



Boletín del Instituto de Historia Argentina y
Americana Dr. Emilio Ravignani
ISSN: 0524-9767
ISSN: 1850-2563
boletinravignani@gmail.com
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Música y nación en la Argentina posperonista

Karush, Matthew B.

Música y nación en la Argentina posperonista

Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, núm. 50, 2019

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379458207011>

Los derechos de autor son cedidos al Boletín, pero los autores podrán recuperarlos y reproducir su trabajo en otros medios o formatos, mediante una solicitud por escrito al Comité Editor. En esos casos, se citará al Boletín como primera publicación del trabajo. El mismo queda licenciado bajo una licencia Creative Commons que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría del mismo y la publicación inicial en esta revista. También, mediando solicitud por escrito al Comité Editor del Boletín, Los autores pueden establecer por separado acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en esta revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial aquí.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Internacional.

Música y nación en la Argentina posperonista

Music and Nation in Post-Peronist Argentina

Matthew B. Karush

George Mason University, Estados Unidos

mkarush@gmu.edu

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?>

id=379458207011

Recepción: 04 Julio 2017

Aprobación: 28 Noviembre 2017

RESUMEN:

Después del golpe militar de 1955, algunos intelectuales antiperonistas intentaron crear una versión del nacionalismo argentino que fuera compatible con un cosmopolitismo modernizador. Dentro del campo de la música popular, abogaron por artistas locales que conciliaban las tradiciones argentinas con valores estéticos “universales” o con tendencias extranjeras “sofisticadas”. El presente artículo intenta demostrar que este proyecto encontró un obstáculo en el rock, difundido en la Argentina por empresas multinacionales y percibido como una música extranjera, comercial y de baja calidad. La Nueva Ola, tal como se denominaba al fenómeno, asociaba al rock con varios géneros bailables caribeños, lo cual complicaba aún más el proyecto de conciliar la nacionalidad argentina con las versiones percibidas como más sofisticadas de la modernidad europea o norteamericana.

PALABRAS CLAVE: antiperonismo, folklore, música popular, rock, tango.

ABSTRACT:

Following the military coup of 1955, anti-Peronist intellectuals reimagined Argentine nationalism to make it compatible with a modernizing cosmopolitanism. Within the realm of popular music, they championed local artists who they believed were reconciling Argentine musical traditions with universal aesthetic values or with sophisticated, foreign trends. This article argues, however, that the advent of rock and roll, disseminated in Argentina by multinational corporations, made this ideological project more complicated by unleashing a flood of what was perceived as low-quality, commercial and foreign music. The Nueva Ola, as the phenomenon was known, associated rock and roll with a range of dance genres from the Caribbean, making it even more problematic for those who sought to reconcile Argentine national identity with the most sophisticated versions of European or North American modernity.

KEYWORDS: Anti-Peronism, folklore, popular music, rock, tango.

MÚSICA Y NACIÓN EN LA ARGENTINA POSPERONISTA

Matthew B. Karush¹

Para muchos intelectuales argentinos, el golpe militar del 16 de setiembre de 1955 creó una oportunidad para reimaginar la identidad de la nación. Durante su década en el poder, el peronismo había politizado el clivaje entre la alta y la baja cultura: mientras que Juan y Eva Perón hablaban por los descamisados supuestamente incultos, los antiperonistas, tanto de izquierda como de derecha, criticaron lo que les parecía un antiintelectualismo bárbaro y pidieron el restablecimiento de los valores civilizados de la nación (Ostiguy, 1997). Con la derrota del peronismo, las fuerzas heterogéneas del antiperonismo buscaron armar una representación de la nación y del pueblo que legitimase su propio liderazgo. Este esfuerzo fue también un proyecto de clase, ya que la identidad de la clase media argentina se había construido sobre la base de un fuerte antiperonismo (Adamovsky, 2009).

Esta reinvenición nacional suponía una reconsideración de la relación entre la Argentina y el resto del mundo. Con pocas excepciones, los intelectuales antiperonistas, frustrados por las tendencias nativistas del gobierno de Perón, querían ahora crear un cosmopolitismo modernizador. Desde su punto de vista, el localismo insistente de la política cultural peronista fue un síntoma del antiintelectualismo vulgar

que caracterizaba al régimen. Ello no quiere decir que el cosmopolitismo antiperonista fue un abrazo indiscriminado a toda cultura extranjera; al contrario, los pensadores antiperonistas esperaban abrir el país selectivamente a las corrientes intelectuales y artísticas más actualizadas y poner a la Argentina al lado de las naciones más progresistas y modernas del mundo.² Pero si pretendían conducir a la nación, no podían alienar a las masas que habían apoyado a Perón. La música popular llegó así a ser un instrumento clave para este delicado proyecto ideológico. Los intelectuales antiperonistas abogaban por músicos locales que conciliasen las tradiciones argentinas con valores estéticos universales o con sofisticadas tendencias extranjeras. Denigraban lo que consideraban música de baja calidad, mientras promocionaban versiones cultas y modernas del tango y el folklore, géneros populares de linaje impecablemente argentino.

Estas maniobras ideológicas dentro del campo de la música popular reflejaban los acontecimientos políticos. Como han mostrado Oscar Terán y otros historiadores, el autoritarismo de la Revolución Libertadora llevó a algunos antiperonistas a repensar la manera en que el peronismo había atraído a las masas y a insistir en que cualquier proyecto para el futuro tendría que incorporar a sus seguidores. En 1957 y 1958, muchos de esos intelectuales se juntaron con un grupo de jóvenes de izquierda para apoyar la campaña presidencial de Arturo Frondizi, centrada en un llamado a la modernización, el antiimperialismo y una democracia inclusiva y antioligárquica. La pronta disolución de esta coalición, en combinación con el impacto de la Revolución Cubana y la polarización cada vez mayor de la Guerra Fría, quitó fuerza al respaldo de la clase media a la democracia y puso a Argentina en el camino hacia otra dictadura (Terán, 1991; Altamirano, 2001; Fiorrucci, 2011; Szusterman, 1993; Spinelli, 2005; Tcach, 2003). Pero si esta historia es bien conocida, prestar atención a la música popular puede iluminar un aspecto que generalmente no se enfatiza. Tanto la importancia de las empresas multinacionales dentro de la industria discográfica global, como la penetración del mercado argentino por artistas y géneros norteamericanos y europeos hacían que la música popular argentina se viese afectada por fuerzas que excedían los gustos e ideologías locales. Hacia finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, ciertos cambios dentro de la industria musical global complicaron los intentos de los intelectuales antiperonistas de realizar sus sueños musicales. Atender a lo que se decía sobre la música popular en esa época demuestra que las batallas ideológicas argentinas se luchaban en un terreno determinado en parte por el capitalismo transnacional.

La Revolución Libertadora coincidió casi exactamente con la llegada del rock a la Argentina.³ Aunque en los Estados Unidos el nuevo género había sido grabado inicialmente por pequeñas empresas independientes, a escala mundial la música fue difundida por un puñado de sellos multinacionales y masivos que explotaron su poderoso atractivo para los consumidores jóvenes. En América Latina, estas empresas se dedicaron a la búsqueda y producción de jóvenes estrellas locales que pudieran vender rock en español al mercado transnacional. En la Argentina, esta estrategia creó lo que muchos vieron como una inundación de música comercial y vulgar. Los intelectuales antiperonistas habían esperado participar en las tendencias extranjeras, pero ahora la música extranjera más actualizada se asociaba plenamente con la baja cultura. Además, la comercialización de la Nueva Ola, como se llamaba el fenómeno de las nuevas estrellas, ligaba al rock con varios ritmos bailables venidos de otras partes de América Latina, lo cual hacía aún más problemático conciliar la identidad nacional con las versiones más sofisticadas de la modernidad europea o norteamericana.

Está claro que la influencia del capitalismo transnacional no fue algo nuevo en los años cincuenta, como tampoco lo fue la experiencia de los argentinos con la cultura de masas extranjera. Con el advenimiento del fonógrafo, la radio y el cine en las primeras décadas del siglo XX, los argentinos consumían una dieta constante de películas de Hollywood y jazz norteamericano, entre otras importaciones culturales. Estas mercancías ejercieron una influencia poderosa sobre la cultura de masas producida en la Argentina, pero también provocaron reacciones defensivas (Karush, 2013). El protagonista de *Los muchachos de antes no usaban gomina*, película de 1937 de Manuel Romero, expresa una opinión muy común cuando se queja de la influencia del jazz sobre el tango, denunciando los bandoneones que “tocan en inglés” (Karush, 2013: 194). Dos décadas más tarde, la llegada del rock provocó reacciones parecidas entre quienes querían evitar

la contaminación de la cultura argentina. Pero en al menos un sentido, la amenaza del rock fue diferente de la que plantearon las importaciones norteamericanas de épocas anteriores. En las décadas de 1920 y 1930, los intelectuales que querían mejorar la cultura argentina y armonizarla con las tendencias cosmopolitas y actualizadas veían en la cultura norteamericana el arquetipo de la modernidad. De hecho, buscaban una manera de emular esa modernidad sin perder la esencia de la nacionalidad. En cambio, a los intelectuales de los años cincuenta y sesenta les asustó lo que consideraban la baja calidad del rock. Este juicio complicaba su deseo de abrir el país a las tendencias culturales más modernas. El negocio global de la música había minado sus esfuerzos de construir un cosmopolitismo moderno e inclusivo.

NACIONALISMO MUSICAL Y EL “MOMENTO FRONDIZI”

El desafío que enfrentaban los intelectuales de clase media después de la caída de Perón se escucha en la banda sonora de *El jefe*, película dirigida por Fernando Ayala en 1958. El guionista del film fue David Viñas, miembro destacado del grupo de izquierdistas jóvenes que habían fundado la revista *Contorno* en 1953. Los escritores de *Contorno* criticaban la corrupción y el antiintelectualismo del peronismo, pero también se preocupaban por distanciarse del antiperonismo elitista que caracterizaba a Sur, la revista literaria más prestigiosa del país. Después de 1955, esperaban contribuir a un proyecto político que incluiría a la clase obrera y superaría a la división entre el peronismo y el antiperonismo (Carassai, 2010; Altamirano, 2011: 230-235). La imagen de Buenos Aires que aparece en *El jefe* revela que ese proyecto no sería fácil. La película cuenta la historia de un joven que rechaza el mundo anticuado y decadente de su familia aristocrática y se junta con un grupo de estafadores liderado por un jefe carismático y amoral. Ayala y Viñas usan la música para indicar el impacto persistente del régimen peronista. En dos escenas claves, los personajes escuchan “Por cuatro días locos”, un éxito de Alberto Castillo de 1951 y, en 1958, un recuerdo inconfundible del peronismo. Visto como el más vulgar de todos los cantantes de tango, Castillo fue la personificación del mal gusto atribuido a los seguidores del régimen por intelectuales antiperonistas como Julio Cortázar (Salas, 1995: 297). De hecho, “Por cuatro días locos” no es un tango, sino una marcha sencilla que celebra la diversión escapista del carnaval. En una escena temprana, un vendedor ambulante transmite la canción por un parlante montado en el techo de su auto. Cerrando la ventana para tapar la música, el padre del protagonista la denuncia como “música guaranga.” Si en esta escena la canción sirve para ligar al peronismo con el consumo vulgar de la clase obrera, más adelante asume connotaciones más amenazadoras. En la secuencia que deriva en el punto culminante de la película, en que el líder del grupo amenaza con violar a una muchacha y termina por matarla sin querer, el grupo sale a divertirse por la ciudad. Buscando en la radio del auto, rechazan un tango viejo y melancólico en favor de la canción fiestera de Castillo. Evocando el ambiente carnavalesco permitido por la política populista del peronismo, la canción establece un paralelo entre la lealtad ciega que demuestran los miembros del grupo criminal para con su jefe y el entusiasmo de los trabajadores argentinos para con Perón (Podalsky, 1998: 80-84; Feinmann, 2010: 153-162).

Sin embargo, “Por cuatro días locos” es el único ejemplo de música reconocible como argentina en *El jefe*. Cuando el líder criminal va a una *boite*, escucha música cubana. El resto de la banda sonora, compuesta por el joven pianista Lalo Schifrin, se inscribe dentro del género contemporáneo del cool jazz. Esos géneros extranjeros simbolizan la alienación respecto de la cultura argentina que sienten los miembros del grupo. Como dice la publicidad de la película, “El escenario del grupo no es la esquina. Ni el café. Ni su preocupación es el fútbol. Ni su ritmo el tango [...]. El jazz, venido de lejos, es la música que marca el espíritu de la ‘barra’”.⁴ En otras palabras, este no es un grupo de trabajadores peronistas, sino una colección de trepadores desarraigados. La película asocia su inmoralidad –las estafas que cometen en la búsqueda de dinero fácil– con su falta de identidad nacional. El jazz de Schifrin le da a la banda sonora un sonido ultramoderno que destaca la distancia entre la nación argentina y la modernidad cosmopolita. Para intelectuales como Viñas, los símbolos del pueblo argentino, como el tango, o pertenecían directamente al pasado o se habían

corrompido por el peronismo, mientras que la modernidad les parecía una mercancía extranjera. *El jefe* sugiere que los intelectuales que querían superar el cisma entre peronistas y antiperonistas tendrían que armar un nacionalismo nuevo que pudiera conciliar la cultura popular argentina con la modernidad.

Muchos de estos intelectuales, como fue el caso de los contornistas, se unieron a la campaña de Frondizi. Como candidato de los Radicales Intransigentes, Frondizi prometía rectificar el conservadurismo autoritario de la Revolución Libertadora y reincorporar a los trabajadores peronistas dentro de la política nacional. Este proyecto de alianza entre las clases populares y medias necesitaba una política cultural. En 1956, el joven músico folklórico Ariel Ramírez empezó a tocar en las reuniones de los comités pro-Frondizi. En una de estas reuniones conoció al periodista e historiador Félix Luna, y ambos formaron una asociación musical. Trabajando con Ramírez, Luna escribió lo que llamó después “letras obscenamente partidistas” para melodías folklóricas conocidas, creando así canciones que Frondizi usó durante la campaña. El folklore servía muy bien para este proyecto político. A diferencia del tango, que se asociaba con la ciudad capital, el folklore criollo incluía ritmos de muchas partes del país. Así, Luna le dijo a Frondizi que el candidato debía su éxito en Corrientes al chamamé que le había escrito (Luna, 2009: 59). Además, la música folklórica, gracias al apoyo oficial del gobierno peronista, formaba parte del plan de estudios en las escuelas y era un símbolo aceptado de la identidad nacional argentina. La popularidad del folklore atravesaba las fronteras partidarias y de clase, uniendo a trabajadores peronistas con antiperonistas de clase media, tal como Frondizi quiso hacer en la esfera política.⁵

Ariel Ramírez pertenecía a una nueva generación de músicos con formación académica que empezaban a componer y tocar versiones sofisticadas de música tradicional. En épocas anteriores, los artistas folklóricos, como por ejemplo el cantante y narrador Buenaventura Luna, cultivaban una imagen de sencillez y autenticidad (Karush, 2013: 210-211). En cambio, los nuevos folkloristas intentaban poner al folklore argentino en diálogo con géneros avanzados con un valor supuestamente universal. Ramírez estaba a punto de convertirse en uno de los más destacados de este nuevo tipo. Había estudiado piano en el Conservatorio Nacional, donde aprendió a tocar música clásica, y sólo después adquirió una pasión por el folklore. A partir de un encuentro formativo con Atahualpa Yupanqui, emprendió un extenso viaje por las provincias de Tucumán y Jujuy, centro simbólico de la cultura folklórica nacional. La combinación de una erudición prestigiosa y un contacto cercano con lo auténtico le permitió a Ramírez ofrecer un nacionalismo musical sofisticado, o lo que la revista *Folklore* llamó “jerarquía en música nativa”, precisamente lo que necesitaba el movimiento de Frondizi.⁶

Otro intelectual antiperonista atraído por Frondizi e interesado en la música popular como expresión de la identidad nacional fue Ernesto Sábato. En 1956, Sábato sostuvo que para facilitar la reconciliación nacional, los antiperonistas tenían que entender lo que motivaba a las masas peronistas, precisamente “una justificada ansia de justicia y de reconocimiento, frente a una sociedad egoísta y fría, que siempre los había tenido olvidados”.⁷ Su voluntad de reconocer las demandas legítimas de los peronistas le valió duras críticas de parte de algunos de sus amigos intelectuales, entre los que se destacó Jorge Luis Borges, pero esa voluntad lo sintonizaba con el espíritu inclusivo del frondicismo. Y tal como Luna y Ramírez, Sábato recurrió a la música popular como el fundamento de una identidad nacional unificadora. En 1963 publicó una antología de textos sobre el tango, dedicada a Borges con la esperanza de que el amor por el género que compartían les permitiría superar el “rencor político” que había arruinado su amistad.

En el ensayo introductorio, Sábato acepta que el tango se originó en Buenos Aires, pero insiste en la capacidad del género de representar a la nación entera: dice que la tendencia de los europeos a asociar la Argentina con el tango “encierra algo profundamente verdadero, pues el tango encarnaba los rasgos esenciales del país” (Sábato, 1963: 19). Rechazando las afirmaciones del escritor nacionalista Carlos Ibarguren, Sábato insiste que las raíces híbridas del tango, sus orígenes en la inmigración que transformó a Buenos Aires entre finales del siglo XIX y principios del XX, no lo hace menos argentino, sino más: el tango expresa perfectamente los trastornos producidos por “el crecimiento violento y tumultuoso de

Buenos Aires” (Sábato, 1963: 21). El tango aparece aquí como una respuesta auténticamente argentina a la modernidad y por lo tanto un símbolo nacional que mantiene su relevancia. Dado su interés en superar las divisiones de clase y de partido para construir la unidad nacional, no es sorprendente que Sábato eligiese ignorar los elementos contra-hegemónicos del tango, enfatizando así la profundidad del género, su expresión de machismo, nostalgia y melancolía, en vez de su representación de un sentimiento clasista. Durante los años cuarenta y cincuenta, Alberto Castillo había grabado una serie de candombes con letras que ligaban el populismo subversivo del tango directamente con las raíces afroargentinas del género.⁸ En cambio, la única mención de estas raíces en el ensayo de Sábato es su afirmación de que la incorporación del bandoneón en las orquestas típicas permitió al tango separarse de “la herencia candombera” (Sábato, 1963: 19). Así como Ramírez ofrecía a los intelectuales una versión sofisticada del folklore argentino, Sábato defendió el tango como un símbolo auténtico pero modernizado de la nación.

En ninguna publicación fue tan visible el esfuerzo por construir una versión moderna y cosmopolita del nacionalismo argentino como en la revista semanal *Qué*, fundada por el economista Rogelio Frigerio tras la Revolución Libertadora. Frigerio utilizó la revista para abogar por el desarrollismo, una ideología que combinaba un llamado nacionalista a la planificación estatal y el proteccionismo industrial, con una insistencia en la necesidad de fomentar las inversiones extranjeras y de adoptar la tecnología más actualizada. El desarrollismo fue hecho a medida para una clase media antiperonista que buscaba una manera de imponer su liderazgo político, y Frondizi lo abrazó como el eje de su campaña exitosa para la presidencia en 1958 (Szusterman, 1993; Spinelli, 2005: 249-60). Dentro del campo cultural, *Qué* adoptaba una postura que repetía su posición hacia el económico: la revista seguía de cerca las novedades internacionales mientras promocionaba a ciertos artistas locales. De esta forma, intentaba crear una imagen de la nación argentina que se pudiera conciliar con la modernidad cosmopolita. *Qué* sostenía que los géneros nacionales establecidos requerían actualización y mejoramiento. Celebrando al joven músico folklórico Waldo de los Ríos, el periodista de *Qué* aplicó la lógica desarrollista a la cultura nacional: “la riqueza cultural, así como la riqueza económica, debe ser desarrollada sin vacilaciones a través de recursos que respondan a la técnica y al pensamiento de estos días”.⁹ Asimismo, la revista felicitó al guitarrista folklórico Eduardo Falú por haber logrado “una franca superación” por medio de “una técnica clara, pulida y brillante, de esas que maduran en el estudio de todos los días”.¹⁰ Una larga preparación, una técnica y unas ideas actualizadas: estas eran las claves para mejorar la música argentina para que ocupase un lugar al lado de los géneros sofisticados del mundo moderno.

LA MÚSICA PROBLEMÁTICA: EL ROCK Y LA NUEVA OLA

La llegada del rock a la Argentina tuvo consecuencias para los que proyectaban un nuevo nacionalismo musical. Los argentinos escucharon el género por la primera vez a finales de 1955, con el estreno de la película *Blackboard Jungle* (dirigida por Richard Brooks), cuyos créditos iniciales estaban acompañados por “Rock around the Clock”, el éxito del rockero Bill Haley. Durante los años siguientes, los cines argentinos estrenaron una serie de películas norteamericanas en que figuraban adolescentes cantando y bailando rock. Casi de inmediato, aparecieron grupos argentinos que tocaban versiones de los temas norteamericanos de moda para el público local. Si a los jóvenes les encantaba la nueva música, a mucha gente mayor le parecía peligrosamente indecorosa. Como ha mostrado Valeria Manzano, el temor a la inmoralidad y el desorden, fomentado por las ligas católicas, llevó a una prohibición de bailar en público en la ciudad de Buenos Aires (Manzano, 2014: 71-72). Una revista describió “el rock” como “un nuevo delirio” que afectaba a la juventud argentina, preguntándose si representaba “buena música o histeria colectiva”.¹¹ Por su parte, *Qué* lamentó “el desenfreno” y “el frenesí” del baile que acompañaba la música, y se preguntó si la nueva moda no era acaso “peligrosa”.¹² Las empresas multinacionales y locales respondieron a este tipo de preocupaciones con una

estrategia centrada en la promoción del rock como una música sana que los jóvenes podía disfrutar con sus familias (Manzano, 2014: 75).

Esta estrategia funcionó para calmar los temores sobre la ola de inmoralidad que el rock pudiera provocar, pero otras preocupaciones persistieron. Para muchos observadores, el rock era una música de baja calidad que sin embargo podía captar las simpatías de la juventud argentina gracias al poder comercial de las multinacionales y al encanto de la modernidad norteamericana. En una entrevista con la revista *Mundo Argentino*, el pianista de jazz Lalo Schiffrin aseguró a los lectores que la moda del rock no indicaba la existencia de “una generación joven decadente”, pero describió esa música como apenas “rhythm and blues” con un nombre nuevo y desestimó a Bill Haley como “un mal músico de jazz”. Schiffrin sostuvo que la popularidad del género se debía a “grandes campañas publicitarias” parecidas a las que facilitaron la difusión de ritmos como el mambo y el chachachá.¹³ Schiffrin estaba a punto de trasladarse a los Estados Unidos, donde comenzaría una carrera exitosa presentándose precisamente como un experto en ritmos bailables cubanos como los antes mencionados, pero en ese momento, todavía en Buenos Aires, los consideraba géneros meramente comerciales.¹⁴ En efecto, la comparación con el mambo y el chachachá apuntaba a indicar que el nuevo género era un entretenimiento inculto y de baja calidad.

Aún antes de la difusión del rock, muchos intelectuales argentinos empezaban a preocuparse por el impacto de la cultura de masas norteamericana. En *Contorno*, Ramón Alcalde criticó al trotskista Jorge Abelardo Ramos por haber desestimado a Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada como autores “europeizantes” que servían los intereses del imperialismo. Pero Alcalde distinguió entre la cultura erudita y la cultura popular. Mientras la influencia europea sobre la alta cultura argentina permitía que los escritores locales crearan “una cultura con caracteres personales dentro de la cultura europea”, la más poderosa de “las naciones imperialistas”, los Estados Unidos, influía sobre la cultura popular –“los bailes, las canciones, el cine y el teatro comerciales”– obligando a los intelectuales a “levantar al pueblo a la alta cultura, ayudándolo para ascender de las etapas de cultura simple a las etapas de creciente complejidad” (Alcalde, 1955). Con respecto a la cultura de masas norteamericana, el elitismo intelectual de Alcalde reforzó sus críticas antiimperialistas. En el caso de la literatura erudita, prefirió el cosmopolitismo por sobre el nacionalismo defensivo de Ramos, pero no extendió esta actitud a la cultura comercial que llegaba de los Estados Unidos. Durante los años siguientes, el poderoso atractivo de rock para la juventud argentina aumentaba la amenaza planteada por la cultura extranjera.

La difusión del rock era un fenómeno global que provocaba ansiedades parecidas en muchos países. Las preocupaciones sobre la inmoralidad de la nueva música y la amenaza que significaba para los géneros locales no eran exclusivas de los argentinos. De todos modos, debido a las particularidades de los contextos locales, el impacto del rock variaba. Por ejemplo, la llegada del rock a México provocó temores de una juventud desenfadada y rebelde y denuncias izquierdistas del género como vehículo del imperialismo cultural. Sin embargo, como ha mostrado Eric Zolov, estas amenazas habían sido superadas en gran parte en los principios de los años sesenta. El gobierno mexicano abrazaba al “rocanrol” esterilizado distribuido por las empresas multinacionales como “una metáfora de la modernidad” y “una encarnación de la armonía familiar y el progreso social” (Zolov, 1999: 91).¹⁵ Recién a finales de los años sesenta el rock empezó a generar significados más subversivos en México. En Argentina, en cambio, la llegada de la nueva música coincidió con el surgimiento del proyecto de nacionalismo cosmopolita elaborado por la coalición de antiperonistas, izquierdistas y desarrollistas asociada con la campaña Frondizi. En este contexto, el comercialismo barato y la supuesta baja calidad del rock eran particularmente problemáticos.

El desafío específico que significaba el rock para los intelectuales argentinos en la coyuntura posperonista se veía en los artículos dedicados al género en *Qué*. Como voceros del desarrollismo de la revista, los periodistas musicales querían que el país se abriera a las tendencias actuales en la cultura global sin someterse al colonialismo económico y cultural. Su visión del cosmopolitismo suponía un diálogo con los elementos culturales más sofisticados de Europa y los Estados Unidos, no la aceptación incondicional de un género extranjero y vulgar elaborado y diseminado por empresas poderosas. Los periodistas de *Qué* criticaban el rock

por su baja calidad a la vez que minimizaban su popularidad. Decían que el rock era “un pobre pariente del jazz [...] la válvula de escape mediante la cual los jóvenes eluden sus problemas [...] Por lo pronto, él se ha limitado a los sectores menos arraigados de las ciudades grandes. La juventud del pueblo sigue fiel a la música nacional”.¹⁶ Invocando la misma imagen de una juventud desarraigada que después aparecería en *El jefe*, este artículo imaginaba un pueblo capaz de resistir la tentación extranjera del momento.

Los escritores de *Qué* especificaron la forma que debería tomar el cosmopolitismo por medio de un contraste entre el jazz y el rock. Desde el surgimiento de músicos como Duke Ellington y Fletcher Henderson en los años treinta, el jazz se había ganado un prestigio importante en la Argentina. En los años cincuenta, el advenimiento de bebop, un estilo difícil que atraía a grupos reducidos de aficionados, consolidó la reputación del jazz como un ejemplo de modernismo vanguardista (Karush, 2017: 28-36; Pujol, 2004: 120-132). Mientras el jazz era un género sofisticado y difícil, el rock era el peor ejemplo de música fácil y comercial. En un reportaje sobre un concierto en que se presentaron grupos de ambos géneros, el periodista de *Qué* felicitó al público universitario por preferir el jazz.¹⁷ Para los escritores de *Qué*, los orígenes afroamericanos del jazz funcionaron como una garantía de la autenticidad de la música, mientras que las ambiciones de los músicos de jazz, su vanguardismo, convirtieron el género en una versión aceptable de la modernidad musical. La revista describió la música de Duke Ellington como una combinación de lo blanco y lo negro, “supercivilizada y a la vez voluntariamente primitiva”, y sostuvo que el jazz había “contribuido en buena parte a desencadenar la revolución musical contemporánea”.¹⁸ Implícita en este análisis era la lógica de la edificación musical. Así como Waldo de los Ríos y Eduardo Falú producían versiones sofisticadas de música folklórica arraigada en tradiciones argentinas, Ellington y los otros maestros del jazz habían abrazado la esencia primitiva de la música afroamericana y la habían civilizado. Por eso, el jazz sirvió como símbolo apto para la cultura moderna y cosmopolita que atraía tanto a los antiperonistas. En cambio, el rock parecía liberar lo primitivo y descartar lo civilizado; como tal, no les interesaba a estos intelectuales.

Ante el avance del rock, *Qué* se preocupaba particularmente por el estado del tango, que ya había perdido muchos seguidores dentro de la juventud argentina. Entre una serie de artículos sobre el tango como objeto de nostalgia, la revista publicó un reportaje optimista sobre los bares suburbanos donde todavía actuaban los cantantes de tango los viernes y sábados. Pero aún en este artículo, el periodista reconoció que ya había terminado la época de oro del género: “siente el tango que es otro el ritmo de la ciudad, otros su expresión y su tema. Desde la General Paz, las chimeneas avanzan con sus humos intrépidos sobre la renovada geografía de la ciudad... Y el criollo de la ciudad, de alma dulce y amorosa, siente que le falta pista para el tango”. Describiendo a los “honrados muchachos talleristas” que todavía escuchaban el tango en los bares se preguntaba: “¿son los últimos?”¹⁹ También eran preocupantes los informes que desde el exterior indicaban que el tango, la más grande de todas las exportaciones culturales argentinas, ya no atraía al público europeo y norteamericano.²⁰ El tango, pocos años antes el género más popular de música y baile en la Argentina, parecía anticuado y no encajaba con los gustos contemporáneos.

Dentro del tango, la gran esperanza de los modernizadores fue, por supuesto, Astor Piazzolla, cuya agrupación innovadora, el Octeto Buenos Aires, debutó al mismo tiempo que la Revolución Libertadora (Fischerman y Gilbert, 2009: 137-138). *Qué* a veces abogaba por Piazzolla y a veces lo criticaba, una ambivalencia que reflejaba el desafío mayor enfrentado por los intelectuales del período. Los periodistas de la revista lo llamaron “el modernísimo Astor Piazzolla”²¹, pero temían que su vanguardismo alienase a las masas. Cuando el Octeto Buenos Aires tocó en la Facultad de Derecho, *Qué* felicitó al compositor por haber llevado el tango a un espacio tan prestigioso. Sin embargo, el periodista sugirió que Piazzolla realizase el mismo espectáculo en las plazas, barrios y suburbios de la ciudad para averiguar si esta “creación artística de raíz popular” podría tener éxito con “el pueblo mismo”.²² Mientras que la revista elogió a menudo a Piazzolla, una reseña concluyó que había llevado sus experimentos vanguardistas demasiado lejos, resultando en “la esterilidad” y una música que sonaba a “lo informe”.²³ En cambio, *Qué* elogió sin reservas al bandoneonista

Aníbal Troilo, en cuya orquesta había debutado Piazzolla, por su “neta afiliación popular” y por encontrar el equilibrio entre la modernización y la tradición. Con respecto al uso que hacía Troilo de los elementos vanguardistas más actualizados, la revista le felicitó por no exagerar: “Troilo ha sabido mantenerse en su punto, tamizando las audacias excesivas para vertirlas en una directa correlación con los moldes clásicos del género. Se ha mantenido, pues, en el punto justo”.²⁴ El entusiasmo de los periodistas de *Qué* por Troilo y su ambivalencia hacia Piazzolla respondía al intento de fomentar una identidad nacional argentina modernizada y mejorada, pero todavía popular. La llegada del rock complicó aún más esa visión, porque parecía indicar que la sofisticación, la popularidad y la modernidad cosmopolita eran incompatibles. El tango de Piazzolla, al igual que el jazz de Ellington, era sofisticado, cosmopolita y moderno, pero no tenía el atractivo masivo de Bill Haley y sus Cometas.

Este problema se agravó los años siguientes, cuando los sellos multinacionales lanzaron una nueva estrategia internacional con la que apuntaron a captar el mercado juvenil en aumento que el boom del rock había revelado. En los Estados Unidos, estas empresas habían demorado bastante en darse cuenta del potencial comercial del género, pero a finales de la década de 1950, comenzaron a contratar artistas de rock. En ese momento, CBS y RCA Victor empezaron a prestar atención a América Latina, buscando artistas de la región que atrajesen a consumidores jóvenes por medio de un rock convincente cantado en español. Promocionados como la Nueva Ola, estas estrellas expresaban el intento de crear un mercado latinoamericano unificado. Calculando que las juventudes argentinas, mexicanas, colombianas y chilenas compartían los mismos gustos por el rock, las multinacionales esperaban encontrar artistas con un amplio atractivo regional. Para poner en práctica esta estrategia, las empresas dependían de intermediarios latinoamericanos. En Argentina, la CBS acudió a Ben Molar, quien había empezado su carrera poniendo letras españolas a los boleros del compositor francés Paul Misraki para cantantes como el argentino Leo Marini. El éxito comercial de esos boleros en toda América Latina indicaba que Molar sabía cómo elaborar un producto que pudiera cruzar fronteras para atraer a los consumidores latinoamericanos. En 1957, uno de los nuevos números de la empresa, el grupo Los Cinco Latinos, grabó una versión de “Only You”, un éxito de los Platters con letras en español escritas por Molar. (Apuntando a un público regional, Molar usó el “tú” genérico en vez del “vos” argentino.) El disco fue un éxito en toda América Latina, demostrando la viabilidad de la nueva estrategia. Como CBS informó a sus accionistas, “[P]or primera vez, discos de la filial argentina de Columbia se venden en otros mercados sudamericanos”.²⁵ RCA Victor siguió una estrategia parecida, contratando a Ricardo Mejía, un ecuatoriano que había trabajado para Sears Roebuck en los Estados Unidos y en Colombia, para liderar su filial argentina. Aunque Mejía no conocía el mercado musical argentino de primera mano, combinaba un origen latinoamericano con la experiencia de comercializar productos norteamericanos, y de ese modo estaba preparado para desarrollar la nueva estrategia. En 1959, comenzó a enlistar artistas jóvenes. Hacia principios de la década de 1960, algunos de sus artistas de Nueva Ola, incluido especialmente Palito Ortega, se habían convertido en estrellas latinoamericanas (Karush, 2017: 112-117).

Como un fenómeno esencialmente transnacional, esta nueva música pop chocaba con el nacionalismo musical de los intelectuales argentinos. De hecho, la Nueva Ola era transnacional en dos sentidos. Primero, había cantantes de diferentes partes de América Latina que conseguían públicos en otras partes de la región. Además de artistas locales como Ortega, los fanáticos argentinos también seguían a cantantes extranjeros como el mexicano Enrique Guzmán.²⁶ De ese modo, esos fanáticos experimentaban el rock cantado en español como un género latinoamericano (o, mejor dicho, una versión latinoamericana de un género norteamericano) en vez de algo propiamente argentino. Segundo, a pesar de que la Nueva Ola significaba un intento de vender el rock, nunca estuvo dedicada exclusivamente a ese género. Al contrario, el rock cantado en español se promocionaba al lado de una serie de géneros de varias partes de América Latina. RCA Victor incluyó sus grabaciones de rock de la Nueva Ola en compilaciones en que también figuraban mambos cubanos, sambas brasileñas, boleros mexicanos, y tangos argentinos (Jiménez, 2002: 9). Cuando Mejía lanzó *El Club del Clan*, un programa de televisión que apuntaba a promocionar a sus artistas jóvenes, siguió la

misma estrategia. Cada miembro del reparto se especializaba en un género, con el resultado de que el rock apareció como una entre varias formas de la música popular actual. Raúl Cobián cantaba tangos, mientras que Chico Novarro y Perico Gómez cantaban cumbia, boleros y otros ritmos “tropicales.” Gracias a la lógica comercial de la Nueva Ola, el rock se consumía en la Argentina como parte de un menú en el que figuraban ritmos bailables de otras partes de América Latina.

Los artistas de la Nueva Ola se promocionaban como una diversión escapista que ofrecía a los consumidores una versión no amenazante, y en español, de la cultura popular norteamericana actual (Manzano, 2014: 80-83; Pujol, 2002: 251-253). Sin embargo, a pesar de que la Nueva Ola podía haber satisfecho el deseo de acceder a la cultura cosmopolita más actualizada, a los intelectuales de clase media les preocupaba que ella pudiera degradar a la cultura popular argentina tanto como lo había hecho el peronismo. En parte, esta ansiedad reflejaba la reputación que tenía el rock como música de baja calidad impuesta al público argentino por poderosas empresas extranjeras. La revista *Primera Plana* describió a las multinacionales y a sus emisoras locales asociadas como una “fábrica de ídolos” que producía artistas exitosos siguiendo la fórmula creada para Elvis Presley.²⁷ Pero los recelos sobre la Nueva Ola también resultaban de la asociación que forjaba entre el rock y los géneros bailables latinoamericanos. Para muchos argentinos de clase media, géneros “tropicales” como la cumbia eran groseros, y se encontraban contaminados por su popularidad entre la clase obrera y por sus orígenes caribeños.²⁸ Para algunos, el éxito masivo de “El orangután”, una cumbia de Chico Novarro, simbolizaba un nadir cultural:

Cuando lanzó en un ciclo del Canal 13 su estribillo sobre el *orangután* y la *orangutana* –un obsesivo repiqueteo que retumbó en la Argentina y en el Uruguay durante todo el verano– mucha gente creyó sentir que ese tema era tanto una síntesis como una premonición de lo que estaba ocurriendo: desembarazados ya de su vieja pasión por el tango y las milongas, fatigados de su pasión por el folklore, los adolescentes rioplatenses empezaban a coronar ahora a los *orangutanes*, a pasearlos en triunfo.²⁹

La referencia a los tambores y, de ahí, a la negritud –“repiqueteo que retumbó”– revelaba el peligro de reemplazar una cultura nacional vibrante con esta importación en particular. Para los intelectuales interesados en alinear a la Argentina con la modernidad civilizada y cosmopolita, el ascenso de la cumbia significaba un paso atrás.

La Nueva Ola provocó una reacción nacionalista defensiva de parte de algunos partidarios de la música folclórica argentina, a pesar de que el boom del folklore les daba motivos para ser optimistas con respecto a las perspectivas comerciales del género. El apoyo del gobierno peronista a la música folclórica, y en particular a su uso en las escuelas, había contribuido a popularizar el género entre la juventud. De todos modos, el folklore nunca se politizó –no había un folklore peronista– y por eso fue indemne a las campañas de desperonización que empezaron después del golpe (Chamosa, 2012: 146-147). Fue precisamente a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta cuando las clases medias urbanas abrazaron la música folclórica con más entusiasmo. En 1962, los porteños escucharon un promedio de 16 programas de radio diarios dedicados al género, y todos los canales de televisión pasaban programas de música folclórica también (Gravano, 1985: 120-122).³⁰ Ese mismo año, la revista *Folklore* proclamó la victoria sobre las formas extranjeras de música comercial: “Ha concluido el ciclo de la pachanga, el cha-cha-chá y el rock; el de los ‘blue jeans’, las patillas y la violencia. Creemos que nuestro pueblo ha tomado contacto, por vez primera, con algo que lleva dentro y lo desconocía: el amor a su patria”.³¹ Para la revista, tanto el rock como los géneros bailables latinoamericanos eran enemigos extranjeros, y *Folklore* festejó el nacionalismo sano que supuestamente producía una preferencia por la música folclórica en la mayoría de los argentinos.

Pero como hemos visto, los intelectuales no-peronistas generalmente rechazaron ese nacionalismo enteramente defensivo. Al contrario, frustrados por el nativismo peronista, esperaban crear un nacionalismo que pudiera insertar a la Argentina entre las corrientes culturales más actualizadas, cosmopolitas y sofisticadas. Así, durante los años del boom, surgió una jerarquía clasista dentro de la música folclórica. Mientras que grupos como Los Chalchaleros apelaban a un público popular, otros artistas crearon estilos

que apuntaban a públicos más educados y acomodados. Al lado de músicos como Ariel Ramírez y Eduardo Falú, grupos nuevos como Los Cantores de Quilla Huasi y Los Huanca Hua no vacilaron en incorporar elementos de estilos extranjeros, utilizando arreglos más sofisticados y presentándose en saco y corbata (Chamosa, 2012: 160-165). De modo parecido, los innovadores del Movimiento Nuevo Cancionero (MNC) rechazaron a la Nueva Ola, denunciando “la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos”,³² pero al mismo tiempo adoptaron con entusiasmo elementos de géneros más sofisticados. El guitarrista Tito Francia elaboró un estilo particular por medio de la incorporación de lo que él llamaba “acordes de vanguardia”, acordes que eran mucho más comunes en el jazz que en la música folklórica (García, 2010: 78; García, 2003: 259-260). Para Mercedes Sosa, que rechazó la música folklórica comercial como “chabacanería”,³³ el MNC se destacaba por medio de los modelos extranjeros que eligió imitar: “musicalmente nos basábamos en el jazz para que nuestra música sea nueva.”³⁴

A pesar de estos esfuerzos para modernizar la música folklórica, el éxito comercial impresionante de la Nueva Ola hizo que el objetivo de un cosmopolitismo musical sofisticado y popular fuera aún más esquivo. Para los modernizadores del folklore, la Nueva Ola significaba todo lo contrario de la alta cultura con la que querían asociarse. Por ejemplo, Los Huanca Hua rechazaron la etiqueta “la nueva ola del folklore”, porque la frase “parecería responder a cierto capricho en boga actualmente e impuesto no sé por quién, que tiene algo de discolorado, versátil y poco duradero”.³⁵ Aunque se usaba para enfatizar la juventud y popularidad del grupo, el término también evocaba un comercialismo barato que no cabía con su propia imagen. De todos modos, a mediados de los años sesenta, el auge de estrellas como Palito Ortega había superado largamente el éxito comercial del folklore. Como señaló una revista en 1966, “el twist desbarató la nacionalización musical”.³⁶

Dentro del mundo del tango, la respuesta a la Nueva Ola fue parecida, sólo que, en ausencia de un boom del tango, los músicos y fanáticos enfrentaban a la nueva música pop con mucho menos optimismo. En 1963, *Primera Plana* lisa y llanamente informó a sus lectores que el tango había “muerto”. El artículo describía las frustraciones de Aníbal Troilo con la RCA Victor, que parecía haber abandonado el tango en favor de “la música internacional” y las estrellas de la Nueva Ola. Aunque Ricardo Mejía, director artístico de la empresa, prometió que intentaría promocionar el tango, insistió que no podía hacer mucho: “si los tangos se vendieran, todas las casas de discos imprimirían más tangos”.³⁷ Aunque en *El Club del Clan* se presentaba un tango ocasional, el género había perdido de manera definitiva su prominencia comercial.

LA POLARIZACIÓN MUSICAL

Como muestra Oscar Terán, la coalición armada por Frondizi había empezado a deshacerse casi desde el momento en que asumió el poder. A finales de 1958, trabajadores petroleros comunistas lanzaron una huelga en Mendoza y el pacto entre Frondizi y los peronistas se desintegró. Para los izquierdistas argentinos inspirados por el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959, las políticas pragmáticas del nuevo presidente significaban una traición (Terán, 1991: 130-153). Los años siguientes vieron un proceso de polarización cada vez más profunda, violencia creciente entre los peronistas y el Estado, y frustración de parte de los militares. Aunque esta polarización respondía a disputas sobre políticas específicas, reflejaba también el fracaso de los intentos de crear un nacionalismo cosmopolita y modernizador, capaz de unificar a los argentinos por sobre las divisiones de clase. Dentro del campo de la música popular, el éxito comercial masivo del rock y de la Nueva Ola había arrollado los intentos de crear versiones más sofisticadas del tango y folklore. De esa forma, la misma polarización que caracterizaba la política también estructuraba la música popular.

La frustración intelectual ante el fracaso del proyecto de nacionalismo cosmopolita se veía más claramente en *Primera Plana*. Fundada en 1962 por el periodista Jacobo Timerman, tomando como modelo a publicaciones norteamericanas como *Time* y *Newsweek*, esta revista abogaba por lo que Terán ha denominado un “proyecto modernizador autoritario” (Terán, 1991: 163), una orientación que influía tanto en su sección

cultural como en su cobertura de noticias. Puesto que parecía tan improbable que las masas abrazaran los vanguardismos musicales como que dejaran de lado su lealtad a Perón, *Primera Plana* mantuvo el compromiso con la modernización –central en *Qué* y en el proyecto desarrollista en general– pero abandonó el compromiso con la democracia. Esto puede verse en el número de mayo de 1965, dedicado a celebrar las novedades rutilantes de la escena musical en Buenos Aires. Como era de esperar, la revista puso a Astor Piazzolla en la tapa. Tras describir la producción de los artistas locales más avanzados en tango, folclore y jazz, el periodista lamentaba que estos artistas no pudiesen competir con las estrellas del día: “el disco, la radio y la televisión tienen ídolos propios: cantantes nuevaoleros, que pivotean sobre la psicosis colectiva y pertenecen menos al campo de la música que al de la publicidad”.³⁸ A diferencia de *Qué*, cuyos periodistas, tan solo siete años antes, habían esperado que la versión sofisticada y cosmopolita del tango hecha por Piazzolla pudiera atraer a un público popular, *Primera Plana* consideraba que ese proyecto no tenía ninguna posibilidad de éxito frente al poder comercial de la Nueva Ola. Mientras *Qué* había festejado a Troilo por haber alcanzado el equilibrio perfecto entre mejoramiento musical y popularidad, *Primera Plana* ahora criticaba al viejo maestro: “vanguardista de otrora, se detuvo al comenzar el camino de la renovación. Hoy vive de una leyenda, y la música de los pueblos no progresa con leyendas”.³⁹ La revista, y el sector de la intelectualidad antiperonista que en ella se veía representado, todavía quería guiar a la nación por el camino hacia el progreso y la modernidad, pero ya no creía que podía lograrlo de una manera inclusiva y democrática.

La actitud elitista y antidemocrática que caracterizaba a la crítica de *Primera Plana* también influía sobre una parte de la música argentina producida a mediados de los años sesenta. A partir de 1963, la multinacional holandesa Philips Records empezó a centrar sus esfuerzos locales en grabar música folklórica argentina con el objetivo de vender los discos no sólo en el mercado doméstico, sino también en el internacional. Con ese fin, la empresa abrazó a los folkloristas más modernizadores y sofisticados. En las palabras de Américo Belloto, el director artístico local de la empresa, “el público pide calidad. Y la calidad también es negocio”.⁴⁰ De esta forma, los imperativos comerciales del capitalismo transnacional reforzaban ciertas ideologías locales. Algunos de los intelectuales frondicistas que habían elaborado nacionalismos musicales apuntaban ahora a públicos de clase media y alta. Philips tuvo su éxito más grande con la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez, que se convirtió en un bestseller internacional después de su aparición en 1964. En los años siguientes, la empresa editó una serie de discos que combinaban músicos altamente prestigiosos con contenidos nacionalistas. En 1965, Ernesto Sábato y Eduardo Falú colaboraron en *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, una versión musical de una sección de *Sobre héroes y tumbas*, la premiada novela de Sábato publicada en 1961. En 1966, salió el disco *Los caudillos*, una cantata folklórica con música y letra de Ramírez y Félix Luna que narra las historias de ocho líderes populares y legendarios del siglo XIX. Tanto Sábato como Luna se cuidaban de evitar la politización de la historia que contaban. Ramírez declaró en una entrevista que “hemos revisado con Félix Luna decenas de veces para evitar que ningún compatriota se sienta agraviado en sus legítimos sentimientos por el respeto que merecen todas las figuras de nuestra historia.”⁴¹ Pero de acuerdo con la estrategia de Philips, combinaron ese nacionalismo imparcial e inclusivo con una sofisticación estética. Con orquestaciones suntuosas y acompañados de textos extensos, estos discos apuntaban a un público educado y recibieron elogios en la prensa de clase media.⁴² Así como muchos intelectuales habían dejado de lado el esfuerzo de atraer a las masas peronistas, estos artistas abrazaron la estrategia elitista de Philips y aceptaron la segmentación clasista del mercado musical argentino.

Para 1966, el proyecto de una democracia modernizadora e inclusiva bajo un liderazgo no-peronista ya no tenía apoyos. Mientras dentro de la izquierda aparecían movimientos revolucionarios, tanto peronistas como no-peronistas, muchos intelectuales antiperonistas, entre ellos los de *Primera Plana*, se acomodaron a la posibilidad de un golpe militar (Mazzei, 1994). Por supuesto, entre las causas del golpe del 28 de junio de 1966, el conflicto político y económico fue más importante que el rock. Sin embargo, el giro desde el nacionalismo inclusivo de la campaña de Frondizi hacia la orientación elitista y antidemocrática de *Primera*

Plana fue una verdadera transformación cultural. A finales de la década de 1950, bien se podía esperar que la música popular reforzase el intento de Frondizi de construir una coalición inclusiva. Tanto la música folklórica como el tango tenían públicos importantes entre peronistas y antiperonistas. Pero el advenimiento del rock y, especialmente, de la Nueva Ola, socavó los esfuerzos de construir un nacionalismo musical inclusivo. La nueva música pop, producida y difundida por empresas multinacionales, era algo muy lejos de la modernidad sofisticada y cosmopolita que deseaban los intelectuales argentinos de clase media. Por eso, muchos de ellos renunciaron a su sueño de una música popular de calidad capaz de atraer a las masas. Esencialmente, y musicalmente, renunciaron a las masas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media argentina: Apogeo y decadencia de una ilusión*. Buenos Aires: Planeta.
- Adamovsky, E. (2016). A Strange Emblem for a (Not So) White Nation: La Morocha Argentina in the Latin American Racial Context, c. 1900–2015. *Journal of Social History*, vol. 50, núm. 2, pp. 386-410.
- Alcalde, R. (1955) Imperialismo, cultura y literatura nacional. *Contorno*, núm. 5-6, pp. 57-60.
- Altamirano, C. (2001). Estudio preliminar. En *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, pp. 19-49.
- Altamirano, C. (2011). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carassai, S. (2010). The Formation of a Post-Peronist Generation: Intellectuals and Politics in Argentina through the Lens of *Contorno* (1953-1959). *The Americas*, vol. 67, núm 2, pp. 219-251.
- Chamosa, O. (2010). *The Argentine Folklore Movement: Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955*. Tucson: University of Arizona Press.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920–1970): Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Díaz, C. F. (2009). *Variaciones sobre el “ser nacional”: una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Feinmann, J. P. (2010). *Peronismo: Filosofía de una obstinación argentina. Tomo I: Del 1943 al primer regreso de Perón (1972)*. Buenos Aires: Planeta.
- Fernández L’Hoeste, H. Y Vila, P. (eds.) (2013). *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music*. Durham: Duke University Press.
- Fiorucci, F. (2011) *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- Fischerman, D. y Gilbert, A. (2009). *Piazzolla el mal entendido*. Buenos Aires: Edhasa.
- García, M. I. (2003). Música y radio en Mendoza, Argentina: la práctica musical de Tito Francia. *Latin American Music Review*, vol. 24, núm. 2, 252-69.
- García, M. I. (2010). *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Gravano, A. (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Jiménez, A. (2002). La nueva ola y la explosión del mercado musical discográfico. *Todo es Historia*, núm. 421, 6-17.
- Karush, M. B. (2012). Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race before Perón. *Past and Present*, núm. 216, pp. 215-45.
- Karush, M. B. (2013). *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Karush, M. B. (2017). *Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music*. Durham: Duke University Press.
- Labra, D. (2013). La duda y la ironía. Un recorrido de los años sesenta a través de la filmografía selecta de Rodolfo Kuhn. *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 2 núm. 3, pp. 99-112.
- Luna, F. (2009). Mis encuentros con el folklore. *Todo es Historia*, núm. 500, pp. 58-63.

- Manzano, V. (2014). *The Age of Youth in Argentina: Culture, Politics, & Sexuality from Perón to Videla*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Mazzei, D. (1994). Periodismo y política en los años '60: *Primera Plana* y el golpe militar de 1966. *Entrepasados*, núm. 7, pp. 27-42.
- Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- Ortega Peña, R. y E. L. Duhalde. (1967). *Folklore argentino y revisionismo histórico*. Buenos Aires: Sudestada.
- Ostiguy, P. (1997). Peronism and Anti-Peronism: Social-Cultural Bases of Political Identity in Argentina. Ponencia presentada en la reunión de la Latin American Studies Association, 18 de abril. (Consultado en línea en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa97/ostiguy4.pdf>, 31/8/2018).
- Podalsky, L. (1998). Cityscapes and Alienation: Buenos Aires in the Argentine Cinema, 1950-1960. *Nuevo Texto Crítico*, vol. XI, núm. 21/22, pp. 77-92.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde: Los sesenta en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2004). *Jazz al Sur: Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Sábato, E. (1963). *Tango: Discusión y clave*. Buenos Aires: Losada.
- Salas, H. (1995). *El tango*. Buenos Aires: Planeta.
- Spinelli, M. E. (2005). *Los vencedores vencidos: El anti-Peronismo y la 'revolución libertadora'*. Buenos Aires: Biblos.
- Szusterman, C. (1993). *Fronidizi and the Politics of Developmentalism in Argentina, 1955-62*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Tcach, C. (2003). Golpes, proscripciones y partidos políticos. En Daniel James (ed.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 17-62.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Vila, P. (1982). Música popular y auge del folklore. *Crear en la cultura nacional*, vol. 2, núm. 10, pp. 24-27.
- Zolov, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press.

NOTAS

- 1 George Mason University, Estados Unidos. Correo electrónico: mkarush@gmu.edu. Agradezco a Ezequiel Adamovsky, Pablo Palomino, Pablo Vila, y a los evaluadores anónimos. Sus comentarios mejoraron el análisis y me ayudaron a evitar muchos errores.
- 2 Sobre la alineación de la alta cultura con el cosmopolitismo dentro de la política argentina después de Perón, ver Ostiguy (1997: 4-7).
- 3 En los años cincuenta, el género se llamaba "rock and roll" en los Estados Unidos, pero ese término no se usaba mucho en Argentina, donde fue más común hablar del "rock." Por eso, en este artículo uso dicho término.
- 4 Citado en Podalsky (1998: 82). Otra película argentina de la época que usa el jazz entre otros géneros extranjeros para sugerir la brecha que separa a los personajes de la nación es *Jóvenes viejos*, dirigida por Rodolfo Kuhn en 1962. Ver al respecto Labra (2013: 100-103).
- 5 Sobre el apoyo del gobierno peronista para el folklore y su popularidad amplia, ver Chamosa (2010: 157-182; y 2012: 145-146).
- 6 (Octubre de 1962). *Folklore*, núm. 29, pp. 3-7.
- 7 Citado en Altamirano (2011: 229).
- 8 Para los usos contrahegemónicos de las raíces afro-argentinas del tango, ver Karush (2012: 240-243) y Adamovsky (2016).
- 9 (29 de enero de 1957). *Que#*, p. 24.
- 10 (25 de marzo de 1958). *Que#*, p. 22.

- 11 (9 de mayo de 1956). *Mundo Argentino*, p. 8; (6 de febrero de 1957). *Mundo Argentino*, pp. 20–21.
- 12 (12 de febrero de 1957). *Qué*, p. 24.
- 13 (6 de febrero de 1957). *Mundo Argentino*, pp. 20–21.
- 14 Sobre la trayectoria de Schiffrin, ver Karush (2017).
- 15 La traducción es mía.
- 16 (12 de febrero de 1957). *Que#*, p. 24.
- 17 (19 de febrero de 1957). *Que#*, p. 24.
- 18 (2 de octubre de 1956). *Que#*, p. 30.
- 19 (23 de julio de 1957). *Que#*, pp. 26-27.
- 20 (9 de octubre de 1956). *Que#*, p. 36.
- 21 (13 de agosto de 1957). *Que#*, p. 23.
- 22 (17 de diciembre de 1957). *Qué*, p. 22.
- 23 (16 de octubre de 1956). *Que#*, p. 31. Para una evaluación mucho más positiva de la música de Piazzolla, ver (23 de abril de 1957), *Que#*.
- 24 (13 de agosto de 1957). *Que#*, pp. 22-23.
- 25 CBS, *Annual Statement* (1959). La traducción es mía.
- 26 El “top ten” argentino para la semana del 8 de junio de 1963 fue típico. En él, figuraron cuatro discos de cantantes norteamericanos, un tango y un tema folclórico, al lado de cuatro discos de artistas influidos por el rock que eran de otros países: dos de Guzmán, uno del chileno Antonio Prieto, y uno del italiano Adriano Celentano. (8 de junio de 1963). *Billboard*, p. 31.
- 27 (30 de julio de 1963). *Primera Plana*, p. 24.
- 28 Sobre la cumbia como grosera en la Argentina de los 1960, ver L’Hoeste y Vila (2013: 5-6).
- 29 (17 de marzo de 1964). *Primera Plana*, pp. 20-21.
- 30 Sobre el boom, ver Vila (1982: 24-27); Díaz (2009: 145-190).
- 31 (Enero de 1961). *Folklore*, núm. 9, p. 26.
- 32 El manifiesto del MNC, publicado en 1963 en el diario *Los Andes*, está disponible en: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>. Para un análisis, ver: Díaz (2009: 191-198).
- 33 (9 de julio de 1965). *Co#rdoba*. (recorte de la colección Mercedes Sosa, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires).
- 34 Citado en Molinero (2011: 186).
- 35 (18 de mayo de 1962). *Folklore*, núm. 18, p. 26.
- 36 (1 de junio de 1966). *Gente*, p. 26
- 37 (3 de septiembre de 1963). *Primera Plana*, p. 32.
- 38 (25 de mayo de 1965). *Primera Plana*, p. 52.
- 39 (25 de mayo de 1965). *Primera Plana*, p. 53.
- 40 (7 de mayo de 1965). *Confirmado*. Sobre la estrategia de Philips, ver: Díaz (2009: 145-187).
- 41 Citado en Ortega Peña y Duhalde (1967: 76).

42 (1 de noviembre de 1966). *Primera Plana*.