

ANNEXE 3

El tango, uno de los sonidos del peronismo

Testimonio

Miguel Praino

Violista, Cuarteto Cedrón

Evoluciones

A partir de 1920 el tango ha perdido su inocencia como Buenos Aires, que se ha convertido en una de las diez metrópolis más grandes del mundo y evoluciona en el contexto de un país rico de sus materias primas que exporta, principalmente carne y cereales, a una Europa que sale de la llamada Gran Guerra (1914-1918). El país tiene estructuras democráticas y un cierto desarrollo económico. En ese contexto, el tango se ejerce en la incipiente radiofonía, en el disco, en los bailes que se realizan regularmente en clubes de barrio, «academias», salones, instituciones agrupando distintas comunidades extranjeras o residentes de distintas provincias argentinas, sociedades de fomento cultural y/o deportivo, cabaret, o solo para escuchar, en diversos cafés y confiterías. El tango anima las fiestas de carnaval en bailes que se realizan en las calles de los barrios populares o en entidades como el Teatro Colón. En general las festividades patrias y todo acontecimiento conmemorativo pueden terminar con una *soirée* bailable en donde el tango figura

como género principal. Es infaltable en las fiestas familiares, en las casas, en los patios.

También el tango canción se ha impuesto, en espectáculos teatrales, a través de la figura del cantor solista, acompañado por dúos, tríos o cuartetos de guitarras. En el teatro, la producción de sainetes es prolífica y todos tienen números musicales, casi siempre tangos o milongas, que suelen popularizarse a través de este género teatral.

Involuciones

La eufórica década 1920-1930 se termina con el crash económico mundial de 1929 y el subsiguiente golpe de estado militar que derroca al presidente Hipólito Yrigoyen en 1930. Comienza así uno de los períodos más duros de lo que va del siglo, con su cortejo de represión obrera, desocupación masiva, la humillación de las sopas populares, la reducción de los derechos cívicos de los ciudadanos el denominado fraude «patriótico» ejercido entre 1932 y 1946. En 1933 el pacto Roca-Rucín transformó económica y políticamente al país en una casi *factory* de Inglaterra.

Los tangos de este período nefasto, llamado la «década infame», reflejan con acritud y cinismo el desamparo, el sufrimiento y el desencanto que sumerge a la sociedad argentina. Esa atmósfera moral irrespirable que la mayoría de los intelectuales oficiales se niegan a mostrar en sus trabajos es expresada magistralmente por Enrique Santos Discépolo, cuyos tangos y grotescos teatrales reflejan la visión escéptica y amarga de su tiempo. También Roberto Arlt, a través del periodismo y de su obra literaria y teatral, pone de manifiesto ese clima de opresión.

Despertares

En 1943 se produce un golpe militar, confuso en su comienzo, que termina tres años después con las primeras elecciones libres y sin fraude desde 1928, que gana

Juan Domingo Perón. Su presidencia establece políticas económicas de estado, de tipo keynesiana, favoreciendo el desarrollo de una industria nacional, la sustitución de importaciones, el cuidado del trabajo argentino son nueve años de pleno empleo, la nacionalización de la banca, el seguro, el crédito, el desarrollo científico, el transporte y la energía, la creación de la tercera flota mercante del mundo y de la Comisión Argentina de Energía Atómica, etc. Esta orientación económica, similar en muchos puntos a la utilizada para la reconstrucción de Europa, produjo un fuerte crecimiento, a lo que se sumó la demanda de carne y cereales de los países europeos, hambreados y destruidos a la salida de la guerra de 1939-1945. La orientación social de estas políticas de índole redistributivas de la riqueza amplió notablemente el mercado interno, integró a una gran parte de la población al circuito de la producción y del consumo, de la capacitación técnica, científica, de la salud, de la cultura.

La Argentina trabaja, estudia, canta y baila

El tango, a favor de una política cultural adecuada¹ y del incremento de las incipientes industrias del ocio, se desarrolla: el disco, la radio, el cine lo difunden en toda América Latina. En Buenos Aires florecen las «milongas», salones de baile, muchos de ellos funcionando los siete días de la semana; a los cafés con orquestas que ya existían se le agregan nuevos establecimientos, abiertos a partir de las quince horas y hasta las dos de la madrugada; la activa frecuentación de los bailes, en el denso tejido de instituciones barriales, clubs y sociedades diversas, le ofrece sus espacios. La masiva afluencia de público, el clima de participación popular, hacen de estas estructuras terreno fértil para la aparición de nuevas orquestas de tango integradas por la joven generación, talentosa y, por ello mismo, protagonista de la llamada «época de oro del tango». Ejemplo pródigo fue la muy buena orquesta

¹ Un decreto del Ministerio de Educación del 10 de enero de 1950 obligaba a todo programa a la difusión del 50% de música nacional: para locales con música, emisoras radiales, cafés, cabaret, restaurantes, etc.

de Miguel Caló. Entre 1942 y 1946 tocaron en su orquesta Osmar Maderna, Armando Pontier, Enrique Francini, Domingo Federico, Eduardo Rovira, Julián Plaza, Miguel Nijenson. Todos estos músicos formaron y dirigieron sus propias orquestas, las que fueron de primerísima importancia, luego de dejar la de Miguel Caló. Esta hiperactividad dio espacio a los otros componentes del tango, los autores y compositores músicos y poetas que crean los materiales que nutren los repertorios de las orquestas, sumado al trabajo de los arregladores. El Sindicato Argentino de Músicos tenía repertoriados, todo género musical incluido, 6700 músicos en 1947, y más de 500 orquestas, en un país de 15.893.800 habitantes. Cada vez más presente en la vida ciudadana, el tango de esa época, grosso modo 1943-1955, expresa casi siempre en forma de soliloquio, entre otros temas, las interrogaciones de los seres, algunas eternas, como el tema de la madre, o el del amor, y los encuentros posibles y sus posibles respuestas, la evocación del pasado, las geografías de la urbe, la vida nocturna..., expresión de la sensibilidad de una parte importante de la comunidad y su contorno sonoro.

Retrocesos

En 1955, un golpe de estado militar usurpa la dirección del Estado y establece una dictadura que trae otra vez al poder a la vieja oligarquía, frenándose de esa manera el desarrollo independiente del país un país que era, en ese momento, «socialmente justo, económicamente libre y políticamente soberano», y cuyo gobierno era apoyado por la mayoría de la población. Se bombardea la Plaza de Mayo, se fusila, se reprimen a los sindicatos, las organizaciones de base, la libertad de prensa para las clases populares y se dictan medidas económicas que endeudan al país, que no tenía necesidad de ello, imponiéndole acuerdos con el FMI. Se decreta la no vigencia de la Constitución Nacional del año 1949, votada en su momento por la Cámara de Diputados y la de Senadores, sobre todo por su Artículo 40:

Art. 40 La organización de la riqueza y su explotación tienen por fin el bienestar del pueblo, dentro de un orden económico conforme a los principios de la justicia social. El Estado, mediante una ley, podrá intervenir en la economía y monopolizar determinada actividad, en salvaguardia de los intereses generales y dentro de los límites fijados por los derechos fundamentales asegurados en esta Constitución. Salvo la importación y exportación, que estarán a cargo del Estado, de acuerdo con las limitaciones y el régimen que se determine por ley, toda actividad económica se organizará conforme a la libre iniciativa privada, siempre que no tenga por fin ostensible o encubierto dominar los mercados nacionales, eliminar la competencia o aumentar usurariamente los beneficios.

Los minerales, las caídas de agua, los yacimientos de petróleo, de carbón y de gas, y las demás fuentes naturales de energía, con excepción de los vegetales, son propiedad imprescriptible e inalienable de la Nación, con la correspondiente participación en su producto que se convendrá con las provincias.

Los servicios públicos pertenecen originariamente al Estado, y bajo ningún concepto podrán ser enajenados o concedidos para su explotación. Los que se hallaran en poder de particulares serán transferidos al Estado, mediante compra o expropiación con indemnización previa, cuando una ley nacional lo determine.

Una vez restablecida la Constitución de 1853 y manteniendo al Movimiento y al Partido peronistas prohibidos, así como a la prensa opositora, se llama a elecciones en 1958. El peronismo hace ciertos mínimos acuerdos políticos con una fracción del Partido Radical cuyo candidato, Arturo Frondizi, gana las elecciones. Comienza entonces lo que se denominó el «desarrollismo»: una política marcada por la desnacionalización de la economía, la fuerte inversión de los capitales

multinacionales internacionales, la entrega a éstos de los mercados en las industrias químicas, el acero, el petróleo, el cemento y la energía en general y la exportación de materia prima, entre otros. El desarrollo acelerado de la industria automotriz produce el comienzo del desmantelamiento de los ferrocarriles y la potenciación del transporte por ruta, todo con vistas a la máxima ganancia de las empresas y sin tener en cuenta los intereses de la Nación.

Irresponsabilidades

El *diktat* cultural planetario, favorecido por el avance tecnológico, empieza a imponer su cortejo de valores alienantes. La euforia consumista de una parte de las clases medias urbanas va a imponer entre tantas otras cosas como «*la cirugía estética, el Ban-lon y el Instituto DiTella*», la pop y el rock, la ye-ye, el twist, sobre todo y en el mejor de los casos la extrema frivolidad y en el peor la estupidez más absoluta. Para apropiarse del mercado de la música las compañías discográficas extranjeras envían sus gerentes hoy serían sus CEOs. Se invierte mucho dinero en la radio, la televisión, en el cine, en la prensa y sobre todo en la destrucción de los archivos de música nacional. Domingo Federico, uno de los protagonistas de la época de oro del tango, relató a quién esto escribe cómo de 192 matrices originales de discos de pasta 78 rpm que grabó con su legendaria orquesta, quedaron solamente 22, reutilizando el material para confeccionar las matrices de discos a la moda *ye-ye, twist, rock, nueva ola*, etc. como los agrupados en «El club del Clan» y sus equivalentes extranjeros, con el pretexto de que el material utilizado era importado y muy caro. La edad del consumidor de discos comienza a descender se impone el «jovencismo» ampliándose el mercado. Al mismo tiempo desaparecen todo tipo de calidades musicales, literarias o coreográficas. En apenas cinco o seis años el corte cultural que se produce es brutal, la tarea de infantilización de la sociedad es intensa, y los que consideraban que el tango era «su» música quedan relegados al papel de anacrónicos que viven en las telarañas del pasado.

Testimonio

Me llamo Miguel Praino, fui violinista y soy violista del Cuarteto Cedrón desde su fundación, en 1963. Mis padres me sugirieron la música. Mi padre amaba el tango y la música argentina en general y además tocaba el bandoneón como amateur. Un 6 de enero, para la fiesta de los Reyes Magos yo tenía seis años encontré como regalo un violín junto a mis zapatos. Comencé a estudiar en mi barrio con un profesor (Alfredo Rossi) que tocaba muy bien el violín y era respetuoso de la música popular, incluso tenía una orquesta de tango. Así comenzó mi vida de músico. No era muy trabajador con el violín pero tampoco me disgustaba. Y fui avanzando en mis estudios.

Antes del Cuarteto Cedrón, que primero fue un trío, hice música popular a partir de los 12 años, en dúos, tríos, hasta orquestas de doce a quince músicos, orquestas de barrio con repertorio de tangoailable. También toqué en grupos de música folclórica argentina. A medida que pasaban los años los grupos en los que me desempeñaba eran de mejor calidad. Así se enriquecían mi formación y mis conocimientos, tocando junto a músicos mejor formados que yo en la música popular.

Los diversos lugares de baile se diferenciaban por la composición social del público. Las instituciones nacidas de las comunidades extranjeras Casal Catalunya, Centro Gallego, Centro Asturiano, Centro Pontevedrés, Club Italiano, Unione e Benevolenza y otros estaban generalmente en la Capital Federal y eran muy activas en las actividades sociales. Todas tenían un público de clase media, y algunos también de clase media-alta. Sus directivos eran por lo general comerciantes, artesanos y pequeños o medianos industriales. Los bailes se realizaban los sábados a la noche en las sedes, y los domingos por la tarde en los recreos a orillas del Río de la Plata, en la zona de Vicente López, Olivos o San Fernando. El público estaba compuesto de empleados de comercio, bancarios, u obreros especializados, secretarias, enfermeras etc. El club Italiano, frente al Parque Rivadavia en el barrio de Caballito tenía un público de clase media alta y a

los bailes del atardecer de los domingos solían concurrir cadetes del Liceo Militar en uniforme y niñas casaderas con padre, madre, abuela y hermanos mayores y menores. En esos bailes se buscaba, y en muchos casos se lograba, formar parejas que podían terminar en casamientos que formalizaban alianzas económico-familiares.

Incomprensiones o conflictos

Los bailes en los diversos salones de Buenos Aires y el conurbano contenían a públicos con otra connotación de clase. Obreros de la industria, la construcción, la metalurgia, la mecánica los hombres, y «fabriqueras» de la industria gráfica, textil, alimentación, servicio doméstico, enfermeras, las mujeres. Las morales eran diferentes, y esa humanidad la componían nuestros compatriotas que venían de las provincias, sobre todo a partir de las grandes migraciones de los años 1940, años en que se acentuó la actividad industrial y la necesidad de mano de obra para abastecer el aumento en la producción debido al proceso de sustitución de importaciones, resultado de la guerra (mal llamada mundial) entre los países industrializados de Europa y Asia y a la política de desarrollo industrial del gobierno peronista. La enorme mayoría venía de zonas rurales y por primera vez veían una gran ciudad como Buenos Aires. Se formaban en nuevas profesiones, aprendían oficios, se integraban a la vida ciudadana, contribuían a la evolución de las costumbres por el aporte de otros valores y otras culturas. Por supuesto, estos aportes eran mal vistos por una parte del país blanco y urbano, primera o segunda generación nacida en el país ya que la irrupción de todo ese mundo con costumbres, gustos, morales, músicas y acentos diferentes venían a acompañar otras evoluciones, políticas y económicas éstas, que se desarrollaron y potenciaron paralelamente bajo el peronismo.

Los salones de baile tenían, en muchos casos un llamado «Patio Guaraní» al fondo de los enormes locales, donde se difundían las músicas de las provincias del Noreste y del Paraguay, sobre todo el chamamé pero también el rasguido doble, la

guarana, el valseado, la polka, la chamarrita, etc. En las orquestas con las que frecuentaba esos salones de baile había colegas que no entendían que en las pausas yo corriera a escuchar a los cultores de esas músicas que eran músicos excelentes y en ciertos casos, artistas muy conocidos y apreciados en sus provincias y en las comunidades de esas provincias, emigradas a Buenos Aires y su conurbano, como el Cuarteto Santa Ana, Damasio Esquivel, Isaco Abitbol, Tarrago Ros, Mario Millán Medina, Ramón Ayala, Argentino Lucero y otros no tan conocidos pero de superlativa calidad. Estos colegas, mayores que yo en edad, me trataban de «desorejado», me predecían una posible «ruina» de mis calidades musicales y hasta un posible casamiento con «una negra de esas, pibe», reproduciendo en la opinión que vertían sobre los músicos del litoral todos los prejuicios, toda la profunda ignorancia y hasta el profundo racismo de un tipo de porteño, blanco, descendiente de europeos.

Inclusiones

Los salones abrían por lo general de jueves a domingo. Algunos funcionaban todos los días, como el Palacio del baile, que estaba ubicado dentro de lo que era el Parque Retiro. Era ésta una gran milonga en la que solían tocar, los sábados y domingos, buenas orquestas, como la de Alfredo Gobbi, Joaquín Do Reyes, «Tití» Rossi, Eduardo Del Piano, José Basso, Víctor D'Amario, Edgardo Donato u otras. El jueves era un día especial, había una importante afluencia de mujeres, en su mayoría empleadas domésticas, ya que ese era el día franco que tenían estas trabajadoras. El baile fue importante socialmente por los encuentros relacionales en general, y afectivos que se producían. Las muchachas que recién llegaban de sus lejanas provincias a la Capital o sus zonas aledañas, tenían generalmente un referente familiar o de amistad o de vecindad a la que se dirigía. Siempre había quien las aconsejara y guiara en los primeros pasos. Una vez que se encontraba trabajo, las costumbres y los hábitos nuevos, la radio, diarios y revistas de actualidad, el acceso a la diversión — el cine, las playas del sur y del norte del Río de

la Plata en verano y los bailes eran para ese sector de la población los principales vectores de información, variada y efectiva, en la formación del conocimiento de la realidad circundante. Era bastante común en esos años, sobre todo entre las muchachas migrantes, en muchos casos menores de edad, el empleo en el servicio doméstico, que dicho así parece designar relaciones laborales regidas por leyes, obligaciones y reglas entre las partes. Lejos de esa realidad se estaba todavía. Perduraban relaciones que iban del paternalismo feudal hasta la esclavitud. Cuando una de estas muchachas comenzaba a conocer a otras en el barrio, y sobre todo cuando comenzaba a crecer y a salir, era muy común que fuera en el baile donde se producía el encuentro con compañeras que le mostraban otras posibilidades, le hablaban del sindicato, de terminar la escuela primaria a la noche, de otros trabajos en la industria o el comercio, mucho mejor pagados o simplemente pagados, de los derechos que tenía como persona y como trabajadora. Y cuando encontraba trabajo en fábrica, un buen salario, amistad, solidaridad y derechos, se apartaba de sus negreros.

La música sobre todo el tango y también la diversidad musical venida de las diferentes regiones del país, en el periodo que va de 1940 hasta fines de 1950 acompañó un fenómeno en el que participó una gran parte de la sociedad, precisamente la que estaba invisibilizada socialmente, sin representación política, social, cultural ni económica. En ese período, a través de su inserción como protagonista logró una vez más que renaciera la esperanza, el sentimiento de dignidad y de que el futuro sería mejor que el pasado. Por un período fue así. Después, el viento de la historia hizo lo necesario para que la esperanza fuera un objetivo. Entonces supimos que para alcanzarlo hay que conservar y transmitir la memoria, no olvidarse de nada, ni de nuestros orígenes, ni de nuestras tragedias y luchas para avanzar en nuestra humanidad, y sobre todo no perder, nunca, la alegría.

Movimientos sociológicos batallas culturales, a comienzos de 1960

Al comienzo de los años 1960 el tango está estancado en cuanto a su desarrollo como elemento presente de una característica cultural de Buenos Aires y de casi todos los centros urbanos de la Argentina. Este hecho se verifica a partir de 1955. El golpe de estado de ese año no solo interrumpe el gobierno del Presidente Perón sino el desarrollo de muchos de los paradigmas que hacen a la identificación cultural de esa sociedad. El estancamiento del tango se verifica por la falta de renovación «física» del personal musical. Los artífices de la llamada «época de oro» representantes del punto de evolución más alto alcanzado por el tango en cuanto a su complejidad y riqueza musical, su calidad literaria en el tango canción, y su bella coherencia como danza, evolución aceptada y que había sido acompañada por un público masivo, seguían en actividad, e inclusive muchas de las figuras anteriores a este periodo, con sus calidades de siempre. Pero lo que se veía era la falta de renovación etaria. Los músicos jóvenes que debían un día dar un salto cualitativo como habían hecho en su momento los ahora consagrados, dudaban.

El desarrollo de una clase media con interesante poder adquisitivo en un país al que el peronismo dejó avanzado en la industria, en las ciencias, en el nivel cultural y de estudios de su juventud, sin deudas, sin desocupación, con un mercado interno rico en posibilidades que el poder económico internacional visualizaba como una buena presa hizo que una parte importante de ésta estuviera entre los protagonistas civiles que apoyaron y hasta complotaron con los militares que realizaron el asalto al poder democrático. Este «medio pelo»² fue luego el principal vector, por su aspiración a parecerse a los habitantes de los nuevos (EEUU) y viejos

² Nota de *Atlante*. Véase la definición de esta expresión en Argentina por Arturo Jauretche: «Cuando en la Argentina cambia la estructura de la sociedad tradicional por una configuración moderna que redistribuye las clases, el medio pelo está constituido por aquella que intenta fugar de su situación real en el remedo de un sector que no es el suyo y que considera superior. Esta situación por razones obvias no se da en la alta clase porteña que es el objeto de la imitación; tampoco en los trabajadores ni en el grueso de la clase media. El equívoco se produce a un nivel intermedio entre la clase media y la clase alta, en el ambiguo perfil de una burguesía en ascenso y sectores ya desclasados de la alta sociedad», in *El medio pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una sociología nacional*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1966, p. 7.

(Europa) países poderosos, de los moldes que las potencias tratan de imponer en todo el mundo, «medio pelo» expresado en el naciente consumerismo de la posguerra. Se impusieron a través de ella los nuevos paradigmas internacionales de la economía y la cultura. En la ya consolidada industria del esparcimiento y en lo que toca a la música, esto se expresa rápidamente. El film *Al compás del reloj*, con el grupo norteamericano de rock «Bill Haley y sus cometas», se estrena en EEUU el 21 de marzo de 1956 y en Buenos Aires en enero del 1957, produciéndose el mismo efecto entre una parte de los jóvenes argentinos que el de los jóvenes de otros lugares del mundo, que se dijo, se difundió en muchos casos arrancaban las butacas de la platea para poder bailar una música que no tenía la más mínima relación con las culturas ni las costumbres de ese momento del país, y sí con las modas internacionales vehiculizadas por la prensa, radio, incipiente televisión, cine, vendidas a través de la prensa internacional y reproducida por la nacional, como un acto de rebeldía de los jóvenes. Detrás de este primer acontecimiento y debido a su éxito exponencial, la industria del esparcimiento puso todo su peso, sus capitales, su tecnología en el inmenso negocio que se vislumbraba: el mercado y su poder adquisitivo de la adolescencia y la juventud. Se estableció una disyuntiva inmediata entre la gente: nuestra música o la música extranjera. Falsa disyuntiva y postura equívoca ésta ya que en nuestro país habían convivido hasta ese momento prácticamente todas las músicas. Peor aún, se estableció de parte de la prensa y los intereses del mercado que casi siempre son comunes otro enfrentamiento: música de jóvenes o música de viejos. En suma, como oferta: el monopolio y la exclusión. Todos estos movimientos incumbían a ese «medio pelo» que tomaba té y no mate en público, porque era «cosa de negros».

La resistencia peronista

Al mismo tiempo las clases trabajadoras y humildes peronistas operaban en la organización política y sindical para volver a ganar el espacio de participación que habían perdido con la violenta represión desencadenada por la dictadura, para

obligar a aceptar la imposición, entre otras cosas, de una economía liberal. Otra rebeldía más sustancial ya que hacía al destino de un país, a su posición en la región y en el mundo, a sus intereses generales y su supervivencia como comunidad se comenzó a organizar y a desarrollar por las fuerzas populares, encarnadas y representadas principalmente por el Movimiento peronista. Arrojadadas del poder político, sumidas en la represión y libradas al arbitrario jurídico y social contra los trabajadores y humildes del país, fue por lo tanto menos vista esta rebeldía como una comedia y mucho más vivida como una epopeya, ciertamente trágica en muchos casos. Los ejemplos no faltan, desde el golpe de Estado de 1955 con bombardeo aéreo al pueblo y saldo de 350 muertos y 2 000 heridos, represión, cárcel y persecución a los partidarios, dirigentes, militantes, sindicalistas, siguiendo con los fusilamientos del General Valle y una cuarentena de militantes en los basurales de José León Suárez en 1956³, abolición ilegal de la Constitución Nacional de 1949, elecciones de convencionales constituyentes de 1957 y presidenciales en 1958 con el Movimiento peronista prohibido. Luego del derrocamiento de Perón, en poco tiempo se organizó lo que se denominó la Resistencia Peronista que comenzó con el reagrupamiento de pequeños grupos de militantes de los barrios populares y del mundo obrero. Organizaron acciones como boicotear empresas, realizar en los lugares de producción de grandes firmas el trabajo a desgano o a reglamento. En la calle eran las bombas, aunque sin atacarse nunca a las personas sino a edificios, públicos y privados, medios de transporte, etc. La resistencia peronista se dedicó a través de sus acciones a la defensa del poder sindical, y a través de ese poder a la defensa del asalariado industrial, comercial y de servicio, atacado en sus intereses materiales y sus derechos. Bregó con el mismo ardor y virulencia por la vuelta a la vida democrática simbolizada en la exigencia del retorno de Juan Perón del exilio al que lo obligaba

³ Véase, de Rodolfo WALSH, *Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*, Buenos Aires, Ediciones Sigla, 1957, y la película del mismo nombre, con guion del mismo autor y dirección de Jorge CEDRÓN, Buenos Aires, 1973.

el poder militar. Muy pronto se hizo popular una consigna clara y de exigencia absoluta pintada en todos los muros del país: «PV», «Perón Vuelve».

En 1962, el candidato peronista, Andrés Framini, gana la gobernación de la Provincia de Buenos Aires en las elecciones legislativas y de gobernadores del 18 de marzo de 1962. El Presidente Frondizi había permitido en estas elecciones la participación de candidatos peronistas pero en otros partidos, como el Partido Laborista, Unión Popular, Partido Tres Banderas y otros grupos provinciales. Estos candidatos también ganaron las gobernaciones en 10 de las 22 provincias del país, por lo que el poder militar derrocó al Presidente Frondizi once días después de las comicios, el 29 de marzo de 1962.

La represión se acentuó. Se encarceló a dirigentes políticos, sindicales y sociales. La respuesta popular huelgas, manifestaciones, sabotajes, atentados a la bomba, siempre sin víctimas humanas se desplegó a lo largo y ancho del país. En el marco dictatorial represivo la policía de la provincia de Buenos Aires secuestró a Felipe Vallese, participante activo de la resistencia, obrero metalúrgico, delegado sindical de la fábrica TEA y dirigente de la Juventud Peronista el 23 de agosto de 1962. Fue asesinado en la tortura y sus restos no aparecieron nunca. Tenía 22 años.

Encuentros

En 1963, quien esto relata contaba con 22 años de edad y con 10 de actividad musical en grupo, 8 de ellos de manera profesional. Era hijo de obrero, y yo mismo, además de músico era obrero impresor gráfico. En mi casa eran amantes de la música popular. No me sentía cómodo en el ambiente musical que frecuentaba, el del tango. Sentía que no estaba en una actividad musical trascendente. Quizás confusamente, buscaba una práctica que fuera más rica, más sentida, sincera, profunda, a la medida de lo que representa el tango: «la primera y única expresión cultural que los argentinos crearon sin pedir permiso a nadie» como lo definió Enrique Pichon-Rivière.

Los cafés con orquestas habían desaparecido de la calle Corrientes y de otros barrios de la ciudad, bastante antes de 1960. Al final de los años 1950 solo quedaba un local con orquestas, el café La Armonía, en Corrientes 1441, que cerró al comienzo de los 60 y volvió a abrir con el nombre de Patio de Tango, cerrando definitivamente en 1970. También alguna confitería, La Richmond, en la calle Esmeralda, o algún local como la confitería Ideal, en Corrientes y Talcahuano, pero solo con pianista. Sí quedaba algún cabaret con orquesta, como el Tabarís, con *alternadoras* y minúscula pista de baile o los *peringundines* de la calle 25 de Mayo, en la zona portuaria, generalmente con tríos o cuartetos.

Cuando me encontré con Juan Cedrón, que era un joven cantor, guitarrista y compositor, fue como que se abría un camino lleno de posibilidades ricas de sentido y originalidad. Y sobre todo en ese momento en que la práctica del tango estaba estancada en la proyección, porque había una mala lectura de sus significados esenciales, y por otro lado sumergida por la música impuesta por el mercado⁴. Lo que componía Cedrón en ese momento, ya era el rescate de elementos medulares, gestos y estéticas, que utilizaba (y utiliza) en la composición de temas instrumentales y sobre todo canciones, construidas sobre poemas que no estaban escritos para ser puestos en música, lo que alteraba la forma tradicional del tango canción, pero potenciaba los elementos medulares de ese tango canción, de esa canción urbana argentina. Quizás nuestro grupo, el Cuarteto Cedrón, fue el único que encaró en ese tiempo y de esa manera el tango. De su generación Juan Cedrón es, por lo que recuerdo, prácticamente el único que compuso canciones, su música fue atemporal en el sentido de que no se preocupó por ser moderno o antiguo, ni de imbricarse en la industria, a costa de dejar de lado sus convicciones, entendiendo por esto que nunca escribió y el Cuarteto nunca tocó una nota pensando en si le habría de gustar o no a la industria. Tampoco nunca se le ocurrió

⁴ «El club del clan», por ejemplo, era una emisión de TV que inventaba ídolos del «jovencismo de mercado», de un día para otro, como Johnny Tedesco, Palito Ortega, Violeta Rivas, Billy Caffaro y tantos otros, muchos efímeros.

doy fe parecerse a alguien, pese a admirar profundamente (y aprender de) los grandes cultores que construyeron la música argentina.

Una prueba irrefutable es su primer disco, *Madrugada* (1963)⁵. Producido por él mismo en absoluta independencia, contiene canciones sobre poemas de Juan Gelman cantadas por él, poemas dichos por el poeta Gelman y temas instrumentales, junto a Carlos Lavochnik en violín, Carlos Francia en violoncelo, César Strocio en bandoneón y Cedrón en guitarra, notas de Paco Urondo, dibujo y diagramación de Alberto Cedrón, financiado por la venta de pinturas de algunos pintores donadas a ese efecto, y la venta previa del lp. Fue el primer disco construido con esas características y ese tipo de material. De hecho, de toda la discografía del Cuarteto más de cuarenta y cinco discos solo dos discos son propiedad de las compañías.

Se puede tener una lectura política de la obra de Cedrón como compositor y de la actividad del grupo, en el sentido cultural. Se defendieron siempre en nuestro ámbito los valores y calidades de la creación musical argentina, sin dejar de escuchar, estudiar, estar abiertos a todo tipo de músicas. Fuimos, junto a otros actores culturales, conscientes de que no cualquier región del mundo cuenta con una música popular como el antiguo y riquísimo repertorio folclórico argentino, suma de valores y bienes culturales acumulados por la tradición a través de varios siglos, ni mucho menos una música popular urbana como el tango, que en poco tiempo alcanzó, como ya lo señalamos anteriormente «el punto de evolución más alto en cuanto a su complejidad y riqueza musical, su calidad poético-literaria en el tango canción, y su bella coherencia como danza». La actividad del grupo no tuvo en cuenta nunca otra cosa que construir una obra que refleje lo mejor posible la importancia del acervo popular de nuestra comunidad nacional, de lo que nos nutrimos culturalmente a través de los que nos precedieron, de los que aprendimos, nos contuvieron y nos sirvieron de ejemplo. Y por supuesto tener y

⁵ <http://cuartetocedronobraCompleta.blogspot.com.ar>

brindar placer, el placer de la música, de la canción, de la poesía. Ser conscientes y obrar por estos valores es lo que llamo una lectura política.

El tango en los 60 y 70

El tango declinaba, ya que la actitud consumista rigiendo los gustos de una parte de las clases medias urbanas se orientaba hacia otros tipos de consumos dentro de la industria del ocio en general y cultural en particular, generalmente venidos de Europa y los Estados Unidos. La actividad, en su aspecto económico, sufrió una merma que lo fue marginando. Las grandes orquestas dejaban de existir simplemente por una acentuada disminución en la organización de veladas y *soirées* bailables, que desde el punto de vista laboral era un importante sostén de éstas. Se mantenían, pero disminuidas también, como fuente de actividad algunas emisiones radiales y de televisión, y el disco. Esa actividad era insuficiente y este proceso hizo que comenzaran a proliferar los pequeños grupos, tríos, cuartetos, quintetos, ya que se volvía imposible mantener una orquesta de baile de 12 o 15 músicos.

Un fenómeno apareció en una parte importante del público que apreciaba el tango como música y canción: decidió «sentarse», dicho esto literalmente. Quería decir no bailar más, terminar con el hecho de dedicar una parte del tiempo libre al ritual de ir a bailar. Seguramente la sociología debe poder explicar el por qué en esa época de la notable disminución en la frecuentación de esta práctica social que es el baile. Las nuevas formas de consumo, de utilización del tiempo libre, lo que dictaba la moda, todo regido por el cambio de paradigmas operados en gran parte del mundo, cambiaron las formas de encuentro entre mujeres y hombres. Ya no se esperaba el baile del viernes o sábado a la noche, en el club del barrio para ver de encontrar «el amor de su vida».

El camino elegido por una parte de los jóvenes músicos de nuestra generación que se expresaban a través del tango en la época que evoco, era confuso. Unos se esforzaban en integrarse a orquestas de repertorioailable, si era posible de renombre, por cuestiones de trabajo, de gusto personal. Otros entraron en las

corrientes conceptuales nombradas como «modernas», «avanzadas», «vanguardistas» o «de vanguardia». Y los simpatizantes de estas corrientes lo eran, no por una razón musical sino por ciertos valores «culturalistas»: «es moderno», «es música» como si el tango no lo fuera, «eleva» nuestro «arte menor», «es vanguardista», «es contemporáneo»..., eran los argumentos. Cierta discurso que, a mi parecer, confundía los hechos culturales con lo que hoy se nombra «políticamente correcto», contribuyó a estas confusiones. La aceptación de ese discurso de una elementalidad desoladora fue tomada por muchos como algo «progresista», como que había que cambiar, para que el tango fuese mejor. Muchos de los que sostenían ese discurso, que, por ejemplo, no consideraban músico a un cantor, a un instrumentista de las ancestrales tradiciones musicales étnicas, criticaban al tango-canción por la temática de sus letras los abandonos amorosos entre mujeres y hombres, la madre, la evocación del pasado... Remarco que muchos temas más no hay, a menos de hablar sobre banalidades. Y algunos, como el de las relaciones entre mujer y hombre, siguen siendo una cuestión, un misterio insondable. La madre como asunto tampoco es menor, y se podría afirmar que no debe haber más de diez problemas fundamentales o medulares en la vida todos tratados por el tango-canción, todos interrogantes eternos, sin solución: la vida, la muerte, la traición, la maldad o la bondad, el porqué y el para qué de la existencia. En fin, un gran clásico del «medio pelo» argentino, que sin hacer comparaciones sufre por *La madre* de Máximo Gorki, y es indiferente o se ríe de la madre mencionada en el tango «Como abrazado a un rencor»:

Sólo a usted, madre querida, si viviese, le daría
 el derecho de encenderle cuatro velas a mi adiós,
 de volcar todo su pecho sobre mi hereje agonía,
 de llorar sobre mis manos y pedirme el corazón [...]

Hubo un músico importante, Astor Piazzolla, reconocido hoy día a nivel mundial, que sostuvo este discurso, con el que se influenció a muchos de los músicos argentinos jóvenes, que encontraron en su ejemplo otro camino musical a seguir. El discurso de Piazzolla colaboró con entusiasmo a estas confusiones. A lo que también contribuyó Piazzolla, y lo considero negativo, fue a desarrollar un discurso contra el baile del tango o milonga o vals, contra el baile popular en general, digamos. Y peor fue aún la cantidad de músicos jóvenes que adhirieron a ese discurso con opiniones pretenciosas: «no puedo estar limitado en mi creación por el baile», tuve la risueña oportunidad de escuchar en más de una oportunidad.

Establecido ya el mercado de la «música joven» en manos de las grandes compañías internacionales de discos, con difusión a través de la prensa, la radio, la televisión, el cine, la publicidad, se llevó una política de infantilización de los adolescentes y jóvenes por el sentido y los valores que ofrecían estos «productos» sin tradición alguna, con rítmica elemental binaria, palabras pegadizas rozando la estupidez. Música, letra e intérpretes, todo aparecía normalizado, como para que la canción el «producto» no tuviera nacionalidad y sirviera para un público de un país u otro, indistintamente, con elementos comunes como juventud y «look» del intérprete, con pronunciación de doblaje de serie (norte-) americana. Frente a esta avalancha de facilidad, el tango era «difícil», «aburrido», «de (o para) viejos».

Justo es reconocer que el tango como danza no es simple. Tampoco complejo, pero hace falta aprender, hay una cierta elegancia necesaria, hay que trabajar las figuras del baile, hay que escuchar lo que se baila porque se interpreta, es una danza de dos seres enlazados. Hay una actitud en el baile del tango que contradice la época de la que hablamos. Algo que ocurre también en la ejecución de esa música. La formación de los instrumentistas del tango era rigurosa, debido a que había que afrontar una música elaborada, con complejidades y sutilezas melódicas, armónicas y rítmicas. Los instrumentos que se utilizan exigen la misma técnica que la necesaria a la ejecución de la música llamada clásica, ya que hay que hacerlos

sonar y no es sencillo sin los estudios necesarios. Hay que sumar a esto las cuestiones estilísticas ya que el tango las tiene, y muy marcadas.

Estas cuestiones en una época en que lo que se comunicaba alrededor de lo que ya era «la industria del entretenimiento» propiciaba que todo era fácil, que nada debía ser complejo, que la actitud de «consumidor» era la correcta, ponían al tango lejos del alcance, sobre todo de los adolescentes y jóvenes. La tecnicidad necesaria para acercarse al tango como ejecutante, bailarín o simple melómano exigía un mínimo de saber, que el martilleo de la publicidad en torno a las músicas de moda consideraba «cosas de viejos» a no tener en cuenta.

Estas políticas mercantilistas a ultranza de la música afectaron la ideología de los actores, público incluido, simplemente porque era el reflejo de la ideología que imponía el poder económico que tenía las riendas del Estado. No es difícil imaginar la presión que ejercen los factores que detentan el poder económico, el poder mediático a través de la prensa, radio, televisión, cine en la imposición de conceptos como «modernismo», «progresismo», «diversión» o «música joven».

Desde el punto de vista mercantil, en lo que hace a la creación de productos de consumo masivo, se puede concebir que haya una búsqueda continua de lo novedoso, de lo práctico o de la «moda». Pero aplicado a las artes populares o no se plantean problemas que tocan otros valores que no son los de la producción, compra y venta de objetos. Juan Cedrón tiene una fórmula muy acertada que usa para explicar el funcionamiento del Cuarteto en cuanto a por qué nunca hicimos una música «de moda». Y es porque, enseguida, después de «la moda» vienen «las liquidaciones». Es un ejemplo válido en su crueldad, porque desnuda la ridiculez de este tipo de idea que se imponen en las sociedades.

Y los actores de la cultura también estamos sujetos a ese bombardeo de ideas que va acotando la libertad de la creación, ya que somos parte de la sociedad. Y es verdad que las cosas, en la cultura, cambian y que en «su medida y armoniosamente», hay que aceptar que las cosas en general vayan evolucionando, pero siempre conservando las raíces.

La cuestión es si hay que cambiar porque económicamente habrá más consumidores, menos gastos, o se gana más dinero. O si el cambio en lo artístico nace de su desarrollo y aparece como necesidad en su expresividad, en su ampliación o disminución de sus elementos formales para que tenga el sentido que tiene que tener, cosa que, por supuesto, decide el artista.

En lo referente al tango, a su pérdida de influencia cultural, se plantearon estos problemas. La llegada del rock fue un fenómeno mundial y masivo muy bien impuesto por las compañías que marcó un cambio de época: el hecho y la idea de monopolio contra la idea de diversidad, contra lo que el tango no pudo, no quiso y/o no supo oponerse y lograr su lugar. Cuando digo el tango, en realidad me estoy refiriendo a sus actores. Principalmente porque fueron muy pocos los que consideraron que éste era un problema cultural y político. Y también porque muchos se daban cuenta de que lo era, pero por esa visión de que la política es una mala palabra prefirieron buscar otra actividad y hasta abandonar el ejercicio de la música. Dentro del Cuarteto Cedrón siempre se supo que era un problema cultural y político, porque la política es «la actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo». Y esto explica la trayectoria del grupo. Quizás porque éramos de familias obreras y sabíamos lo que era el trabajo. Quizás porque por ello mismo éramos politizados, estábamos alertas con lo que pasaba alrededor nuestro, éramos testigos de los conflictos sociales, nos sentimos y defendimos nuestra condición de ciudadanos en todo momento. Las opciones estéticas que siempre defendimos y los caminos que transitamos, nos vinieron de una visión histórica de nuestra cultura y de la realidad vivida día a día, y como resultado de ello, tuvimos una visión política, de batalla cultural a dar, que es lo que decide la manera de abordar el trabajo creativo, la elección de qué hacer y cómo hacerlo. Las dudas que podemos haber tenido fueron de índole estética. Como ejemplo, desde los comienzos del grupo, cada uno con sus orígenes y su bagaje músico-cultural aportó su sonido, después el verdadero trabajo fue ensamblarlo, mejorarlo, trabajarlo y buscar, buscar el sonido general, hasta que

la suma de individualidades y los instrumentos diversos convirtieran al grupo en el instrumento. Buscamos nuestro sonido y lo encontramos porque, unos más, otros menos, todos conservamos la memoria esencial, y eso es una parte más que importante de nuestra identidad musical. Supimos que era nuestra voz. Pudimos decir lo que necesitábamos decir. Y cada tema compuesto o cada tema elegido del corpus tradicional, lo defendíamos como parte importante del patrimonio cultural que nos pertenecía. Eso fue sumamente político.

Del onganiato a la dictadura

Mientras tanto, la situación política con el correr de los años se degradaba notoriamente. Una dictadura más la del general Onganía, luego de derrocar al presidente Humberto Illia en 1966, con relentes de fascismo, acentuó la represión contra una parte del mundo sindical peronista combativo y de los jóvenes, ¡y amenazaba con quedarse en el poder por 30 años! De origen católico ultramontano, comenzó a atacar la vida nocturna, aprisionando a jóvenes mujeres por el uso de la falda corta, el cabello largo de los muchachos, allanando los locales nocturnos. Otro momento dramático para el estado del país.

Éramos de una generación que vivió durante la infancia y la primera adolescencia bajo un gobierno elegido democráticamente (1946/1952), reelegido con el 62,23% y derrocado por un golpe de estado militar en 1955, tres años antes de su finalización. Quiere decir que en 1963, nosotros ya habíamos vivido tres años de dictadura militar (1955/58), elecciones no democráticas en 1957, para la Junta Consultiva, y otra, presidencial ésta, en 1958. El gobierno de Frondizi sufrió más de 60 planteos e intentos de putsch militares hasta su caída por un golpe del ejército, cuando faltaban aún dos años para finalizar su mandato. Siguió un breve gobierno militar con enfrentamientos armados entre diferentes facciones, (colorados y azules), luego un breve gobierno interino del presidente del Senado (Guido), controlado por los militares. En 1963, otra vez elecciones con el partido mayoritario prohibido. Un nuevo presidente, Arturo Illia, asume el gobierno con el 23% de los

votos. El 2 de diciembre de 1964 Juan Perón resuelve volver a la Argentina, pero en la escala que hace su avión en Brasil es detenido y reenviado a España.

En 1965 nosotros, el Trío Cedrón, con amigos pintores, escritores, poetas, que en muchos casos hacían periodismo o trabajaban como empleados en las innumerables librerías de la calle Corrientes, creamos un *café-concert* Gotán en la calle Talcahuano, a metros de la mítica Corrientes, abierto a las ideas, a todas las músicas, de Osvaldo Manzi a Steve Lacy, pasando por Astor Piazzola (durante seis meses), Eduardo Rovira, La porteña Jazz Band, Rodolfo Alchourron con su sexteto de jazz, Osvaldo Tarantino con Aníbal Arias; de actores haciendo lecturas de poesía lunfarda, al estreno de piezas de teatro escritas especialmente para el lugar, por Paco Urondo o Roberto Cossa. Funcionó entre septiembre de 1965 y noviembre de 1966.

Esto fue la concreción del camino elegido por el Trío (y luego Cuarteto). Nuestro circuito fue atípico en el tango. El grupo era más de los actos culturales, políticos los actos contra la guerra en Vietnam, sociales, y podía encontrárselo en las universidades, sindicatos, teatros independientes, clubes de barrio de Buenos Aires o de toda otra ciudad del país. Sobre todo al comienzo de nuestra actividad. Luego, con el correr de los años, sin dejar nunca de presentarnos en actos políticos o de defensa de derechos ciudadanos, nuestro grupo se presentaba corrientemente en los *café-concert* que habían abierto, como nueva modalidad de escucha musical de la que el Cuarteto Cedrón fue pionero, parte del espectáculo nocturno más afín con la actividad del tango.

La situación político-social se tensa

El presidente Illia es derrocado en 1966, siendo reemplazado en el poder por el usurpador de turno, un general en ejercicio, Onganía, que comienza su mandato interviniendo las universidades, apaleando primero, encarcelando y cesanteando después a alumnos, profesores y personal no docente. Ante el permanente déficit democrático aparecen grupos armados opositores, peronistas y no peronistas,

agudizándose también la lucha sindical contra la dictadura. Se divide la CGT en el Congreso Normalizador del 28 al 30 de marzo de 1968. Los dirigentes de la CGT burocrática y «participacionista» (con los militares y las multinacionales), con Augusto Vandor a la cabeza, desconocen la votación y ocupan la sede de la calle Azopardo, creándose la CGT de los Argentinos, dirigida por el dirigente Gráfico Raimundo Ongaro, de corte combativa. El 16 de mayo de 1969 se subleva la ciudad de Rosario, el 29 la de Córdoba Rosariazo y Cordobazo, ambas ciudades fuertemente industrializadas con potente organización sindical. La CGTA tiene una participación decisiva en los acontecimientos. El 30 de junio del 1969, es asesinado Augusto Vandor, jefe sindical acusado de traición por intentar organizar el «peronismo sin Perón». El 16 de septiembre de 1969 se produce el segundo Rosariazo. Se suceden una serie de golpes de Estado que ubican a dos usurpadores militares a la presidencia de la República, en 1969 (Levignston) y 1971 (Lanusse). Recrudescen la lucha de las organizaciones armadas que responden al peronismo exigiendo elecciones libres y el retorno de Perón a la Argentina. El 29 de mayo de 1970 es raptado el ex dictador Pedro Eugenio Aramburu, responsable de los fusilamientos de 18 militares y 15 civiles, en junio de 1956, en virtud de una ley marcial... que no existía. Esta acción y el posterior ajusticiamiento de Aramburu el 1^{ero} de junio de 1970 fueron reivindicados por la organización armada Montoneros. El poder sindical también reclama la vuelta de Juan Perón y la consigna en todo el país era «Luche y Vuelve». El 15 de agosto de 1972, los presos políticos de la cárcel de Rawson, en el sur patagónico, toman el penal y organizan una fuga masiva. Seis dirigentes de organizaciones políticas armadas logran subir en un avión de línea secuestrado en el aeropuerto de Trelew y partir hacia Chile donde obtuvieron el asilo político del gobierno democrático de Salvador Allende. Diez y nueve otros miembros de grupos políticos armados tomaron el aeropuerto, pero no pudiendo escapar decidieron rendirse a las fuerzas militares, previo acuerdo garantizando su seguridad física. Fueron llevados a la base almirante Zar de la Infantería de marina. El 22 de agosto a las 03h30 de la madrugada fueron obligados a salir de sus celdas y

ametrallados a mansalva, y luego rematados con armas cortas. Murieron 16 prisioneros y hubo 3 sobrevivientes, hombres y mujeres, en lo que se conoce como la Masacre de Trelew, y estos hechos precipitaron la vuelta a los mecanismos constitucionales de gobierno.

Ciudadanos y artistas músicos

En noviembre de 1972, el Cuarteto Cedrón estrena en Buenos Aires, en el Teatro Odeón de la calle Esmeralda, la *Cantata del gallo cantor*, y la grabará en marzo de 1973 en París. Es una obra construida musicalmente por Juan Cedrón sobre textos del poeta Juan Gelman. Abordan una serie de hechos ocurridos en la sociedad argentina, entre ellos la Masacre de Trelew. La obra nació contemporáneamente a los hechos, y esto determina su relato, el del largo camino de la represión a los sectores populares trabajadores, artistas, estudiantes, productores de la pequeña industria y el comercio, científicos y otros cuya sola pretensión era un país «justo, libre y soberano». Se alternaron en ese período gobiernos surgidos de frecuentes golpes de Estado y de elecciones con los partidos mayoritarios prohibidos, resultando por ello inconstitucionales, ilegales e ilegítimos. Llevar adelante ese proyecto totalitario provocó desde el comienzo la reacción popular que a través del tiempo fue ganando en organización, convirtiéndose en resistencia.

Fue la constante preocupación del Cuarteto brindar testimonio, manteniendo el más alto grado de calidad, eludiendo la facilidad, el panfleto, la demagogia y el disimulo.

El Cuarteto Cedrón formado de ciudadanos en su caso, músicos no fue indiferente a los acontecimientos descritos y participó en la resistencia de acuerdo a sus posibilidades. En esos momentos vieron en el «cortejo terrible» de martirizados, desaparecidos, empobrecidos, humillados, entristecidos, de los que sufrieron la historia de los últimos decenios, «el rostro de la Patria».

Perón vuelve

Perón vuelve una primera vez el 17 de noviembre de 1972. En 1973, el 11 de marzo, hay elecciones con todos los partidos admitidos en el acto eleccionario, ganando el FREJULI, coalición entre peronismo mayoritario y varios partidos pequeños. Su candidato, el Doctor Héctor Cámpora asume la presidencia el 25 de mayo. Juan Perón retorna definitivamente al país el 20 de junio de 1973. El Presidente Cámpora renuncia y deja lugar a Perón, que gana las elecciones el 23 de septiembre de 1973. Fallece el 1^{er} de julio de 1974. La vice-presidenta Isabel Martínez de Perón gobierna hasta 1976, cuando es derrocado su gobierno por un golpe cívico-militar, que una vez más usurpa el gobierno de la nación (Videla, Viola, Galtieri, Bignone) hasta 1983... produciendo la desaparición de 30 000 personas, el vaciamiento económico del país y de centenas de miles de sus hijos, una guerra contra Inglaterra por la recuperación de las Islas Malvinas en 1982. Los crímenes contra la humanidad 30.000 desaparecidos , lo arbitrario, la falta de libertades: de prensa, pública, cultural (censura en literatura, música, cine, teatro, etc.) y la represión salvaje, el exilio. Arbitrario económico, social y político, represión de extrema violencia. Todos estos hechos, estos acontecimientos, este período de la historia lo hemos vivido y sufrido nosotros, el Cuarteto Cedrón, como todos los otros argentinos. Las condiciones para el desarrollo de las actividades creativas sufrieron evidentemente como todas las otras actividades.

En democracia

El tango casi desapareció. Pero luego de 1983, con la vuelta de la democracia se comienza a activar nuevamente la creación. Se ha tratado de dar ciertas respuestas.

El tango vive múltiples resurrecciones. Una lenta evolución, de contradicción en contradicción, lo lleva a ser reconocido como uno de los elementos fundamentales de la identidad cultural de los argentinos. El «espíritu urbano» que le es caro resurge en ciertas formas literarias, en parte del rock, dándoles una textura nacional; en los años 60, grupos como Manal, Almendra, La Cofradía de la Flor

Solar, artistas como Lito Nebia o Alberto Spinetta entre otros, fueron los talentosos intérpretes de esa lenta evolución. Los enfrentamientos de la sociedad argentina no encontraron respuestas en el tango oficial de la época, que se repartía el acceso a la difusión entre el ya viejo «vanguardismo» pretencioso y algunas experiencias malamente comerciales y vacías que podemos catalogar como tango pasadista.

Otra corriente musical, expresión del subconsciente colectivo, que no buscaba «hacer tango», pero que estaba impregnada de su espíritu, había perdurado. El panorama de crisis, de búsqueda y de enfrentamiento que sacude a la sociedad argentina todavía en formación refleja una nueva fase de la historia extraordinariamente fecunda de ese país. Y el tango, a su imagen y semejanza, es «una posibilidad infinita».



Carlos Gorriarena, inconcluso, 2006, acrílico sobre tela, 250 x 180.