

Los sonidos del '45

Música e identidades en Buenos Aires
entre el fin de la Segunda Guerra
y los comienzos del peronismo

Omar Corrado

[Universidad de Buenos Aires]

RESUMEN

Se estudia el papel de las expresiones sonoras en la vida política de Buenos Aires en el período comprendido entre los acontecimientos que fueron definiendo el fin de la Segunda Guerra Mundial y los años iniciales del peronismo (1944-1946). El repertorio incluye desde las rimas circunstanciales a composiciones escritas según las tradiciones académicas; de repertorios patrióticos, partidarios o «clásicos» sedimentados a músicas populares recientes difundidas por la industria discográfica, con la generación de nuevos textos para canciones preexistentes como procedimiento más extendido de producción. Se lo contextualiza en el marco de las manifestaciones, actos de campaña, proclamaciones, conmemoraciones partidarias, funerales, festejos, emisiones radiales que puntuaron la vida política del período. Se concluye sobre la funcionalidad de estas expresiones en la consolidación de sensibilidades grupales, ideológicas y partidarias.

SUMMARY

This article deals with the role of sound expressions in the political life of Buenos Aires between the end of the Second World War and the early years of Peronism (1944-1946). The repertoire includes circumstantial rhymes, compositions written according to the academic traditions, patriotic songs, political slogans, classical works, recent popular music broadcast by the recording industry, and the generation of new texts to existing songs as the most widespread used procedure of production. This repertoire is analyzed within the framework of the manifestations, campaign events, proclamations, party celebrations, funerals, festivals and radio broadcasts that scored the political life of the period. It is concluded on the functionality of these expressions in the building of social, ideological and partisan sensibilities.

La historia de los historiadores es casi invariablemente silenciosa: los hechos desfilan ante nosotros como proyecciones de cine mudo. Y sin embargo, «escuchada» de cerca, la historia desborda en sonidos, rumores, músicas que toman por momentos un protagonismo insospechado en el diseño y consolidación de sensibilidades e identidades sociales. El propósito de las páginas siguientes es demostrarlo en un período tan breve como significativo en la Argentina del siglo xx: el que va de los acontecimientos que fueron definiendo el fin de la Segunda Guerra Mundial a los años iniciales del peronismo; dicho de otra manera, el comprendido entre 1944 y 1946, centrado en 1945 y en Buenos Aires. Las intensas expresiones colectivas que puntuaron las noticias sobre el desenlace del conflicto bélico, a la vez que consolidaron pautas para la lectura ideológica de la realidad local, generaron prácticas políticas concretas en el espacio público que confluyeron paulatinamente en las definiciones partidarias cuyo punto de llegada fue el triunfo del peronismo en las elecciones del 24 de febrero de 1946 y la asunción de Perón como presidente de la Nación, el 4 de junio del mismo año, tres años exactos después del golpe militar que inauguró este tramo de la historia argentina. Ese proceso encontró en la música herramientas para metabolizar los deseos, convicciones, voluntades de una sociedad intensamente movilizada, que dirimió también mediante el sonido sus lealtades y disidencias. Independientemente del grado de elaboración de estos materiales, lo que importa aquí es constatar la eficacia funcional y simbólica de un conjunto que comprende desde el simple soporte rítmico de una rima circunstancial reiterada a composiciones estructuradas y escritas según las tradiciones académicas; de repertorios patrióticos, partidarios o «clásicos» consolidados a músicas populares recientes difundidas por la industria discográfica, entre otras categorías.

Si bien la literatura general sobre ese lapso incluye frecuentes menciones a las consignas, estribillos y canciones escuchadas entonces, nuestro trabajo intenta determinar y estudiar con mayor precisión los repertorios, circunstancias, contextos, sitios, protagonistas, funcionalidad, rituales, intenciones, significados de esas manifestaciones, relevados, prioritariamente, en fuentes primarias: la prensa periódica de distinto signo. Fueron utilizadas, en primer término, como base fáctica, aunque con particular atención hacia las jerarquías, omisiones, recortes, estrategias discursivas, efectos retóricos con que construyen los hechos del período. Los aquí consignados son sólo una selección de los recogidos en las fuentes, ellas mismas, a su vez, fragmentarias en relación con lo inabarcable de la realidad: conocido límite a cualquier fantasía totalizadora del historiador. Con todo, el volumen y la representatividad de la muestra permiten, a nuestro juicio, una primera aproximación a la «escucha» de esta historia.

1 · BUENOS AIRES, 1944-45: MÚSICAS PARA EL FIN DE UNA GUERRA

La suerte de París durante la guerra repercutió con fuerza sostenida en Buenos Aires. Al duelo por su caída en junio de 1940 se le contrapuso el júbilo por su liberación en los días finales de agosto de 1944.

Los diarios del jueves 24 de agosto de 1944 dan cuenta de las manifestaciones espontáneas que fueron generándose el día anterior, desde la mañana, apenas conocida la noticia. A mediodía los grupos confluyeron en Plaza Francia¹, donde «la vibración batalladora de La Marsellesa alternó con la solemne emotividad de nuestro himno en la entonación múltiple, espontánea y subyugante como el movimiento popular» (*LN*, 24-8-44, p. 1)². Ante una multitud imponente, que se renovó en torno al monumento cubierto de flores durante toda la tarde, habló el diputado Alfredo Palacios y Berta Singerman recitó los versos del himno francés (Figura 1). Se realizaron asimismo concentraciones masivas en Plaza San Martín, en torno a la estatua del prócer (*Ibid.*, p. 1). La muchedumbre marchó luego por las calles del centro, agitando banderas y coreando sin descanso *La Marsellesa* y vítores a París. Algunas de esas ruidosas columnas fueron detenidas por la policía³; otras lograron recorrer amplios sectores de la ciudad, donde recibieron aplausos y vivas que llegaban desde balcones profusamente embanderados. En las salas cinematográficas, en particular las que proyectaban películas o documentales relativos a la guerra, el público entonó la canción patria francesa y se sumó luego, a la medianoche, a quienes todavía se manifestaban en la ciudad (*Ibid.*:8). *La Nación* publicó ese día, como lo había hecho para el final de la Primera Guerra, una versión fonética aproximada del himno francés, para facilitar su entonación por las multitudes (*Ibid.*: 3) (Figura 2).

Además de quienes se convocaron espontáneamente, participaron en estos movimientos los partidos políticos de distintas filiaciones, en particular, los del arco opositor al gobierno de facto instaurado en junio del año anterior. El énfasis puesto en la libertad y la democracia que significaba Francia en esa hora implicaba también, explícitamente o no, una crítica a la política nacional. En estas ocasiones se fueron fraguando afinidades ideológicas que fortalecerían la construcción de la Unión Democrática.

¹ Junto al Monumento de Francia a la Argentina obra del artista francés Émile Peynot, ofrecido por la colectividad francesa a la Argentina en su centenario de 1910.

² Los nombres de los periódicos y sus abreviaturas figuran al final del artículo, sección Hemerografía. En todos los casos, se conservaron las convenciones ortográficas y tipográficas originales de cada documento.

³ Algunos autores afirman que la manifestación fue disuelta violentamente por la policía, incluso con armas de fuego. Hardoy, 1993: 204.

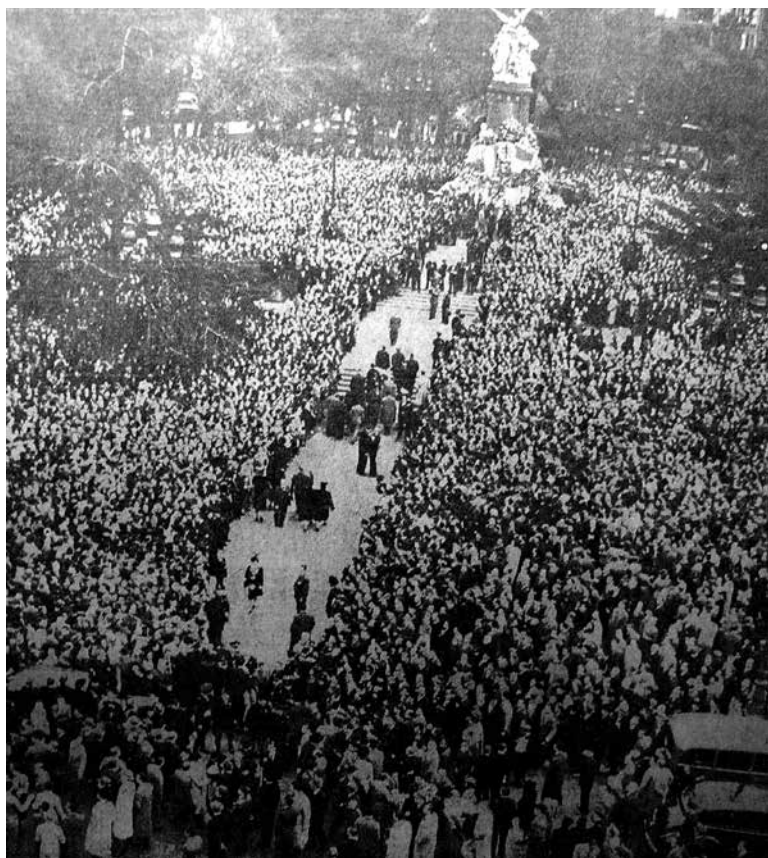


Figura 1. (LN, 24-8-1944: 1)

Alons anfan de la patri... f - e
 Le yur de gluar et arribé!
 Contre nu de la tirani - e
 L'etandar sanglant e levé!
 L'etandar sanglant e levé,
 Antandé vu... dan le campañe
 Muyir ce foroce soldat?
 Il vie... nen yusque dan no bra
 Egor-yé... no fis e no compa... ñe.
 Os ar... mes citualén!
 Formé... vo bataión!
 Marshón... Marshón...
 Ken sangkempur
 Abré... ve no sí - ión.

Figura 2. (LN, 24-8-1944: 1)



Figura 3. (LFN, 8-9-1944: 7)

Los festejos repercutieron en innumerables ámbitos. Uno de ellos fue el teatro Maipo, donde actuaban artistas franceses exiliados desde 1940, quienes dedicaron una función en la noche del 23 al recitado de textos de autores galos y de poemas alusivos al acontecimiento que Rachel Berendt, una de las figuras del elenco, había solicitado a autores argentinos, presentes en el homenaje de Plaza Francia realizado esa misma mañana. Se recitaron así poesías de circunstancia, en francés, de Manuel Mujica Láinez y Victoria Pueyrredón, entre otros. Berendt recitó *La Marseillaise*, cantada luego por Jacques Aslan (Ibid.: 8).

El semanario *La France Nouvelle*, editado en Buenos Aires, organizó un cóctel en el local de Les Ambassadeurs el domingo 27, al que asistieron unas mil quinientas personas. Actuaron las orquestas de Dan D'Angelo y de Henriette; Luisa Darios cantó *Paris, je t'aime* y *Si tu vas à Paris*. Jean Sablon —*chansonnier* mundialmente conocido, uno de los más ilustres de su generación, junto a Maurice Chevalier y Charles Trenet— ofreció otras canciones francesas, entre ellas, *La Madelon*, coreada por todos los concurrentes⁴. Maria Falconetti, la notable actriz francesa que trabajaba en Buenos Aires —donde era conocida ya desde su rol protagónico en el film *Jeanne D'Arc* de Dreyer (1928) estrenado poco después en el Cine Club de Amigos del Arte—, cantó sobre la misma melodía la *Marche de De Gaulle*. (LFN, 1-9-44: 7). Repertorios y artistas se repitieron en otras ocasiones durante esos días, como en el banquete organizado por las Damas Argentinas el 5 de setiembre, en el cual Berta Singerman repitió su *Marsellesa* en versión española de Córdova Iturburu (Figura 3), cantada luego por Sablon, quien agregó otros éxitos de su repertorio: *Reviens* y *Vous qui passez sans me voir*. Otros poemas fueron recitados por la gran actriz española exiliada, Margarita Xirgú y por Néstor Ibarra (Ibid., 8-9-44: 7).

Los republicanos españoles celebran también el acontecimiento. El periódico *España Republicana* publica un artículo en el que «opina un sudamericano», titulado «París: antorcha de la libertad», firmado por Enrique Portugal. Allí reconoce que París es también «un pedazo del mundo entero» y representa «la inquietud, la tradición y la rebeldía de todos los hombres libres», entre ellos, «no pocos sudamericanos de valía, principalmente intelectuales y artistas del

⁴ *La Madelon*, o *Quand Madelon*, con texto de Louis Bousquet y música de Camille Robert, compuesta en 1914 y muy difundida desde entonces, fue la canción que dio lugar a más versiones en Francia durante el período 1939-1945: la colección de Paul Arma registra veintitrés, entre ellas, las *Madelon du maquis*, *de la Résistance*, *de la Libération*, etc. (Chimello, 2004: 70-79). No sorprende entonces su presencia en los actos de las instituciones francesas de Buenos Aires.

pincel y de la música [que] han contribuido a forjar ese París que hoy constituye bandera de libertad»⁵.

El avance de las tropas aliadas sobre Berlín, como es previsible, se registra minuciosamente en la prensa y genera enorme interés y expectativa en los lectores. Las organizaciones antinazis y proaliadas se movilizan. Una de ellas, Patria Libre, lanza con insistencia desde principios de mayo, panfletos festejando la inminente caída de la capital del Reich, lo que genera disturbios (AT, 1-5-45: 3; 4-5-45: 3). El 6 de mayo se anuncia un encuentro promovido por la Junta de la Victoria para celebrar la caída de Berlín en el restaurant Babilonia, pero es desautorizado por la policía, que aduce razones de seguridad: se reprograma para el día 9 (AT 6-5-45: 3). Los actos públicos estuvieron prohibidos en la capital, lo que no impidió las reuniones espontáneas en bares y confiterías, los que debían cerrar a medianoche (C, 3-5-45: 4). En alguna de ellas se suscitaron disturbios, como en la realizada en El Galeón el 8 de mayo (AT, 9-5-45: 3), que se suma a otros incidentes similares ocurridos en actos auspiciados por la organización Patria Libre en los días previos (AT 1-5-45: 3; Ibid., 4-5-45: 3). Entre los estribillos que se cantaron, según Félix Luna, figura «Votos sí, botas no» y «No queremos dictadura ni gobierno militar», con la música de la *Marcha Radical* (Luna, 1995: 74). El gobierno, mediante un decreto del Poder Ejecutivo, autorizó sin embargo el izamiento de banderas de las Naciones Unidas y la realización de servicios religiosos por el fin de la contienda (AT 6-5-45: 3). La caída de Berlín inspiró seguramente el artículo que Paul Walter Jacob publica en el *Argentinisches Tageblatt*: «Berlin –Die Kunst-und Musik Metropole von einst» (Ibid., 3-5-45: 13), en el que repasa los hitos de la historia artística de la ciudad y se interroga por su futuro. En la noche del 7, día de la capitulación, numerosos grupos se dieron cita en clubes extranjeros y otros locales céntricos, donde se cantaron espontáneamente, junto al Himno Nacional Argentino, canciones populares de las naciones aliadas: Francia –su himno y la popular *Madelon*– e Inglaterra –*Tipperary*– (C, 8-5-45: 5), aunque ésta refiera a la ciudad irlandesa del título, lugar de nacimiento de su autor, Jack Judge. El 8 de mayo, declarado feriado, prosiguieron los festejos en Buenos Aires, en lugares cerrados: en un almuerzo en Harrods se escucharon las piezas mencionadas, a las que se sumaron los himnos de Estados Unidos y de Inglaterra. Como no se tenía a mano la

⁵ En el campo aliado argentino, la revista *Sur* dedica un número completo a la liberación de París, en el que escriben, entre otros, Borges, Martínez Estrada, González Lanuza. *Sur*, 120, octubre de 1944.

partitura del soviético, se tocó *Atchichornia* (Id.)⁶. En otros sitios se cantaron ese mismo día los himnos griego, noruego y checoslovaco (Ibid., 9-5-45: 4). El 9 se realizó, también en Harrods, la Cena de la Victoria, organizada por el Comité de Damas Argentinas de Ayuda a la Cruz Roja Británica, a beneficio de los niños de los países devastados por el nazismo. Asistieron mil comensales. Actuaron dos gaiteros escoceses, con bailes interpretados por una niña; señoritas con trajes típicos de las colectividades representadas desarrollaron un Desfile de la Victoria. El conjunto Black Birds interpretó piezas populares del Reino Unido (C, 10-5-45: 4). Se cantó *Tipperary* y *Lison Lisette*, las mismas canciones que los argentinos cantaran treinta años antes en adhesión a los vencedores de la Primera Guerra, según acota la prensa. En efecto, varias de estas canciones, cuyos textos no eran necesariamente bélicos, databan de esos años y se habían popularizado, en un primer momento, por la circulación de los militares en los frentes de batalla antes de integrarse a los repertorios distribuidos por la naciente industria discográfica. Así, *Lison Lisette*, cuyos autores fueron Charles-Louis Pothier y Charles Borel-Clerc –letra y música, respectivamente– había sido incluso grabada como *one step* por la orquesta de Francisco Canaro en 1923. En el Teatro Opera se realizó una ceremonia en la que se tocó el Himno Nacional Argentino y *God Bless America* (C, 8-5-45: 5). Los diarios dan cuenta de la reposición del film *El fin de la noche*, de Alberto de Zavalía, con Libertad Lamarque, Juan José Míguez y Alberto Bello, una de las escasas películas argentinas referidas a la ocupación de París, filmado en 1943, que reivindica la resistencia francesa, prohibido por el gobierno militar claramente favorable al Eje y estrenado finalmente a fines de 1944 (Maranghello, 1999: 175). El afiche correspondiente dice «Resurgiendo invicto el espíritu de la Francia eterna!» (AT, 3-5-45: 16)⁷.

Los círculos franceses adhirieron a los festejos; en lo musical, reeditaron algunas de las tradiciones con que hacía poco menos de un año habían celebrado la liberación de París. En este caso, se sumaron los actos de agasajo a la Misión Extraordinaria de Francia que llegó al país a principios de junio, entre ellos, un concierto llevado a cabo en el Grand Splendid, el día 13. Consistió

⁶ No hemos encontrado una canción con ese nombre. Seguramente se trata de *Ociy cernye*, que no es otra que la conocida *Ojos negros*, popularizada por Chaliapin y versionada con frecuencia en grabaciones y films de la época.

⁷ La elaborada partitura musical es de Paul Misraki, compositor entonces exiliado en Argentina, proveniente de Francia vía Brasil. En la banda de sonido se escucha un tema muy difundido del autor, *Tout va très bien*, no mencionado en los créditos, junto a tangos –*Dónde irás ilusión*, *Cuesta abajo* y *Uno*– que canta Libertad Lamarque en cafés del sur de Francia, lo que «argentiniza» el argumento, aunque sólo se indica que la protagonista es «sudamericana».

en recitados de Victoria Ocampo, canciones a cargo de Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, acompañada al piano por Daniel Devoto en obras de Caplet y Fauré, y el Coro del Instituto Francés de Estudios Superiores, dirigido por Jeanne Bathori⁸. Se escucharon los himnos de rigor y el *Canto de Liberación* (LP, 13-6-45: 11; Ibid., 14-6-45: 10). Es probable que se trate del *Chant des partisans*, himno de la resistencia francesa, cuya música, inspirada en una melodía popular rusa, compuso en Londres Anna Marly en 1941 y cuyo texto en francés, escrito dos años más tarde, pertenece a Joseph Kessel y Maurice Drouon. Se utilizaba, sin texto, en las emisiones de la BBC durante la guerra⁹. Su amplia difusión inmediata se debió precisamente a Germaine Sablon, hermana de Jean, a quien ya observamos participar de los actos en Buenos Aires.

Los avances hacia la victoria aliada fueron festejados asimismo por los sectores democráticos de las distintas colectividades. Lo hizo la Federación de Asociaciones Suizas en su Schweizerhaus, en un acto con la participación de la Chorvereinigung y el Jodlerklub, así como de un trío integrado por Félix Baur (flauta) y Werner Bogner (piano) –no se consigna el tercer integrante– que interpretaron un *Trio en Sol Mayor* de Loeillet [sic] y para finalizar, con el concurso de la cantante Frau E. Guyer, un aria de la *Cantata* 129 de Bach, en arreglo para trío (AT, 9-5-45: 4). La colectividad italiana promovió la celebración de una misa en la iglesia Mater Misericordiae, el 6 de mayo, en la que actuó el violinista Carlos Pessina, el Maestro Forti en órgano y en la dirección del Coro Polifónico, quienes interpretaron obras de Veracini y Tartini (GI, 8-5-45: 3). Días después se desarrolló un acto organizado por la asociación «Italia Libera»¹⁰ en el cine Metropolitan, con la participación de un conjunto orquestal dirigido por Luigi Calusio. Se interpretó el Himno Nacional Argentino coreado por «gentile signorine» vestidas con trajes típicos de las distintas regiones de la península, que cantaron asimismo los himnos italianos de Garibaldi y de Mamelli (GI, 15-5-45: 2). La orquesta interpretó luego la Sinfonía de *El barbero de Sevilla* de Rossini. Poco después, los lunes comprendidos entre el 4 de junio y el 10 de julio, el Comitato d' Aiuto all'Italia anuncia un ciclo

8 Este instituto se había inaugurado el 15 de julio de 1942. Funcionaba en Maipú 1220 y contaba entre sus docentes a franceses exiliados, como Jane Bathori y Roger Caillois. Eran habituales allí las disertaciones de Victoria Ocampo, Julio Payró, Molina y Vedia, Julio Rinaldini y las audiciones a cargo de Bathori, Carlos Pessina, Ángel Martucci, Conchita Badía, Juan Carlos Pini y Oreste Castronuovo, varios de ellos participantes de instituciones culturales y musicales que culminan su período de actividad en esos primeros años 40 –Amigos de Arte, Grupo Renovación– y de otras en pleno apogeo que realizan con frecuencia sus conciertos allí, como la Agrupación Nueva Música.

9 http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chant_des_partisans

10 Esta representaba el sector antifascista más intransigente de la colectividad, gravemente escindida por los sucesos peninsulares del momento. Publicaba un periódico del mismo nombre. Bertagna, 2007, esp. cap. 5, pp. 163-198.

de espectáculos teatrales y musicales en el Teatro Astral, destinados a socorrer a las víctimas de la guerra. La parte musical programada consiste en la presentación de las óperas *Il signore Bruschino* de Rossini y *La serva padrona* de Pergolesi, así como los ballets *Concerto en do menor* de Vivaldi-Casella, *Trittico boticelliano* de Respighi y *Porto felice* de Cesare Brero. Dirige Lamberto Baldi, con la *régie* de Josef Gielen, la coreografía de Margarita Wallman y escenografía de Martin Eisler (*GI*, 30-5-45: 2), todos ellos emigrados europeos llegados al país en diferentes circunstancias.

La colectividad israelita venía realizando actos de solidaridad por las víctimas nazis desde tiempo atrás, las que se intensifican en los meses previos a la rendición de Alemania. Así, en el realizado en el Luna Park el 4 de marzo intervinieron el jazán Pinjos Borenstein, el coro dirigido por Jacobo Skliar y Guillermo Graetzer en el armonio (*MI*, 10-3-45 –Adar 25 de 5705–: 2). La Organización Sionista Femenina Argentina (OSFA) realizó un acto el 19 de agosto en el que se cantaron los himnos nacionales argentino, estadounidense y británico, *Hatikva* «y por último la canción de la libertad, la Marsellesa» (*Ibid.*, 25-8-45 –Elul 16 de 5705–: 9). Otros actos estuvieron destinados a apoyar la reconstrucción de la vida judía en la Europa de posguerra, como el realizado en el Luna Park el 18 de noviembre, a cargo del mismo ober-cantor Borenstein y el Coro del Gran Templo Israelita, quienes interpretaron el Himno Nacional Argentino, *Hatikva* y la *Canción de los partisanos*, «canto a la dignidad y eternidad del pueblo judío» (*Ibid.*, 17-11-45 –Kislev 12 de 5706–: 5; *Ibid.*, 24-11-45 –Kislev 19–: 1). Ambas provenían de la historia profunda del pueblo israelí: *Hatikva* –*Esperanza*– fue la canción emblemática del movimiento sionista desde fines del siglo XIX y se convertiría poco después, en 1948, en el Himno del recientemente creado Estado de Israel.

La rendición de Japón y el cierre definitivo de la contienda suscitó manifestaciones comparables a otros momentos del final de la guerra. Por la calle Florida se desplazaron grupos de jóvenes cantando el Himno Nacional, con banderas argentinas y de las Naciones Unidas. Confiterías y pubs «se poblaron de una multitud rumorosa y entusiasta» (*Hoy* 11-8-45: 5), que al día siguiente visitó en una «peregrinación simbólica» los monumentos a Sáenz Peña, San Martín y el erigido en honor de Francia (*Ibid.*, 12-8-45: 5). El 13 de agosto los estudiantes se manifestaron por la victoria de las Naciones Unidas, en el corto trayecto que va de la Torre de los Ingleses al monumento a San Martín, coreando las consignas «Sarmiento sí/ Rosas no», «Las ideas no se matan» y «Es el pueblo» (*Ibid.*, 14-8-45: 5). Las grandes movilizaciones prosiguieron; al pasar frente a la sede de los diarios por Avenida de Mayo, los asistentes profirieron «Prensa

libre!», continuaron hacia el centro y fueron atacados en Florida y Corrientes por una «columna de adhesión al gobierno» (Ibid., 15-8-45: 6-7) pese a lo cual continuaron la marcha entonando las mismas canciones (EP, 17-8-45: 1). En el hecho hubo dos muertos y decenas de heridos. La Unión Obrera celebró el triunfo también en Plaza San Martín, con los repertorios habituales: Himno, Marsellesa y «estribillos coreados por la multitud», con un minuto de silencio (Hoy, 17-8-45: 6-7). En el Palacio de Justicia, trabajadores y miembros del Poder Judicial se reunieron para cantar el Himno y condenar los sucesos luctuosos de días anteriores; hubo vítores a la democracia y la libertad (Ibid., 17-8-45: 6-7).

En ese mismo mes de agosto, el 17, la colectividad estadounidense celebró el fin de la guerra en el Teatro Ópera (Luna, 1995: 91). Pero quizás el acto musical más significativo en relación con los Estados Unidos, en particular con momentos democráticos sobresalientes de su historia, sea el estreno argentino de *A Lincoln Portrait*, de Aaron Copland, por Juan José Castro en los conciertos de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, en julio de 1945. Compuesta sólo tres años antes, parte de un nutrido repertorio «patriótico» norteamericano producido en tiempos de la Segunda Guerra, la obra, para orquesta y narrador, incluye textos de Lincoln que cobran nuevas resonancias tanto en el contexto de producción como en el de su ejecución en Buenos Aires. En efecto, es indudable que Juan José Castro, opuesto activamente al gobierno de la revolución del 43 y al naciente peronismo, por lo cual se hallaba «proscrito de toda entidad oficial» (Hoy, 25-7-45: 8)¹¹, puso esta obra en el espacio público local como forma de manifiesto democrático, material musical épico en el combate simbólico. Exhortaciones de Lincoln como la inicial, «Fellow citizen, we cannot escape history» o su «We must disenthral ourselves, and then we shall save our country», de tono grave y sentencioso, sintonizan con los imperativos del frente al que Castro adhiere, marcado por la política cultural de la *Good Neighbour* ya en sus años finales. El significado de este estreno es solidario con el de la *Séptima Sinfonía*, «Leningrado», de Schostakovich que Castro produjo en 1943, cuyos referentes, inmediatos y articulados, son, en el plano internacional, la causa aliada contra el nazismo, y en el interno, la oposición al peronismo.

Si pensamos en el paisaje musical local relacionado con estos actos, no podemos ignorar aquel que discurría simultáneamente por el medio de comu-

11 Jorge D'Urbano, crítico del periódico, que firma entonces como «D'», agrega en este mismo artículo que Castro suscita «respeto por la obra y la conducta» y lamenta que su capacidad «se vea coartada en el presente por largos espacios de inactividad».

nicación más poderoso del momento: la radio. Aunque resulte difícil, si no imposible, reconstruir los repertorios difundidos por esa vía, es previsible que las colectividades se hayan expresado musicalmente a través del importante número de audiciones que tenían en diversas emisoras ya desde la década del 30¹². Un documento en este sentido proviene del sector de los españoles. La prensa republicana está atenta a lo que ocurre en los medios, no sólo los propios. Así, reproduce el reclamo de *Italia libre* a Radio Fénix por la difusión de discos editados por el fascismo, entre ellos, algunos que contienen temas cantados por «la voz antipática de Carlo Butti [:] “Cara, cara Carolina”, canción del legionario fascista en España, “Señorita”, otra canción del mismo género, y por fin, una increíble “canzonetta” bajamente adulatoria hacia la “finestra fatale”, de Palazzo Venezia, desde la cual Mussolini “dictará la ley al mundo”. Estas canciones ofenden a Italia, a España, a la democracia, al buen sentido, a la realidad histórica» (ER, 23-6-45: 9).

El fin de la guerra y los episodios que la precedieron cobraron significados muy diversos en el seno de las comunidades de emigrados y sus descendientes, atravesadas por las fracturas políticas en sus países de origen que se reprodujeron aquí. Las celebraciones por el fin del conflicto y los acontecimientos que lo precedieron fueron así moduladas por el posicionamiento de cada sector interno. Un ejemplo de ello ocurre en el propio campo republicano español de Buenos Aires. Paco Aguilar, emigrado español integrante del célebre cuarteto de laúdes junto a sus hermanos, envía el 7 de noviembre de 1944 una carta de renuncia a su membresía al Centro Republicano Español, debido a dos hechos relacionados con los conflictos europeos. El primero refiere a la negativa de la asociación a participar en el «homenaje que artistas, intelectuales y gente de bien rindieron en el Hotel Alvear a la Francia Liberada, a la Francia antifascista». El siguiente, a la restricción de ingreso de algunos republicanos «no afines al credo político de ciertos exilados» a un homenaje al «heroico Madrid» realizado el 5 de noviembre, dedicado seguramente a un nuevo aniversario de la batalla de Madrid (ER, 18-II-44: 9)¹³.

12 Para esa época, Andrea Mattalana registró los programas *Matinée Hebrea*, *Audición Japonesa*, *Voix de France*, *Voz de España*, *Hora Alemana*, *Voz Hebrea*, *Arte y Cultura de España*, *Ibero Americana*, *Hora Catalana*, *Diario Sirio Libanés*, en distintas señales. En la década del 40, sostiene, existían unos catorce boletines y audiciones de colectividades de inmigrantes. Mattalana, 2006: 76.

13 Al primer punto, el presidente del Centro, Ricardo Martínez Redondo, responde que rindieron homenaje a Francia en las instancias oficiales y no tenían obligación de reiterarlo ante iniciativas privadas como la mencionada por Aguilar.

¿Qué características tenían los públicos que animaron estas manifestaciones? Solo podemos inferirlas de los escasos nombres propios que retienen las crónicas y del contexto. Sin duda, los primeros involucrados fueron los emigrados de distintas procedencias, provenientes de los países más comprometidos en el conflicto. Luego, aquellos interpelados por la lucha internacional por la democracia y la paz, que incluían un amplio arco ideológico, del liberalismo a la izquierda. Es verosímil imaginar que en las movilizaciones por la liberación de Francia y en las reuniones sociales para celebrarla participaron las clases altas, la burguesía ilustrada, la intelectualidad francófila y los sectores que reconocían una larga sedimentación local de la relación cultural con Francia, actualizada por la situación nacional, quienes trasladaban ahora al espacio público parte de sus prácticas musicales privadas. En estas, difíciles de documentar, de variada composición y características, circularon también los repertorios antibélicos y democráticos. Así, en un revelador testimonio, Cristián Hernández Larguía relata las reuniones de artistas e intelectuales que tenían lugar en su casa paterna de Rosario –a las que asistieron Atahualpa Yupanqui y Erwin Leuchter, por mencionar sólo dos nombres del ámbito musical–, al finalizar las cuales se reunían «alrededor del piano [a] cantar los himnos de los aliados –Segunda Guerra Mundial– y canciones antinazis como *Die Moorsoldaten*... También las canciones que habían cantado los Republicanos en la Guerra Civil Española: ¡Ay Carmela!, Los cuatro generales, La Internacional, etc.».¹⁴

De todas maneras, aunque no hay constancia de la participación de amplios sectores populares –probablemente los que van a adquirir visibilidad pública después del 45–, no podría decirse que las celebraciones de este fin de la guerra hayan sido fiestas de clase: la ideología unifica muy diversos colectivos y los permea por todos los flancos. Más aun, es la situación nacional, el gobierno de facto en quien se reconocen pulsiones totalitarias, lo que acrecienta la actividad de los sectores antifascistas y hacen más incandescentes los hechos internacionales. Al triunfo aliado, supranacional, se le asigna el valor de una universalidad en la cual es urgente inscribir la propia actualidad local. Las concentraciones formalizan así rituales que intentan conjurar peligros latentes, y la música proporciona algunos de los medios y signos por los cuales manifestarse.

Al segundo, que el acceso al acto se hizo por adquisición de tarjetas, pronto agotadas, lo que dejó a muchos sin posibilidades de asistir, fuera de toda consideración política.

14 «Cómo y dónde viví mi infancia» en *La Opinión* (Rafaela), suplemento «La Palabra», 23-1-2016: 20. Respuestas de Cristián Hernández Larguía a una entrevista que le realizara por correspondencia Raúl Vignini, enviadas el 13-12-2015.

2 · MÚSICA, ESPACIO PÚBLICO Y VIDA PARTIDARIA

No hubo acto partidario, de ningún sector, en que no haya estado presente lo sonoro-musical como componente significativo del evento. Dichos actos fueron llevados a cabo no sólo por los partidos políticos, sino también por innumerables agrupaciones civiles, culturales, barriales, profesionales, gremiales, universitarias, artísticas, juveniles, de colectividades¹⁵. Las ocasiones fueron múltiples y repetidas hasta la saturación: asambleas partidarias, manifestaciones, demostraciones, despedidas y bienvenidas de dirigentes en sus viajes a las provincias, recepción de expatriados, acampes a la espera de resoluciones urgentes, sepelios y «funerales cívicos» por caídos de distintos bandos, proclamaciones de candidatos, actos contra la censura de prensa y por la reapertura de periódicos censurados, conmemoraciones de fechas relevantes de la historia nacional, internacional o partidaria, mítines universitarios y sindicales, cierres de campaña, ceremonias de desagravio, intervenciones relámpago, inauguraciones, homenajes, misas, festivales, bailes, conciertos, comidas, agasajos, excursiones, emisiones radiales. Sería exagerado puntualizar cada una de estas ocasiones, prolijamente registradas en la prensa de la época, de las cuales la enumeración precedente sólo presenta un recuento casi administrativo.

Los lugares públicos en que se desplegaron las actividades son reveladores de la carga simbólica con que se pretendió revestirlas. Los sitios al aire libre incluyen por un lado aquellos en que la concentración se mantuvo fija y por otro los recorridos para llegar a ellos o durante las marchas. La proclamación de la Unión Democrática (9-2-46) se realizó en la Avenida 9 de julio, entre Avenida de Mayo y Belgrano, y el multitudinario cierre de campaña, trece días después, en Florida y Diagonal Norte¹⁶. En el mismo punto se había celebrado un gran acto de los sindicatos dirigidos por Borlenghi, en apoyo a Perón y las conquistas obreras, el 12 de julio de 1945 (*Hoy*, 13-7-45: 5). Sin embargo, los ámbitos jerarquizados por este sector de oposición al gobierno militar fueron el Congreso y la Plaza San Martín, así como el trayecto entre ambos, enfatizando de esta manera al tema de la legalidad republicana y la historia heroica indiscuti-

15 Sólo algunos ejemplos de las menos conocidas: Confederación Democrática Argentina, Junta Juvenil por la Libertad, Comisión Interpartidaria de Unidad, Junta de Exhortación Democrática, Asociación Constitución y Libertad Argentina, Mujeres Democráticas de Belgrano, Junta de la Victoria, Patria Libre, Unión Argentina de Trabajadores Intelectuales, Federación de Clubes «Amigos del Coronel Perón», Centro General Belgrano en la «Octava de Hierro», Centro de Músicos «Pro-leyes de trabajo», Azione Italiana Garibaldi.

16 En todos los casos consignamos los nombres actuales de las calles.

ble de la nación. El laborismo, en cambio, exploró distintos sitios en busca de una identidad urbana diferenciada, en la Plaza de la República, junto al obelisco –proclamación del Partido Laborista y de Perón (14-12-45)–, y luego en la Plaza de Mayo, –incluido el monumento a Belgrano– que se consolidará más adelante como la referencia más potente y perdurable de sus rituales políticos. Los comunistas recurrirán a un enclave testigo de antiguas luchas, como la Plaza Once, donde llevaron a cabo su acto de clausura de la campaña (22-2-46), junto a los demo-progresistas. Las calles del centro –Florida, en particular– serán escenario de los desplazamientos de militantes de distintas fracciones, así como las arterias principales que conducen de los barrios al centro: al Congreso desde Plaza Italia, la Boca y Primera Junta; al Hospital Militar por Luis María Campos; a la Plaza de Mayo por las avenidas mejor servidas por el transporte público y por los puentes que conducen de las localidades y barrios del sur hasta ella. Como ejemplo, para la movilización sindical del 12 de julio de 1945 las columnas avanzaron hacia el centro desde cuatro puntos de encuentro: las plazas Congreso, Miserere y San Martín, y Cerrito y Mitre, precedidas por «bandas que entonaban marchas marciales [sic]» (*Hoy*, 2-7-45: 5). En esas oportunidades, las multitudes ocuparon simultánea y sucesivamente la ciudad también como fuentes sonoras móviles, cambiantes, efímeras. A medida que la campaña se recalienta, las estaciones de trenes, especialmente la de Retiro, se convierten en lugares de frecuentación multitudinaria, cuando viajan los candidatos. Concentraciones, festivales y bailes encontrarán en el Parque Romano (o Parque Norte), en Las Heras y Lafinur, un sitio preferencial, utilizado con frecuencia por el Partido Comunista. Habrá otras en el Parque Retiro, situado en la zona de la Torre de los Ingleses del barrio homónimo. El paisaje sonoro general es el de una ciudad en incesante *performance*. Estancias y recreos del conurbano serán asimismo ocupados para estas ocasiones.

Los espacios cerrados fueron aún más variados. Además del Congreso, el primer lugar lo ocupan las sedes partidarias: la inclusión de la música fue frecuente, en particular, en la Casa del Pueblo del Partido Socialista (Rivadavia 2150), la Casa Radical (Tucumán 1660), el local central del Partido Laborista (Mitre 955) y el que disponían en Cerrito 366 –aunque éste era más bien el punto de apoyo para las manifestaciones en el Obelisco–, así como en las incontables sedes y delegaciones de todos los partidos distribuidas en la capital. El Luna Park se prestó para encuentros de mayor envergadura de todos de los sectores, tanto políticos como de instituciones sociales y comunidades extranjeras. El Augusteo (Sarmiento 1374), Unione e Benevolenza (Perón 1352/72), el Tea-

tro Marconi (Rivadavia 2330), el Empire (Hipólito Yrigoyen 1934), el Casino (Maipú 336), el Politeama (Corrientes 1679), el Smart (Corrientes 1283) y el Grand Splendid (Santa Fe 1854) fueron escenarios de manifestaciones de distinto signo, al igual que salas como Les Ambassadeurs (Figuroa Alcorta 3400), Prince George Hall (Sarmiento 1236), el restaurant Babilonia (Leandro Alem 1185), Harrods (Florida 867), clubes del centro y de los barrios, peñas, centros tradicionalistas criollos, facultades y sociedades de inmigrantes. No aparece, sin embargo, el Teatro Colón como espacio para reuniones políticas, lo que será una constante en las del justicialismo luego de su acceso al poder.

La información sobre la música en dichos actos es imprecisa e incompleta. Los diarios la mencionan tangencialmente y hacen hincapié, sobre todo, en los textos de estribillos y canciones. Y de ellos, se jerarquizan los del sector al que cada órgano de prensa es afín; los otros tienen aún menos visibilidad/audibilidad. La memoria de los actores, escritas por lo general mucho después de los acontecimientos, está expuesta a previsibles lagunas o distorsiones. Hay consenso, sin embargo, tanto en estos testimonios como en las fuentes periódicas, en que un conjunto de símbolos sonoros fuertes y arraigados presidió las manifestaciones y contribuyó a la consolidación de al menos un «lugar de memoria», en términos de Pierre Nora: la Plaza de Mayo, «lugar de memoria de la tradición histórica argentina» que, afirma Plotkin, «Perón convierte en lugar de memoria peronista» (Plotkin, 1993: 79)¹⁷.

3 · REPERTORIOS

Previsiblemente, el Himno Nacional, entonado en todas las actividades de todas las agrupaciones, fue símbolo omnipresente e imprescindible bajo cuya advocación se desarrollaron las manifestaciones. Pero este denominador común adquiere sentidos muy diferenciados cuando se analiza su presencia en relación con los contextos, las tradiciones, la direccionalidad social y política de cada sector y ocasión.

En los actos de los partidos mismos que confluirán hacia la conformación de la Unión Democrática el Himno se inscribe en constelaciones ideológicas e históricas particulares. En el radicalismo o la democracia progresista, reafir-

17 Plotkin afirma sin embargo que la elección de la Plaza de Mayo para la concentración del 17 de octubre fue «por ser éste el espacio público más cercano a la casa de gobierno y no por ninguna razón especial de carácter simbólico» (Ibid., p. 92).

maba sin conflictos la continuidad de una tradición republicana, cívica, cuyos orígenes se situaban en el ideario de Mayo. Para los sectores nacionalistas que confluirán hacia la constitución del Laborismo, condensaba las esencias de la Nación, nutridas en el pasado hispánico y católico. El proceso es más complejo en la izquierda: las referencias a la Nación debían allí articularse de otra manera con su internacionalismo constitutivo y diferenciarse de los usos del nacionalismo en la historia europea contemporánea, lo que dio lugar a verbalizaciones y manifiestos innecesarios en otros sectores. El énfasis en el Himno se inscribe allí en su creciente afirmación de contenidos nacionales identificable desde mediados de los '30¹⁸. Así, en el Acto de la Unidad Nacional realizado el 1º de mayo de 1936, «los acordes de la canción patria, que han vibrado por primera vez en el día de los trabajadores, simbolizaban como nunca las mejores, las más íntimas esperanzas argentinas» (C, 2-5-1936: 1). En 1945, Victorio Codovilla, en su artículo «Los Comunistas, Continuadores de las Tradiciones Patrias», tematiza con vehemencia esta tarea insoslayable del Partido Comunista (O, 29-8-45: 4)¹⁹.

El Himno Nacional Argentino preside todos los actos en que participa el Partido Comunista: los propios y los compartidos²⁰. Se lo canta con unción, invariablemente, en todas las ocasiones, se lo celebra en sus aniversarios, se lo destaca en las reseñas de los actos públicos, se lo homenaja en los títulos elegidos para sus materiales de difusión: *El Himno Nacional* es incluso el nombre del periódico de la organización Patria Libre, integrante del frente opositor al gobierno militar en 1945. Expresa la voluntad de una ciudadanía «dispuesta a recobrar sus libertades mutiladas, dispuesta a labrar el progreso del país y a reafirmar su solidaridad con las democracias», como señala *La Hora* (LH, 11-5-43: 5). Y destaca la presencia, en ese proceso, del Himno Nacional, que, «creado en los albores de la nacionalidad, cuando el pueblo se aprestaba a librar su cruzada por la independencia propia y la de todos los pueblos de América», es entonado en la hora presente «por la garganta multitudinaria con una emo-

18 Este proceso ha sido descrito en detalle por Plotkin, 1993 (Parte II, Cap. 3) y en el caso específico del Partido Comunista Argentino, por Cattaruzza, 2008.

19 El uso de la bandera nacional por el PC marca también esta trayectoria y genera el rechazo enérgico de sus opositores. Así, los afiches del partido en los que la hoz y el martillo se recortan sobre el fondo de los colores patrios, es entendido por el diario peronista *Democracia*, que lo reproduce, como un «agravio a la bandera», ya que «las insignias que han representado y representan el desorden y el odio sobre el planeta, se unen a las que significan paz y argentinismo» (D, 3-1-46: 8) Estos conceptos se reiteran en otras situaciones, como la presencia de la bandera argentina en actos partidarios (Ibid., 4-2-46: 4).

20 Sintetizamos, aquí y en otras secciones referidas a las prácticas musicales del Partido Comunista y de la Unión Democrática lo expuesto en Corrado: 2010a y 2011.

ción nueva, con una fuerza poderosa, que denuncia y anticipa los días luminosos que han de venir con la victoria definitiva de la causa democrática» (Id.). La prensa oficialista enfrenta esta narrativa. Informa que en una asamblea en el Luna Park de apoyo a los candidatos de la Unión Democrática los comunistas quisieron «demostrar que el espíritu que allí reinaba era argentino y se entonó el Himno». Pero «mientras unos grupos arremetían con una parte de la canción patria, otros insistían equivocadamente con trozos que no correspondían a la música» (*D*, 4-2-46: 4). En esta interpretación «fallida» el diario intenta demostrar el desconocimiento de la canción por parte de los militantes –con mayoría de «extranjeros y mujeres»– y el oportunismo de su inclusión en la estrategia partidaria.

Más adelante, en la multitudinaria Conferencia Nacional del partido en el Luna Park, el 22 de diciembre de 1945, se entienda el canto del Himno –suntuosamente acompañado por una orquesta sinfónica dirigida por Jacobo Ficher– como una verdadera épica sonora que enlaza la dignidad del pasado con el presente de sacrificios para recuperarla. Así, el partido trabaja para recuperar «el impulso progresista del pasado que pretenden detener los nazifascistas». Los presentes en la conferencia, entonando las «combatientes estrofas de la canción de la Patria» se sumaron «al viejo amor de los Moreno, de los Belgrano, de los San Martín, de los Sarmiento por la libertad y la independencia argentinas (...) Cantaban quienes venidos de los campos de concentración (...) y de las cárceles (...) supieron afrontar todos los sacrificios, todas las vicisitudes, para recuperar la posibilidad de cantar auténticamente el Himno Nacional» (*LH*, 23-12-45: 1).

A todo esto, el Poder Ejecutivo emite un decreto por el cual autoriza la impresión en disco del Himno Nacional, en la versión editada de Juan Pedro Esnaola, ejecutado por el Coro de Alumnos del Conservatorio Municipal, la Orquesta del Teatro Colón, con instrumentación y dirección de Héctor Panizza (*Hoy*, 8-8-1945: 8)²¹.

En el canto del Himno Nacional, como ocurre con materiales culturales de densa sedimentación en las subjetividades sociales, cada sector ideológico despliega, a partir del mismo soporte, muy distintos significados. Los nacionalistas entonan lo patriótico como instancia aglutinante y defensiva ante el ace-

21 Ya consumado el triunfo del peronismo, el Himno sigue suscitando disputas. La oposición se niega a cantarlo y permanece sentada en la Cámara de Diputados, lo que provoca actos de desagravio a la canción patria por parte del oficialismo (*EL*, 4-5-46, p. 8). Los homenajes se intensifican entonces en el Día del Himno, tributados por distintas agrupaciones, entre ellas la Asociación de Damas Argentinas Pro-Tradiciones Patrias, realizado en el Cabildo (*Ibid.*, 11-5-46: 4; *Ibid.*, 12-5-46: 5).

cho de fuerzas disgregadoras de las tradiciones, entre las cuales sitúan el internacionalismo que proclama la izquierda. Ésta, por el contrario, lo canta como afirmación de ideales democráticos, obedientes al poder normativo de la ley y la forma, que llegan por las rutas de la historia liberal con la que converge y del «patriotismo constitucional»²² que sostiene. El pasado argentino que el Himno encarna aparece entonces como ámbito donde se dirimen espacios e interpretaciones antagónicas cuya verdad reclama cada franja. Este combate simbólico musical se verbaliza: el 17 de octubre de 1945, para un diario oficialista, se escuchó «El Himno Nacional en todas las bocas y el recuerdo cariñoso a nuestros próceres. ¡Qué gran lección de la historia! Nuestros colores derrotando a la bandera roja, nuestra magnífica canción patria, desterrando a La Internacional llena de odio» (LE, 18-10-45: 3)

Pero no todo se desarrolló en un plano tan trascendente. El himno sirvió también como estrategia circunstancial en diferentes ocasiones. Según *Democracia*, en el cumplimiento de actos aparentemente no autorizados, las «Damas Democráticas» utilizan «la vieja táctica de cantar el Himno para inmovilizar a la Policía, obligada a cuadrarse mientras se entonan las estrofas de la canción patria» (D, 14-I-46: 4)²³. En julio de 1945, Spruille Braden, embajador de los Estados Unidos, entona el Himno Nacional junto a un grupo de 2000 o 2500 simpatizantes que lo espera en Retiro a su regreso de un viaje a Rosario (Hoy, 23-7-45: 5)²⁴. Años después de la mítica manifestación del 17 de octubre de 1945 en Plaza de Mayo, Perón afirmó que en aquel momento, frente a la conmoción que le provocaban las masas convocadas, tuvo que «pedir que cantaran el Himno para poder armar un poco las ideas» antes de pronunciar su discurso (Perón a Félix Luna, en Luna, 1995: 343).

Además del himno, el repertorio de marchas y cantos patrióticos vigentes en la memoria escolar de todos acompañó la mayoría de los encuentros: los más frecuentes fueron, como es fácil suponer, *A mi bandera* y la *Marcha de San Lorenzo*.

22 El concepto, como se sabe, fue propuesto por Dolf Sternberger en 1979 y desarrollado luego por Jürgen Habermas (Habermas, 1994 [1987]).

23 Se trató, en este caso, de un desagravio a Belgrano, en la rotonda de Echeverría y Once de Setiembre, en el que la policía no realizó el saludo correspondiente durante el canto del himno. Las manifestantes protestaron, la reunión fue disuelta por la policía y algunas de ellas llevadas detenidas.

24 Chávez indica que al día siguiente, cerca de allí, en Parque Retiro, «Soldados auténticos del Yrigoyenismo» gritan «Perón Presidente», «Yrigoyen y Perón», lo que constituiría la primera vez que se lanza el nombre de Perón para la candidatura presidencial. Chávez, 1975: 272.

La Marsellesa estuvo presente en las manifestaciones conjuntas del frente democrático, algunas de las cuales mencionamos precedentemente. Ese canto vincula distintas tradiciones: por el lado de la izquierda, con las del Partido Comunista, ya que incluso una versión, conocida como *La Marsellesa de los Trabajadores*, se usó durante un tiempo como himno no oficial de la Unión Soviética, poco después de 1917²⁵. Por otro, con las intensas marcas francófilas de la intelectualidad local, enlazadas con un ideario de libertad compartido por distintas vertientes políticas. Ambas confluyen hacia el potenciamiento del himno nacional galo en esos años como símbolo universal de la resistencia antinazi, cuyo alcance iba mucho más allá de la circunstancia bélica europea.

Entre las innumerables ocasiones en que sonaron las estrofas de la *Marsellesa* se encuentra el acto de desagravio a los estudiantes, realizado el 21 de febrero de 1946 en el Augusteo por la Agrupación de Mujeres Democráticas de Belgrano, en el que habló Alicia Moreau de Justo, luego de lo cual los asistentes se desconcentraron con una «marcha patriótica» (LP, 23-1-46: 12). Esa música no faltó en las recepciones de opositores exiliados –Ghioldi, Palacios, Agosti, Troise, Noble– provenientes de Montevideo, en el puerto (LV 28-8-45: 8) y en la Casa del Pueblo, junto al Himno Nacional, *Mi bandera* y canciones populares (Ibid., 4-9-45: 10). Alumnas y profesoras uruguayas se sumaron a la multitud que las coreaba en los actos del 12 de octubre de 1945, en la Plaza San Martín, frente al Círculo Militar, «en solidaridad con los ideales democráticos del pueblo argentino», cuando la oposición exigió que la Corte Suprema asuma funciones ejecutivas ante la grave situación institucional. Los participantes hicieron escuchar asimismo «canciones cuyas letra [sic] se refería a situaciones recientes» (LP 13-10-45: 6).

En los incontables actos que organizan los partidos de izquierda en estos meses la marca sonora identitaria más vigorosa y arraigada en décadas de luchas locales es *La Internacional*. El emblema musical internacionalista se canta en las conferencias nacionales del Partido Comunista; en las conmemoraciones de fechas claves de la historia soviética –en especial, para los aniversarios de la Revolución de Octubre– o de hechos relevantes y recientes de la guerra; en las asambleas del 1º de mayo; en las jornadas de solidaridad por la causa aliada; en los actos por la unidad nacional (1-9-45) o de proclamación de fórmulas partidarias compartidas con otros espacios políticos para las elecciones (30-1-46), a lo

25 http://es.wikipedia.org/wiki/Himno_Nacional_de_Rusia

largo de calles y avenidas en las multitudinarias marchas del período. En ocasiones especiales, también es ejecutado por una orquesta sinfónica conducida por Jacobo Ficher, como ocurre en la Conferencia Nacional del Partido Comunista del 22-12-45 o en el mitin del 10-11-45 para conmemorar el 28° aniversario de la gesta del pueblo ruso, ambos en el Luna Park. En este último, la orquesta ejecuta por primera vez en el país la nueva canción nacional rusa, el Himno Soviético (*LP*, 10-11-45: 10), que había reemplazado a *La Internacional* como himno de ese país desde el año anterior.

Además de las canciones patrióticas instaladas como repertorio escolar comunes a todas las manifestaciones del momento, en los actos del Partido Comunista, según consigna la prensa partidaria, fueron frecuentes las marchas sindicales –como la *Canción de la Construcción* (8-7-45)–, las canciones revolucionarias internacionales –*Canción del Maquis* en el Coliseo Podestá de La Plata, acto del PC del 21-11-45, o *Canción del Ejército Rojo*, según se informa luego– y muy probablemente las provenientes de la República Española. Carecemos de detalles sobre este repertorio. Se informa habitualmente la ejecución de «canciones revolucionarias argentinas y del mundo» por ejemplo, en la Fiesta del 28° aniversario del PC (6-1-46), sin precisarlas. En las filmaciones documentales de los actos más trascendentes de este período conservados en el Archivo General de la Nación el sonido ambiente ha sido lamentablemente mutilado: una voz en *off* relata lo que se ve en la imagen, acompañado por una inexplicable banda sonora sinfónica de la que emerge, pocas veces y por breves segundos, un fragmento del sonido original²⁶.

De otras piezas de esta naturaleza producidas en el arco de la izquierda contamos sólo con el texto, como ocurre con el *Canto al Partido Socialista*, del poeta Ernesto Castany (*LV*, 4/1/1946: 6)²⁷.

La *Marcha Radical*, anónima, ella misma derivada de la marcha de los Bergaglieri italianos y cuya letra se había adaptado a las distintas circunstancias políticas del partido a lo largo de su historia²⁸, animó distintos actos en este período: entre tantos, el de la Unión Democrática del 8 de diciembre de 1945, con la consigna inicial transformada en «Adelante, ciudadanos!» (*LN*, 9-12-45: 1). En la concentración frente al Círculo Militar del 12 de octubre, el mismo sec-

²⁶ Véase, por ejemplo, el registro de los actos de la Unión Democrática, AGN, Tambor 1000, Legajo 1510.

²⁷ Castany publicó ese mismo año su libro *La agonía de César Vallejo* (Buenos Aires: Instituto Cultural Joaquín V. González) y posteriormente el volumen *Mario Bravo, poeta* (Buenos Aires: Colección Los trabajos y los días, 1949) dedicado a la lírica del dirigente socialista fallecido cinco años antes.

²⁸ Periódico *Doctrina Radical*, 5, diciembre 1993: 5, consultable en <http://blogsdelagente.com/antorcha-radical/2009/03/13/historia-la-marcha-radical/comment-page-1/>

tor la habría cantado con idéntica invocación ciudadana inicial, a la que siguieron los versos «No queremos dictadura/ Ni gobierno militar» (Juan José Real en *La Opinión*, 17-10-1971, cit. en Galasso, 2005: 306). Su admitida flexibilidad le permitió adecuarse a nuevas expresiones políticas coyunturales. Así, los laboristas la corearon con el texto «Adelante radicales/ adelante sin cesar/ en los próximos comicios/ a Perón hay que votar», acompañados por una banda de música que tocaba «entre la algarabía y los apretujones» de la multitud (*D*, 15-12-45: 4). También los versos de la marcha *Perón-Quijano*, escritos por José Lubrano, fueron previstos para entonarse con la canción radical: «Adelante ciudadanos/ Adelante sin cesar/ Viva Perón-Quijano/ Laborista-Radical», quienes «Contra toda oligarquía/ Son rivales sin igual» (*EL*, 3-2-46: 7). En el acto de los radicales yri-goyenistas de Parque Retiro, el 24 de julio de 1945, se distribuyeron volantes con letra de «una marcha radical» con estos versos: «Fue de Alem y de Yrigoyen/ su profunda convicción: / ni tan ricos ni tan pobres/ que es el lema de Perón (...) El recuerdo de Yrigoyen/ y la obra de Perón/ nos indican el camino/ de la reinvención» (Luna 1995: 158). En estos casos, se trató de homenajes a Horacio Quijano, el radical de la Junta Renovadora que acompañó a Perón en la fórmula presidencial (*EL*, 3-2-46: 7).

4 · CONSTRUCCIÓN DE UN REPERTORIO JUSTICIALISTA

Desde comienzos del proceso iniciado con el golpe de estado del 4 de junio de 1943 se observan iniciativas tendientes a gestar materiales simbólicos que lo representen. En lo musical, uno de los primeros ejemplos es la marcha *4 de junio*, encargada a los hermanos Francisco y Blas Lomuto para la conmemoración del primer aniversario del golpe²⁹, estrenada por la Banda del Regimiento 3 de Infantería en ese festejo³⁰ –realizado en la Plaza de la República, por la

29 Daniel Della Costa realizó una pormenorizada investigación sobre la estrecha relación de los hermanos Lomuto con el peronismo y su activa participación en distintos cargos, militares y oficiales. Blas era capitán; fue el Mayor Poggi, de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, quien lo llevó a trabajar con él en 1944. Oscar Lomuto, periodista, cronista de guerra y marina de *La Razón*, era amigo íntimo de Perón. Estuvo al tanto de los planes del GOU y participó de la revolución de junio. Cuando el coronel Perón llegó a instancias de gobierno, después del 4 de junio, lo integró a una Dirección General de Prensa creada por él. Según Della Costa, Oscar convocó entonces a sus amigos íntimos de diferentes diarios para la misión de «fabricar» a Perón como candidato a la presidencia. Francisco Lomuto, además de tener una prestigiosa orquesta de tango, al igual que su hermano Enrique, había desarrollado una intensa actividad en el campo gremial. Presidió el directorio de la primera SADAIC, en el que actuaba cuando estalló la revolución del 43, para la cual suscribió una declaración de apoyo. Comienzan así a tejerse lazos muy estrechos entre sindicatos de músicos y Perón. Della Costa, Daniel Y., 1973: 74-95.

30 Se escucha en la filmación de las celebraciones del 4 de junio en 1944, a un año de la revolución, conservada en el Archivo General de la Nación (Legajo 205, tambor 799). La marcha se canta hasta la caída del peronismo en 1955.

noche, en el contexto de una gran exposición referida a los logros del nuevo régimen— y grabada al día siguiente por la orquesta del primero de ellos, con las voces de Alberto Rivera y Carlos Galarce. La música responde a los estereotipos de las marchas militares habituales. El texto afirma que «Renació la esperanza en los hogares/ brilla el sol con más fuerza y esplendor» y que «La justicia apoyada en fuerte abrazo/ une al grande y al pobre en su equidad». El estribillo, que comienza con un diseño de fanfarria, proclama a la fecha como «jornada redentora de la patria» y «olímpico episodio de la historia»³¹.

Otras dos piezas de 1944 nos fueron reveladas por la notable colección de grabaciones editadas por Julio Nudler. Se trata de *Renovación* dedicada al coronel Perón, vicepresidente de la Nación y *Marcha de la Victoria*, dedicada al general Edelmiro Farrell, presidente de la República. Ambas, compuestas por Bruno Mux e interpretadas por el compositor y la cantante Perla Mux, fueron registradas en grabación fonopostal realizada en el Correo Central y enviada por ese medio el 12 de agosto de 1944³². No encontramos confirmación de que hayan sido cantadas en manifestaciones públicas, lo que hubiera sido dificultoso, por la accidentada línea melódica que las caracteriza.

En torno del 17 de octubre de 1945 aparecen en el diario oficialista *La Época* numerosos poemas y canciones publicados con llamativa premura, algunos el día mismo de la concentración. En esa fecha el vespertino proclama que «El pueblo tiene un himno surgido de su inspiración» y reproduce el texto anónimo que habría cantado «una de las tantas columnas» de la manifestación que se dirigió entonces a la sede del diario (*LE*, 17-10-1945: 2). Entre sus expresiones, aparece el repudio al enemigo —«Atrás, atrás, atrás/ Oligárquico señor/ Disfrazado de cordero/ Maffioso [sic] y ventajero/ Nunca pasarás/ Jamás, jamás, jamás», el elogio militar —«Heroicos militares/ Valientes marinos/ Que luchan por la patria/ De auténticos argentinos», para culminar con la exaltación del líder —«Perón es el pendón/ De nuestra gran Nación/ Primer trabajador/ Perón, Perón, Perón»—. Dos poesías indican las melodías de tangos conocidos sobre las que deben cantarse: *Ya hemos triunfado*, de Matilde C. de Figueiras y Enrique Rodríguez con la de *Ya estamos iguales* (*LE*, 22-10-45: 4) y *El sueño del pueblo*, firmado por «La voz del pueblo» con la de *El sueño del pibe* (*Ibid.*, 23-10-45: 4) (Figuras 4 y 5).

31 La grabación de la marcha puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=KWG8q-fpSWI>, así como en <http://www.goear.com/listen.php?v=71b0e8c>, donde figura también información sobre la pieza. Se integró asimismo al conjunto de grabaciones editadas en Nudler, 2004, CD 1, pista 5.

32 Nudler, 2004, CDs. 1 y 4, pistas 3 y 18 respectivamente.

YA HEMOS TRIUNFADO

(con música de "Ya estamos iguales").
Tu noche es mi noche
La noche anhelada del pueblo
Nos unió en sus lazos el [argentino
Mismo quebranto que forjó el: [destino
Es cierto que un día ingrato,
Malditos traidores
Que de él se reían
Pero hoy otra fuerza más grande
Y más digna, a triunfado por t'.
Perón eres grande, mejor tu [conducta
Creían que habían matado tu lucha
Tú gran ilusión pero eso no existe
No lo será nunca, por eso tu [nombre
Argentino se evoca con toda pasión
Perón en las calles. Perón en los [trénes
Pa' todos los barrios se grita Perón
Por eso tu nombre grabado en la [historia
Del Pueblo Argentino que dijo [¡"Perón"!]
Matilde C. de Figueiras -
Enrique Rodríguez.

Figura 4. (LE, 22-10-45: 4)

EL SUEÑO DEL PUELO
(Música del tango "El sueño del pibe).
Golpearon la puerta de la [Presidencia
la voz de Juan Pueblo muy clara [se oye.
Queremos un hombre honrado y [descante
para Presidente: Juancito Perón.
Maruta, mamita, Perón saltará
de nuevo muy pronto lo vieron [hablar
temblaron los ricos, gritaron los [pobres
y los argentinos tendrán l'bería.
Faltando muy poco pa' las [elecciones
ya todo esperan con honro así de
como candidato para presidente el
Sol de los pobres: Coronel Perón.
La voz del pueblo.

Figura 5. (LE, 23-10-45: 4)

Se trata de dos temas de composición reciente, grabados poco antes, con sus textos originales, por las orquestas más populares y prestigiosas. Del primero, con música de Anselmo Aieta y letra de Francisco García Giménez, se produjeron dos versiones en 1945: la de la orquesta de Aníbal Troilo, con Alberto Marino y la de Alfredo de Angelis con Carlos Dante, grabadas en marzo y mayo, respectivamente. El segundo, con música de Juan Puey y letra de Reinaldo Yiso, había sido grabado por la orquesta de Osvaldo Pugliese con Roberto Chanel y por la de Ricardo Tanturi con Enrique Campos, en marzo y junio 1945, respectivamente.

Otro de los poemas se titula *Pregonera* (Ibid., 22-10-45: 4) y aunque nada lo indique, es muy probable –por su nombre, su métrica y su vecindad temporal– que versione el famoso tango homónimo con letra de José Rotulo y música de Alfredo de Ángelis, quien lo había grabado con Carlos Dante y Julio Martel en marzo de 1945. En setiembre lo registró asimismo Francisco Canaro con Guillermo Rico y Alberto Arenas³³. Otros materiales textuales se basan en géne-

³³ La información sobre todas las grabaciones mencionadas en este apartado fue obtenida en el sitio <http://www.todotango.com>

ros musicales declarados, aunque no referidos a canciones específicas. Así, *El desafío* (Id.) es una milonga con letra de Domínguez Guerra que alterna cantos y recitados, mientras que *17 de octubre* se presenta como marcha canción que incluye inflexiones del Himno —«Oíd el grito de tú [sic] pueblo querido»— y cuya última parte toma la estructura de acróstico sobre los nombres de Perón (Ibid., 23-10-45: 4).

En diciembre de 1945, *Democracia* anuncia que se busca música para el *Himno al Obrero* cuya letra mandara «un inspirado poeta obrero», que el diario había publicado días antes, el 8 de noviembre (*D*, 11-12-45: 9).

A medida que avanza el recorrido que llevaría a la consolidación del Partido Laborista y a su triunfo en las elecciones de 1946 aparecen en la prensa adicta múltiples expresiones de adhesión. Consisten en poemas alusivos a la hora, muchos de los cuales se presentan como letras para ser cantadas con estribillos o melodías conocidas, o bien canciones con música original producida para la ocasión. «Millares de composiciones llegan a nuestra redacción», afirma en enero de 1946 *El Laborista* (*EL*, 28-1-46: 11), mientras que *Democracia*, expresa en esos mismos días, en significativa coincidencia, que «una ola de lirismo cunde por doquier para testimoniar la gratitud por la obra de Juan Domingo Perón» (*D*, 6-2-46: 2). Espontáneas o no, estos órganos periodísticos oficialistas publican muchas de ellas, concentradas en el período previo a las elecciones de febrero. En el mencionado texto de *Democracia*, incluido en la sección Carta de Lectores, Lucía Colombres publica la letra de una «marcha que ya empiezan a cantar en mi barrio, grandes y chicos», sobre cuya música no informa. La primera estrofa incita: «Compañeros, compañeros,/ ya se acerca la elección,/ a votar vayamos todos,/ con cerebro y corazón», con la ambición de obtener «el mayor bien de la Patria/ la mayor gloria de Dios». Finaliza con una exhortación político-religiosa representativa de las alianzas del laborismo con la Iglesia: «Por la Patria, compañeros,/ la Familia y nuestro Dios,/ los católicos obreros/ votaremos a Perón» (Id.).

En este repertorio temprano lo más frecuente son las contrafacta, en particular, de canciones patrióticas tradicionales. Así, *La bandera*, firmada por «Juancito» en la sección Versos del Pueblo, debe cantarse, según se aclara, «con música de “La bandera”». Se trata, sin duda, de *Mi bandera*, la marcha de Juan Chassaing y Juan Ambroisi, autores de su letra y música, respectivamente, que lleva ahora estos versos: «Aquí están los obreros oprimidos/ Que en la batalla se aprestan a triunfar/ Los dirige Perón gran argentino/ Con patriotismo, cariño y lealtad». No falta la mención a «la furia de fieros oligarcas/ Sin patriotismo, sin

ideal, sin fe» contra quienes defenderán en batalla a la bandera azul y blanca, ni una invocación final al diario en el que se publica el texto: «Aquí están esos bravos periodistas/ de EL LABORISTA periódico inmortal/ Que con valiente energía a quien resista/ Van proclamando el grito de Libertad, Libertad, Libertad» (EL, 20-1-46: 7).

La música de un *Himno a la Bandera*, sin más datos, está prevista para acompañar los airados versos de la *Marcha del Laborista*, escritos por Chita O. de Moreno, de improbable popularidad: «Conciencia activa de los laboristas/ Que despertada de grave postración/ Al traste diste con los malabaristas/ Del peculado, la entrega, la traición./ Recua de viles que en oligarquía/ Trizas hicistéis [sic] nuestra libertad/ Osáis mostraros pero estáis marcados/ A nadie engaña/ Vuestra ficción». Siguen las vivas a Perón «genio insombrado [sic]/ Que nos trajo la gran convicción» (Ibid., 12-2-1946: 10).

Resultan curiosas las letras cuyo referente musical indicado remite a otras tradiciones partidarias. Además de la ya mencionada Marcha Radical, en algunos versos resuenan ecos de consigas célebres provenientes de horizontes políticos más antiguos pero activos en el panorama argentino de la época: imposible no escuchar, detrás de la invocación «Laboristas del mundo ¡Miradla!», estribillo del *Himno Oficial del Partido Laborista*, el «Proletarios del mundo ¡Uníos!» que cierra el *Manifiesto Comunista* de Marx. Esta canción partidaria del naciente peronismo, de cuya letra y música es autor Daniel Baretto, «de renombrada actuación en los escenarios europeos», según indica el diario en que se publica el texto, fue oficializada en la Conferencia Nacional de Delegados del partido, realizada en los primeros meses de 1946. Publicada luego de la confirmación del triunfo peronista, sus estrofas son menos confrontativas que otras piezas similares del período; aseveran que «La fe generosa/ del descamisado,/ olvida el pasado/ en pos de hermandad». Evoca las «victorias fecundas» de San Martín y considera que la «democracia, doctrina de herencia sagrada» indica el destino de la Argentina, «que a América, brinda amor y amistad» (EL, 12-4-46: 2). Otros himnos y marchas laboristas no accedieron al reconocimiento oficial, pero sus autores las vieron publicadas en la prensa partidaria, como *La canción del laborista*, del «pianista folklórico» Rubén Efraín Díez (Ibid., 22-1-46: 10) y otra homónima de Ruy Almogavar y Raúl Morales (Ibid., 12-2-46: 4). (Figuras 6 y 7)

LA CANCIÓN DEL LABORISTA

El pueblo exterioriza sus sentimientos en múltiples formas. Una de ellas, tal vez la más emotiva, es la música, que en for-

ma de estribillos expresa el latir mismo de las masas. La tristeza meditativa y serena que despierta el cariño a la

tierra, en las notas de una vidala, la alegría voluptuosa y sana en la suave armonía de una zamba, el ensueño y la nostalgia en las cadencias de alguna canción.

Y cuando el entusiasmo cívico cunde llamando a todos los corazones, las canciones son marciales y los labios apretados en fervor patriótico, dejan oír la voz clara y terminante de la conciencia.

Publicamos hoy una interesante composición que firma el destacado pianista folklórico señor Rubén Efraín Díez y que ha titulado "La canción del laborista" y la dedica a "todos los artífices de la grandeza nacional, que olvidados de sí mismos, luchan por la ventura de su patria."

¡Laboristas! ¡Laboristas!
bajo el cielo matinal
vais labrando sin desganos
la grandeza nacional.

Laboristas, laboristas
una nueva realidad:
la conciencia desplegada
en un vuelo sin igual.

CORO
Marchad por el camino
unidos sin cesar:
el brazo y el cerebro,
el trabajo, el honor y la verdad.
¡Qué importa el sacrificio!
¡Qué importa el padecer!
Si ja patria nos lo pide
lo debemos ofrecer.

Laboristas, laboristas
será tuyo el porvenir
porque en luchas de civismos
con nobleza has de servir:
a la causa inmensalada
que es virtud universal
¡Democracia! ¡Democracia!
que nos dá la ¡Libertad!
Rubén E. Díez

Figura 6. (EL, 22-1-46: 10)

De modo similar a lo ocurrido en torno del 17 de octubre, también ahora las canciones y estribillos populares, difundidos por la industria discográfica reciente, fueron vehículos frecuentes para nuevos contenidos textuales. Del ámbito del tango aparecen versos para ser cantados con la música de *Mano a mano* (EL, 4-2-46: 11), original de Celedonio Flores, Gardel y Razzano (1923), y de *Preparate pa' l domingo* (Ibid., 20-2-46: 15), de Guillermo Barbieri (música) y José Rial (h), (letra), de 1931 (Figuras 8 y 9). También es parodiado *Mis harapos*, el éxito de Antonio Tormo, con música de Marino García y letra atribuida a Alberto Ghiraldo, ahora titulado *Mis consejos* (Ibid., 28-1-46: 11)³⁴ (Figura 10).

34 En la mencionada colección *La Marcha. Los muchachos peronistas* se incluye una canción con la misma música con otra letra, distinta a su vez de la que aquí comentamos, titulada *Oda a Perón*, manifiestamente posterior, cantada

Canción del Laborista



El autor de la marcha que publicamos es un estudioso de la música, que ha cursado estudios con calificados maestros, entre ellos el barítono italiano Cosaretto y su colega Guido Fresini, aplaudido en la Scala de Milán. Entre las composiciones de Morales se encuentran "Interludio", "Otoñal", "Serenata" y "Berceuse en fa menor".

CANCION DEL LABORISTA

(M A R C H A)

Letra de Fco. Ruy Almogávar — Música del maestro Raúl Morales

I
Hijo fiel del trabajo, ¡levanta!,
juventud estudiosa, ¡de pie!
clara y limpia alborada nos canta
de combate, de gloria y de fe.

II
¡A las filas corred, campesinos,
estudiantes y obreros, formad,
que en un haz de viriles destinos
forjaremos la patria unidad!

III
(CORO) ¡Arriba, camaradas,
marchemos, laboristas,
en pro de las conquistas
del fuero sindical;
bien firmes las miradas,
y al sol de las banderas,
las almas, siempre enteras,
de temple nacional!

IV
¡Por la cruz de tus cuatro caminos,
a tus nieves y soles la faz,
de llaneros, oh patria, y andinos,
suenen el canto de gloria y de paz!

V
¡Laboristas, valor, y adelante;
por la patria y el pan con honor,
nuestra voz poderosa levante
su canción de justicia y labor!

Figura 7. (EL, 12-2-46: 4)

por Alberto Marino con un conjunto de guitarras. Nudler, 2004, CD 1, pista 17.

Mano a Mano

Rechíflao en mi tristeza, te recuerdo y me deschavo
de que fuistes en mi patria el moderno salvador
tu presencia de hombre macho tan debute y bien plantada
a estos chorros lechuguinos les dió el raje en desbandada
y por eso te apostrofan con despecho y con rencor.

II

Se dió el juego de acomodo pa entregar la Presidencia
entre un viejo ya finado y un negrero al cien por cien
y ya estaba todo listo, el menjunje preparado
cuando vos como Argentino, como noble y buen soldado
te cruzastes justo a tiempo para pararles el tren.

III

Hoy tenés el mate lleno, por muchas preocupaciones
te lo bato francamente, cuanto laburo tenés
más no le aflojes ni un cacho, seguí firme en tu rutina
que serás el presidente de mi patria la Argentina
porque el pueblo exige y porque así debe ser.

IV

Nada debo reprocharte, te portastes macanudo
defendistes a los obreros, te tiraron a matar
pero vos que sos debute, tenés limpia la conciencia
Jo te juro que estos chorros te van a pedir clemencia
cuando chapes el comando y te pongas a tallar.

V

Mientras tanto que tu triunfo, triunfo puro sensa grupo
se aproxima lentamente pero con seguridad
estos grasas acabados, chorros, viles y vendidos
te nancusan de pasada, y junan que están vencidos
y por eso despotrican pa poderse consolar.

VI

Y mañana cuando seas elegido presidente
no te olvides de tu pueblo que por vos tanto sufrió
dale pala a estos cartones, demostrales que sos piofa
que sos un hombre derecho y tu palabra es una sola
ayudando a los obreros con justicia y con razón.

Juan José SANCHEZ

Figura 8. (EL, 4-2-46: 11)

“PREPARATE PA’L DOMINGO”

(Parodia con música del tango del mismo nombre)

I

Preparate pa'l domingo será el día de elecciones,
tengo un candidato en fija, que seguro ha de ganar;
es un hombre muy derecho y se llama Juan Domingo,
al que el pueblo, muy prontito, se apresta para votar.
Son muchos los partidarios de este hombre tan querido,
que a todos los argentinos ha sabido conquistar,
por su corazón tan noble y su alma de patriota,
será él el presidente que nos ha de gobernar.

II

Muchas cosas de él se han dicho
pero nada nos importa,
porque son todas calumnias
y mentiras, nada más;
pues sabemos bien, hermano,
que en el mundo nunca falta
quien por envidia o despecho
lo tiran a uno a matar.

I (BIS)

Es un leal acompañante el doctor H. Quijano,
el que completa la fórmula que el pueblo sabrá votar,
para bien de la Argentina y todos sus habitantes,
que a esta patria hermosa y grande quieren verla progresar.

24 de febrero del año en que vivimos
será la fecha gloriosa que rumbos ha de marcar,
los destinos de esta patria estarán asegurados
llevando a Perón - Quijano al sillón presidencial.

Bias GENOVESE

Figura 9. (EL, 20-2-46: 15)

MIS CONSEJOS

U NIONISTAS fraudulentos
el obrero me reclama;
mi promesa es el alcance
de grandeza y corazón...
Yo no vivo con mentiras
tengo fe y patriotismo;
es el pueblo quien les grita
viva el Coronel Perón.
Y una tarde de esas tardes
tan a solas que he vivido;
este pueblo se levanta
herido en el corazón...
Y pidiendo con ahinco
las esposas y maridos;
frente a la Casa Rosada
hable el Coronel Perón.
No queremos esos tipos
con mentiras combinadas;
que prometen la grandeza
que ellos nunca nos darán...
Es inútil que se unan
como lobos en manadas;
para devorar la presa
que ya no conseguirán.
Radicales, comunistas,
socialistas y burgueses;
conservador elegante
de bastón y de yaqué...
Un consejo puedo darles
que se vayan mansamente;
para calmar sus fracasos
En un viejo cabaret.
(Música de "Mis harapos")

Figura 10. (EL, 28-1-46: 11)

En otros casos, ritmos de especies folclóricas dieron lugar a textos de ocasión, sin música, como la vidala para celebrar el triunfo de Aristóbulo Mittelbach —ex integrante del GOU y participante de la revolución del 43— para la gobernación de Santiago del Estero, escrita por Dalmiro Coronel Lugones³⁵, o la milonga *Nueva Argentina*, de Paulino Ricardo Ullúa³⁶.

No hay constancias de que estas piezas hayan salido del papel para encarnarse en versiones sonoras. En cambio, además de los comentarios de los historiadores, abundan en la prensa las evidencias de un vasto repertorio de estribillos cantados con melodías conocidas, o con ritmos pegadizos que animaron las

³⁵ Algunas de las estrofas dicen «Vamos cantando y cantando/ camino del jarilla/ cajas y cajas golpeando/ por que [sic] triunfó Mittelbach. Sigán las cajas golpeando/ ha triunfado Juan Perón,/ la cruz del sur señalando/ caminos de redención» (EL, 3-3-46: 7).

³⁶ El texto informa que «Una conciencia argentina/ se elevó en el firmamento/ desplegando alas al viento/ en su expresión más genuina/ es de la nueva Argentina/ sin fraude, sin opresión/ la Argentina de Perón/ en marcha hacia sus destinos...» (EL, 6-2-46: 7)

manifestaciones partidarias. En la proclamación de Perón, el 12 de febrero de 1946 en la Plaza de la República se escucharon refranes como «Sube la papa, sube el carbón, el 24 sube Perón», referencia a la situación económica y el aumento de precios; «Viva la cana/ viva el botón/ viva Velazco/ viva Perón» (LP, 13-2-1946: 10), alusión a Juan Filomeno Velazco, jefe de policía favorable a las manifestaciones del oficialismo, o «La unidad, ja, ja, ja/ qué risa que me da»³⁷, referido a la Unión Democrática. A esta agrupación estaba dirigida la parodia de *Yo no soy buena moza*, que declaraba «Yo no soy “democrática”/ ni lo quiero ser/, porque las “democráticas”/ se echan a perder» (EL, 13-2-46: 3). Las circunstancias específicas de cada mitin producían en el momento textos particulares: a la lluvia que se desata en esa oportunidad los asistentes responden «Con tormenta o con ciclón lo queremos a Perón» (D, 13-2-1946: 10). Los hechos de la actualidad política encuentran su expresión en los estribillos pronunciados en estos actos. La denuncia sobre un cheque que la Unión Industrial habría entregado a la Unión Cívica Radical provoca expresiones como «Chorro, chorro, chorro/ cheque, cheque, cheque» (Id.)³⁸. El exilio a Montevideo de los opositores genera «Ya se van al Uruguay los vendidos a la Unión Industrial»; a los episodios en torno de la actividad del embajador de los Estados Unidos, Spruille Braden, refiere la futbolística estrofa «En el arco esta Braden/ centro de Farell/ gol de Perón» (ambos en Id.). Apodado «caimán» por los laboristas, a Tamborini se dirigía el estribillo adaptado de la canción popular «Se va el caimán, se va el caimán/ se va para no volver» (Luna 1995: 446).

Un espacio jerarquizado para la emisión de consignas fueron las estaciones de trenes desde donde los candidatos partían hacia y regresaban desde las provincias. Allí se pronunció «la musa retozona e inofensiva de los “descamisados”» (D, 27-12-45: 5), según el diario oficialista; «entonando cantos, (...) muchos de ellos de contenido realmente procaz» (LP, 29-1-46: 10), según los opositores. A éstos se les dedican exclamaciones como «¡Se unieron, se unieron: / ladrones y pistoleros!» (D, 29-1-46: 5), «Perón sí, oligarcas no!», mientras se definen como «Peronistas/ ni nazis ni fascistas» (Ibid., 27-12-45: 5), ya que «Perón no es comunista/ Perón no es dictador/ Perón es hijo del pueblo/ del pueblo trabajador»³⁹ (D, 29-1-46: 5), o variantes como «Perón es hijo del pueblo/ del pueblo trabajador/ por eso es que profundiza/ su esperanza y su dolor» (EL, 22-1-46: 3). La

37 Este estribillo se registra ya en la estación de Retiro, cuando una multitud espera el regreso de Perón de una de sus giras ferroviarias por el interior, el 28 de enero de 1946. (D, 29-1-1946: 5).

38 También en Luna, 1995: 427-428. El hecho se reflejará incluso en los carnavales de ese año, como veremos luego.

39 Luna (1995: 445), informa que esta estrofa se cantaba con la música de *La mar estaba serena*.

prensa opositora menciona la presencia de manifestantes en el regreso de Perón de una gira, el 2 de enero de 1946, que intervienen «dejando oír sus estribillos que son característicos de esos elementos» (LP, 3-I-46: 11), así como la multitud que recibe el tren en el que vuelven los candidatos de la Unión Democrática el 29 de enero entona «canciones y estribillos en los cuales se exalta la libertad y la democracia» (Ibid., 30-I-46: 9).

Más allá de esta permanente producción de consignas adheridas a la coyuntura, característica de la dinámica política e incorporados al folclore partidario, los múltiples caminos en búsqueda de una representación sonora fuerte, consensuada y perdurable del peronismo tendrán su punto de llegada recién unos años después del proceso que seguimos en estas páginas, con la aparición de la marcha *Los muchachos peronistas*, grabada en 1949⁴⁰.

5 · DOS CONCENTRACIONES PARADIGMÁTICAS

LA MARCHA DE LA CONSTITUCIÓN Y DE LA LIBERTAD

La imponente Marcha de la Constitución y de la Libertad constituyó el hecho político de mayor trascendencia organizado por la Unión Democrática, espacio plural constituido por los principales partidos opositores —radicales, socialistas, demócratas cristianos, demócratas progresistas, conservadores y comunistas—. Se desarrolló entre el Congreso y Plaza Francia el 19 de setiembre de 1945 y reunió, según las fuentes, entre doscientas cincuenta y quinientas mil personas. La prensa indica que hubo bandas de música y camiones con altoparlantes que difundían los repertorios musicales, como la canción nacional, y agrega que «cuando las voces roncacas cantaron el Himno de la Patria lágrimas de orgullo brillaban en los ojos» (C, 19/9/1945: 1) Desde los camiones se difundían asimismo «separadores» que puntuaban los distintos momentos del acto, como redobles de tambores que precedían los discursos y proclamas (LP, 20-9-45: 10). Galasso agrega que, al pasar frente al Ministerio de Guerra, en Callao y Viamonte, los participantes profirieron cánticos como «Hoy hacemos el cajón/ para Farrell y Perón», o «A la lata/ al latero/ el padre de Perón era soltero» (Galasso 2005: 289).

40 Cf. Listosella, 2008; Pinsón, 2004.

Como parte de la organización del acto se convocó a Córdoba Iturburu y al compositor Isidro Maiztegui para la creación de una marcha dedicada al evento⁴¹. La pieza, que lleva el título del mismo, fue repetidamente difundida, en versión grabada, durante el acto. Su letra, distribuida en la ocasión, fue reproducida por *La Nación* al día siguiente. Como la música era desconocida por los participantes en la manifestación, al principio se cantaron los versos sobre la de *Mi bandera*, con cuya rítmica se corresponde casi exactamente (LN, 20-9-45: 1). La imprenta Lottermoser publicó la partitura pocos días después, el 27 de setiembre.

Todo indica que el proceso de composición de esta pieza fue muy breve, de urgencia, a diferencia de la otra marcha del mismo nombre, con texto de Cupertino del Campo y música de Juan José Castro, encargada mucho tiempo antes del planeamiento de esta manifestación por otros segmentos del arco opositor. Fue una iniciativa de la Unión de Instituciones Argentinas, votada el 27 de octubre de 1943. El 11 de abril del año siguiente la canción fue escuchada y aprobada por la Comisión Directiva, según *La Prensa* (LP, 8-4-45: 7), que publica en esa edición la partitura. Se proyecta su estreno, a cargo de Castro en la dirección de orquesta y coro, en las celebraciones del 92° aniversario de la sanción de la Constitución, en distintas fechas: el 27 de abril (Ibid., 15-4-45: 9) o el 11 de mayo (Ibid., 8-4-45: 7). Como quiera que fuese, el acto fue suspendido por no haberse otorgado el permiso correspondiente para su realización (Ibid., 30-4-45: 9). Aunque es probable que la pieza se haya escuchado en algún momento durante los agitados meses finales de 1945, no hemos encontrado documentación que lo certifique de manera fehaciente.

Ambas marchas apelan al Himno Nacional: la de Maiztegui, sólo en los versos, en los que Iturburu opera con una doble sustitución: la tercera repetición de «¡Libertad!» por «¡Constitución!» y el «vivamos» por su opuesto «¡o muramos de gloria coronados!» (Figura 11). La otra menciona el tema de la gloria y «el triple grito sagrado de la canción nacional», pero la música también se compromete con esa referencia intertextual, que se canta con la melodía de la introducción del Himno, en una cuidada complementariedad entre la sección instrumental de éste y la nueva letra que a él remite. La música de Castro, más elaborada, cita asimismo *La Marsellesa*, con un texto independiente («Firme ardor exaltemos/ el ideal que ha forjado») (Casinelli de Arias y Berman, 1985; Corrado, 2001 y 2010; Manso, 2008) (Figura 12).

41 Si bien carecemos de precisiones cronológicas, sabemos que Maiztegui, probablemente en estos años, dirigió el Coro de la Universidad Popular Alejandro Korn, institución socialista que funcionó entre 1937 y 1950. Enseñaron allí el plástico Luis Falcini y el crítico y musicógrafo Leopoldo Hurtado, ambos de intensa actividad en las publicaciones democráticas de la época. En 1947 también Alberto Ginastera impartió cursos en la UPAK (Graciano, 2008: 239).

-cu - cha ba - jo el cie - lo brul - do por el sol y nos llama argen - ti - nos a la
 gra - dos, que la Pa - tria re - co - bre su splen - dor ¡O mu - ra - mos de glo - ria co - ro -
 lu - cha: ¡Li - ber - tad! ¡Li - ber - tad! ¡Con - sti - tu - ción!
 - na - dos!

Figura 11. Marcha de Maiztegui-Iturburu, cc. 12-19

sis - me a - dor e - xal - to - mos el i - do - al que ha for -
 - ja - do a nues - tra pa - tria in - mor - tal
 u - na gran - de - ses lan - ce - mos el tri - ple ge - to ra -
 - que - do de la can - ción na - cio - nal

Figura 12. Marcha de Castro-del Campo, cc. 19-30

El mismo Córdova Iturburu habría escrito versos para la Marcha de la Constitución del 19 de setiembre, profusamente distribuidos, destinados a ser cantados con las melodías de *El cuándo*, el *Cielito*, la zamba *Celeste y Blanca y La cucaracha* —«de tan heroica tradición en las revoluciones mexicanas» (LN, 20-9-1945: 1)— que artistas, escritores y músicos pertenecientes a distintas entidades ensayaron en Rivadavia y Rodríguez Peña antes de sumarse a la manifestación (LP, 20-9-45: 8). Probablemente la nueva versión de *La cucaracha* sea la que consigna Galasso: «Perón y Farrell/ ya no pueden gobernar/porque no tienen, porque les falta/el apoyo popular» (Galasso 2005: 289). Se corearon asimismo consignas estrechamente ligadas a los hechos inmediatos: la huelga de tranvías declarada por el oficialismo para impedir las manifestaciones de la Unión Democrática —«Con tranvía o sin tranvía/ se quedaron en la vía»; «con transporte o sin transporte/ saltarán como un resorte»; «Juancito yo te decía/ que sin transporte esto se hacía»; las elecciones y los militares — «Desde el cabo al coronel/ que se vayan al cuartel», (C, 19-9-45: 1; O, 29/9/45, snp.; LP, 20-9-45: 9); «Votos sí, botas no»; «Militares al cuartel»⁴²—; sus versiones estudiantiles —«Libros sí, botas no»— (Id.), o «Mambrú se fue al exilio», modificando así el destino de ese célebre personaje. Para la prensa favorable a esta manifestación, cuyo optimismo en el triunfo comparte, «el buen humor de las canciones es el síntoma de que este inmenso pueblo reunido ha tomado su decisión con serenidad; las masas que van cantando a la lucha están dispuestas a conseguir cuanto se propongan» (C, 20-9-1945: 4). Durante todo el trayecto de la marcha, por Callao, se cantaron los himnos nacionales argentino y francés (LN, 20-9-45: 1), este último acompañado por exclamaciones de ¡Vive la France! al ser entonado al final del recorrido, en Plaza Francia (LFN, 21-9-45: 1).

EL 17 DE OCTUBRE

Pocas certezas poseemos sobre lo que realmente sonó en la jornada del 17 de octubre de 1945. En la filmación documental existente en el Archivo General de la Nación no se conservó el sonido original de la manifestación de Plaza de Mayo. Las fuentes periodísticas⁴³ indican que el día anterior se entonaron coros

⁴² Lo que Luna denomina «furia antimilitarista» se expresó en el acto de la Sociedad Rural del 18 de agosto de 1945, donde se profirió la siguiente rima: «Los caballos al cuartel/ Me refiero al Coronel/ Y las mulas al corral/ Me refiero al General/ (con perdón del animal)». Luna, 1995: 92.

⁴³ Es preciso tener en cuenta la falta de referencias en los que serían los órganos de prensa fundamentales del peronismo, como *Democracia* y *El Laborista*, que comienzan a editarse entre fines de 1945 y comienzos de 1946.

con expresiones favorables a Perón (*LP*, 17-10-45: 11) y que por la noche del 17 se difundieron por altavoces algunos trozos musicales, alternados con canciones y estribillos coreados ininterrumpidamente (*Ibid.*, 18-10-45: 7) mientras se esperaba el discurso, que tuvo lugar a las 23,30. A esa hora, luego del Himno Nacional, Perón pide a los manifestantes que se queden para «regalarse con el espectáculo de la demostración popular organizada en su honor: así fue y la muchedumbre se mantuvo en el paseo entonando canciones y estribillos» (*Id.*). El diario católico *El Pueblo* sólo menciona al himno en ese acto y agrega que al día siguiente continuaron cantándose canciones alusivas al acto, así como «estribillos que se hicieron populares en estos días» (*EP*, 18-10-45: 7; 19-10-45: 1). Poco después, Delfina Bunge de Gálvez escribirá en el mismo medio que los asistentes «Supieron cantar el Himno Nacional con una nobleza como pocas veces alcanzó al ser coreado por el pueblo. Su actitud era tal que nos hizo pensar que ella podía ser un eco lejano, ignorante y humilde de nuestros congresos eucarísticos» (*EPU*, 25-10-1945: 11).

El texto citado abre el conjunto de testimonios ulteriores de quienes participaron de esa jornada, en los que la información sonora es también escueta. Entre los temporalmente más cercanos se encuentra el de Eduardo Colom, director del diario *La Época* y luego diputado peronista, quien refiere a la entonación del himno en el acto nocturno en sintonía con el registro esbozado por Bunge de Gálvez, revelador de la naciente religión política en que se convertiría el movimiento: «Había algo de religioso en la impresionante escena. El pueblo había recuperado a su conductor y ningún canto mejor para celebrarlo que el himno. Era un te-déum [sic] cívico en acción de gracias a la Providencia, un te-déum de epopeya» (Colom, 1946: 105). Scalabrini Ortiz dice que los manifestantes «llegaban cantando y vociferando, unidos en la impetración de un solo nombre: Perón» (en Chávez, 1996: 20).

En memorias y reportajes publicados mucho después otros asistentes a los actos del 17 recuerdan algunas canciones escuchadas entonces. La poeta y activista uruguaya Blanca Luz Brum⁴⁴ recuerda letras cantadas con la música de *Sobre las olas*, así como la contrafacta de *Yo te daré*, en la que se sustituye «la cosa que empieza con C: café»⁴⁵, por la P de Perón, estribillo que encontrare-

Tribuna, por su parte, registra un vacío en su aparición entre 31 de julio y el 31 de octubre de 1945. Varios diarios de gran tirada, además, no se publicaron el 18.

44 Brum recorrió una accidentada y contradictoria trayectoria ideológica que fue desde Mariátegui a Pinochet, pasando por el peronismo, además de una agitada vida sentimental con personajes influyentes de la época. Ver López, 2004.

45 Al parecer, esta canción española fue muy difundida durante la Guerra Civil. Los falangistas asignaban al término «café» valor de contraseña de C-amaradas A-riba F-alange E-española, según publica la Falange Española de las JONS

mos luego profusamente durante la campaña electoral. Lo menciona Leopoldo Marechal, quien agrega que «aquel “Perón” resonaba periódicamente como un cañonazo» (en Chávez, 1996: 35). Félix Luna recoge los siguiente estribillos: «Con Perón y con Mercante/ la Argentina va adelante», «Perón encontró un hermano/ Hortensio Jota Quijano», el conocido «Mañana es San Perón/ que trabaje el patrón» (Luna, 1995: 292 y 301) y los versos que se cantaron sobre la tonada popular referida al «barbero loco», convertida en «Salite de la esquina/ oligarca loco/ tu madre no te quiere/ Perón tampoco», así como otros sobre la canción italiana de moda, *Zazá*, que les permitía la repetición incansable del nombre de Perón (Ibid, 279). Es muy posible que se trate de *Dove sta Zazà* de Raffaele Cutolo (letra) y Giuseppe Cioffi (música), compuesta en 1944 y rápidamente difundida por los medios⁴⁶.

Desde el campo opositor, María Rosa Oliver, cercana al comunismo, describe a grupos que se movilizaban al son de «bombos, platillos, triángulos y otros improvisados instrumentos de percusión» que le recuerdan «las murgas de carnaval» (Oliver, 1981: 343). Si la presencia de los últimos instrumentos es poco verosímil en esta circunstancia, la referencia al bombo es una de las pocas que figuran en estas fuentes. Otra, igualmente conocida, es la proporcionada por otro testigo presencial de los hechos, el conservador Eduardo Hardoy, quien afirma que «desde que la dictadura totalitaria lo incorporó en 1943 a la vida nacional, ha sido utilizado como medio de propaganda de sus seguidores, como anuncio de su presencia multitudinaria, y como prolegómeno de tumulto y desorden». El bombo habría pasado entonces de «ser un instrumento apenas complementario y ocasional en cualquier orquesta que se respete, a la categoría de un verdadero símbolo nacional» (Hardoy, 1993: 215)⁴⁷. Ambos testimonios son muy posteriores y el tiempo agrega un margen de incertidumbre a la ya compleja fidelidad de la memoria.

A propósito de este instrumento que se convertiría en ícono del peronismo, los datos sobre su aparición en la escena política de estos años son imprecisos⁴⁸. Hardoy, como vimos, la sitúa en 1943. El historiador peronista Rafael Restaino la

de Castellón en https://es-es.facebook.com/permalink.php?story_fbid=138524719623307&id=136775693091105&stream_ref=5. Véase también http://es.wikipedia.org/wiki/Lemas_del_franquismo#cite_note-26

⁴⁶ http://it.wikipedia.org/wiki/Dove_sta_Zaz%C3%A0%3F. Existe una grabación de Feliciano Brunelli y su orquesta; no pudimos establecer la fecha de dicho registro, pero dada la popularidad del músico en esos años es probable que esta canción se hallara entonces en su repertorio.

⁴⁷ El texto, como señala el propio autor, había sido publicado en *La Prensa* el 21 de enero de 1986. Id.

⁴⁸ Una recopilación de testimonios sobre esta cuestión se encuentra en Galasso, 2005, esp. caps. XVII y XVIII, pp. 295-350.

ubica en junio de 1944, en una concentración y marcha partidaria de los obreros de la carne en Berisso, en la cual «imprevistamente, surgió un grupo de muchachos que se colocaron delante de la caravana y a fuerza de bombo, haciéndolo retumbar con extraordinaria fuerza, fueron abriendo el camino hacia el frigorífico» (cit. en Galasso 2005: 209 y 367). Fermín Chávez afirma que el instrumento se incorpora a partir del 14 de diciembre de 1945, en la proclamación de la candidatura de Perón por el partido laborista en la Plaza de la República (Ibid.). En la ocasión, tocó una banda de música –aunque, indica *Democracia*, de «musicantes populares» (*D*, 15-12-45: 4)–, quienes probablemente hayan hecho sonar sus bombos. Nótese que estos autores no mencionan explícitamente el instrumento en las manifestaciones del 17 de octubre.

6 · EN CAMPAÑA

En la continuidad del impulso que cobró el laborismo en los últimos meses de 1945 se producen incontables actos organizados por diferentes sectores que se reconocen en él. El 19 de noviembre el Sindicato Universitario Argentino realiza, junto a la Alianza Libertadora Nacionalista, la agrupación más relevante de la ultraderecha católica anexa al peronismo, un encuentro en el Teatro Marconi en el que, además del Himno Nacional, se entonó la *Canción del Aliancista* (*T*, 20-11-45: 5), con música de Cecilio López Buchardo, cuya letra, de Bonifacio Lastra, había publicado poco antes *Tacuara*, la revista de la Unión Nacional de Estudiantes Secundarios. El carácter beligerante y sacrificial de la formación se manifiesta en la convocatoria inicial: «Despierta camarada, que fresca de rocío/ La voz de los clarines/ te llama a tu deber» y prosigue en versos como «¡Argentina! Será tuya/ Nuestra vida y nuestra muerte/ En la guerra y en la paz»; «Si en medio del combate, cayeras camarada/ Con el azul y el blanco/ Tu cuerpo cubriré (...) La tierra en que descanses/ Florecerá en laurel»⁴⁹. En la concentración organizada por la CGT el 11 de diciembre los participantes toman el monumento a Belgrano, frente a la casa de gobierno, para colgar el retrato de Perón, «a la par que entonaban una serie de letrillas destinadas a exaltar su personalidad política y social» (*LP*, 12-12-45: 18).

⁴⁹ *Tacuara*, año 1, N° 2, 2-10-1945, disponible en <http://memoriayarchivo.blogspot.com.ar/2014/01/cancion-del-aliancista.html>

En los primeros meses de 1946 el laborismo realiza encuentros con la participación de músicos, cantantes y bailarines folclóricos, sobre todo en peñas barriales. La que aparece con más frecuencia en la prensa partidaria es la peña La Cholita, donde encontramos artistas aparentemente estables, como el conjunto de bailes nativos de Mario García y la cantante Chola Vétère⁵⁰. Ambos intervienen en un festival costumbrista organizado por mujeres laboristas en febrero de 1946, con la actuación de Félix Pérez Cardozo (*EL*, 2-2-46: 5), así como en otras ocasiones, junto al dúo Llamas-Barroso y su acompañante Bruzos, o la orquesta de Wuelfi Maldonado (*Ibid.*, 14-2-46: 5).

Los encuentros se producen también en otros escenarios: en la estancia El resero se anuncia una fiesta criolla consistente en corrida de sortijas, doma y jineteada, match de box y bailes folclóricos, con el otorgamiento de premios a los participantes. En ella se prevén también oradores, entre los cuales figura el sacerdote Leonardo Castellani, entonces candidato a diputado por la Alianza Libertadora Nacionalista (*D*, 14-2-46: 6).

La proclamación de candidatos que organizan los intelectuales oficialistas tiene lugar el 19 de febrero en Parque Norte, donde canta el tenor Dr. Héctor Sabelli, actúa el conjunto de laúdes de los hermanos Villa Mora y el de guitarras argentinas dirigido por Juan B. Morales, así como un conjunto musical de la Unión Argentina de Trabajadores Intelectuales, asociación presidida por Juan A. Villoldo —luego delegado interventor en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires—. Entre las entidades auspiciantes figura el Centro de Músicos Pro-leyes de trabajo (*EL*, 19-2-46: 6).

El folclore está presente asimismo en las representaciones teatrales, en continuidad con arraigadas tradiciones del circo criollo. Así, para la obra teatral *La llegada de Juan Domingo*, de Argentino Reyes, en Riestra 5478 (Villa Lugano), a cargo de la compañía de la actriz Gioconda Fabián, se prevé la interpretación de bailes nativos y del Pericón Nacional (*Ibid.*, 14-2-46: 5).

En el Luna Park se desarrolla un acto de adhesión a Perón de las mujeres argentinas, en el cual se ejecuta el Himno Nacional. Los participantes se dispersan luego entonando «conocidos estribillos» (*D*, 9-2-46: 3). Los actos se multiplican en los barrios.

50 Chola Aguilar (Yolanda Agustina Vétère), se había iniciado a fines de la década del 30 por Radio Belgrano, pasando luego a Radio Prieto, Radio Mitre y en 1944 por Radio La Voz del Aire, utilizando el nombre artístico de Chola Vétère. Fue la segunda esposa de José María Aguilar, uno de los guitarristas de Gardel. Cf. <http://www.buenosairesantiguo.com.ar/carlosgardel8aguilar.html> y http://www.elguitarrista.net/articulos/los_guitarristas_de_carlos_gardel.html

PARTIDO LABORISTA GRAN BAILE
de la VICTORIA

Sábado 6 de Abril a las 21.30 horas en el PARQUE RETIRO - Organizado por el Centro LABORISTA de la Sección 10ª que preside el Doctor Tomás Gargiulli - Actuarán los mejores conjuntos orquestales

Típicas de RODOLFO BIAGGI
RAÚL BASSI y FIORENTINO

Jazz de EDUARDO FERRO y FREDDY CANDURRA
Característica de JUAN CARLOS BARBARA

Orquesta Guarani de CARMELO D'AMICO con sus vocalistas Lita Lucero y Pedro Desiervi

El gran cantor criollo NESTOR FERIA — Cancionista Elena Reynal — Fogata de 1800 — Gran ornamentación y brillante ambiente que tornarán inolvidable esta FIESTA PERONISTA

ES UNA CITA DE HONOR ¡RECUERDELO!

Anima el Galán RODOLFO CONNOR

CABALLEROS \$ 1.50
Damas " 0.50

Figura 13. (EL, 6-4-46: 15)

Las celebraciones del triunfo, cuya definición fue largamente demorada por la lentitud del escrutinio, se despliegan desde abril a mayo en manifestaciones espontáneas y en actos cuidadosamente organizados, como el gran baile de la victoria, en Parque Retiro, el 6 de abril, con la intervención de destacados músicos populares de distintos géneros. (EL, 6-4-46: 15) (Figura 13).

Los bailes y fogones populares proliferan en la ciudad, según reseñan los diarios oficialistas: en Barracas, en la calle Ituzaingó, «en medio de banderas y luces, la música que una orquesta ejecutaba en un palco, se hacía compases de baile, en parejas de “descamisados”, que en medio de la calzada de granito danzaban correctamente (...) como si la calle fuera un salón social (...) Hemos visto también este gozo en el Patio Español del Parque Retiro, donde la sección 10ª organizó un gran baile de amistad, animado por las mejores orquestas radiales». Las costumbres criollas «han vuelto por sus fueros. Para ello se han adueñado de los baldíos, ya en pleno centro, ya en los barrios. Y como si un retacito de campo, se adentrara en medio de la urbe, se han realizado fiestas camperas, con el clásico asado criollo, bailes folklóricos, canciones nativas y otras manifestaciones que expresan la esencia misma de la nacionalidad» (EL, 10-4-46: 7). Las celebraciones continúan durante el mes de mayo, como la organizada por el Partido Laborista en el Luna Park, con la actuación de Juana Larrauri, la bailarina folclórica Angelita Vélez⁵¹, el barítono González Alisedo, del Teatro Colón y un conjunto coreográfico (Ibid., 7-5-1946: 5).

51 Quien protagonizará la obra *Vidala* de Ana Serrano Redonnet con que concluyó la primera temporada peronista del Teatro Colón (1946), organismo al que se incorporará ese mismo año como coreógrafa de danzas folclóricas (Corrado:

Resulta imposible reseñar con exhaustividad las fiestas, festivales, bailes, excursiones campestras organizados por los partidos y organizaciones de distinta naturaleza que convergen en la oposición al peronismo. Esas prácticas se habían consolidado en los años anteriores, en los que compartieron acciones solidarias con la causa aliada, con el movimiento antifascista, con los colectivos de inmigrantes o exiliados afectados por la guerra, opositores al régimen militar local. Para dar una idea de lo intenso y múltiple de esos encuentros solidarios, militantes y de socialización, consignamos una selección de los que tuvieron lugar en el período central de nuestro recorte y de los músicos intervinientes, publicitados regularmente por la prensa partidaria. Aunque en ocasiones la intencionalidad política ligada a las apremiantes circunstancias del momento no sea explícita, el contexto, los objetivos y los participantes confirman que la misma no podía dejar de estar presente.

El 8 de setiembre de 1945 se anuncia un Festival en el Luna Park en ayuda de los presos antifascistas recientemente liberados, con la participación de Libertad Lamarque, Nelly Omar, Pablo Palitos, Osvaldo Pugliese, las Hermanas Palomero, Alfonso Ortiz Tirado, Aníbal Troilo, Blackie y actores de la radio y una orquesta dirigida por Washington Castro, sin otra precisión (*EP*, 7-9-45: 1). También en el Luna Park el Partido Comunista organiza el Gran Festival de la Victoria el 25 de setiembre, con la actuación de Atahualpa Yupanqui, el recitador Fernando Ochoa, Eduardo Armani y sus *crooners* Eduardo Farell y Douglas Roy, la Orquesta Típica de Domingo Federico con sus cantores Carlos Vidal y Oscar La Roca y las Hermanas Palomero, entre otros. Se presenta asimismo el Coro de Martín García, integrado por los presos políticos que estuvieron «en el campo de concentración de la isla Martín García» (*Ibid.*, 14-9-45: 3).

En el gran acto de la Unión Democrática realizado el 8 de diciembre de 1945, frente al Congreso, bajo el lema «Por la libertad contra el nazismo», que reunió a unas 300.000 personas, se entonó el Himno Nacional y la Marsellesa, anunciado como «un himno inmortal, que han entonado, entonan y entonarán los hombres libres del mundo» (*LP*, 9-12-45: 9), «cuyas estrofas fueron saludadas con un incesante agitar de pañuelos» (*LH*, 9-12-45: 3), ante cuyos acordes la multitud «redobló su fervor» (*LN*, 9-12-45: 1) mientras «las manos hacían el signo de la “L”, inicial de libertad que ha sucedido a la clásica “V” de la victo-

2013). Desarrollará una intensa actividad artística en los años siguientes, ligada al peronismo: la encontramos, por ejemplo, dirigiendo el Ballet Infantil Folklórico Eva Perón (*D*, 21-4-1954: 3) y actuando en festivales multitudinarios en Plaza de Mayo (*Ibid.*, 2-5-1954: 5).

ria (LP, 9-12-45: 9). También se cantó «la vieja tonada radical», con la consigna inicial transformada en «¡Adelante, ciudadanos!» (LN, 9-12-45: 1) y la *Marcha de la Constitución y de la Libertad*, cuyos versos –los de Iturburu– «poblaron por primera vez el aire de la metrópoli el 19 de setiembre último» (Id.). «El público escuchó de pie» una marcha del mismo nombre –no sabemos si ésta o la compuesta por Castro–, en el acto de homenaje a la Constitución Nacional en el Augusteo el 11 de diciembre de 1945, promovida por la Asociación Constitución y Libertad Argentina (LP, 12-12-45: 18).

En el Teatro Empire se llevó a cabo el 10 de diciembre de 1945 el Festival de la Liga por los Derechos del Hombre, con un recital de «Poesía Negra de las Tres Américas», a cargo de Luisa Marchev –quien actuaba con asiduidad en actos del Partido Comunista– acompañada «por el músico de color Oscar Alemán» (LH, 10-12-45: 5).

El 6 de enero del año siguiente, para festejar el 28° aniversario del Partido Comunista Argentino, se realizó una fiesta campestre en Puente Falvo, Merlo, consistente en un Patio Criollo dirigido por Yupanqui, con figuras del folclore nacional y un concurso de cantores cuyos ganadores integrarían el Conjunto Coral del PC en vistas a su actuación en «audiciones radiotelefónicas» (LH, 3-1-46: 3). Se cantó el Himno Nacional, *La Internacional* y «canciones revolucionarias argentinas y del mundo» (Ibid., 7-1-46: 1). El 26 del mismo mes, ese partido previó un baile y desfile artístico para celebrar el 6° aniversario del diario *La Hora* (Ibid., 13-1-46: 5). Los afiches informan la actuación de Atahualpa Yupanqui y de cuatro orquestas que «amenizarán el baile» –las de Horacio Salgán, René Cospito y Ernesto de la Cruz, todas de Radio El Mundo, y «la Jazz» de Sánchez Codeca, además de conocidos artistas de radio y cine, entre ellos, Fernando Lamas, Eduardo Rudy, Francisco Petrone, Niní Gambier, María Duval, Golde Flami, Alberto Closas.

En la proclamación de la Unión Democrática, el 9 de febrero de 1946, una orquesta dirigida por Juan José Castro interpretó el Himno y finalizó con *A mi bandera* (LP, 10-2-1946: 7 y 9). Ambas canciones musicalizaron también la partida de los candidatos de la Unión Democrática en estación Pacífico el 15 de febrero. El Himno estuvo presente en los actos de clausura de campaña, el 22 de febrero de 1946: el de la Unión Democrática como coalición en Florida y Diagonal Norte; el de los socialistas en la Casa del Pueblo; el de los radicales en el Luna Park, acompañado por una orquesta; el de los comunistas y demoprogresistas en el Once, también con orquesta, dirigida en este caso por Jacobo Ficher y un coro juvenil. El laborismo cerró su campaña con un discurso radial de Perón, cuyo contenido musical, si lo hubo, desconocemos (LP, 23-2-1946: 6-7).

Recursos sonoros inusuales fueron utilizados también como modo de «opinar» públicamente: en la noche del 29 de diciembre de 1945 se produjeron cinco minutos de silbatos desde balcones, patios y terrazas en repudio de las actividades antidemocráticas del oficialismo (LP, 30-12-1945: 7).

7 · FUNERALES

En el período que nos ocupa la música acompañó también las expresiones de duelo ante hechos luctuosos ocurridos en los enfrentamientos entre distintas facciones del arco político, con la intervención de la policía y de brigadas de choque. En algunas ocasiones, se trató de homenajes fúnebres colectivos a los caídos por sus ideales, no ligados a las circunstancias inmediatas de su deceso. Así ocurrió en el transcurso de la Conferencia Nacional del Partido Comunista del 22 de diciembre de 1945, en el cual la orquesta ejecutó una marcha fúnebre «en memoria de los comunistas caídos en su lucha contra las tiranías, que la concurrencia escuchó respetuosamente, de pie» (LP, 23-12-45: 10).

Más específico, el 8 de febrero de 1946 la Liga Argentina por los Derechos del Hombre celebró en el salón Unione e Benevolenza un funeral cívico en memoria de los caídos en la acción por la recuperación institucional y la lucha por la libertad. «El salón se hallaba ornamentado con crespones murales, levantándose en el centro, entre dos lámparas votivas, el monumento funerario; detrás se reservó sitio para la orquesta, y en el escenario estaban escritos los nombres de las víctimas» (LP, 9-2-46: 9). Entre ellas figuraba Aarón Salmún Feijóo, estudiante de Ciencias Exactas asesinado el 4 de octubre de 1945 en la esquina de Perú y Avenida De Mayo, por un grupo salido de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social, aparentemente de la Alianza Libertadora Nacionalista, cuando iba a apoyar una huelga estudiantil. Su sepelio había tenido lugar el 6 de octubre. Carlos Manso revela que Salmún Feijóo era alumno de piano de Roberto Castro (Manso, 2008: 219). Se difundió un programa musical compuesto por obras de Bach, Beethoven, Wagner y Tchaikovsky, seleccionado por Juan José Castro. A las 22 se leyó una oración fúnebre y luego una orquesta de 80 profesores dirigida por el maestro ejecutó el *Aria en re mayor* de Bach y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. El desfile de personas que depositaban flores sobre el catafalco prosiguió hasta poco después de medianoche (LP, 9-2-46: 9).

Otros actos remiten a la actualidad local inmediata. El 10 de diciembre de 1945 se realiza en el Augusteo una ceremonia de homenaje a los abatidos en la gran concentración de la Unión Democrática que tuvo lugar dos días antes. En

ella, una vez más, Juan José Castro dirige los «tiempos funerales» de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven y de la *Sexta* de Tchaikovsky (C, 10-12-1945: 5). El 10 de febrero de 1946 se anuncia una misa por los peronistas caídos en acontecimientos ocurridos en la iglesia de Santo Domingo, en la cual intervendrá el Coro de la Boca, dirigido por el Padre Carreras, sin menciones al repertorio (EL, 9-2-46: 5). Poco después, el 21 del mismo mes, se inhuman los restos de dos personas muertas en un tiroteo en Plaza Once, durante la reunión para esperar el regreso de los candidatos de la Unión Democrática, dos días antes. El cortejo parte de la Casa Radical luego de la entonación del Himno Nacional, que se repite en el Cementerio del Oeste, donde ocurre un nuevo tiroteo (LP, 21-2-1946: 6.) En otras ocasiones, durante las ceremonias de sepultura de los caídos se producen expresiones reivindicatorias colectivas, como los «Viva la libertad» que acompañaron el del estudiante Alberto Beltrán, asesinado el 14 de agosto de 1945 durante las movilizaciones de festejo por el fin de la guerra, al igual que Enrique Blastein, de dieciséis años, alumno del Colegio Nacional de Avellaneda y miembro de la compañía teatral La Rama Verde⁵² (Hoy, 17-8-45: 3)

La solidaridad latinoamericana se manifestó en el funeral cívico realizado el 20 de julio de 1945, para honrar a trabajadores chilenos muertos en una mina de cobre estadounidense. En el Teatro Casino se reunieron 400 personas, invitadas por el Comité Gremial Americano. La Banda Municipal, dirigida por José María Castro, ejecutó los himnos de Argentina y de Chile, mientras la Marcha Fúnebre de Chopin se irradiaba por altavoces. La dimensión política se puso en evidencia en los discursos antinorteamericanos de Julián Centeya (Amleto Vergiati) y otros, así como en un poema de Blanca Luz Brum que había sido distribuido previamente en las calles céntricas. (Hoy, 21-7-45: 5).

Otros actos relacionados con este registro consistieron en homenajes a personalidades políticas relevantes en nuevos aniversarios de su muerte, cuya recordación no podía dejar de integrarse a las disputas ideológicas del momento. En la Casa del Pueblo, sede del Partido Socialista, en los primeros días de 1946 hubo un acto por la memoria de Juan B. Justo en el cual un cuarteto de cuerdas integrado por Eduardo Acedo, Vieni Fidanzini, Libero Güidi y Washington Castro interpretaron «obras clásicas» (LV, 11-1-46: 7).

52 En este caso, el artículo citado sólo menciona que en su tumba del cementerio de La Tablada se colocó una banda con la inscripción «Muerto por los nazis en el día de la paz».

Los carnavales de 1946 estuvieron marcados por el clima político imperante, debido a la incertidumbre sobre el resultado de las elecciones recientes. Para el laborismo, se trató de un «carnaval triste, como cuando aún no conocíamos a Perón...» (*D*, 5-3-46: 6). Afirma que se trató de la supervivencia de un afán cultural de la vieja política, «traducido en piruetas a cargo del cuerpo estable del Colón y en acrobacias a cargo de payasos que nunca soñaron en compartir el palco con bailarinas y tenores» (Id.). Disfraces, murgas, bailes, hasta las actuaciones de Canaro y D'Arienzo, no hicieron más que delinear una «alegría paradójicamente triste, como el vino»⁵³. Pero el día después, en contraste con los corsos oficiales de la Avenida 9 de Julio y debido quizás a noticias de último momento referidas al lento escrutinio de las elecciones de febrero, el mismo diario se regocija por la animación que cobraron los festejos carnavalescos en los barrios de Liniers, Villa Soldati, Mataderos o Nueva Pompeya, la primera circunscripción electoral, donde ganó cómodamente la fórmula peronista. Los ciudadanos «han recobrado la despreocupación y el buen humor necesarios para hacer gratos y animados los tradicionales festejos» (Ibid., 6-3-46: 4)⁵⁴. El periodista reconoce que «el Carnaval de este año ha tenido una gran influencia electoral y política (...) y fue así que, alternando con el popular “Se va el caimán...” se oían otros estribillos con música de murga, pero con letra de indudable intención política de actualidad». Las murgas «aludían en sus estribillos a la actualidad política del país especialmente haciendo referencia al ex y futuro funcionario. Los cantos en los cuales se intercalaban esas alusiones, fueron recibidas por el público con evidente muestras de aprobación, ya que el ingenio demostrado no fue en ningún momento procaz ni insolente» (*T*, 5-3-46: 3).

Aunque las autoridades habían prohibido el uso de máscaras «o cualquier aditamento que desfigure el rostro», así como «insignias que pudieran herir los sentimientos de cualquier país, o el aprovechamiento de las expansiones propias de estos días para realizar propaganda partidaria» (Ibid., 3-3-46: 4), en los disfraces aparecieron numerosas alusiones al momento político, como las que muestran las imágenes siguientes (Figuras 14 y 15):

53 Desde otros sectores, aún afines al laborismo, se cuestiona explícitamente esta afirmación y trata de comprenderla en el contexto. Si bien el público «no exteriorizó su júbilo en forma ruidosa», estaba «satisfecho por el curso tomado por los acontecimientos políticos [p]ero al mismo tiempo, preocupado por la situación política que atraviesa el país» (*T*, 4-3-46: 6).

54 Tribuna señala que la mayor parte de las Juntas encargadas del escrutinio no trabajaron el día 4, lo que alivió las tensiones y en consecuencia «el público dedicó todas sus energías a festejar el carnaval» (*T*, 5-3-46: 6).

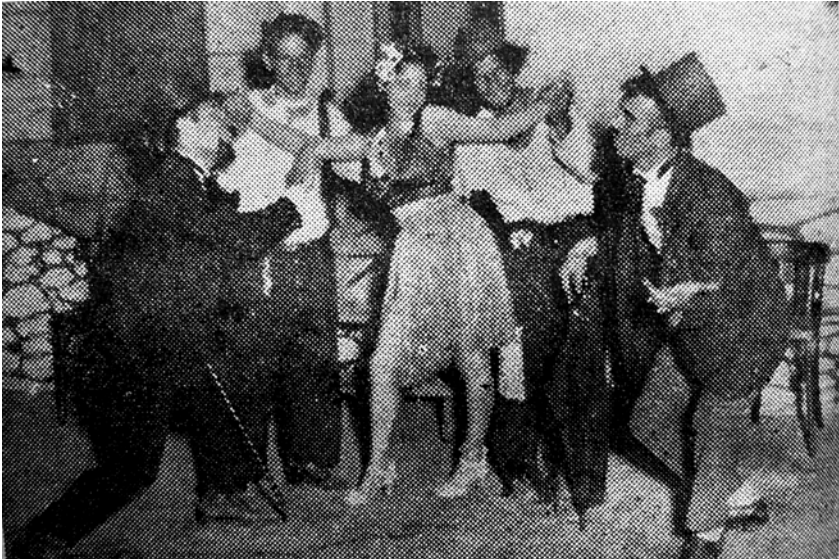


Figura 14. «Dos “descamisados” y dos “oligarcas” en la conquista de una niña» (T, 5-3-46: 6).



Figura 15. «Una linda chiquita disfrazada de “Cheque... Cheque”» (T, 5-3-46: 6).

A pesar de ello, se indica que, como es habitual en los últimos años, la mayor animación se registró en los «bailes de disfraz y fantasía» realizados en salas teatrales y clubes, que tomaron parcialmente el relevo de los corsos tradicionales, más aún cuando la inclemencia del tiempo dificultó las actividades al aire libre, como ocurrió el 9 de marzo de 1946. Los bailes más promocionados ese día fueron los realizados en el Politeama, con la actuación de las orquestas de Arcieri y de la Santa Paula Serenaders; en el Smart, con «la Jazz de Eduardo Fieri y la típica de Zabalita»; en el Babilonia, donde se bailó con los conjuntos de Enrique Forte, la Jazz D'Angelo y la orquesta vienesa Weishaus para «los valeses y música lenta»; en el Luna Park, con la actuación de Francisco Canaro, Los príncipes del tango, la Jazz Continental y la Swing Oriental Jazz; y en el Club Atlético Independiente –Rivadavia 6302– con las orquestas de Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, O. Novaro y la Jazz Savoy (*T*, 10-3-1946: 6). También se bailó en los clubes Racing, River Plate, Atlanta, Ferrocarril Oeste, Atlético Platense, Club Banco de la Nación, Asociación Deportiva de la Industria y el Comercio, Boca Juniors (*Ibid.*, 3-3-46: 4). En este último se presentaron las orquestas de Miguel Caló y de Feliciano Brunelli (*Ibid.*, 6-3-46: 6).

9 · EMISIONES RADIALES

Las posibilidades de la radiofonía fueron utilizadas como nunca antes en estas elecciones. Aunque controlados, los partidos políticos tuvieron sus espacios⁵⁵ y las decisiones musicales incidieron en sus estrategias de comunicación y propaganda, discutidas, a su vez, en la prensa de distinto signo.

El Partido Laborista difunde su mensaje por Radio Mitre y El Mundo, caracterizado por «la marcialidad de su marcha característica», que crea un «espacio de verdadera emoción patriótica» (*D*, 15-12-45: 8). Desconocemos a qué marcha se refiere, ya que aparentemente el partido no contaba aún con una canción distintiva.

Desde *Democracia* se critican las audiciones de la oposición. El radicalismo ha «confeccionado una audición de interés general, de corte tradicionalista, con zambas, gatos, bailecitos y otros aires autóctonos», pero «con muy poco sentido

⁵⁵ Sirvén indica que el Ministerio del Interior no ejerció censura directa, pero responsabilizó a los directores de cada emisora por lo que difundieran, lo que generó un control indirecto. Por otra parte, Radio del Estado podía interrumpir cualquier emisión con sus boletines en cadena, como le ocurrió efectivamente a la Unión Democrática. Sirvén, 2011: 97.

estético: una marcha coreada con gran variedad de voces sirve de constante cortina musical, al estilo de cualquier programa cómico sensacionalista». De paso, esta apreciación le sirve al periodista para lanzar sus dardos hacia el espacio radial del Partido Comunista, que, al contrario del radical, «se vale, para dar el matiz musical, de ciertas páginas clásicas con algo, o con mucho, de fúnebre», de lo cual concluye irónicamente que «quizás haya intervenido en esto cierto subconciente, don profético de los respectivos organizadores» (*D*, 5-12-45: 6).

El mismo diario comenta una audición del Partido Comunista emitida por LRI en la que actuó Atahualpa Yupanqui, «hecho extraordinario» dado el «insólito deseo de colgar dijes nacionales a un partido eminentemente internacional». El uso de símbolos y tradiciones patrias adoptado por el partido en esos años genera críticas desde los sectores nacionalistas: «Parece que la estrategia roja también incluye el tradicionalismo» (*D*, 8-12-45: 6)⁵⁶.

La campaña política no es el único protagonista de estas discusiones. Aparecen con creciente frecuencia los debates sobre la inclusión de música nacional en los programas de radio, que conducirán más tarde a la sanción de decretos específicos por el peronismo ya en el poder. En estos meses se mencionan disposiciones en ese sentido emanadas del gobierno militar surgido en 1943, referidas a la obligatoriedad de ejecutar «música folklórica en especial y de música argentina culta en general», que sin embargo, no se cumplen, ya que las decisiones quedan libradas a las direcciones de programación de las emisoras (*T*, 29-11-45: 10). *Tribuna* rechaza el contenido de un programa radial «que ocupa una de las ondas principales» llamado «Argentinidad» porque quienes intervienen no responden, a juicio del periódico, a ese nombre: Juan de Dios Filiberto e Ignacio Corsini pertenecen al ámbito del tango⁵⁷; Fernando Ochoa presenta recitales que «no son todo lo “gauchescos” que debieran» y Abel Fleury está «dedicado a un género que no es precisamente folklórico, aunque sea un artista de calidad» (*T*, 18-3-1946: 10). La concepción de lo nacional enarbolada por los nacionalistas de este diario, explicitada en innumerables ocasiones, se circunscribe al folclore, que «es el género argentino, es el género nacionalista por excelencia», ya que la música folclórica «es credo, numen, signo y patria» (*Ibid.*, 19-4-46: 10). Las políticas de radiodifusión deberían, por lo tanto, establecer y controlar la obligatoriedad de su presencia en las programaciones.

⁵⁶ Situaciones comparables en relación con los símbolos en *Ibid.*, 4-2-46: 4.

⁵⁷ Filiberto, por otra parte, era el director de un organismo oficial, la Orquesta Municipal de Arte Folklórico, y sus críticos lo cuestionaban por considerarlo ajeno al género.

CONCLUSIONES

La música sostuvo y resignificó la batalla simbólica de esos años. Los sectores de presencia más antigua en el mapa político lo hicieron recurriendo a los materiales acumulados a lo largo de su historia local e internacional, y de la prolongada actividad en las lides sociales. Los nuevos, como el protoperonista, en cambio, desarrollaron una búsqueda urgente y profusa de significantes por distintos medios, sin encontrar todavía uno representativo. A falta de un símbolo musical fuerte, como lo fue tempranamente la imagen del descamisado, ese sitio es ocupado mientras tanto por el Himno Nacional, aunque resultare insuficiente porque, al ser usado también por el campo enemigo, carecía del imprescindible carácter diferenciador.

El conjunto de organizaciones, de todos modos, buscó referencias en todos los ámbitos susceptibles de proveerlas, desde los de mayor inmediatez, que requieren menos esfuerzo y facilitan la propaganda —como los pareados ocasionales, el repertorio cívico antiguo, el patriótico escolar, el popular ya sedimentado en las prácticas sociales, el más reciente de la industria cultural— hasta las canciones y marchas producidas *ad hoc*, que disputan la posibilidad de erigirse como símbolo sonoro del momento.

En el repertorio circulante en esos años se observan distintas modalidades de producción, de las más espontáneas a las más predeterminadas⁵⁸. En un extremo se encuentran las consignas montadas sobre las cualidades rítmicas, acentuales o las eventuales curvas melódicas que el texto sugiere, adheridas a los acontecimientos en que se profieren. En el otro, las composiciones de autores provenientes del ámbito académico, confeccionadas según esos códigos, escritas, impresas y distribuidas en actos determinados. El conjunto de la producción, según observáramos, incluye materiales que no fueron efectivamente ejecutados y permanecen como testimonio del incentivo que los hechos políticos inmediatos ejercieron sobre los actores sociales. Desde el punto de vista la intencionalidad o el propósito de sus autores, conocidos o no, junto a la creación contingente, sin pretensiones, de estribillos circunstanciales y efímeros surgió todo un repertorio que aspiró a convertirse —con escaso éxito, por cierto— en representación musical significativa y perdurable de los ideales que expresó.

⁵⁸ En este sentido, la producción sonora escenifica también la vieja disputa entre lo espontáneo y lo organizado de las manifestaciones políticas de la época, incluida la del 17 de octubre de 1945.

Fenómeno recurrente en las músicas destinadas a un uso político inmediato, la generación de nuevos textos para canciones preexistentes constituyó la plataforma para buena parte de este repertorio. En la elección de esos referentes para versionar, es notorio el predominio de canciones patrióticas escolares y de los temas contemporáneos grabados por las orquestas típicas y «características» por sobre los provenientes del ámbito folclórico. De hecho, no hallamos ninguna canción folclórica específica como base de nuevos textos, como ocurrió con los tangos. Las alusiones son sólo genéricas: «milonga» o «vidala». Es probable entonces que para los protagonistas del momento el folclore careciera de la popularidad o de la eficacia funcional necesarias, comparado con las ofrecidas por otros géneros populares de llegada más inmediata, al menos en Buenos Aires. Esta presencia menguada del folclore importa porque éste era parte sustancial, si no excluyente, del programa nacionalista enarbolado por el peronismo. Habrá que esperar a que las acciones gubernamentales destinadas a su promoción conduzcan efectivamente al afianzamiento y difusión del folclore, que conducirá luego al llamado *boom folclórico*, ya entrados los años 50.

En todo caso, si en el plano de la producción aparece esta restricción, la vida de asociaciones y partidos está caracterizada, como señaláramos, por una inusitada coexistencia de expresiones musicales, una polifonía en línea con la heterogénea sociedad porteña del momento. Repertorios patrióticos, cívicos, canciones populares que adquirieron ese carácter por su funcionalidad en situaciones similares, temas más recientes difundidos por la industria discográfica y la radiofonía, música académica canónica, sonorizaron los diferentes espacios, diferenciados por sus orígenes geográficos y culturales, profundidad histórica y grados de permeabilidad en los públicos. Como es obvio en estas situaciones, se privilegió la confluencia de las subjetividades individuales en el canto colectivo, en torno de cancioneros en los cuales reconocerse como comunidad, nacional o ideológica. Pero también se valoró la intervención de intérpretes particulares, figuras destacadas provenientes en algunos casos de la emigración circunstancial por la guerra europea, así como colaboradores voluntarios afines a los propósitos de las manifestaciones. En lo profesional, músicos aficionados o que iniciaban su carrera alternaron con figuras consagradas.

En los textos de este repertorio sorprende la persistencia de una retórica anclada en las convenciones de los géneros adoptados. Por un lado, la política y patriótica antigua de las marchas, distribuida tanto por la tenacidad escolar como por la pedagogía de los partidos: un arsenal de estereotipos literarios «elevados» donde conviven saludos militares, fórmulas litúrgicas, invocaciones fúne-

bres o heroicas, hipérbolas, imprecaciones y soluciones ripiosas, que contrastan con la despreocupación léxica y gramatical de las consignas de manifestación. La música de las marchas propuestas tampoco escapa a los lugares comunes más extendidos del género, excepto en los raros casos en que se inserta en ellas un estudiado juego intertextual dirigido a un oyente entrenado en los códigos, el mismo al que se interpela con piezas del repertorio «clásico» en las ocasiones más solemnes. Por otro, la retórica de las canciones populares urbanas, en especial del tango, del cual migran citas completas, locuciones del lunfardo, expresiones arrabaleras. Echar mano de fórmulas preexistentes marca la urgencia que presidió la constitución de este corpus, empujado por una realidad política acelerada, avasalladora, muchas veces violenta.

Desde luego, los documentos escritos que quedan de toda esa actividad permiten apenas representarse su dimensión performática. Para tener una idea más certera de lo que fue la movilización colectiva del período es preciso detenerse, durante su lectura, en cada una de las que aparecen mencionadas en la prensa e imaginar su puesta en acto, en espacio, en sonido; evaluar la potencia emocional de marchas y estribillos coreados por las multitudes en concentraciones y desplazamientos, junto a banderas, pancartas, bandas, redes de altavoces, carteles enormes dispuestos sobre edificios emblemáticos. La eterna disputa sobre la cantidad de asistentes a las manifestaciones interesa aquí no para dirimir adhesiones, sino por su incidencia en el resultado sonoro y en consecuencia en la capacidad persuasiva de las músicas en sus contextos. A ello contribuyó, como en cualquier ritual, el efecto afirmativo de la repetición: masividad e insistencia.

Los materiales sonoros analizados actuaron como un espacio paralelo, una mediación contrapuntística con los programas y acciones políticas de cada sector. Si con frecuencia el vínculo entre un conjunto de situaciones sonoras y un determinado segmento ideológico fue único, identificador e intransferible, en otros casos un conjunto difuso de significantes sirvió como reserva común disponible, utilizada, a veces con oportunas inflexiones, por grupos antagónicos. Una vez más, no es sólo la materialidad del documento lo que cuenta sino los usos, la carga simbólica, los efectos de recepción que organizaron su instrumentación. Aunque la topografía política general de la época dibuja dos territorios enfrentados, la vista en detalle ofrece una trama de acuerdos y diferencias tan compleja y diversificada como las músicas que la representaron.

HEMEROGRAFÍA

Argentinisches Tageblatt (AT); Crítica (C); Democracia (D); El Laborista (EL); El Patriota (EP); El Pueblo (EPu); España Republicana (ER); Giornale d' Italia (GI); Hoy; La Época (LE); La France Nouvelle (LFN); La Hora (LH); La Nación (LN); La Prensa (LP); La Vanguardia (LV); Mundo Israelita (MI); Orientación (O); Sur; Tribuna (T).

BIBLIOGRAFÍA

- BERTAGNA, FEDERICA (2007). *La inmigración fascista en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CASINELLI DE ARIAS, RAQUEL Y DANIEL BERMAN (1985). «Juan José Castro». *Temas y contracantos*, octubre, snp.
- CATTARUZZA, ALEJANDRO (2008). «Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)», *A contracorriente*, vol. 5, N° 2, Winter, pp. 169-195.
- CHÁVEZ, FERMÍN (1975). *Perón y peronismo en la historia contemporánea*. Buenos Aires: Oriente.
- (1996). *La jornada del 17 de octubre por cuarenta y cinco autores*. Buenos Aires: Corregidor.
- CHIMELLO, SYLVAIN (2004). *La résistance en chantant 1939-1945*. Paris: Autrement.
- COLOM, EDUARDO (1946). *17 de octubre. La revolución de los descamisados*. Buenos Aires: La Época.
- CORRADO, OMAR (2001). «Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación», *Música e Investigación*, N° 9, pp. 13-33.
- (2010a). «Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946», *Afuera. Revista de crítica cultural* (publicación electrónica), www.revistaafuera.com, N° 8.
- (2010b). *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- (2011). «La música en la práctica política del Partido Comunista Argentino entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos del peronismo», *Boletínmúsica*, N° 30, La Habana: Casa de las Américas, pp. 28-44.
- (2013). «Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidalá* (1946)», *Música e Investigación*, N° 21, pp. 19-54.
- DELLA COSTA, DANIEL Y. (1973). «Los Lomuto o el tango al poder». *Todo es Historia*, Año VI, N° 76, pp. 74-95.
- GALASSO, NORBERTO (2005). *Perón. Formación, ascenso y caída (1893-1955)*, tomo I. Buenos Aires: Colihue.

- GRACIANO, OSVALDO (2008). *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en Argentina 1918-1955*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- HABERMAS, JÜRGEN (1994 [1987]). «Conciencia histórica e identidad post-tradicional», en *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
- HARDOY, EMILIO (1993). *No he vivido en vano (Memorias)*. Buenos Aires: Marymar.
- LLISTOSELLA, JORGE (2008). *La marcha peronista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LÓPEZ, MARÍA PÍA (2004). «Blanca Luz Brum. Viajes, poesía y política», en Brum, Blanca Luz. *Mi vida. Cartas de amor a Siqueiros*. Santiago de Chile: Marenostrom, pp. 3-16.
- LUNA, FÉLIX (1995 [1971]). *El 45. Crónica de un año decisivo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MANSO, CARLOS (2008). *Juan José Castro*. Buenos Aires: De los cuatro vientos.
- MARANGHELLO, CÉSAR (1999). «Orígenes y evolución de la censura. Los límites de la creación». En *Cine argentino 1933-1956. Industria y clasicismo*, Claudio España (dir.), vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 160-183.
- MATTALANA, ANDREA (2006). *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- NUDLER, JULIO (director) (2004). *La Marcha. Los muchachos peronistas*. Buenos Aires: Fioritura.
- OLIVER, MARÍA ROSA (1981). *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- PINSÓN, NÉSTOR (2004). «La compleja historia del himno peronista» en Nudler, Julio (director). *La Marcha. Los muchachos peronistas*, fasc. 1, pp. 4-9.
- PLOTKIN, MARIANO (1993). *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel.
- SIRVÉN, PABLO (2011 [1984]). *Perón y los medios de comunicación. La conflictiva relación de los gobiernos justicialistas con la prensa. 1943-2011*. Buenos Aires: Sudamericana.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- <http://blogsdelagente.com/antorcha-radical/2009/03/13/historia-la-marcha-radical/comment-page-1/>, último acceso 13/10/2014
- http://es.wikipedia.org/wiki/Lemas_del_franquismo#cite_note-26, último acceso 02/02/2015
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chant_des_partisans, último acceso 31/01/2015
- http://it.wikipedia.org/wiki/Dove_sta_Zaz%C3%A0%3F, último acceso 08/03/2015
- <http://memoriayarchivo.blogspot.com.ar/2014/01/cancion-del-aliancista.html>, último acceso 02/02/2015
- <http://www.todotango.com>, último acceso 19/03/2015
- <http://www.buenosairesantiguo.com.ar/carlosgardel8aguilar.html>, último acceso 11/03/2015

http://www.elguitarrista.net/articulos/los_guitarristas_de_carlos_gardel.html, último acceso 11/03/2015

<http://www.goear.com/listen.php?v=71b0e8c>, último acceso 20/01/2015

https://es-es.facebook.com/permalink.php?story_fbid=138524719623307&id=136775693091105&stream_ref=5, último acceso 04/01/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=KWG8q-fpSWI>, último acceso 20/01/2015

Registro bibliográfico

CORRADO, O.: «Los sonidos del '45. Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 16, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2016, pp. 9-61.

Descriptores / Describers

Música argentina · música y política · peronismo