ser linyera, la vida es igual y “en cada boca hay un cantar”, y en ese cantar, hay alegría.

Esta legitimación de la falta de dinero implica otra forma de identificar a las clases populares: no tener dinero es una realidad, sin embargo, se puede ser feliz con esa ausencia. En “Jarillero” (1947), Antonio Tormo recoge la figura del vendedor de jarillas (una planta medicinal que calma los dolores y muy utilizada en los sectores populares para aliviar dolencias). Esta hierba, también llamada chilca, es utilizada aún en la actualidad y empleada también en el tratamiento de inflamaciones de estómago:

¡Jarillero! ¡Jarillero!, Jarilla fresquita
le vendo, señora de los ojos negros,
de chapeco larga y ondeado el cabello...

Esos ojos negros, a este jarillero
le han quitado el sueño. Señora..., le doy lo que tengo.
Está el carro lleno de jarilla, chilca

El consumo de medicamentos durante este período era beneficio de las clases privilegiadas. Sin embargo, hay un cambio durante el peronismo, ya que se impone el concepto de salud pública bajo un modelo centralizado; el nuevo gobierno va de la mano de un cambio de paradigma ya que la noción predominante en materia sanitaria será ahora la de la salud como responsabilidad del Estado³¹. En “Jarillero”, el personaje protagonista ofrece su “jarilla”, que es todo lo que tiene

³¹ La irrupción del Peronismo, entre 1945 y 1955, fue de la mano de un cambio de paradigma, ya que empieza a considerarse a la salud como responsabilidad del Estado. La consecuencia inmediata de este cambio en la visión del tratamiento de la salud de la población fue la expansión estatal de la cobertura sanitaria. Durante este período, se nacionalizaron todos los establecimientos públicos -desplazando así a las sociedades de beneficencia- y, también se desarrolló una red de centros de atención ambulatoria a la vez que se llevaron a cabo una gran cantidad de programas dirigidos a problemáticas sanitarias específicas. Acuña, C. (2002). *El sistema de salud en Argentina*. Buenos Aires, p.20.

por una mirada. En el material provisto por los films con Alberto Castillo como protagonista, la humildad se presenta ambivalente:

- a. Por un lado, personajes vinculados a la figura del siempre protagonista Alberto Castillo (como Alberto Ramos), que provienen de clases populares idolatran a la nueva estrella porteña.
- b. Un personaje protagónico que si bien proviene de las clases bajas, pierde su humildad desde antes de saltar a la fama. Lo vemos en *Adiós Pampa Mía*:

Con mucha confianza el protagonista asegura que “les pasa el plumerillo” y pregunta a los miembros de la compañía en los primeros minutos del film: ¿por qué no me prueban? Es sumamente relevante lo que el protagonista expresa en un momento de la película: “Yo aprendí a cantar el tango en la calle, con el pueblo”. La calle es el lugar de génesis del tango, pero no cualquiera, sino los arrabales³². Alberto Ramos prepondera su rol de persona del pueblo, una figura que se enfrenta a los *gringos* que realizan sus shows permanentemente en Buenos Aires.

Se coloca en una posición de superioridad, con un tono altanero, como en la mayoría de los films que protagoniza Castillo, dejando el claro que lo popular es más fuerte que el arte de “elite”. Como bien expresa en sus letras, la calle es el espacio donde emerge el tango, y a su vez, un ámbito de educación y formación para las clases populares, tal como intenta subrayar Castillo en gran parte de su repertorio musical y cinematográfico.

En *Candombero* (1951), vincula el baile con una figura que tendrá fuerte representatividad y cumplirá un papel trascendente: el negro.

Hay que poner atención
candombe va a comenzar,
hay que ser de mi color
para poderlo bailar.

La frase *hay que ser de mi color, para poderlo bailar* es altamente representativa para comprender la génesis del candombe y comprender a los protagonistas. Rubén Carámbula nos ayuda en este sentido y lo hace dando cuenta

³² Barrios periféricos, en los cuales se asentaban las clases medias y bajas principalmente.

de las raíces africanas del estilo: “El candombe es supervivencia del acervo ancestral africano (...) traído por los negros llegados al Río de la Plata. Desde el punto de vista social, es una pantomima de la coronación de los Reyes Congos, pero imitando costumbres de los Reyes Blancos” (Carámbula: 2006, 13).

Cabe recalcar que el propio Castillo sostenía en declaraciones que su modo de cantar favorecía a los bailarines, asegurando que la gente se movía gracias a la forma en que interpretaba sus canciones; de algún modo, su tono de voz inducía al movimiento corporal, algo que hasta ese momento no se había producido dentro del género.

Podemos clasificar el repertorio de Alberto Castillo en dos grandes géneros: candombe y tango, con fuerte aceptación del público cada uno, como asegura este artículo post-mortem publicado en el Diario La Nación: “Castillo fue el último *shamán* ³³porteño, el que convocaba a la fiesta popular, la voz del pueblo. Deslumbró con su voz afinada y su espíritu festivo trayendo el candombe de Uruguay y cantando en milongas con un acento que incitaba a miles de bailarines a llenar clubes, calles y bares.”³⁴

Empecemos por el emblemático candombe que ha sido versionado, en los años 90', por “Los Auténticos Decadentes”: *Siga el baile*. Su autor hace mención en primera instancia a la tierra en la que nació: Argentina. Pese a que el candombe se trata de un género trasplantado del Uruguay, como bien sostiene Carámbula. Posteriormente hace alusión a la comparsa y el tamboril, elementos fundamentales de todo candombe. ¿Cómo era este género y qué personajes formaban parte de esas letras en el material? Analizamos Baile de los Morenos del año 1947:

Baile de los morenos,
tu-cu-tu-tum-bam-ba
tu-cu-tu-tum-bam-ba
tu-cu-tu-cu-tum-bam-ba...
Los tamboriles ya rezongan con su repicar
tu-cu-tu-cu-tum-bam-ba

³³ En algunas culturas dícese de aquel hombre que realiza predicciones y ejerce prácticas curativas utilizando poderes ocultos.

³⁴ Anónimo (online) Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/416251-a-los-87-anos-murio-alberto-castillo>, 24 de julio de 2002.

Se hacen presente las voces de origen africano que sintonizan con la percusión: “tu-cu-tu-tum-bam-ba”, en conjunto nuevamente con el instrumento clave: el tamboril.

Ponete negra el vestido punzó
porque al candombe te llevaré,
y haceme negra ese movimiento
igual que cuando me enamoré.

Es interesante analizar el símbolo del vestido punzó. Castillo en ese sentido tiene en su repertorio una milonga denominada de esa forma³⁵. Este tipo de indumentaria viene a representar la elegancia y significa una ruptura en lo cotidiano: ponerse el vestido punzó implica prepararse para un evento especial; misma situación es vista en El rancho é la cambicha de Tormo, cuando asegura que se pondrá “camisa e’ plancha” y “bombacha bataraza”, para disfrutar de una noche especial:

Vamos mi negrita, vámonos para el candombe
vamos que ya suenan los compases del candombe,
apurate negra que estoy loco por bailar el candombe
cuando lo siento no me puedo aguantar.

En esta estrofa, hay una inclusión de la figura femenina y una mención repetitiva de la palabra candombe. La locura, la excitación, y el frenesí por bailarlo es una constante en la mayoría de los temas de Castillo, una suerte de traducción de lo que el cantante expresaba en el escenario, como bien explica Roberto Selles: “Su manera de moverse en el escenario, su modo de tomar el micrófono e inclinarlo hacia uno y otro lado, su derecha junto a la boca como un voceador callejero, su pañuelo cayendo del bolsillo del saco, el cuello de su camisa desabrochado y la corbata floja, todo era inusitado, todo era sensación”³⁶.

Como bien observamos en las letras de Castillo, aparece el desenfreno y el éxtasis, mientras que lo negro figura como un lugar de movimiento. En Tormo, en cambio, no hay un espacio destinado a la fantasía, al frenesí, ni al desenfreno que

³⁵ Grabada por Alberto Castillo con el acompañamiento de la orquesta de Enrique Alessio, en el año 1945.

³⁶ Fascículo 28 de la colección Tango Nuestro editada por Diario Popular.

vemos en Castillo, aunque sí en su célebre *Rancho e' la cambicha* hay una breve alusión: *Y esta noche de alegría, con la dama más mejor, en el rancho e' la Cambicha, al trotecito tanguearé.*

Volviendo al análisis del tema “Baile de los Morenos”, éste concluye con sonidos afro-latinoamericanos:

¡Ova! ¡ova! ¡ova! ¡oh!
¡ova! ¡ova! ¡ova! ¡oh! (Coro)
¡su color! ...!su color! (Coro)
para poderlo bailar...

Quiebra el negro sus caderas
al compás del milongón.
Tu-cu-tu-cu-tum-bam-ba,
tu-cu-tu-cu-tum-bam-ba...

Estos sonidos representan más que un ritmo de acompañamiento. Marcelo Cornejo Purán en su ensayo (2014)³⁷, estudia los sonidos africanos y su traducción en marginalidad cultural de la identidad musical latinoamericana. Según el ensayista, los principales géneros musicales de países como Brasil, Colombia, Cuba y Uruguay, es decir, Samba, Música Costeña, Ruma y Candombe, son ritmos de origen afro que nacen como parte del espacio ritual performativo, o sea, una capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y que han sido articuladoras en procesos transformadores de la realidad o el entorno (música, danza y poesía unidas) propio de las costumbres del continente negro y que posteriormente toman impulso colectivo pero con carácter propio, o sea, se transforman en un género musical autónomo.

Cornejo Purán (2014) entiende que estas manifestaciones son gestadas en su totalidad desde el espacio marginal (propio de las sociedades jerarquizadas) y tienen su origen en la raíz originaria de los pueblos que construyen identidad, que en el caso de la tradición africana se traduce en una fuerte conexión heredada por los antepasados llegados como esclavos al continente y que vienen acompañadas de códigos de convivencia humana en donde el sonido musical ha tenido una preponderante importancia para el espacio de comunión ritual-profano. Estas

³⁷ Cornejo Purán, Marcelo. (2014). *El sonido africano: asonancias de la marginalidad cultural en la identidad musical latinoamericana*. Disponible en http://www.academia.edu/7999984/El_sonido_africano_asonancias_de_la_marginalidad_cultural_en_la_identidad_musical_latinoamericana

experiencias, explica, fueron investigadas y registradas definiendo a la música tradicional africana de un modo “funcional por naturaleza”.

Con estos antecedentes, según el ensayista, se puede esclarecer que el candombe establece un espacio de resistencia desde la marginación en donde se sitúa un grupo social determinado, estableciendo códigos y relaciones territoriales que remarcan su identidad con un pasado africano, hoy llevado a un contexto nuevo: el contexto americano. La masificación del candombe es relativamente moderna, y es debido a su inserción y difusión en el carnaval uruguayo, en donde la rítmica que propone el tamboril es protagonista, según Cornejo Purán.

En el film “La Barra de la Esquina” se da inicio al espectáculo con las mulatas bailando alrededor de la figura de Castillo (Vidal), cantando el candombe *Charol, charol*. Es importante subrayar que en el material analizado la clase alta observa espectáculos protagonizados por las clases bajas. El tango es el segundo gran género que ha hecho reconocido a Alberto Castillo, definitivamente, el que lo ha catapultado a la fama. ¿Cómo se representa al tango en la música de Castillo y cómo es el sujeto interpelado en sus letras? Consideramos ahora “Así se baila el tango” (1946):

Que saben los pitucos, lamidos y shushetas!
¿Qué saben lo que 'e tango, que saben de compás?
Aquí está la elegancia. ¡Qué pinta! ¡Qué silueta!
¡Qué porte! ¡qué elegancia!, ¡qué clase pa' bailar!

Así se baila el tango, mientras dibujo el ocho
para estas filigranas, yo soy como un pintor.
Ahora una corrida, una vuelta, una sentada...
¡Así se baila el tango, un tango de mi flor!

Castillo se cuestiona qué saben los “pitucos, lamidos y shushetas”. Esta última palabra deriva del genovés “sciuscetta”: persona que cuida excesivamente su compostura o soplón, en tanto pituco era entendido el “niño bien” y lamido, una persona extremadamente flaca. De este modo, el cantor de los 100 barrios porteños se pregunta qué conocimiento pueden tener del tango esas personas, niños bien que cuidan sus formas, de lo que se trata el tango (formas que rompen el modo tradicional de bailar el tango). Nuevamente se deja entrever las

diferencias de clase, como era posible observar también en aquellos candombes que hacían alusión a los negros, y al intento de legitimar su posición.

Ricardo Saltón³⁸ da cuenta del fenómeno Castillo: “Alberto Castillo crece y se desarrolla en el marco de un género, el del tango, que es claramente urbano, cosmopolita y "moderno" desde un comienzo. En ese encuadre, Castillo apela a un género como el candombe que permite "la fiesta", al tiempo que simplifica las letras en un mundo tanguero de grandes poetas y genera un look exagerado; a su vez, aprovecha su enorme histrionismo para seducir a hombres y mujeres e instala una moda y un modo de cantar cargado de modismos y consigue la aprobación del público.

Concretamente, en las letras analizadas de Castillo, tanto el candombe como el tango representan situaciones vinculadas a la fiesta, al desenfreno y el frenesí; a la fiesta y la fantasía, escenarios que podemos sostener abrían un mundo nuevo a las clases populares: una música que no solo generaba interés y disfrute, sino que permitía a los sujetos apartarse de sus problemas y angustias de la vida.

Fundamentalmente se representan momentos alegres que, de algún modo, refuerzan la necesidad por vivir la vida lejos de las penas y añoranzas que sí se hacen presentes en las letras de Antonio Tormo. En éste músico, el baile se presenta como un espacio de sociabilización: un lugar para reencontrarse con amigos, conocer una mujer especial, o simplemente disfrutar del evento luego de prepararse para la ocasión.

³⁸ Entrevista de producción propia a Ricardo Saltón, Septiembre de 2015, Buenos Aires.

9. Conclusiones

La primera conclusión a la que arribamos es que se da un debate o juego entre la permanencia y el avance en ambos músicos analizados. Como bien detallamos en el análisis, la música de Antonio Tormo insiste en el apego al pasado, al recuerdo permanente, mientras que las canciones de Castillo, sus tangos y candombes, insisten en el avance hacia el presente, hacia el desapego de las penas y hacia una inclinación a la felicidad. Podemos sostener, en función al análisis de las letras y de las entrevistas realizadas, que el migrante interno se siente mayormente representado por la música folklórica; sus añoranzas y vivencias son su capital fundamental, aquel al que implícitamente desea volver.

Podemos argumentar esta idea teniendo en cuenta el importante número de discos de Antonio Tormo vendidos en el año 1950 (5 millones de copias), frente a una industria discográfica tanguera que poco a poco empezaba a declinar. No por ello debemos desmerecer el rol de Castillo; sin dudas su éxito frente a las masas se debió a múltiples factores: sus letras, sus referencias a “los negros” debido al interés por captar este público y su sentido de pertenencia al barrio, sumado a sus imponentes espectáculos en vivo (desacartonados y en sintonía con su forma de cantar) y llenos de color. Fundamentalmente, a la creación de ese nexo, de esa complicidad con su auditorio. Castillo se convirtió en representante de la música barrial, de sus calles y conventillos. De esto se deduce que existe un punto en común en ambos: el sentido de pertenencia (al rancho en Tormo y al barrio en Castillo).

Ligada a esta reflexión, una segunda conclusión induce a pensar que conviven dos géneros con públicos diferentes, pese al ascenso del género folklórico sobre el tango. Lo notable es que frente a la decadencia del tango nace una figura que alcanza su máxima popularidad a partir de 1944 (Alberto Castillo), con la novedad de la inclusión de candombes en su repertorio. Además, la música de Castillo, si bien fue masiva y de alto grado de popularidad, no encontró en su público una masa homogénea, sino atomizada. En el caso de Tormo se captó una masa poblacional más compacta y definida; según Armando Tejada Gómez, fue el

“inventor del folklore de masas”³⁹, debido a que éste género nunca había logrado un impacto semejante en su público, al punto de destinar parte importante de sus ingresos para escuchar su repertorio.

Como tercera conclusión, exponemos un punto en común entre ambos músicos: los dos se construyen como voceros de su público. Por un lado Antonio Tormo (el cantor de las cosas nuestras), por otro Alberto Castillo (el cantor de los cien barrios porteños). Las cosas nuestras hacen alusión a uno de nuestros puntos analizados: la vida cotidiana, las vivencias en el día a día, el abandono del pago y las añoranzas; en tanto, Castillo tiene un público privilegiado: el porteño, el ciudadano de Buenos Aires, aquel que recorre los arrabales, que baila y disfruta en sus calles, y por eso hace mención a los 100 barrios porteños. En este sentido, ambos se erigen como portavoces de un género musical particular.

La cuarta idea que se desprende de este análisis es que Tormo y Castillo intentan revalorizar la figura del otro, de aquellos que eran relegados en los discursos hegemónicos, en un contexto difícil como la Buenos Aires de mitad de Siglo XX. Van Dijk (1993) reflexiona sobre el rol de las elites y explica que cumplen un papel esencial en la construcción y reproducción de la desigualdad étnica, reproduciendo de este modo las grandes narrativas que legitiman la supremacía blanca e influyendo de forma importante en los sectores populares.

Antonio Tormo y Alberto Castillo proponen modelos alternativos a la hegemonía blanca porteña, visibles en las letras cuando son representados el migrante interno que busca volver al pago y a la figura materna, o el porteño, negro/mulato, que pertenecen al barrio y legitiman su lugar.

En función de estas observaciones emanadas del análisis, concluimos en que la música de Antonio Tormo y Alberto Castillo pudo convertirse en un dispositivo de construcción de consenso entre 1946 y 1955 en Argentina, desde dos géneros musicales diferentes, y en el contexto del gobierno peronista. Ambos músicos lograron captar a un auditorio específico e interpelarlo; ambos pudieron convertirse en voceros y difundir sus mensajes de forma efectiva y, en distintos grados, generar una identificación con el migrante interno. Siendo, a nuestro

³⁹Vitale, Cristian (online) Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-10249-2002-09-16.html>, 16 de septiembre de 2002.

entender, esta identificación de mayor grado desde la música de Antonio Tormo, que desde la de Alberto Castillo.

10. Bibliografía

- Alabarces, Pablo (2005) *11 (once) apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina*. Universidad de Buenos Aires: CONICET.
- Alabarces, P., Añón V., Conde M. (2006), *Revista Argentina de Comunicación, Dossier "Identidad y memoria de los estudios de comunicación en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Arribá, Sergio (2005). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920 – 2004)*. Buenos Aires: La cruzía.
- Berger y Luckmann (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Bourdieu, Pierre (1997). Los usos del pueblo. En *Cosas Dichas*. España: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre (1999). "Efectos de Lugar". En: Bourdieu (Director) *La miseria del Mundo*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Burucúa, José Emilio (1999). *Arte, sociedad y política: Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cadús, M.E (2015) *La democratización de la cultura en el primer peronismo: la participación del Ballet Estable del Teatro Argentino en el Anfiteatro Martín Fierro de La Plata*. UBA-IUNA-CONICET. Buenos Aires, Argentina.
- Carámbula, Rubén (2005). *El Candombe*, 1º ed, 2º reimp – Buenos Aires: Del Sol.
- Cuche, Denys (1996). *Cultura e Identidad*. En *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Nueva visión.
- De Carli, M.C (2013). *La institucionalización de los estudios folklóricos en la Universidad Nacional de Córdoba en el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore Dr. Pablo Cabrera*. Universidad de Filosofía y Humanidades. Córdoba, Argentina.

- De Certeau Michel. (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Ed. Historia y Graffía.
- De Certeau, Michel. (1996) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Díaz, Claudio (2006) *Las disputas por la apropiación del gaucho y la emergencia del 'folklore' en la cultura de masas*. Bogotá: Jalla.
- Díaz, Claudio. (2007). El nuevo cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino en *Lugares del Decir, competencia social y estrategias discursivas*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Ford, Aníbal. (2002). Comunicación. En Altamirano, C. (dir): *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel (2003). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Gálvez, Eduardo (2009): *El tango en su época de gloria: ni prostibulario, ni orillero. Los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires 1938-1959*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Disponible en <https://nuevomundo.revues.org>.
- Germani, Gino. (1955). *Estructura Social Argentina*. Buenos Aires: Raigal.
- Getino, Octavio (1988). *Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ciccus.
- Goffman, Erving. (1995) *La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1989). Dominocentrismo y Dominomorfismo en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Horvath, Ricardo. (2006) *Esos malditos tangos apuntes para la otra historia*. Buenos Aires: Biblos.

- Iturria, Raúl (2006), *Tratado de Folklore*, (Sin Editorial).
- Luna, Félix (1984) *Historia Argentina 1: La Argentina era una fiesta*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Martín Barbero, Jesús (1983) *Memoria narrativa e industria cultural*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Matamoro, Blas (1969): *La ciudad del tango; tango histórico y sociedad*, Galerna.
- Moscovici, Serge (1979) "El Psicoanálisis, su imagen y su público", Buenos Aires: Huemul.
- Nardone, Cecilia (2009). *Bailar tango: de la política cultural a las milongas de Buenos Aires*. Tesina de Licenciatura. Universidad de Buenos Aires.
- Portantiero, Carlos (1977). *Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 39, abril-junio (2).
- Presidencia de la Nación, 1953, p. 321.
- Romano, Eduardo (1973). *Apuntes sobre cultura popular y peronismo*. Buenos Aires: Editorial Cimarrón.
- Rosato, A., Bolvin, M., Arribas, V. (2004). *Constructores de otredad*. Buenos Aires: Ed. Antropofagia.
- Uhart, H. (2013). Antonio Tormo. [Blog] *Evaristo Cultural*. Disponible en: <http://evaristocultural.com.ar/2013/07/21/antonio-tormo/>
- Van Dijk, Teun A. (1993), *El racismo de la élite*. Barcelona: Archipiélago.
- Varela, Gustavo (2007) *El peronismo clásico (1946-1955), Descamisados, gorilas y contreras (literatura argentina siglo XX, dirigida por David Viñas)* Buenos Aires: Paradiso Ediciones.
- Varela, Mirta (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna. 1951- 1969*. Buenos Aires: Edhasa.

- Verón, Eliseo (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Vila, Pablo (1987). *Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina.*, Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad.

Anexo

11. Anexo

Entrevista a Mauro Apicella

Periodista especializado en música del Diario La Nación

¿Cuál fue el motivo de un éxito musical como *El rancho e' la cambicha* en los años 50?

En principio, creo que quien te defina los motivos del éxito de una canción te estará mintiendo. Eso sigue siendo algo inexplicable. Por eso no creo que se pueda llegar a conclusiones certeras sobre títulos como “El rancho e' la cambicha”. (¿Habría sucedido lo mismo si Tormo lo estrenaba cinco o diez años después, cuando el rock ya comenzaba a sonar?). Sí estoy convencido de que hay tendencias, hay características en las músicas argentinas y hay curiosidades.

¿El dolor y la pena son una constante en la música folklórica argentina? ¿Por qué?

Tendencia puede ser que la migración inevitablemente genera añoranza. “Cuando salí de Santiago todo el camino lloré”, dice el himno santiagueño, que tiene, además, una provincianidad (si me permitís el término) exacerbada en las estrofas finales. Característica es que en aquellos años (1950) todavía se sostenía la figura gardeliana de “Cantor nacional”; por lo tanto, un mendocino podía grabar una canción del litoral, aunque nunca antes la hubiera cantado. En general, como la industria discográfica ya estaba más motorizada, muchas veces esto podía ser por sugerencia del gerente artístico de una compañía. Entonces me pregunto: ¿Qué tanto de lo que grabó Tormo fue decisión propia? ¿El dolor y la pena como constante a la que te referís habrá sido buscada o casualidad?

Vuelvo a un caso santiagueño. Si uno escucha las chacareras, Santiago del Estero es un lugar maravilloso. Personalmente no creo que su paisaje esté entre los mejores del país, sin embargo, el santiagueño lo quiso ver así y quiso que el resto lo viera así. “El rancho e' la cambicha” es eso: descripción que un hombre hace de un

momento muy especial de la semana. La noche del baile, su mejor pilcha, su actitud de ganador (bailar con la mujer más linda, hacer suspirar a las demás). Un momento de alegría en un contexto que quizás no fuera para alegrarse. Quién sabe. Una curiosidad es que por aquellos años el chamamé todavía no terminaba de ser aceptado como “folklore”. Mucho menos un tema que abría paso a un ritmo nuevo, el rasguido doble.

Recuerdo una charla con un ya octogenario Adolfo Ábalos. El pianista me hizo una descripción del folklore según las zonas y, al final, me dijo: “bueno, después tenemos el tango y el chamamé”. Los puso aparte.

¿Podemos plantear que la música de Antonio Tormo tenía como público principal los migrantes internos y la de Alberto Castillo, los ciudadanos de la Capital Federal en primera instancia?

Creo que hay solidez en tu planteo acerca del lugar de Torno y de Castillo y a los públicos a los que se dirigió cada uno. Pero también tené en cuenta que en la música las figuras engrandecen cuando mueren o cuando son proscriptas. Te doy un ejemplo: quizás la idea que tenemos de Hugo del Carril exceda al galán de amas de casa (mi abuela lo adoraba) que fue en sus años mozos. Su voz en la marcha peronista y su proscripción aumentó el fervor hacia su persona. (Pasa con los que no están: con Jim Morrison, Luca Prodan o Cerati.).

Entrevista a Ricardo Saltón

Licenciado en Musicología (UCA), periodista y gestor cultural. Crítico y comentarista de música popular del diario *Ámbito Financiero* y de la *Revista Noticias*.

¿Cuál pensás que fue el motivo por el que una canción como *El Rancho e la cambicha* de Tormo impactó tan fuertemente en los argentinos y se convirtió en el disco más vendido de la Argentina hasta hoy? ¿Creés que hubo efectivamente una representación por parte de los "cabecitas negras"?

Parece verdad de Perogrullo que a mediados de siglo, con el proceso migratorio interno que se da en la Argentina, producto del peronismo pero también por la industrialización y la urbanización que se da en muchos lugares del mundo, mucha gente del interior se trasladó a Buenos Aires.

En tal sentido, parece también fácil decir que las canciones de Antonio Tormo, hablando de gente "común", de los pobres, de los provincianos "expatriados" en la gran ciudad, etc., tuvieron en ese público una gran aceptación. Lo que no es cierto es que sólo fuera ése el público que consumió ávidamente los discos de Tormo; de otro modo, no hubiera sido posible alcanzar las cifras que alcanzó. Pensemos además que no eran justamente los pobres los que más disponían de reproductores de discos en sus casas, muchas veces, pensiones con cuartos compartidos, como para escuchar y menos comprar, esos discos.

Tormo, un poco a manera de anticipo de lo que sucedería luego, una década después (o algo menos) con el advenimiento del llamado "boom del folklore", fue simbólico. Lo adoptaron pobres y no tanto, provincianos y capitalinos (entre los que había en una Buenos Aires cosmopolita como sigue siendo, muchos extranjeros o descendientes de primera generación de polacos, rusos, italianos, españoles, etc etc.)

Sé además que tu trabajo se centra en las letras. Pero es imposible no pensar en la música cuando se habla de canciones. Tormo capitalizó la necesidad de cierto sector social de empezar a escuchar otros sonidos, vulgarmente podríamos decir que "asociados a la tierra", provenientes sobre todo del norte argentino (en los '60 terminaría por definirse hacia el noroeste en claro desmedro de la música del noreste litoraleño que quedó como símbolo de las clases más bajas e "ignorantes".

La idea de "cabecita negra" es en parte real y en parte simbólica. Y podría repetirse aplicándose a la música o específicamente a estas canciones. Hubo "cabecitas negras" que no necesariamente eran descendientes de pueblos originarios; o sea que hubo culturalmente cabecitas negras descendientes de europeos. Y basta ver las masas peronistas en cualquier foto de época para comprobarlo.

¿Por qué se da una relación tan estrecha entre la figura de la madre y el paisano en el folklore? ¿Está estrechamente relacionada con el abandono del pago?

Estamos dando por hecho algo que no sé si coincido. O que no sé si es específico del folklore. Justamente, en las letras de cierto período del tango, se ha hablado hasta el cansancio de eso y hasta se ha burlado a los tangueros por ese complejo edípico que los hizo hablar de la madre siempre buena, sacrificada, abnegada, trabajadora en contraposición a otras mujeres no siempre buenas compañeras. En tal caso, veo a la madre como símbolo de niñez, de idealización de lo bueno, de lugar acogedor (la ciudad grande y desconocida no lo era en principio para los inmigrantes).

El dolor y la pena son otras constantes principalmente en la música de Tormo, ¿cuál es el objetivo a tu entender?

Tormo fue un artista; no un militante político. Fue un creador de ficciones y no un redactor de panfletos. Seguramente, encontró en un potencial auditorio de época (migrantes y no migrantes) la expectativa de un mundo en cambio. De lo rural a lo urbano, de lo provinciano a lo cosmopolita. De la tradición a la modernidad. De la soledad a la comunicación gregaria. De los ámbitos pequeños a los muy numerosos. De la personalidad a la indefinición en la masa. Fenómenos, repito, que se constatan en muchas partes del mundo en simultáneo.

Este tipo de fenómenos generan por igual atracción y posibilidades de desarrollo económico y también personal y cultural (si no, no seguirían siendo tantos los que se movilizan a las grandes ciudades aún a costa de perder parte de sus raíces) y tristeza, a veces muy profunda, por la nostalgia de dejar lo que queda en el pueblo, en el campo, en la pequeña ciudad, en "la casa". De allí que, otra vez con una alta dosis de idealización, se habla del "pago", de "la madre", de "los amigos fieles", de todo lo abandonado como impoluto, mejor, casi incuestionable. Sin explicar, por supuesto, el porqué de la mudanza que necesariamente es para obtener algún grado de beneficio.

En cuanto a Alberto Castillo (músico contemporáneo a Tormo), ¿fue el mismo tipo de efecto sobre las masas? ¿podemos decir que se dirigió a las clases medias porteñas y Tormo a los migrantes?

Castillo me parece otro fenómeno, aunque a la distancia puedan parecer semejantes. Por empezar, crece y se desarrolla en el marco de un género, el del tango, que es claramente urbano, cosmopolita y "moderno" desde un comienzo. En ese encuadre, Castillo apela a un género como el candombe que permite "la fiesta", simplifica las letras en un mundo tanguero de grandes poetas, genera un look exagerado y aprovecha su enorme histrionismo para seducir a hombres y mujeres, instala una moda y un modo de cantar cargado de manierismos (casi como si se tratara de una estrategia de marketing) y consigue la aprobación. A Castillo, visto desde sectores más ilustrados, aún en el tango, se lo cuestionó (y en parte se lo sigue cuestionando) por chabacano, simplista, algo superficial.

Entrevista a Humberto Dupuy (jubilado de 71 años de Lomas del Mirador).

¿De qué provincia emigraste y en qué año?

Vine a Buenos Aires desde la provincia de Entre Ríos en el año 1960. Por lo que recuerdo, mis padres querían nuevas oportunidades laborales en la ciudad y por ese motivo vinimos.

¿Recordás el tema musical El Rancho e' la cambicha? ¿Qué música te gusta en general y escuchás?

Fue un tema musical muy exitoso, en mi casa se escuchaba. En el litoral era lo más normal del mundo escuchar ese tipo de música. Incluso hoy en día sigo escuchándola porque es con lo que me identifico, igual que el tango. Si me decís rock no te escucho nada, en cambio mi sobrina, uh, ella sí, siempre escuchando rock. Chamamé, folklore y tango es lo que más escucho.

Entrevista a Jesusa Encina (Migrante interna de la provincia de Neuquén)

¿De qué provincia emigraste y cómo fue ese proceso?

Nací en Neuquén hace ya 88 años y viví allí hasta 1970. Ese año partí hacia La Pampa con mi familia, porque mi padre debía trabajar allí.

**¿Qué música escuchabas? ¿Qué impacto tuvo Antonio Tormo en esa época?
¿Te gustaba más el tango o el folklore?**

Recuerdo que Antonio Tormo tenía canciones muy conocidas y era muy querido por la gente. En esos tiempos no había televisión ni nada, así que la gente se reunía, cantaba y bailaba. El tango me gustaba más que el folklore, sobre todo Gardel me gustaba.

¿Y Alberto Castillo?

Yo prefería la música de Gardel la verdad, me gustaba más.