

Reproducido en [www.relats.org](http://www.relats.org)

## NOTAS SOBRE MUSICA POPULAR Y TRABAJO

Argentina, Brasil, Uruguay

Gerardo Fernández

Eduardo Minutella

Publicadas en La Nación Trabajadora,

Argentina, 2019

### I. CANCIONES DEL AGUA

Gerardo Fernández

*La música popular nacida a orillas del río se encuentra en el ADN cultural de nuestro país. Sus distintos autores nos traen historias que trascienden el paisajismo y se enarbolan como instrumento poético para soñar con una mayor igualdad.*

Soy de los que creen que hay canciones de agua, así como de montaña y de pasto en la llanura. La canción de agua, además del paisaje con el sol atravesando los árboles al son del canto de los pájaros, contiene historias muy ligadas al trabajo no registrado y casi artesanal. En su gran mayoría, las canciones de agua son historias alrededor del río, cuentan sucesos en sus orillas, relatan sus arranques cuando inunda

todo lo que lo rodea, hablan de los trabajos y sueños que pululan en su entorno.

Si bien la enumeración de canciones de río puede llegar a una extensión enorme podemos detenernos puntualmente en algunas que pintan muy bien el embrujo de esos callejones de agua tan atrapantes. Así como de sopetón, la memoria trae la imagen del jangadero que Jaime Dávalos nos regaló hace ya muchos años para que lo veamos en medio de tanta madera flotante:

*Jangadero, jangadero:  
Mi destino por el río es derivar  
Desde el fondo del obraje maderero  
Con el anhelo del agua que se va*

Te quedás pensando en cómo habrá surgido una estrofa de tamaña expresividad, algo así como una foto exclusiva que condensa el relato sobre el trabajador y la belleza de su oficio. Pero como se dijo más arriba, hay canciones que se abarrotan en la memoria con relatos fenomenales como ese otro de Ramón Ayala que arranca diciendo:

*Ya se va por la barranca  
El viejo pescador, racimo de espuma y de metal  
Colgando del hombro  
El pan del agua que le dio, su amigo, el río Paraná*

Y acá la imagen también es arrolladora ¿No lo ves al tipo yéndose con un par de peces sobre sus hombros? Dan ganas de pensar que la vida nos ha dado sinsabores pero también seres con una sensibilidad especial, condición necesaria para fusionar el pan con los peces. La canción popular tiene una carga visual que conmueve tanto a quien haya visto una escena de ese tipo como al oyente alejado del río que, pese a

la distancia, llega a componer su propia imagen gracias a la precisión del poeta. Y si hablamos de describir el río tarde o temprano irrumpe Teresa Parodi:

*Pedro Canoero  
Te mecía el agua  
Lejos de la costa  
Cuando te dormías*

Bienaventurados aquellos que han encontrado la muerte en pleno oficio, como Pedro canoero o como Enrique Mario Francini, ese violinista del tango que se encontró a la Parca en el escenario de Caño 14. Pero volvemos a las canciones de río y vuelve Ramón Ayala por la sencilla razón de que es un imprescindible:

*De Corrientes vengo yo  
Barranquera ya se ve  
Y en la costa un acordeón  
Gimiendo va su lento chamamé*

Y surge otro dato que es preciso anotar: la geografía de la música. Cuando se conoce la Puna uno se familiariza de otra manera con el Huayno, y qué decir del sonido del acordeón chamamecero viniendo de una orilla del río. Pero hay una obra de nuestra música popular del litoral que es una belleza a pesar de la situación horrible que describe (y no es contradictorio decir que una canción que cuenta una historia dolorosa no pueda al mismo tiempo ser una belleza): el Long Play “Las voces de los pájaros de Hiroshima” que Los Trovadores grabaron en 1975 y se editó justo cuando irrumpió la dictadura.

Ese disco se inscribe entre los mejores trabajos de nuestra música popular por la selección de canciones esenciales y el

afiatamiento que a esa altura había logrado el cuarteto, sin duda una de las mejores agrupaciones de nuestra historia. Allí está José Junco, obra compuesta por el rosarino Chacho Müller con letra de Elena Siro, la gran poeta popular nacida en San Lorenzo.

*A Don José pescador lo vi. al pie de la barranca,  
lo vi entrar en el boliche para remontar la grapa.  
Un junco va por el río, navegando una alpargata.  
¿Cómo les va pescadores? José junco en madrugada  
Si no remiendan las redes toda la pesca se escapa.*

*Este José pescador, canta rema, rema y canta.  
Mira Junco tu canoa, cuidado José que hace agua...  
Epa, que un río como este no ha de caber en la barca.  
Este José está tan flaco que no necesita barca.  
Este José está tan junco que camina sobre el agua.*

Cuando una descripción es tan precisa, tan al detalle, es cuando la canción popular se torna reproductora de una conciencia política que se sitúa en las antípodas de la bajada de línea. Por eso no es casualidad que nuestra canción popular del interior esté cada día más acorralada sufriendo las consecuencias de un bozal feroz que, entre otras cosas, limita el acceso de los más jóvenes a nuestro cancionero, una forma sutil de cortar los vasos comunicantes entre generación y generación.

José Junco dura poco más de dos minutos, pero el clima y el arreglo son tan logrados que transforman la canción en una pieza histórica.

*Cuando se muera José ya habrá otro junco en la playa  
porque José pescador es pobre que no se acaba.*

*Pobre José, Pobre junco, pobre, pobre que no acaba.  
Este José está tan flaco que mira pero no habla  
y se va por la ribera con las raíces descalzas.*

En ella vemos buena parte de la historia de nuestro pueblo y el llamado para agudizar el ingenio, porque uno cree que ganas de cambiar este estado de cosas es lo que sobra. Algo tan simple y a la vez tan complejo.

Las canciones de agua describen historias que muchas veces trascienden el paisajismo y pueden ser un instrumento fabuloso para soñar con más igualdad. A ver si somos capaces de empezar por lo menos por difundirlas para que echen raíces.

## **II. LA CANCION DEL ALBAÑIL**

**Gerardo Fernández**

Las canciones populares tienen la virtud de contar una historia con un puñadito de tonos y palabras sencillas que sin embargo no pasan desapercibidas por el alma del que las escucha. No hablamos de canciones “exitosas”, sino de aquellas otras que a través de los años mantienen intacta su capacidad de penetración y atraviesan las décadas relatando asuntos siempre vigentes.

¿Y qué tiene más vigencia que la desprotección laboral? Muchas canciones se van transformando en himnos paganos por la fidelidad con que describen el retroceso social y al escucharlas se puede hasta mensurar cuánto se profundizó.

Allá por los setenta apareció un long play fundamental de Los Olimareños que traía verdaderos tanques como “A mi gente” de El Sabalero, “Junto al jagüey” del venezolano Torrealba, entre tantos éxitos, pero el disco comenzaba con una obra de Rubén Lena que pasó a la inmortalidad:

¿No lo conoce a Juan? Juan, el flaco que es albañil, el de la casa sin terminar. Hoy puede hasta parecer mentira que 50 años atrás la pobreza fuera tener la casa sin terminar.

Pero es así, siempre se puede ser más pobre y con un agravante: tenemos pobres más pobres y ricos más ricos, esa es la conquista de nuestro capitalismo, una sociedad donde pareciera que tener lo imprescindible parece lujo y donde se va naturalizando esa noción de la pobreza como el estado natural de las mayorías populares.

Hoy puede hasta parecer mentira que 50 años atrás la pobreza fuera tener la casa sin terminar. Pero es así, siempre se puede ser más pobre y con un agravante: tenemos pobres más pobres y ricos más ricos.

De ese Juan de la casa sin terminar de Los Olimareños nos vamos al Caribe donde el compositor Tite Curet sacó la foto de otro Juan, Juan Albañil, que el domingo sale a pasear por la ciudad mostrando a su familia los edificios en los que trabajó en su construcción y se queda sin respuesta cuando su hijo le pregunta por qué a esos edificios no pueden entrar:

Como es domingo Juan Albañil pasea por todita la ciudad, y sus nenes le preguntan, Papi a ese edificio tan grande, ¿por qué yo no puedo entrar? Juan Albañil, hombre vecino, cuánto ha soñado con la llamada igualdad, Juan Albañil pero dile a tus hijos, que en el cemento no hay porvenir. Seguimos buscando canciones que nos hablen del albañil, y del Caribe

nos vamos a Barcelona, porque la relación con el trabajo es la misma aunque cambien las regiones y ahí nos encontramos con Joan Manuel Serrat que nos muestra otra foto donde cambia el decorado, pero en el centro siempre está la cotidianeidad desesperanzada de otro albañil mal pago que no encuentra salida a esa rutina amarga que se repite indefinidamente. Vale, que suben al cielo entre tocho y porlan... Vale, que lloran sus ojos lágrimas de cemento viendo escaparse los sueños como los vientos. Crecen de noche y en el día se derrumban los sueños que el olvido mece por rumbas en tanto llegue el día de los elegidos cuando el eco los devuelva del olvido. La canción popular entrelazada con problemáticas como la de los albañiles podrá ser cantada en todos los idiomas y todos los ritmos pero el sujeto y el contexto serán siempre los mismos.

Cambian los países, cambia el clima pero la cotidianeidad del trabajador de la construcción es la misma, el mismo dolor y la misma desesperación que a veces termina de la peor manera.

Como cuando en Brasil Chico Buarque parió su obra mayor. En "Construcción" Buarque muestra cómo en alguna ciudad de Brasil un albañil decide arrojar al vacío y termina con su vida cayendo al asfalto, entorpeciendo el tránsito... Amó aquella vez como si fuese máquina Besó a su mujer como si fuese lógico Alzó en el balcón cuatro paredes flácidas Sentóse a descansar como si fuese un pájaro Y flotó en el aire cual si fuese un príncipe Y terminó en el suelo como un bulto alcohólico Murió a contramano entorpeciendo el sábado La canción popular entrelazada con problemáticas como la de los albañiles podrá ser cantada en todos los idiomas y todos los ritmos pero el sujeto y el contexto serán siempre los mismos. Las canciones se suceden con distintos acordes y

distintas letras pero un denominador común: el trabajo mal remunerado y la explotación. Ahora llegamos a la bella Montevideo donde una figura esencial del canto popular uruguayo como Jorge Lazaroff nos mostrará otros detalles de esa jornada de trabajo en los andamios.

Cambia el paisaje pero el laborante sigue en primera fila lo mismo que sus carencias: Mis almuerzos son merienda de canario: salame candelario y un chato de carlón. Mis quincenas son humo al viento llegan y ya se fueron, roto el tiento. Albañil yo soy también tractor pa' sacar del pantano los sueños embarrados.

Las canciones hablan de la precarización en tiempos donde todavía no estaba agazapado a la vuelta de la esquina ese ejército de desocupados dispuesto a ocupar el puesto del que se queje. ¿Hoy nos están faltando canciones nuevas que describan esta contienda larvada?

Parece que ya no se interactúa sobre ese guión único que antes representó la radio, esa radio de fondo, porque ahora cada uno está en su mundo y en su contienda personal, con la posibilidad cada vez más cierta de que en una de esas lo convencen de que la solución viene por ahí, por la propia, y que entonces por la vía individual podrá alguna vez obtener lo que no consiguió en la pelea codo a codo con sus compañeros.

Canta Teresa Parodi: En la radio sin querer como un duende el acordeón Estirando un chamamé le estremece el corazón Y hasta le parece angá que si suelta un sapukay Los peones le han de oír en la estancia el paraisal Al verlo así me parece que anda tropeando Con su compadre lalanda como hace tanto Qué pena me da mirarlo entre los andamios Con todo ese cielo adentro como sangrando Detrás del vuelo aterido de



una paloma Se achican sus ojos negros mirando lejos  
Cercado entre el hormigón el cielo del albañil Manchado de  
arena y cal se termina allí

Las canciones seguirán sonando como un reclamo, un alerta o un gemido e irán describiendo las transformaciones en el mundo del trabajo: la flexibilización, la exclusión y la economía popular, donde aquel antiguo albañil que estaba “encuadrado” en alguna empresa hoy se las rebusca por la propia, como esos muchachos que tocan timbre en las casas con veredas rotas ofreciendo repararlas a bajísimo costo.

Mientras tanto van surgiendo actividades con total desprotección como la de ese pibe de Rappi que se tiene que hacer cargo hasta de su bicicleta y de que no lo asalten al instante de entregar un pedido.

Las canciones seguirán describiendo las transformaciones en el mundo del trabajo: la flexibilización, la exclusión y la economía popular. Aquel antiguo albañil que estaba “encuadrado” en alguna empresa hoy se las rebusca por la propia, como esos muchachos que tocan timbre en las casas con veredas rotas ofreciendo repararlas a bajísimo.

Y ya vendrá la canción que nos describa amargamente esta nueva realidad donde aquel Juan de Los Olimareños ya ni siquiera tendrá la casa sin terminar... tendrá un texto más cruel y descripciones más dolorosas, porque si hay algo irrefutable es que siempre se puede estar peor, hasta que tengamos la capacidad política de dar vuelta la taba.

### III.UN RECORRIDO POR LOS TANGOS DE LA CRISIS

**Eduardo Minutella**

Desde el surgimiento del tango anarquista a principios de siglo hasta el auge de las orquestas en el primer peronismo, los vínculos entre el tango y la clase obrera fueron históricamente objeto de discusiones y debates. Sin embargo, a partir de la década del 50, la falta de pluralidad en los repertorios a la hora de representar a las grandes masas trabajadoras generó una ruptura sobre la que se empezaban a disputar nuevos paradigmas estéticos e ideológicos.

El universo literario de la “música de Buenos Aires” siempre fue más certero en la narración de fenómenos como el drama del desarraigo y las vicisitudes existenciales de un siglo en transformación permanente -el XX- que en la indagación sociopolítica explícita de las problemáticas sociales de cada hora. Eso no quita que haya habido tangos que las abordaran, aunque es cierto que, en general, no han sido los más memorables. Ya desde comienzos de siglo, bastante antes de la consagración del tango-canción, inmigrantes anarquistas recurrieron al tango para musicalizar versos como los del anónimo *Guerra a la burguesía*. Compuesto en la década de 1900, es decir, durante el período caracterizado por el historiador Juan Suriano como la *etapa madura* del anarquismo, el tema hacía alusión temprana al fenómeno de la lucha de clases. En un contexto signado por el crecimiento de la Federación Obrera Regional Argentina (FORA) y por la sanción de las leyes represivas de Residencia y Defensa Social -orientadas a la persecución de los trabajadores

inmigrantes influidos por “ideologías extranjeras”– la letra era antes pedagógica que poética:

*Guerra a la gente burguesa  
sin distinción de color  
que chupa la sangre humana  
del pobre trabajador.*

Los llamados *tangos anarquistas* circularon por fuera de la lógica de la industria del espectáculo y el mercado masivo de consumo de bienes culturales. De ahí que la importancia de sus versos fuera ideológicamente instrumental. Esto no ocurría, en cambio, con los tangos grabados para su venta masiva. En algunos de ellos también se intentó dar cuenta del universo de los trabajadores, sus problemas cotidianos, y hasta sus luchas, aunque es cierto que nunca en forma sostenida. Ya en algunas grabaciones orientadas al consumo masivo en la década de 1920 se reflejan algunas de esas inquietudes. Un ejemplo temprano es el de *La mina del Ford*, escrito por Pascual Contursi en 1924. En él puede observarse uno de los imaginarios posibles para dar cuenta de la sensibilidad de las clases populares de aquel momento: el de la movilidad social ascendente. Acaso hasta la exageración, y en el contexto de una prosperidad económica y un consumo popular de masas creciente que se prolongarían casi hasta el final de la década, el personaje femenino del tango De Contursi da rienda suelta a sus deseos imaginarios:

*Yo quiero una cama  
que tenga acolchado...  
Y quiero una estufa  
pa' entrar en calor...*

*Que venga el mucamo*

*corriendo apurado*

*y diga: ¡Señora! ¡Araca, está el Ford!*

“Ya en algunas grabaciones orientadas al consumo masivo en la década de 1920 se empieza a dar cuenta del universo de los trabajadores, sus problemas cotidianos, y hasta sus luchas en medio del imaginario de la movilidad social ascendente”

Sin embargo, el cuadro se completaba con un personaje ausente cuya intervención no aparece, por ejemplo, en la versión que grabó Carlos Gardel. Al soliloquio de la protagonista le antecede el lamento del hombre abandonado que sí aparecía, en cambio, en la obra teatral *Un programa de cabaret*, que dio origen a la canción. El recitado previo a la parte cantada le daba voz al hombre de barrio, el trabajador “amurado” al que no le alcanzaba el salario para satisfacer los deseos materiales de su mujer, pero lo hacía más en su condición de “hombre común” que en el de miembro de una clase explotada:

*Fue por eso que la mina, aburrida*

*de aguantar la vida que le di*

*cachó el baúl una noche*

*y se fue cantando así...*

Tres años después, *Cotorrita de la suerte* se alejaba del tono satírico de la anterior, pero también de la descripción de las expectativas de movilidad social ascendente. Al contrario, daba cuenta de las dificultades de la vida de la clase trabajadora en un registro mucho más melodramático. En el implícito de la letra aparece el universo de la tuberculosis,

una enfermedad que, como ha señalado el historiador Diego Armus, había dejado de ser la de los artistas y los bohemios para transformarse en un mal que afectaba principalmente a quienes vivían en los barrios populares. La letra del tango, escrita por José De Grandis, dice:

*Cómo tose la obrerita por las noches  
tose y sufre por el cruel presentimiento  
de su vida que se extingue, y el tormento  
no abandona a su tierno corazón.*

Un año después, el tango *Haragán*, con letra de Enrique Delfino, revelaba otra arista posible en torno al universo del trabajo. En el siglo XIX, el teórico revolucionario Paul Laffargue había escrito un módico *bestseller* de la cultura de izquierdas, el clásico *El derecho a la pereza*. Allí, el yerno de Marx cuestionaba la centralidad del trabajo como instancia central de la vida de los hombres y las mujeres. Sin embargo, para él, la antítesis del trabajo no era la pasividad sino la verdadera “existencia creativa”, que según afirmaba solo podría realizarse plenamente durante el socialismo. Liberada de la alienación del trabajo capitalista, la especie humana podría dar rienda suelta a todas sus capacidades estéticas, filosóficas y sensoriales. El personaje del tango de Delfino, en cambio, se encuentra menos vinculado a la idea de liberación del potencial humano que a la lógica del mero *dolce far niente*; en criollo, *rascarse*. Estrenado por Sofía Bozán en 1928 en el contexto de la obra *La hora de la sátira*, la letra además da cuenta de los estereotipos de género de la época:

*El día del casorio, dijo el tipo e´ la sotana,  
el coso debe siempre mantener a la fulana.*

*Y vos interpretás las cosas al revés:  
que yo te mantenga es lo que querés  
(...)*

*Haragán, si encontrás al inventor del laburo lo fajás.*

*Haragán, si seguís en ese tren yo te amuro, cachafaz.*

Tres registros posibles para una década, la década de 1920, que terminaría anticipadamente. El mundo abierto por la crisis económica mundial de 1929 y el retroceso de las democracias liberales coincidirá con la grabación de tangos en los que la temática social se alejaba del registro satírico o melodramático para ahondar en críticas más explícitas y en cierta estética del desencanto. Al imaginario del trabajo como vehículo posible para la movilidad social ascendente o el ocio voluntario del que no quiere trabajar, lo reemplazaron discursos que ponían el acento en la inmoralidad de las injusticias sociales, o bien en la dura realidad del desempleo. Por ejemplo, el usualmente citado *Acquaforte*, de Marambio Catán y Pettorossi, daba cuenta del problema ético del derroche en medio de la crisis. Sin embargo, y tal vez paradójicamente, ninguno de sus autores era militante, ni se encontraba especialmente interesado en cuestiones políticas (el apodo de Pettorossi era nada menos que *El marqués*). De hecho, el tango lo escribieron en 1931 luego de un encuentro en un cabaret milanés, y no está exento de cierto espíritu autocrítico hacia algunas aristas de la *vida licenciosa* que habían conocido y cultivado de cerca. Por eso, las tensiones entre clases se explicitan en la letra más que nada en términos morales:

*Un viejo verde que gasta su dinero  
emborrachando a Lulú con champán*

*hoy le negó el aumento a un pobre obrero  
que le pidió un pedazo más de pan.*

El mismo año en que se grabó el anterior, 1932, se registró *Pan*, un tango en el que Celedonio Flores intentó describir la sensación de indignidad que supone carecer de trabajo para quien se piensa a sí mismo como trabajador. En este caso, el tema central no son los bajos salarios afectados por la recesión de los años iniciales de aquella década sino, directamente, el desempleo:

*¿Trabajar? ¿En dónde? Extender la mano  
pidiendo al que pasa limosna, ¿por qué?  
Recibir la afrenta de un ¡perdone, hermano!  
Él, que es fuerte y tiene valor y altivez.*

Para mediados de la década de 1930, la economía argentina empezaba a recuperarse. Sin embargo, la generalización de esa mejora sería más bien lenta. Por eso, todavía en 1934, resultaba más que pertinente un cuadro como *Desocupados*, de Antonio Berni. De esa época es también el tango *Al pie de la santa cruz*, de Mario Battistella y Enrique Delfino. La letra restituye en primer plano una problemática cercana al universo de problemas que había dado origen a los primeros y anónimos tangos anarquistas.

*Declaran la huelga,  
hay hambre en las casas,  
es mucho el trabajo  
y poco el jornal;*

*y en ese entrevero  
de lucha sangrienta,  
se venga de un hombre  
la Ley Patronal.*

La “venganza” aludida no es otra que la que corresponde a la aplicación de la entonces todavía vigente Ley de Residencia, que permitía la expulsión del país de aquellos trabajadores extranjeros acusados de “comprometer la seguridad nacional” o “perturbar el orden público”. En muchos casos, la sanción rompía los vínculos familiares y afectaba a las familias del obrero expatriado, que debía buscar otros medios de sustento económico. Con pulso no exento de tintes melodramáticos - una vez más, un elemento constitutivo de buena parte de la lírica tanguera de la época-, Battistella pone especial énfasis en la descripción de esa situación en la que la mujer termina desmayada en el puerto ante la partida de la nave que consume la condena del huelguista caído en desgracia.

*Los pies engrillados,  
cruzó la planchada,  
la esposa lo mira;  
quisiera gritar.*

*Y el pibe inocente  
que lleva en los brazos  
le dice llorando:*

*“¡yo quiero a papá!”*

Con la prosperidad económica de la Argentina peronista se materializó el apogeo de las grandes orquestas de tango. Sin



embargo, los repertorios que cultivaron nunca buscaron encarnar en toda su dimensión a los actores sociales protagónicos de aquellos años, es decir, las grandes masas trabajadoras. Sobre todo entre los asalariados oriundos del interior del país, muchos de ellos instalados en las áreas periféricas de las grandes ciudades, la principal referencia musical de la hora ya no fue la del tango sino la de las canciones de inspiración folklórica. Durante el primer gobierno peronista, el músico más exitoso en términos de ventas no fue un tanguero, sino el cantor mendocino Antonio Tormo. El *hit* que popularizó, *El rancho e 'la Cambicha*, tuvo el doble efecto de constituirse en la primera grabación en superar el millón de copias y de excluir al chamamé por un largo tiempo de cualquier parámetro tolerable de “buen gusto musical”, aun pese a que al tema, compuesto por el correntino Mario Millán Medina, era en realidad un rasgido doble. Sin ser peronista, Tormo interpelaba directamente a los *grasitas*, a los miles de hombres y mujeres de las provincias que se sentían convocados por los temas, referencias y hasta por el lenguaje de sus canciones. A comienzos de los años cincuenta, hasta Enrique Santos Discépolo había comenzado a reconocer que el tango ya no daba cuenta de la nueva sociedad.

“El mundo abierto por la crisis económica mundial de 1929 y el retroceso de las democracias liberales coincidirá con la grabación de tangos en los que la temática social se alejaba del registro satírico o melodramático para ahondar en críticas más explícitas y en cierta estética del desencanto.”

A mediados de la década de 1980, Emilio de Ípola arriesgó otra hipótesis -todavía muy discutida- para explicar esa ruptura: la incompatibilidad entre tango y peronismo, y escribió en *Punto de Vista*: “Quizás haya que incluir en el

débito del peronismo (como régimen y como movimiento popular) el haber promovido la ciega ficción de esa fiesta perpetua que signó la declinación del tango y ofreció al país la tentación de un cómodo autoengaño colectivo”.

Él mismo un cantor secreto de tangos, De Ípola parece dar cuenta de ese recambio que nadie representó mejor desde el interior del género que Alberto Castillo. Figura otrora despreciada por los intelectuales, y rescatada en la problemática década de 1990 por un grupo de rock que llevaba en su nombre explicitada la idea de *decadencia*, Castillo ilustra bien esa trayectoria desde el tango hacia una música más festiva y liviana. Con gran éxito entre el público y nula aceptación entre los críticos y especialistas, el llamado “cantor de los cien barrios porteños” popularizó en 1953 un tema de Rodolfo Sciammarella que decía:

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

A su manera resultó profético. El ciclo de bonanza económica del primer peronismo se terminaba, y con él se iniciaban años que se disputarían en coordenadas ideológicas y estéticas bastante diferentes. En todo caso, ya no serían las de la era dorada del tango de las grandes orquestas, ni la de *Aquellos tangos camperos* a los que supo evocar por entonces el modernísimo dúo Salgán-De Elío.

En 1956, luego de una excursión parisina en la que fue a buscar la *alta cultura* y encontró que tal vez estaba más cerca de lo que creía, Astor Piazzolla grabó un disco con un título más que elocuente: *Tango progresivo*. Entre sus pistas más valiosas se encontraba *Lo que vendrá*, toda una referencia discursiva al lenguaje de quienes empezaban a soñar con

una Argentina desarrollista que daría su Gran Salto Adelante en clave de modernización capitalista desde arriba. No pudo ser. Desde comienzos del XXI, los problemas estructurales de la Argentina parecen ahondarse cíclicamente, mientras el paisaje mundial se revela cada vez más enrarecido. Igual de problemático. Seguramente más febril.