Doce ventanas al tango

Jurado del Concurso

Hilda Guerra
Luis Gregorich
Fernando Lavore
Ricardo Ostuni
Fernando Sánchez Zinny

Doce ventanas
al tango

Premio Edenor
A escritores sin libro publicado
en el género ensayo

2001

Fundación
El Libro
Concurso organizado por
la fundación el libro
en el marco de la
27.ª Exposición Feria Internacional de
Buenos Aires
El Libro del Autor al Lector

ISBN 987-95803-6-2

Corrección:
M. I. MÁRMORA
C. TRIGUEROS

Armado:
TALLER DEL SUR

Tapa, diseño y montaje:
RAÚL GIOVANIELLO

Supervisión general:
ELISA RANDO

© 2001 by *Fundación El Libro*
Hipólito Yrigoyen 1628, 5º Piso,
(C1089AAF) Buenos Aires, Argentina
Tel. 4374-3288/Fax 4375-0268

Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723
Impreso y hecho en la Argentina. Printed and made in Argentina.

prohibida su venta

Índice

Palabras Preliminares
Edenor 9

Introducción
Luis Gregorich 13

“Quiénes y cuándo le dieron vida al tango”
Jorge Adámoli 17

“Sobre la etimología de la palabra tango”

Héctor Ángel Benedetti 37

“Julio De Caro en la evolución del tango”
Eduardo Rubén Bernal 57

“La cumparsita trágica.
Ensayo sobre el tango y el pesimismo”
Diana Lía Braceras 75

“Respirando como un fueye.
Ensayo sobre el bandoneón y sus cultores”
Ariel Carrizo Pacheco 97

“El rovirao”
Juan Bautista Duizeide 113

“Las letras de tango como género
discursivo complejo"
Daniel Mario Lago 131

“Los revolucionarios”
Eduardo Lancellotti 147

“Tango y cine mundial”
Pedro Ochoa 157

“Del burdel al salón. Una mirada sobre la evolución
sociocoreográfica del tango para entender por qué
es baile nuestro”
Mónica Andrea Ogando 175

“El Sur en la letra de los Tangos”
Lydia Orsi 197

“Diez autores en busca de una costurerita”
Juan Raúl Rithner 225

Palabras preliminares

Debe existir alguna causa, secreta y profunda seguramente, para que haya sido justamente en estas comarcas donde se produjo ese auténtico fenómeno sociológico del que ha sido, y lo es todavía escenario la República Argentina, país que, desde un principio y durante las distintas épocas de su historia, recibió incondicionalmente a hombres y mujeres procedentes de las más diversas etnias del planeta y logró, casi de manera milagrosa, asimilarlos rápidamente, sin dificultades y con un resultado final innegablemente armonioso.

Si existió algún tipo de choques en algún punto del proceso de integración entre criollos y los recién llegados, hasta ahora nadie se animó a afirmar que hubiera sucedido, como una demostración más de la enorme generosidad de ánimo de esta nación, ya que la fusión se cumplió naturalmente y sin interrupciones. Esa gigantesca mezcla de culturas, cuyos ingredientes principales fueron los que dieron en denominarse con ese cariño burlón con el cual los argentinos escondemos la ternura, el "gallego" y el "tano", fue el que diera nacimiento a nuevas costumbres y formas de ser, que tienen la particularidad de ser absolutamente distintas a las de cualquier otra parte del mundo, parecidas sí, a muchas de las existentes, pero nunca exactamente iguales a ninguna de las mismas, pero también arrojó un fruto que resulta por cierto enormemente valioso si se lo observa desde un punto de vista filosófico: una manera original de interpretar la esencia del ser humano como ente individual y a la vez gregario y, lo que resulta realmente importante, una forma única de vivir esa nueva captación de la realidad.

Esta simbiosis realmente extraordinaria (además de dar lugar a esa frase tan trajinada, pero no por ello menos exacta que define a este territorio como a un "crisol de razas") tendría, tarde o temprano, de manera casi fatalmente obligatoria que evidenciarse por medio de algún fruto de naturaleza cultural. Y no resulta para nada extraordinario que ello haya ocurrido mediante la expresión musical. El tango es, nada más y nada menos que la demostración práctica de la auténtica naturaleza y de las características básicas de esta nueva raza, que como ya se dijo, es totalmente distinta a todas las demás que pueblan el planeta, pero que al mismo tiempo es portadora de la sabiduría de haber aprovechado lo mejor de todas ellas.

Eso explica que se haya difundido rápidamente por el mundo y ganado legítimamente su universalidad. Esto no sucede por casualidad sino, simplemente, porque su origen es estrictamente universal.

Todo lo comentado no constituye más que el primer paso para introducirse en una temática que contiene miles de recovecos por recorrer. Por eso se propuso precisamente para la edición del año 2001 de este Concurso para Autores Noveles, que los escritores inéditos nos entregaran su visión del tema :"Tango, autores e interpretes", en la seguridad de que serían numerosos no solo los que se sentirían fascinados ante el desafío, sino también que de ese modo les estaba entregando la posibilidad de descubrir nuevos misterios dentro de ese gran misterio que diera en denominarse tango.

Así, un jurado integrado por Hilda Guerra, Luis Gregorich, Fernando Lavore, Ricardo Ostuni y Fernando Sánchez Zinny realizó un análisis entre el más de centenar de ensayos que llegaron de todo el país y del Uruguay seleccionó los que consideró más importantes, que en esta oportunidad pertenecen a los porteños Diana Lía Braceras; Mónica Andrea Ogando; Daniel Mario Lago; Lydia Orsi; Eduardo Rubén Bernal; Eduardo Lancellotti; Jorge Adámoli y Pedro Ochoa; así como los de Ariel Carrizo Pacheco y Héctor Angel Benedetti de Villa Ballester, en la provincia de Buenos Aires; Juan Bautista Duizeide, de Berisso y Juan Raúl Rithner, de General Roca, provincia de Río Negro.

El lector encontrará en sus trabajos, un auténtico homenaje a la diversidad de enfoques, en este volumen, titulado "Doce ventanas al tango" (que en rigor de verdad son muchas más) y tendrá ocasión de esta manera de conocer detalles, encontrar sentido a determinados símbolos y, lo que es más importante, consolidar el orgullo que seguramente siente por su música ciudadana por excelencia.

Edenor

Quiénes y cuándo
le dieron vida al tango

Jorge Adámoli

Dedicado a los intérpretes –músicos, cantantes, bailarines–
y a los simples oyentes que contribuyen a mantener
la vigencia del tango y de sus creadores.

JORGE ADÁMOLI es porteño del Sur, del barrio de Constitución. Nació en 1941 cuando el tango estaba en su apogeo, lo que facilitó una temprana asimilación de sus músicas y letras. Su actividad central es la Ecología. Como tal, es investigador del CONICET y Profesor de Ecología Regional en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la UBA.

Combinando la experiencia profesional con su gusto musical, formó una Base de Datos de 1500 tangos, con 35 archivos diferenciados, para analizar los temas abordados en las letras. Acostumbrado a trabajar con la diversidad biológica, percibió la diversidad temática de las letras de un género donde se habla de los recuerdos, del barrio, de amores soñados (logrados o no), donde diversos instrumentos tienen fuerte presencia, igual que los animales –en particular los caballos–, las carreras, la timba, el alcohol. Es decir, siendo un género que refleja la vida de gentes simples, es natural que todo lo que forma parte de esas vidas, haya sido abordado, como en *El Pescante*, donde Manzi cuenta con gran belleza una historia tal vez minúscula, pero esencial para el carrerito que la vive.

El tango cuenta con figuras descollantes como Manzi, Gardel, Discépolo, Troilo, Cadícamo o Piazzolla, que lo enriquecieron por la enorme cantidad y esencialmente por la gran calidad de su producción. Ningún trabajo que procure identificar a las principales contribuciones podría prescindir de estos y de otros grandes nombres. Por otro lado, muchos tangos fundamentales para la consolidación del género fueron escritos por autores que si bien tuvieron y mantienen gran repercusión popular, exhiben una escasa producción. Tales son los casos de *Desde el alma* de Rosita Melo, *Adiós muchachos* de Vedani y Sanders, o *El ciruja* de Marino y De la Cruz. Para conocer cuál ha sido la contribución de unos y otros, se hizo un análisis de 1500 tangos, en su sentido amplio, es decir, incluyendo a milongas, valses y canciones, pero excluyendo a otros géneros (fox-trots, rumbas, jotas, etc.) aunque hayan sido abordados por intérpretes del fuste de Gardel.

Músicos y poetas. La gran repercusión mundial que tuvo el tango en su época dorada, puede explicarse por el hondo contenido de su poesía, por la sensibilidad de su música, por la personalidad de sus intérpretes (orquestas y cantantes), por la sensualidad de su baile, o mejor aún por una "mezcla rara" de todo ello. Esto lo coloca dentro de lo que podría llamarse un género total y en ese sentido, tiene una relación con la ópera, es decir el género total por excelencia. Sin embargo debe destacarse que la importancia relativa de los poetas es muy baja en las óperas, ya que las mismas están indisolublemente ligadas a los nombres de sus músicos. Por el contrario, es muy difícil que los libretistas sean conocidos fuera de los ámbitos especializados, inclusive por muchos admiradores del género. Cuando se habla de *Aída*, automáticamente se asocia el nombre de Verdi, no el de Ghirlanzoni; al mencionar a *La Bohème*, se recuerda a Puccini, no a Giacosa e Illisca. En el tango es diferente, porque nunca se podría prescindir de los poetas, salvo –claro está– en los tangos instrumentales.

Para poder saber quién es quién en la autoría de los tangos, al menos para saber quiénes contribuyeron con mayor número de temas, se analizaron los archivos, ordenados por las respectivas contribuciones de poetas y músicos. La Tabla 1 muestra que existe una marcada asimetría en la cantidad de temas escritos, mostrando a un reducidísimo núcleo que concentra una gran producción individual, y centenares de nombres que contribuyeron con uno, dos o muy pocos temas (lo cual como será visto, no significa necesariamente desmedro para su calidad). En la tabla, por cuestiones de espacio, solamente se identifican los nombres de los poetas y músicos que escribieron más de 5 tangos.

Haciendo un símil con la distribución de renta o con las categorías impositivas en las sociedades humanas, es posible ver que una reducida artistocracia (o grandes contribuyentes) concentra una porción enorme de la producción total; existe una moderada participación de la clase media (se pueden asimilar a las PyMES), mientras que la gran mayoría de músicos y poetas tiene una participación muy reducida en el total producido, lo que los asimilaría al proletariado o a los contribuyentes de la categoría Autónomos. Tanto en poetas como en músicos, una enorme masa tiene una modesta participación (1 a 5 tangos) en el total. Sobre las 1.323 letras analizadas, 338 poetas (89,42%) escribieron 523 temas (39,56 %); del total de 1.405 músicas registradas, 376 músicos (87,24 %) escribieron 634 tangos, lo que representa un

porcentaje mayor (45,13 %). En ambos casos, la inmensa mayoría (220 poetas y 245 músicos) registra un único tema.

Tabla 1. Cantidad de tangos escritos por poetas y por músicos

	Letras		*Músicas*		
N° de temas	Cantidad de poetas (nombres)		N° de temas	Cantidad de músicos (nombres)	
El proletariado o los "autónomos"					
1	220	poetas, con un solo tema	1	245	músicos, con un solo tema
2	64	poetas, con dos temas	2	65	músicos, con dos temas
3	28	poetas, con tres temas	3	37	músicos, con tres temas
4	11	poetas, con cuatro temas	4	16	músicos, con cuatro temas
5	15	poetas, con cinco temas	5	14	músicos, con cinco temas
La clase media o las "pymes"					
6	5	Blomberg, Linyera, Tagle-Lara, Pesce y Laguna (Lomuto)	6	7	Avena, Collazo, De Angelis, Rossi, Pereyra, Pettorossi y Garello
7	3	Borges, De Grandis y Gorrindo	7	4	Gutiérrez, Magaldi, Malerba, Varela
8	3	Marvil, Yiso y Bayardo	8	5	Arolas, Bardi, Jovés, Maciel y Pugliese
9	1	Maroni	9	6	Aguilar, De los Hoyos, Sucher, Fresedo, Francini y De Caro
10	2	Negro y Tagini	10	4	Demare, Di Sarli, Rubinstein y Villoldo
11	3	Sanguinetti, Amadori y Ferrer	11	5	D'Arienzo, Matos Rodríguez, V. Expósito, Laurenz y Rivero

Tabla 1. Cantidad de tangos escritos por poetas y por músicos *(continuación)*

	Letras		*Músicas*		
12	1	Sciammarella	12		
13	2	Dizeo, Vacarezza	13	4	Donato, Charlo, Pracánico y Cobián
14	1	Pelay	14	3	Filiberto, Lomuto, Scatasso
15	3	Marcó, Rubinstein, y Villoldo	15	1	Pontier
16	2	González Castillo y	16	3	C. Castillo, Maffia y

		Battistella			Razzano
19	1	Barbieri			
			20	2	Sciammarella y A. Stamponi

La aristocracia o los “grandes contribuyentes”

21	1	Juan A. Caruso	21	1	Astor Piazzolla
23	1	Carlos Bahr	23	1	Anselmo Aieta
24	1	Pascual Contursi	25	2	Enrique S. Discépolo y M. Mores
29	1	Enrique Santos Discépolo	30	1	Sebastián Piana
30	1	Alfredo Le Pera	31	1	Eladia Blázquez
32	1	Eladia Blázquez	32	1	Aníbal Troilo
36	1	José María Contursi	39	1	Enrique Delfino
37	1	Cátulo Castillo	40	1	Carlos Gardel
43	1	Celedonio E. Flores	50	1	Francisco Canaro
45	2	Manuel Romero y Homero Expósito			
46	1	Francisco García Jiménez			
63	1	Homero Manzi			
64	1	Enrique Cadícamo			

Es interesante destacar que la concentración de la producción es mayor entre los poetas que entre los músicos, lo que se ve en las participaciones porcentuales de las respectivas clase media y aristocracia (Tabla 2). Los poetas cuentan con una clase media formada por 26 integrantes (6,88 %) que produjeron 266 temas (20,12 %) o sea la mitad que la aristocracia y que el proletariado. La aristocracia está integrada por 14 poetas (3,70 %) que escribieron 534 tangos (40,32 %); es decir, estas 14 fieras escribieron más tangos que los 338 de la clase proletaria y el doble que la clase media.

La distribución entre las clases es más equitativa entre los músicos. Cuentan con una clase media integrada por 45 autores (10,44 %), que escribieron 455 temas (32,38 %), mientras que su aristocracia está formada por 10 músicos (2,32%), que aportaron 316 temas (22,49 %). En este caso, la aristocracia produjo casi la mitad exacta que los proletarios, mientras que la clase media ocupa un razonable tercio del total.

Tabla 2

Resumen de poetas				Resumen de músicos			
1 a 5 temas	338	poetas					
(89,42%)	1 a 5 temas	376					
músicos	(87,24%)						
523	tangos	(39,56%)		634	tangos	(45,13%)	
6 a 20 temas	26	poetas	(6,88%)	6 a 20 temas	45	músicos	(10,44%)
266	tangos	(20,12%)		455	tangos	(32,38%)	21 a 64 temas 14 poetas
(3,70%)	21 a 50 temas	10		músicos	(2,32%)		
534	tangos	(40,32%)		316	tangos	(22,49%)	
TOTAL	378	poetas		TOTAL	431	músicos	
1.323	tangos			1.405	tangos		

Los méritos de los grandes contribuyentes del tango no son resultado sólo de la cantidad, sino esencialmente de la calidad y como tal no requieren de mayores presentaciones; es suficiente con decir que ninguna antología sobre los mejores tangos podría prescindir de sus nombres. En el otro extremo, especialmente entre quienes aportaron uno o dos tangos, el panorama es diferente. Existe un número importante de letras y músicas de dudosos méritos que, si bien fueron rescatadas en algunas de las selecciones consultadas, poco es lo que han logrado en la difusión del género y menos lo que queda en el recuerdo de la gente. Sin embargo, sería un grave error desconocer el aporte de muchos de los integrantes de esta legión que, si bien no produjeron cantidad, en cambio han generado piezas claves en la historia del tango, cuya mejor ponderación es la de ser considerados temas clásicos, de esos que se identifican con los primeros acordes, aunque muchas veces no se pueda responder a la pregunta de quiénes escribieron la letra y/o la música. A continuación se presenta un grupo de tangos que ilustran esta relevante contribución.

Poetas y músicos de escasa producción. Numerosos poetas y músicos escribieron temas de gran belleza, pero su producción fue reducida en número. En los ejemplos tomados, el primer nombre corresponde al poeta; un número entre paréntesis, indica la cantidad de temas registrados en este trabajo. Luego, el nombre del tango en bastardillas y finalmente el nombre del músico, también con la cantidad de temas identificados, entre paréntesis.

— Azucena Maizani (1) *Pero yo sé,* Azucena Maizani (1)
— Mario Soto (2), *El yacaré,* Alfredo Attadía (2)
— Danielo y Noli (1), *Silueta porteña,* Ventura y Cuccaro (1)
— Eduardo Escaris Méndez (2), *En la vía,* Nicolás Vaccaro (2)
— Emilio Falero (2) *Ríe, payaso,* Virgilio Carmona (2)
— J. Font (2) *Alma de loca,* G. Cavazza (2)
— F. Garzo y J. Viladomat (1) *Fumando espero,* J. Masanas (1)
— E. Gaudino (1) *San José de Flores,* A. Acquarone (1)
— Francisco Marino (2) *El ciruja,* Ernesto de la Cruz (1)
— Roberto Medina (1) *Pucherito de gallina,* Roberto Medina (1)
— R. Costa Oliveri (1), *El Tabernero,* M. Cafre y F. Frontera (1)
— Modesto Papávero (2), *¡Leguisamo solo!,* M. Papávero (2)
— Lorenzo Traverso (1) *Uno y uno,* Julio Fava Pollero (2)
— César Vedoni (1) *Adiós muchachos,* Julio C. Sanders (2)
— Fernando Caprio (1) *Zapatito de raso,* Jorge Prasone (1)
— Cacho Castaña (1) *Café La Humedad,* Cacho Castaña (1)
— Iván Diez (1) *Almagro,* Vicente San Lorenzo (1)
— D. Galicchio (1) *De flor en flor,* Eduardo Bonessi (2)
— Angel Greco (1), *Naipe marcado,* Angel Greco (1)
— D. Gilardoni (1) *Baldosa floja,* F. Sassone y J. Bocazzi (1)

Esta lista no puede prescindir de poetas que pusieron letra a temas de músicos de mayor producción, como Carlos César Lenzi (*A media luz* y *Araca París*), Juan A. Bruno (*Yo te bendigo*), Carlos Giampé (*Ahora no me conocés*), Daniel López Barreto (*La uruguayita Lucía*), José Luis Panizza, (*Julián*), Antonio M. Podestá (*Como abrazao a un rencor*), Mario Rada *(¡Araca la cana!*), Mario Soto (*Pasional*), o Rodolfo M. Taboada (*Por qué la quise tanto*). Asimismo debe mencionarse a músicos de escasa producción pero de gran calidad que crearon temas clásicos, junto con poetas de mayor producción, como Samuel Castriota (*Mi noche triste* originalmente conocido como *Lita*), Juan B.

Deambroggio (Bachicha) (*Bandoneón arrabalero*), Roberto Fugazot (*Barrio reo*), Benjamín García (*Yuyo brujo*), Teófilo y Mario Lespés (*Farolito de Papel*), Pascual Mamone (*Bailemos*), Acho Manzi (*El último organito*), Mario Melfi (*Remembranza*) y por supuesto que Rosita Melo con su inolvidable vals *Desde el alma*.

Tangos instrumentales. Sobre los 1500 tangos analizados, tomados de diversas fuentes, alrededor de 10 % son instrumentales es decir que fueron concebidos y permanecieron como creación puramente musical. Es razonable suponer que en un análisis más detallado, se determine que representan un porcentaje bastante mayor. Una parte importante de la vigencia del tango reposa en la calidad de sus temas instrumentales, como es el caso de *Responso* de Aníbal Troilo, *Danzarín* y *Nostálgico* de Julián Plaza, *A fuego lento* y *Don Agustín Bardi* de Horacio Salgán, *Concierto en la luna* y *Lluvia de estrellas* de Osmar Maderna, *Mal de amores* de Pedro Laurenz, *Gallo Ciego* de Agustín Bardi, *El distinguido ciudadano* e *Inspiración* de P. Paulos, *Derecho Viejo* de Arolas, *Rodríguez Peña* de Vicente Greco o *El entrerriano* de Rosendo Mendizábal.

Otros, aunque originalmente tuvieron letras, devinieron tangos instrumentales porque sus letras fueron opacadas por la mayor jerarquía de su música, como *Don Juan* de Ernesto Ponzio, *Felicia* de Ernesto Saborido, *Loca* de Manuel Jovés, o *Chiqué* de Ricardo Brignolo. Gran cantidad de tangos, sobre todo de los primeros tiempos, tuvieron en su origen una música a la que luego se le agregó la letra, con lo que lograron una mayor proyección, como es el caso de *Lita* de Samuel Castriota, que al recibir la letra, fue rebautizado como *Mi noche triste* por Pascual Contursi, dando origen al tango-canción. Menos frecuente es el caso inverso: tangos estrictamente instrumentales como *Adiós Nonino* de Astor Piazzolla, que posteriormente recibiera una bella letra de Eladia Blázquez.

Sociedades perdurables entre músicos y poetas. Muchos de los poetas y músicos establecieron relaciones duraderas, y en varios casos altamente productivas, que se presentan en las tablas siguientes, donde, junto con el listado, se indica la cantidad de temas producidos, y se dan algunos ejemplos de los tangos más representativos. En la Tabla 3 se presentan las asociaciones más persistentes entre poetas y músicos, donde descuellan Gardel-Le Pera, García Jiménez-Aieta y Manzi-Piana, mientras que en la Tabla 4 se presenta un listado de temas cuya letra y música pertenecen a un mismo autor. Allí se destacan nítidamente Discépolo y Eladia Blázquez.

Tabla 3

Parejas de poetas y músicos	N° de temas	Principales títulos
Le Pera-Gardel	21	*Arrabal amargo, Cuesta abajo, Volver, Soledad*
Le Pera y Batistella-Gardel	7	*Me da pena confesarlo, Melodía de arrabal*
Batistella-Gardel	3	*Medallita de la suerte*
Total Gardel-Le Pera	28	Total Gardel-Batistella 10
García Jiménez-Aieta	20	*Siga el corso, Alma en Pena, Ya estamos iguales*
Manzi-Piana	18	*Milonga del 900, Milonga sentimental, El pescante*
Pelay-Canaro	13	*Soñar y nada más, Viejo Gómez, Se dice de mí*
Romero-Delfino	13	*Haragán, Aquel tapado de armiño,*

		Estampilla
Cadícamo-Cobián	11	*Nostalgias, Los mareados,*
		La casita de mis viejos
G. Castillo-C. Castillo	10	*Organito de la tarde, Silbando, El aguacero*
C. Castillo-Troilo	9	*María, La última curda, Una canción,*
		A Homero
Caruso-Canaro	8	*Destellos, Se acabaron los otarios,*
		La última copa
Ferrer-Piazzolla	8	*Balada para un loco, Chiquilín de Bachín*
Bahr-Sucher	7	*En carne propia, Prohibido*
H. Expósito-V. Expósito	7	*Naranjo en flor, Farol, Maquillaje*
H. Expósito-D. Federico	7	*Al compás del corazón, Yuyo verde, Percal*
H. Expósito-H.Stamponi	6	*Flor de lino, Qué me van a hablar de amor*
C. Castillo-H.Stamponi	6	*El último café*
P. Contursi-Scatasso	6	*Ventanita de arrabal*
Manzi-Troilo	5	*Che bandoneón, Sur, Barrio de tango*
Blomberg-Maciel	5	*La pulpera de Santa Lucía*
Cadícamo-Barbieri	5	*Anclao en París, Cruz de palo*
J. M. Contursi-Mores	5	*Cristal, En esta tarde gris, Gricel,*
J. M. Contursi-Troilo	5	*Toda mi vida,*
Negro-Avena	5	*Desde el tablón*
Romero-Jovés	5	*Buenos Aires, Nubes de humo,*
		Patotero sentimental

Con 4 temas figuran: Cadícamo-Charlo; J. M. Contursi-Laurenz; Discépolo-Mores; Discépolo-Francini; Discépolo-Pontier; C. Flores-Pereyra; C. Flores-Pracánico; Manzi-L.Demare; Manzi-Gutiérrez; Maroni-Avilés; Romero-Sciammarella; Rótulo-De Ángelis; Dames-Sanguinetti; Vaccarezza-Delfino y Adamini-Baliotti.

Con 3 temas figuran: Alposta-Rivero; Bahr-Garza; Borges-Piazzolla; Cadícamo-Troilo; Cárdenas-Rossi; C. Castillo-Piana; C. Castillo-Razzano; Cayol-De los Hoyos; J. M. Contursi-Pontier; J. M. Contursi-Rodio; P. Contursi-Terés; Ferrer-Garello; C. Flores-Aguilar; C. Flores-Donato; C. Flores-Maffia; Manzi-Charlo; Manzi-Lipesker; Manzi-Malerba; Marcó-Di Sarli; Rial-Barbieri y Vaccarezza-De los Hoyos.

Tabla 4. Temas con la misma autoría en letra y música

Autoría	Número	Principales tangos
Discépolo	29	*Cambalache, Chorra, Victoria, Secreto, Yira yira*
E.Blázquez	28	*Sueño de barrilete, El corazón al sur, Honrar la vida*
Rubinstein	9	*Charlemos*
Sciammarella	9	*De igual a igual, No te perdono más*
Cadícamo	7	*Tres amigos, Palais de glace*
Villoldo	7	*El porteñito*
Lomuto	6	*Dímelo al oído*
Marcó	5	*Whisky*

Con 3 temas figuran: Bettinotti; Buccino; Canaro; Canet; H. y V. Expósito; Fresedo; Novarro; Pettorossi; Rubens y Tagle Lara.

Los últimos grandes tangos. En los años recientes el tango volvió a ocupar un sitial razonable en las preferencias del público, aunque lejos de los tiempos en que era un vendaval internacional. Luego de años de confinamiento, mantenido en el recuerdo por "los viejos", actualmente es posible ver la formación de conjuntos juveniles de tango, y vuelve a ser una alternativa –modesta pero real– para el baile entre "los jóvenes". Lo diferente, sin embargo, es que una abrumadora mayoría de los tangos que se escuchan actualmente no son estrenos, sino clásicos, escritos muchas décadas atrás. Lo interesante es su persistencia en el gusto popular, a pesar de la falta de renovación del repertorio. Es notable la permanencia de obras de la época de oro, en contraste con el virtual anonimato al que son condenados los tangos más actuales y por extensión sus compositores. Los estrenos de los tangos en sus momentos de auge, generaban verdaderas pasiones. Los autores e intérpretes eran figuras de enorme popularidad. Si bien es cierto que hoy se siguen escribiendo tangos, la repercusión de los mismos no se puede comparar con la que tuvieron en su época de gloria. Existen innumerables referencias sobre el inmediato éxito que tenían los estrenos de tangos durante su época dorada. Cada año surgía una enorme cantidad de títulos, que se pasaban continuamente por la radio, hacían furor en los bailes, mientras se vendían miles de copias. Es lo mismo que actualmente ocurre con cualquier género, conjunto o intérprete de moda, pero estos fenómenos hace décadas que no ocurren con el tango.

Pocos son los grandes títulos que han tenido una receptividad importante entre el público en los últimos 40 años. Un lugar particularmente destacado merece *Adiós Nonino* de Astor Piazzolla, escrito en 1959, uno de los temas más difundidos y con mayor número de versiones. Eladia Blázquez compone *Sueño de barrilete* en 1960. Al año siguiente aparecen *Por qué la quise tanto* de Rodolfo Taboada y Mariano Mores, mientras que Cátulo Castillo y Aníbal Troilo escriben *A Homero*. En 1962 se componen *Bronca* de Mario Batistella y Edmundo Rivero, junto con *Desencuentro* una vez más con la dupla Cátulo Castillo–Aníbal Troilo. En 1963 Cátulo Castillo esta vez con Héctor Stamponi escribe *El último café*. Piazzolla musicaliza varios poemas de Jorge Luis Borges en 1965, entre los que sobresale *Alguien le dice al tango*. En el mismo período, gracias a un gran esfuerzo editorial coordinado por Ben Molar se prepara una colección de catorce tangos donde se reúne a grandes poetas, músicos y pintores, pero no alcanza la repercusión que el esfuerzo merecía. María Elena Walsh escribe *El 45* en 1967.

Astor Piazzolla y Horacio Ferrer forman una prolífica sociedad con varios títulos, donde se destaca *Chiquilín de Bachín* estrenado en 1968, para culminar con lo que seguramente fue el último éxito masivo de los tangos: *Balada para un loco*, que data de 1969 es decir de hace 32 años. Los pocos tangos posteriores que lograron buena difusión, aparecieron con grandes intervalos de tiempo, pero a pesar de su belleza, no llegaron a constituir verdaderas "fiebres". Hace más de un cuarto de siglo, Cacho Castaña escribe *Café La Humedad* en 1974, y Eladia Blázquez, responsable por grandes tangos durante los últimos 30 años, mantiene su jerarquía y escribe en 1975 *El corazón al sur* y *Somos como somos* y, más recientemente, *Honrar la vida*.

Edad promedio de los tangos de repertorio. El repertorio normal de cualquier programa radial o de cualquer catálogo de tangos, incluye temas más o menos conocidos, más o menos antiguos, y contemporáneos. Lo que es impensable, es un programa dedicado por ejemplo a los grandes tangos del 2000. Si no hay una renovación, cabe la pregunta sobre cuántos años tiene el conjunto de tangos que forma parte de los repertorios habituales. Conocer cuántos años tiene cada tango individual, es tarea relativamente simple, aunque según las fuentes aparecen discordancias de fechas. Debido a este tipo de problemas, muchos temas no fueron incluidos en este recuento.

Un poco más difícil es determinar la edad promedio de un repertorio. El criterio seguido para determinar la edad promedio de los tangos analizados en este trabajo, consistió en contar la cantidad de tangos registrados cada año, sumarlo y sacar un valor medio. Cabe insistir que estos valores corresponden a los 1500 tangos analizados en este trabajo que a su vez son tomados de diversas antologías, pero no a la totalidad de los publicados (más de 40.000), que ciertamente mostrarían un número varias veces mayor, pero que difícilmente cambiaría las tendencias generales aquí exhibidas. Los datos muestran una serie de aspectos relevantes (Tabla 5).

Considerando a los temas analizados en este trabajo como un repertorio representativo de los principales tangos o al menos de los de mayor difusión, el valor medio de la serie corresponde al año 1932-1933 lo que indica que este repertorio tendría una edad promedio de 68-69 años.

El cálculo si bien es sencillo y puede utilizarse para evaluar la edad de cualquier serie de tangos favoritos, o de cualquier catálogo disponible, sobrevalora la importancia de los tangos de las décadas más recientes que han tenido muy poca difusión, ya que en el cálculo tienen el mismo peso que los temas más conocidos. Es importante destacar que un cálculo más realista, debería ponderar la difusión real que ha tenido cada tema, para darle mayor peso a los tangos que son clásicos de todos los tiempos. No es lo mismo la difusión que han tenido *El entrerriano* de Lorenzo Mendizábal, escrito en 1897, *La morocha* de 1905 o *Mi noche triste* de 1917, que el tango *En el final* de Sbarra Mitre y Valdez, escrito en 1991 o que *Tango de renacer* de Selles y Pardo de 1980, que permanecen virtualmente desconocidos para el público.

Tabla 5. Cantidad de tangos por año entre 1897 y 1997
Año promedio: 1932-1933
Edad promedio del repertorio: 67,5 años

1897	1	1923	16	1949	3	1975	2
1898	0	1924	19	1950	10	1976	1
1899	0	1925	32	1951	16	1977	2
1900	0	1926	46	1952	5	1978	0
1901	0	1927	38	1953	5	1979	3
1902	0	1928	58	1954	4	1980	6
1903	2	1929	49	1955	4	1981	2
1904	1	1930	49	1956	11	1982	2
1905	2	1931	22	1957	7	1983	1
1906	1	1932	22	1958	3	1984	0
1907	3	1933	29	1959	4	1985	0
1908	3	1934	25	1960	3	1986	0
1909	0	1935	26	1961	2	1987	1
1910	9	1936	15	1962	4	1988	0
1911	3	1937	19	1963	4	1989	2
1912	2	1938	9	1964	3	1990	0
1913	2	1939	15	1965	7	1991	2
1914	10	1940	11	1966	6	1992	0
1915	7	1941	12	1967	4	1993	0
1916	4	1942	29	1968	9	1994	1
1917	3	1943	23	1969	9	1995	0
1918	6	1944	22	1970	4	1996	0
1919	2	1945	22	1971	6	1997	2
1920	9	1946	14	1972	1		
1921	5	1947	15	1972	3		
1922	10	1948	12	1974	4		

Evolución de la producción anual. Entre 1897 y 1909 la producción, si bien incluye a temas centrales como *El entrerriano* o *La morocha* arriba mencionados, presenta pocos títulos. Entre 1910 y 1921 los números mejoran ligeramente. Hasta el año 1919 hubo una producción irregular en cantidad, con dos pequeños picos en 1910 y 1914, donde aparecieron 9 y 10 tangos nuevos respectivamente. Estos son los tiempos en los que Villoldo aportaba letra y música; de músicos como Eduardo Arolas, Vicente Greco, Agustín Bardi, de la primera producción de Francisco Canaro y de Juan Carlos Cobián, mientras que entre los letristas figuran Juan Caruso y fundamentalmente, Pascual Contursi.

Recién a partir de 1922 comienza un crecimiento explosivo en la cantidad de estrenos, que se mantiene hasta 1930, con un pico máximo en 1928 cuando aparecen 58 nuevos temas. Entre 1925 y 1930 se registran récords de producción, apareciendo respectivamente 32 – 46 – 38 – 58 – 49 y 49 tangos. Después de los 49 títulos correspondientes a 1930 se registra una fuerte caída, apareciendo en 1931 sólo 22 tangos nuevos. Estos valores se mantienen hasta el trágico año 1935, cuando muere Gardel. En 1936 se registra una nueva caída en la producción, que llega a 15 tangos estrenados. En 1938 cae todavía más, alcanzando sólo 9 temas, lo que para entonces era un bajo valor, comparado con los 58 registrados sólo diez años antes.

Producción anual de tangos

Entre los 58 tangos estrenados en 1928 figuran temas que siempre tuvieron gran repercusión como:

— *Muñeca Brava*, de Enrique Cadícamo y Luis Visca
— *Marionetas*, de Armando Tagini y Juan J. Guichandut
— *El carrerito*, de Alberto Vacarezza y Raúl de los Hoyos
— *Bandoneón arrabalero*, de P. Contursi y J. B. Deambroggio
— *Llevátelo todo*, con letra y música de Rodolfo Sciammarella
— *Garufa* de R. Fontaina y V. Soliño, música de J. A. Collazo
— *Mama, yo quiero un novio*, de R. Fontaina y R. Collazo
— *Agua florida*, de Fernán Silva Valdés y Ramón Collazo
— *Duelo Criollo*, de Lito Bayardo y Juan Razzano
— *Pero yo sé…* con letra y música de Azucena Maizani
— *Esta noche me emborracho*, *Chorra* y *Soy un arlequín*, los tres con letra y música de Enrique Santos Discépolo
— *Malevaje*, de Discépolo y Juan de Dios Filiberto
— *La muchacha del circo*, de M. Romero y G. Matos Rodríguez
— *Aquel tapado de armiño* y *Haragán*, de Manuel Romero y Enrique Delfino
— *Senda florida*, de Eugenio Cárdenas y Rafael Rossi
— *Seguí mi consejo*, de Trongé y Fernández, música de Merico
— *Alma en pena*, de Francisco García Jiménez y Anselmo Aieta

En las letras de las décadas del 20 y del 30 se mantiene una fuerte producción de Pascual Contursi y Juan Caruso, a los que se suma una legión de poetas entre los cuales Celedonio Esteban Flores, Manuel Romero, José González Castillo, Francisco García Jiménez y Alfredo Le Pera. También son parte esencial de esta generación, tres grandes poetas que serán puntales de la generación siguiente: Enrique Cadícamo, Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo. Entre los músicos, sobresale la figura emblemática de Carlos Gardel y se mantiene la vigencia de Francisco Canaro, Agustín Bardi y Juan Carlos Cobián. Forman parte de este período Anselmo Aieta, Juan de Dios Filiberto, Cátulo Castillo en su fase de músico, previa a su paso a la poesía, Enrique Delfino, Osvaldo Pugliese, Discépolo que todavía musicalizaba sus propios temas, Gerardo Matos Rodríguez y Pedro Maffia.

Hacia fines de la década del 30 y comienzos del 40, se produce un fundamental recambio generacional, que afectará las formas y los contenidos de las letras y músicas de los tangos, dando lugar a la gran renovación de la generación de la década del 40 y del 50 cuando el tango adquiere su definitiva personalidad. Se produce una recuperación en la producción que, si bien no alcanza las cantidades de fines de los años 20, genera temas de enorme trascendencia. Enrique Cadícamo, Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo, protagonistas de las dos décadas anteriores, junto con Cátulo Castillo, José María Contursi y Homero Expósito, se convierten en las figuras medulares de la nueva y definitiva etapa del tango, caracterizada por una fina y profunda poesía. Completan el elenco Carlos Bahr, Reinaldo Yiso y Horacio Sanguinetti. Aníbal Troilo, protagonista desde la década del 30, es la figura central entre los soberbios músicos que definieron el perfil de la nueva generación. Troilo y Mariano Mores, ponen música a los principales poetas del 40 y del 50. Sebastián Piana, de larga trayectoria, musicaliza grandes temas de Cátulo Castillo, pero encuentra su sociedad perfecta con Homero Manzi, especialmente como creadores de la milonga. Juan Carlos Cobián, vigente desde *El motivo* cuando les pusiera música a los versos de Pascual Contursi de 1914, forma una larga y prolífica sociedad con Cadícamo. Charlo, Rodolfo Sciammarella, José Razzano y Juan D'Arienzo también forman parte de este puente entre décadas. Músicos surgidos o consagrados durante los 40 y 50 fueron José Dames, Carlos Di Sarli, Hugo

Gutiérrez, Lucio Demare, Virgilio Expósito, Héctor Stamponi, Rosendo Luna (=Cadícamo), Enrique Mario Francini, Armando Pontier, Domingo Federico y Manuel Sucher.

La última generación del tango surge entre fines de los 50 y comienzos de los 60, con dos figuras excluyentes: Astor Piazzolla y Eladia Blázquez. Héctor Stamponi y Leopoldo Federico mantienen su actividad; Edmundo Rivero en letras y músicas –particularmente recuperando el lunfardo–, Héctor Negro con numerosos poemas, Raúl Garello con sus músicas, así como los poemas de Horacio Ferrer reflejan esta época. Pero Astor Piazzolla tanto con sus temas instrumentales entre los que descuella *Adiós Nonino*, como cuando se asocia con Ferrer, deja una marca indeleble. Eladia Blázquez, quien ya estaba consagrada con temas folklóricos, elabora la letra y música de los últimos grandes tangos que merecen el favor popular.

Sobre la etimología

de la palabra *tango*

Héctor Ángel Benedetti

HÉCTOR ÁNGEL BENEDETTI
- Lugar, fecha de nacimiento: Gral. San Martín, 10 de noviembre de 1969
- Edad: 31 años
- D.N.I.: 21.140.233
- Dirección: Calle 115 Nº 2050 (ex Lavalle 30)
  B1650ATR General San Martín, Pcia. Buenos Aires
- E-mail: hectorbenedetti@hotmail.com

Actividades relacionadas con el tango

1994-2000 - Revista *Tango XXI*, Buenos Aires
Redactor
- Tuve a cargo la sección fija "Tango y cine argentino", desde abril de 1994 hasta marzo del 2000, en que la revista dejó de salir.
- Eventualmente, me encargaron otras tareas periodísticas, como artículos evocativos, reportajes y notas editoriales.

1998-2000 - LS 1 Radio Municipal, Buenos Aires
Conducción del programa "El ojo estrábico". Todos los sábados a la medianoche por FM de la Ciudad (92.7 MHz)
- Asumí la conducción del programa desde marzo de 1998 hasta septiembre del 2000, en que dejó de emitirse por cambio total de programación en la radio.
- Imprimí un nuevo ritmo al programa.
- Aporté absolutamente todos los elementos necesarios: registros sonoros, material para lectura, anexos.
- Adopté un sistema eficiente de trabajo para la conducción, locución y operación, que se tradujo en el resultado de cada puesta en el aire.
- La audiencia alcanzó altos niveles de rating.

1998 - Radio *Alma Tanguera*, Castelar
Redactor
- Tuve a cargo la sección fija "...Y así nació este tango", desde enero hasta marzo de 1998, en que salió el último número de la primera etapa de esta revista.

1998-2001 - Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires
Patrocinante
- Colaboro con esta Institución desde noviembre de 1998 en calidad de patrocinante.
- He presentado una Comunicación Académica, que ha sido evaluada y aceptada.

2000-2001 (sello discográfico en formación), Buenos Aires
Director artístico
- Selecciono el material a publicarse, que consiste en registros históricos del tango; preferentemente, discografías completas y piezas de colección.
- Redacto las notas históricas de los prospectos que acompañan cada disco compacto.
- Este sello, que de momento lleva el nombre provisorio de "Tango escondido", se encuentra en etapa de preproducción.

2000-2001 - www.zivals.com, Buenos Aires
Crítico musical

- Desde julio de 2000 escribo periódicamente las críticas musicales de discos compactos de tango que se lanzan al mercado y que se ponen a la venta en la disquería Zival´s.
- Esto ha incrementado considerablemente las ventas por Internet de la empresa.

2000-2001 - Revista *Pugliese*, Buenos Aires
Colaborador
- Hago notas sobre distintos aspectos del tango, a pedido de la revista.

Artículos en revistas
- "Gardel, Gasnier y una película olvidada". En *Tango XXI* número 5 (abril de 1994). Una página.
- "La comedia tanguera de Charles Chaplin". En *Tango XXI* número 6 (julio de 1994). Una página.
- "Canta Ignacio Corsini. Cuando el año 40 nacía". En *Tango XXI* número 7 (diciembre de 1994). Tres páginas.
- "Apuntes para una revisión de 'Puerto Nuevo'". En *Tango XXI* número 8 (agosto de 1995). Cuatro páginas.
- "El fútbol, el tango y el cine". En *Tango XXI* número 10 (noviembre-diciembre de 1996). Tres páginas.
- "Tres crónicas de cine infame". En *Tango XXI* número 11 (junio de 1997). Dos páginas.
- "Algunas versiones sobre la llegada del cine sonoro". En *Tango XXI* número 13 (noviembre-diciembre de 1997). Tres páginas.
- "Gabriel *Chula* Clausi: 'Siempre traté de tocar con mi propio estilo'". Reportaje. En *Tango XXI* número 12 (noviembre-diciembre de 1997). Cuatro páginas.
- "Medianoche". En *Alma tanguera* número 10 (enero de 1998). Una página.
- "Margaritas". En *Alma tanguera* número 11 (febrero de 1998). Una página y media.
- "Nada más". En *Alma tanguera* número 12 (marzo de 1998). Una página.
- "Memorias del cine con aires nativos. Dos películas de Juan Moreira". En *Tango XXI* número 13 (septiembre de 1998). Tres páginas.
- "Siguiendo así, *Derecho viejo*. Consagración de una nueva orquesta típica". En *Tango XXI* número 13 (septiembre de 1998). Una página.
- "Francisco Pracánico. Evocación a cien años de su nacimiento". En *Tango XXI* número 13 (septiembre de 1998). Dos páginas.
- "Editorial. Y el tango sigue andando". En *Tango XXI* número 14 (marzo de 1999). Una página.
- "Persistencia de *Viento norte*. Valoración de una de las mejores películas que dio el cine nacional". En *Tango XXI* número 14 (marzo de 1999). Tres páginas.
- "Editorial. Lo que vendrá". En *Tango XXI* número 15 (noviembre de 1999). Una pagina.
- "El tango en Neuquén. La vida de Paquita Bernardo, bandoneonista, recreada por artistas de la Patagonia". En *Tango XXI* número 15 (noviembre de 1999). Dos páginas.
- "Retrato de Pirincho. Esbozo para una biografía (quizá arbitraria) de Francisco Canaro, 1888-1964". En *Tango XXI* número16 (junio del 2000). Cinco páginas.
- "El cine de Francisco Canaro. Historia de las películas que produjo al frente de su compañía 'Río de la Plata'". En *Tango XXI* número 16 (junio del 2000). Dos páginas.
- "El camino de Buenos Aires. Acerca del libro *Sarrasini, entre la fábula y la epopeya*, de G. Bernstein (Edit. Biblos)". En *Gargantúa* número 3 (diciembre del 2000). Dos páginas.
- "Juan D´Arienzo: La pista está que arde". En *Pugliese* número 10 (diciembre del 2000). Una página.}
- "Leopoldo Federico: No me preguntes por qué". En *Pugliese* número 10 (diciembre del 2000). Una página.

• “Heliogábalo en Buenos Aires. Acerca del libro *Historias del comer y del beber en Buenos Aires*, de D. Schávelzon (Edit. Aguilar)”. En *Gargantúa* número 4 (febrero-marzo del 2001). Dos páginas.

Partituras

• *Mariela*. Tango en Do menor para piano. Buenos Aires, 1994; Impresiones Musicales Ferrer.

• *Canción del cuarenta y ocho.* Vals criollo para canto y piano. Buenos Aires, 1997; Impresiones Musicales Ferrer.

• *Campana Mahuida.* Canción neuquina en Do mayor para guitarra y canto. Buenos Aires, 1999; Imprenta Capialbi.

Escritos académicos

• *Formas vérsicas en la toponimia neuquina.* Comunicación académica a la Academia Porteña del Lunfardo, publicada bajo el número 1492 (octubre de 1999).

1. *Introducción*. Las diferentes teorías acerca del correcto origen de la palabra *tango* han intrigado desde comienzos del siglo XX a casi todos los investigadores, y prácticamente no hubo libro sobre la historia de nuestra música que no sintiera la obligación de arriesgar una hipótesis. Esto ha sido causa, por cierto, de muchas páginas; en ellas, las inevitables referencias de algunas exposiciones peregrinas suscitaron más episodios aún.

¿Por qué esta exploración? ¿Cuál fue el móvil perseguido, unas veces con ligereza y otras con profundo conocimiento? La etimología de *tango* no contribuye en absoluto a esclarecer el por qué de la existencia de esta música. Buscar una justificación, un motivo para ser, supondría un profundo desprecio para cualquier forma artística, y en esto no puede olvidarse el concepto de *art happens*. Así lo entendió Angelus Silesius, con la aprobación, siglos más adelante, de James McNeill Whistler.[1]

Pero no es una discusión yerma. Las palabras –el lenguaje– eran algo tan significativo para los antiguos griegos, que consideraban al aedo como el dueño de una verdad. Llegaba a desconcertarles que Homero, sin ser geógrafo ni historiador, siendo tan solo poeta, pudiera describir con precisión tantas cosas. La palabra generaba motivos de discusión filosófica; v. gr. para Cratilo, que contradecía a su maestro Heráclito al afirmar que eran correctos los nombres de las cosas siempre que correspondieran a su naturaleza. Es decir, los nombres no eran fruto de convenciones. También la tradición judeocristiana notó la importancia de la palabra.[2]

Herederos de ambas culturas, la relevancia concedida a un vocablo no podía agotarse fácilmente, y una de las múltiples formas de esta preocupación fue la etimología.

En cuanto a *tango*, mucho se ha escrito al respecto (no está de más repetirlo). El propósito de este ensayo es detallar cada una de las teorías más famosas, con las refutaciones que sean necesarias para obtener una conclusión razonable.

2. *Desde el latín, a través del castellano antiguo.* En latín, *tango*, como verbo activo o transitivo, es la primera persona del singular en el indicativo de *tangere*. Admite varias acepciones. Algunas, relacionadas con el acto de tocar; otras, con referentes de posición; y aún •en formas arcaicas• con el engaño o la burla. Ninguna, empero, satisfactoria para establecer un vínculo con la aparición del vocablo *tango* en el Río de la Plata. No se trata de *tocar* en el sentido de “tocar un instrumento”, de *tañer*; sino de *palpar*.[3]

La evolución del latín al castellano arrastró este verbo consigo. En el *Poema de Mio Cid* figura una mención interesante, quizás inadvertida. Ocurre en el Cantar II, al llegar al verso 1673: *Violo el atalaya e tanxo el esquila*. Aquí, los azares del idioma llevaron a *tanxo* (pronunciándose *tanyó*, al uso de los ladinos, aunque todavía es motivo de discusión la articulación correcta) como sinónimo de “hacer sonar”; en este caso, la esquila (*sk_lla*), una campana pequeña. *Tanxo* es pretérito, entonces, de *tañer*; un verbo que surge otras dos veces en el poema: en el verso 286 (*tañen las campanas en San Pedro a clamor*) y en el 1658 (*a una grand priessa tañien los atamores*).[4]

En otro verso arcaico, citado con frecuencia en estas polémicas cuestiones etimológicas, se documenta *tango* como una conjugación del verbo *tangir*, forma antigua de *tañer*, derivada del *tangere* latino. Es aquél que dice *Tango vos, el mi pandero…*[5] En Gonzalo de Berceo y en otros autores de la época también se halla *tangir*.

Tango en el latín; *tanxo* y *tango* en los antecedentes hispánicos, ya con relación a la música: una apresuración lingüística llevaría a creer ver aquí las raíces.[6] Pero más allá del significado literal de la palabra, es increíblemente erróneo el suponer que un esclavo del siglo XVIII, bajo el virreinato del Marqués de Loreto, tuviera acceso a una educación que le permitiera reconocer *tango* en el latín o en sus formas corrompidas del castellano antiguo. No es posible justificar que pase al olvido y reaparezca más de cinco siglos después, muy lejos de los lugares de batalla entre moros y cristianos. De hecho, durante este período en que *tango* oculta todo enlace musical, sólo es posible hallarla en nuestro idioma como sinónimo de *tángano*, o chito (un juego por dinero, con tejos). Y si bien se admitió la frase *ir de chitos* por "ir de juerga", no hay constancia de que se haya empleado su equivalente *tango*. No se dijo *ir de tangos* por "ir a divertirse". O, por lo menos, no se documentó.

Es sabido que los conquistadores que arribaron al Nuevo Continente no eran, salvo una o dos excepciones, gente de cultura. Con toda seguridad arrastraron consigo las falencias de un idioma empobrecido o desactualizado. Provenían en su mayoría de regiones conservadoras desde el punto de vista lingüístico, en donde se mantenían formas desaparecidas en otras partes, desterradas por la imposición de Cervantes. Eran militares, y aún hoy el lenguaje militar •como el jurídico, como el litúrgico• se resiste a cambios, con obsesiones por preservar sus características. ¿Es válido pensar, entonces, que los adelantados y sus soldados importaron a estas tierras, entre la sífilis y la hambruna, la palabra *tango* en su representación medieval de "tañer"? Sería ésta una teoría arriesgada, tal vez inconducente. Lo cierto es que entre el *tango* de los romanceros del viejo idioma y el *tango* de la danza falta un eslabón sólido, y que probablemente este eslabón no exista.

Desautorizada (o casi) la propuesta de un origen latino a través del primitivo castellano, nos queda una expresión de difícil etimología. La Real Academia Española no aventuró hipótesis desde la edición de 1914 de su Diccionario, en la que todavía insistía con la procedencia desde *tangir*. Las ediciones siguientes omitieron ya toda alusión a su ascendencia. Temprano, antes que Rossi y que los Bates, comprendieron que ya no era posible la precisión y optaron por la directa eliminación del asunto. Sorprende que el criterio de la Academia (denunciado, por otras causas, por estudiosos como Raúl Prieto)[7] sea básicamente el mismo que adoptaran, años después, varios supuestos eruditos.

3. *Desde el nombre de una persona.* Poco o ningún fundamento han tenido para la palabra *tango* algunas etimologías. Una de las más llamativas (y menos convincentes) consiste en considerar a *tango* como el nombre de una persona. Concretamente, de una mujer; con más precisión aún, de una mujer negra, tal vez liberta o fugitiva. (La leyenda olvida que habla de una época posterior a la Asamblea de 1813, o quizás es más realista que la historia y comprende que la abolición no fue cumplida de inmediato.) Esta mujer bailaba tan bien alguna especie de contradanza, que su nombre bautizó al arte. Ella se llamaba *Tango*, o *Tango* le dirían. Hay una variante: *Tangó*, quizá para aproximar el vocablo a una discutida onomatopeya, como se verá en el punto 5. Pero todo debió ser al revés. Si la negrita *Tango* realmente existió, si su fama alegró alguna vez las orillas del Plata, debió su apodo –devenido en su apellido y en su historia– al baile en que se lucía. Con lo que obtenemos ni más ni menos que un tropo de dicción, invertido según la conveniencia del cronista de turno.

Podrá apreciarse que ésta y otras proposiciones análogas fallan en cuanto a la documentación. Hacia las últimas décadas del siglo XIX la palabra *tango* acusaba una larga y abultada transmisión oral contra una escasa e imprecisa transmisión escrita; con tal antecedente, era natural que surgieran historias tan inverosímiles como la de la negrita que se llamaba *Tango*.

4. *Desde el japonés.* La necesidad filológica condujo a los investigadores por caminos rarísimos y no siempre oportunos. Llegó a estimarse un nacimiento japonés, sólo porque *tango* aparece en ese idioma designando cierta festividad: la que *"…se celebra el quinto día del quinto mes del año y es fecha simbólica de los niños"*.[8] La palabra habría llegado a Cuba con los inmigrantes nipones. De más está decir que a nadie se le hubiera ocurrido relacionar, en el siglo XIX, el casi delictivo tango rioplatense con una fiesta infantil.

Esto recuerda la cuestión del nombre del río Amazonas. La leyenda dice que los exploradores que se adentraron por él hallaron un matriarcado de admirables guerreras, diestras en el arco; de ahí el bautismo, tal como figura en algunas enciclopedias. La verdad es que mucho antes de Francisco de Orellana los aborígenes ya le decían *Amassona*, que en su lengua significa algo así como "nave destruida". Nada tiene que ver entonces con Hipólita ni con la *Biblioteca* de Apolodoro. (Amazonas, en griego, significa "las que no tiene seno": ••••••••) Una coincidencia en la pronunciación puede ser fatal para el lingüista urgido de explicaciones.

Pero regresando a nuestra palabra, si adjudicarle un nacimiento japonés acarrea una lista de peligrosas analogías con otros idiomas –ya que con variantes forzadas podemos leer o escuchar *tango* en varios más–, no menos inseguro es caer en la tentación de analizarla como onomatopeya, tal como se verá enseguida.

5. *Desde una onomatopeya.* En 1836 se encuentra *tango* en el *Diccionario provincial de voces cubanas* de Esteban Pichardo, impreso en Matanzas, Cuba; *tango* es, según el marino y lexicógrafo de la isla, una *"…reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores o atabales"*.[9] Pichardo no dice que la palabra esté reproduciendo el sonido de esos atabales; fueron otros quienes lo dijeron por él.

Concretamente, la palabra *tango* fue de circulación corriente entre los esclavos africanos, que la habían traído de sus tribus. Sin mayores dificultades se la verifica en la zona del Golfo de Guinea –la *Slave Coast*, el delta del Níger–, aunque con un significado oscilante. Porque así como se creyó ver en *tango* al lugar de reunión para prácticas religiosas, al sitio vedado para los ojos profanos del "hombre blanco" e incluso del negro no iniciado, también se le adjudicó *tango* al sonido de los tambores, como si escucharan más o menos "tan-gó" al golpear sus atabales.

José Gobello pregunta, entonces: *"¿y por qué no tan-tan?"*.[10] Es cierto; "tan-gó" es una manera demasiado afectada para reproducir ese son. Algunos instrumentos sobrevivientes de aquella época, con pequeñas y lógicas variaciones hoy forman parte del candombe; únicamente al improvisar con dos clases de tamboriles, el repique (contralto) y el piano (tenor abaritonado), se perciben ciertos acentos, pero difícilmente "tan-gó". Mazacallas, palillos, porongos, tacuaras, marimbas, quijadas, hueseras, quisanches, sopipas, macús, piques y bombos no lo consiguen. Ningún elemento, ninguna combinación de percusiones sugiere "tan-gó".

Un defensor de este origen onomatopéyico es Joan Corominas, autor de una vasta obra crítico-etimológica.[11] Lo deduce por *tang*, un sonido elocuente, un golpe de tambor (y recurre a dos claves: a la definición de Pichardo y a que *tango* es también el nombre de un tambor de Honduras). Trae a su memoria una voz normanda empleada en el siglo XVI, *tangue*, que es el nombre de una danza, y a *tingel-tangel*, que en alemán es "cabaret". Nada tienen en contacto con la aparición de *tango* en el español, pero los tres se gestan desde la misma sustancia. Aclara que sólo se permitiría un linaje latino si el castellano lo hubiera tomado del gallego, lengua *"…donde* tanguer *es «tocar», «toque, música», y* tangueiro *parece ser «músico» o «gaitero»"*.[12]

6. *Desde el África, I: Dialectos locales.* El mismo Corominas llama la atención sobre la presencia de *tamgu* o *tuñgu* ("bailar") en dialectos del Níger central, aunque no las considera demasiado. En su opinión son de *"…difusión meramente local entre los idiomas bantúes"*.

No obstante, este aviso que Corominas otorga así, como al sesgo, es mucho más firme que su primera moción onomatopéyica. En África, los negros se reunían en los *tangos* para desarrollar sus ritos; en el Río de la Plata continuaron llamando *tango* a los cotos reservados para uso exclusivo de su comunidad. Si se extendió por toda América, arraigó únicamente allí donde a los esclavos se les permitió un sitio donde continuar sus prácticas. El término se afincó, entonces, donde la esclavitud no padeció la crueldad de Alabama; allí donde el esclavo pudo gozar de una restringida licencia para reunirse en sociedad: Argentina, la Banda Oriental, Cuba. En los *tangos* se baila; esto, según las primeras noticias •y quejas de vecinos• que han llegado.

7. *Desde el quechua.* Paralelamente a Pichardo, en el Plata se escribe *tango* y *tambo*, sin hacer mayor distinción. Aquí hay otro problema. En el quechua, *támpu* o *tánpu* (campamento, acantonamiento) fue anterior a la introducción de *tango* en América. Su forma *tambo*, establecida para el castellano por Juan Solórzano Pereira,[13] se da ya hacia 1541 en un documento chileno, y en Buenos Aires no era desconocido. Por ello quizá se alternara *tango*, todavía extraño al periodismo y a los funcionarios gubernamentales, con el mejor sabido *tambo*.

8. *Desde la palabra* tambor. Esta alternancia con *tambo* condujo a la idea, no muy feliz, de suponer un origen a partir de *tambor*. El instrumento preferido por los negros era éste; tanta estima le tenían y a tal punto en la Colonia se los identificaba mutuamente, que florecieron en Buenos Aires algunos Barrios del Tambor en los límites de las Parroquias de Monserrat, de la Concepción, de San Telmo. Zonas marginales, propicias para la convención dominguera de los esclavos, ricas en libertos y hasta en evadidos. Eran equivalentes del Caserío de los Negros junto al arroyo Miguelete, en Montevideo; y una prueba literaria de su difusión por casi toda América es aquella célebre copla rimada por la poeta chilena Gabriela Mistral: *Panameño, panameño, / panameño de mi vida / yo quiero que tú me lleves / al Tambor de la alegría…* (de *Tala*, 1938).

Una peculiar dicción, que todavía se parodiaba a mediados del siglo XX, hacía que los negros articularan *tambó* en lugar de *tambor* (*"los troncos quebrando / palillo e tambó / la lonja rajando"*, dice el *Candombe de los esclavos*). Rubén Carámbula registra que *tangó* era el nombre primitivo del tamboril, por deformación de *tambó* (nótese que no lo consigna como onomatopeya).[14] Podría divisarse fácilmente un desarrollo: *tambor* • *tambó* • *tangó* • *tango*. O bien: *tambor* • *tambó* • *tambo* • *tango*. En ambas secuencias, *tambor* es la palabra primigenia y se apunta un paso por *tambo* / *tambó.*[15] Nada más desacertado. *Tambo* no es el intermedio entre *tambor* y *tango*. *Tambo* es, como se aclaró, el intento de fijar para el español una antigua forma quechua, anterior al esclavismo. No se encuentra entre los cubanismos de Pichardo, ya que la palabra no avanza más allá de Colombia,[16] pero sí se la halla en Buenos Aires y en Montevideo, donde es lo mismo que en la isla de Cuba se define para *tango*: un cónclave de negros.

9. *Desde el África, II: Colonias portuguesas.* Si en el Camerún y en el Congo es el *tango* un espacio para la rueda aborigen, pronto el esclavista (o su mercancía) pasó a llamar *tango* al lugar de embarque. Lo hizo quizá para atenuar lo terrorífico de la espera incierta, o para evitar el suicidio colectivo. El engaño no podía ser más simple, y se basaba tan sólo en una palabra: los negros reconocerían en ese redil a sus *tangos* del interior del continente. Era efectivo. *Tango* fue, ya en puertos de América, ya prendida la decepción y la enfermedad, el tablado donde se exponían aquellos hombres (contrabandeados o no) para la venta. La palabra sencillamente había viajado en barco, como ellos. La esclavitud primero se aminoró,

luego se extinguió; nunca se supo cuántos hombres se agotaron en ella, pero *tango* siguió vivo, otra vez restituido su significado de "sitio de reunión".

Volviendo al África, no sería descabellado un paso tentativo por las colonias de Portugal. Los naturales de la isla de Santo Tomé (São Tomé) solían llamar, hacia comienzos del siglo XVII, *tangomâo* al encargado de reclutar negros; un individuo portugués y cristiano que hacía la trata en Guinea. Así lo señalan dos jesuitas: el P. Alonso de Sandoval (*De instauranda Æthiopum salute*) y el P. Fernán Guerreiro (*Relação anual das cousas que fizeram os Padres da Compañhia de Jesus nas suas Missoes nos anos 1600 a 1609*). Gobello, quien rescata ambas menciones, y el lingüista Germán de Granda, en una publicación colombiana, expresan sus dudas ante la raíz de *tangomâo,* pero esta palabra no debería tomarse más que como un compuesto sintáctico entre *tango* (en su versión africana, no como la conjugación del verbo *tanger*) y el sustantivo portugués *mâo*, que en sentido figurado es "autoridad". El comercio esclavista pudo dejar en América parte de esa "habla criolla" plagada de lusismos.

Guiado en sus resultados por el citado Granda, Gobello observa un proceso inverso. A partir de la primera persona del presente del indicativo de *tanger* (una visible consecuencia del latino *tangere*), *tango* pasa a la lengua de los propietarios de Santo Tomé, quienes la transmiten a sus negros. Éstos se encargarán de difundirla en América.[17]

¿Dónde rastrear, entonces, la etimología? A pesar de las evidencias de un nacimiento africano y esclavo, vale detener en este punto la búsqueda desde el Río de la Plata, dejando en claro, pues, que aquí (como en África) *tango* es el sitio de reunión de los negros. Sirve el no apresurar las conclusiones, por dos razones: primero, porque *tango* •se insiste• es el lugar de baile y no el nombre de la danza; segundo, porque también en España, por los mismos años, se encuentra esta palabra.

10. *Desde el* tango *andaluz.* La asistencia de un *tango* andaluz es indisimulable, pero deliberadamente fue omitido por varios historiadores. *Tango* aparece en España como voz importada de Cuba; la música misma del tango andaluz es de raíz cabalmente afrocubana, como determinaron musicólogos puntuales.

Otras opiniones dan como origen de *tango* (para el tango andaluz) los portuguesismos de las islas Canarias[18] o de las provincias de Huelva y Sevilla, no queriendo ver los otros portuguesismos mucho más probables teniendo en cuenta la procedencia de la música: los del habla criolla de Santo Tomé llegados a Cuba.

11. *Cómo llega la palabra* tango *al Río de la Plata. Teoría de las dos entradas.* Cuando el tango andaluz se convierte en moda en Sudamérica, hacia 1870 – 1880, la danza de los negros (a la que se llamaba *milonga*) pasa a llamarse *tango* por supuestas analogías en los pasos de baile o en sus características musicales. *Tango* reemplaza a *milonga*; *tango* es ya la música que evolucionará hasta lo que es hoy. Pero con este sentido no viene directamente del negro, sino del español, y éste a su vez la requisa de Cuba.

Es decir, el Río de la Plata adquirió dos veces el vocablo. Primero, en época colonial, llegó designando cierto tipo de lugar de reunión; posteriormente, la palabra volvió a entrar para dar nombre a una danza gestada o transformada en ese mismo sitio. Fueron dos llegadas con muchos años de diferencia una de otra, procediendo de distintas geografías. Algún tiempo fueron palabras polisémicas, pero durante las últimas décadas del siglo XIX se las redujo a un solo significado: el que conocemos actualmente.

Más claramente, y a modo de resumen, podemos afirmar que *tango* fue en principio un lugar; con este significado, llegó hacia el siglo XVII procedente del África. Luego fue una danza; con este otro significado, llegó hacia 1870-1880 procedente de España, que a su vez la tomó de Cuba, que a su vez la importó de la misma África.

La teoría de las dos entradas es sugestiva; lejos se está, no obstante, de una respuesta irrevocable acerca de la etimología y el arribo de la tan cuestionada palabra. El tema sólo podría quedar

definitivamente resuelto cuando el afán de instrucción lleve a estudiar a conciencia las varias familias de idiomas africanos.

Notas

1 Debemos a Jorge Luis Borges el descubrimiento de esta repetición.

2 v. Gn 1, 3 y ss. Para ampliar, cf. 2 Co 4, 6; Is 40, 26; Jr 10, 12-13 y Ba 3, 33; éste último, deuterocanónico.

3 V. gr., *Noli me tangere* en Jn 20, 17.

4 Se sigue la versión de Colin Smith, considerada como la más confiable. v. ANÓNIMO: *Poema de Mio Cid*: Madrid, 1994 (decimonovena edición, revisada); Ediciones Cátedra. Págs. 155, 205, 206 y 337. No obstante, en los versos citados no hay diferencias con las transcripciones que hiciera antes Ramón Menéndez Pidal.

5 El verso aparece en la antología de Daniel Devoto *La flor de la rosa.* Lo citan SALAS, HORACIO (*El tango*: Buenos Aires, 1995; Editorial Planeta Argentina. Pág. 35); y SÁBATO, ERNESTO (*Tango, discusión y clave*: Buenos Aires, 1963; Editorial Losada. Pág. 38, recogiendo una noticia de Tulio Carella).

6 Siendo relativamente comunes los reemplazos de / *x* / por / *j* / y de / *j* / por / *g* /.

7 v. PRIETO, RAÚL, en prácticamente todo su libro: *Madre Academia. Crítica sicalíptico-lexicográfica en prosa.* México D.F., 1984 (segunda edición, corregida y aumentada); Editorial Grijalbo.

8 Es una temprana teoría, esbozada por Eduardo S. Castilla en 1932. Reproducida en SALAS, HORACIO (*Op. cit.*, pág. 39) y sugerida por Blas Matamoro en su capítulo "Orígenes musicales" incluido en RIVERA, JORGE B. / MATAMORO, BLAS / GOBELLO, JOSÉ: *La historia del tango*, tomo 1: *Sus orígenes.* Buenos Aires, 1976; Ediciones Corregidor. Pág. 57.

9 v. PICHARDO, ESTEBAN: *Diccionario provincial de voces cubanas.* Matanzas, 1836; Imprenta de la Real Marina. Pág. 242. Este libro suele ser citado también como *Diccionario de cubanismos.*

10 Lo hace en su capítulo "Tango, vocablo controvertido", incluido en RIVERA / MATAMORO / GOBELLO: *Op. cit.*, pág. 136.

11 Para todo lo relacionado con *tango*, v. COROMINAS, JOAN / PASCUAL, JOSÉ A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* Tomo V. Madrid, 1991 (tercera reimpresión); Editorial Gredos. Págs. 405 y 406.

12 Corominas se remite a otros dos autores. En realidad, sería *tanxer*, como "tañer": v. FONTANILLO MERINO, ENRIQUE (dir.): *Diccionario de las lenguas de España.* Madrid, 1985; Ediciones Cátedra. Págs. 289, 405, 577 y 589. Para "gaitero", Rosalía Castro, v. gr., escribe invariablemente *gaiteiro*, no *tangueiro*: *Un repoludo gaiteiro / de pano sedán vestido.…* (de sus *Cantares gallegos*, 1863).

13 Este jurisconsulto español, fiscal del Consejo de Indias, era una de las autoridades de la Lengua de la Real Academia Española. *Tambo* figura en su libro *Política indiana.*

14 v. CARÁMBULA, RUBÉN: *El candombe*. Buenos Aires, 1995; Ediciones del Sol. Pág. 147.

15 *Tambo* como transición entre *tambor* y *tango* es una discutible visión de Ricardo Rodríguez Molas (1957) y de Rolando A. Laguarda Trías (1969). La aprueba GARCÍA JIMÉNEZ, FRANCISCO (*El tango. Historia de medio siglo, 1880 / 1930*: Buenos Aires, 1965 [segunda edición]; Eudeba. Pág. 9). La cita en tono neutro, sin decidirse, Blas Matamoro en su capítulo "Orígenes

musicales", incluido en RIVERA / MATAMORO / GOBELLO (*Op. cit.*, pág. 61). Finalmente, la descarta José Gobello en "Tango, vocablo controvertido", del mismo libro (págs. 133, 135 y 136).

16 v. COROMINAS / PASCUAL: *Op. cit.*, tomo V, págs. 395 y 396.

17 También Corominas cita *tangomâo*, como al pasar; no le da demasiada importancia, pero dice de él que es un portugués africanizado. En COROMINAS / PASCUAL: *Op. cit.*, tomo V, pág. 406, col. 2, 24 – 26.

18 El grupo de las Canarias (al que los romanos llamaron *Insulæ Fortunatæ*) tenía una notable proporción de portugueses en su población, dado que Portugal, llevado quizás a expandir los negocios de la vecina Madeira, tuvo un dominio político y comercial muy importante que duró hasta el reinado de los Reyes Católicos. || Corominas (v. COROMINAS / PASCUAL: *Op. cit.*, tomo V, pág. 406, col. 1, 57–60 y col. 2, 1-3) asegura que en la Isla de Hierro, la más occidental y meridional de las Canarias, hubo un baile llamado *tango*. Un herreño amigo suyo todavía lo recordaba hacia 1960.

Julio De Caro en la

evolución del tango

Eduardo R. Bernal

A los amigos y cofrades
de la Academia Porteña del Lunfardo:
José Gobello, querido maestro
Ben Molar, ejemplo de persona.
A uno por las enseñanzas
al otro por el amor a De Caro
y a
Luis Adolfo Sierra, el iniciador del camino.

EDUARDO RUBÉN BERNAL

- Ingeniero Civil (U.B.A.)
- Docente titular por concurso en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires en la Cátedra de Hormigón I.
- Ex Docente titular por concurso en la Facultad Regional Buenos Aires de la Universidad Tecnológica Nacional en las Cátedras de Estabilidad, Resistencia de Materiales y Hormigón II.
- Académico de Número y actual prosecretario de la Academia Porteña del Lunfardo y titular del sillón Juan Francisco Palermo.
- Miembro Numerario y actual secretario de patrimonio de la Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.
- Miembro de la Cofradía de la Orden del Lengue en el grado de Caballero y actual secretario de actas.
- Dictó cursos sobre la historia del tango en el Centro Argentino de Ingenieros y en el Instituto Educativo del Tango.
- Ofreció conferencias sobre la historia del tango en la Academia Porteña del lunfardo y en otras instituciones culturales.
- Participó de la Primera Bienal del Tango en Stuttgart, organizada por la Academia del Tango de Alemania, donde pronunció dos conferencias sobre Julio De Caro y la historia del tango.
- Colabora en programas radiales y en publicaciones periódicas con temas vinculados a la historia del tango y de Buenos Aires.

La historia del tango presenta distintos hechos alrededor de los cuales se puede devanar la madeja de su evolución, pero cualquiera sea el criterio que se adopte para su análisis, será difícil negar la existencia de tres pilares fundamentales a lo largo de ella. Cada uno de éstos, aparece como un mojón que indica el comienzo de las tres grandes corrientes que pueden reconocerse a lo largo de su vida que ya tiene ciento veinte largos años.

Así, la historia del tango, presenta tres hitos principales, es decir, tres momentos en su desarrollo evolutivo que constituyen verdaderas bisagras, que en busca de nuevos caminos, generaron un cambio en la dirección de lo que se venía haciendo históricamente. Fueron tres los músicos orientadores en cada uno de esos momentos, fueron tres los artistas de los que se puede decir, sin temor a equivocarse, que hubo un antes y un después de ellos.

El primero fue Ángel Villoldo, *músico intuitivo*, creador del estilo de la *Guardia Vieja*, ese tango formado en las postrimerías del siglo XIX y en los años iniciales de la primera década del que recién nos abandona. Tango alegre, picado y saltarín, canyengue y zafado; reflejo del compadrito, su inspirador.

El segundo fue Julio De Caro, *músico de escuela*, que según se dijo, llevó el tango de los pies a los oídos, hizo un tango distinto sin modificar su esencia de música bailable, creó melodías hermosísimas que interpretadas magistralmente con su personal estilo, invitaban a escucharlas con verdadero deleite estético. Su tango era a la medida del cabaret de los años 20 y primera parte de los 30, el típico tango melancólico del porteño que, sentimental, cargaba las frustraciones de la inmigración de sus abuelos gringos. En fin, era el tango de la gran ciudad en que se iba convirtiendo Buenos Aires, alejándose rápidamente de la ciudad aldea, de la Gran Aldea al decir de Lucio V. López.

En rigor debemos decir que De Caro fue el abanderado de un grupo de músicos renovadores que aparecieron en la última parte de la segunda década del siglo XX y tuvieron su momento de oro durante los años veinte dando forma al período conocido como la Época Decareana.

La última bisagra, al menos hasta ahora, la produjo Astor Piazzolla, músico de *alta escuela*, creador del llamado tango de vanguardia. Él incorporó a la música de Buenos Aires recursos nunca utilizados, obteniendo un producto musical, que desde su aparición, alrededor de los años 50, se convirtió en la imagen sonora de esta ciudad nuestra, casi un símbolo del hombre de la moderna urbe gigantesca, con sus angustias, su apuro permanente detrás de vaya uno a saber qué, quizá detrás de la vida, la vida incontrolable de una verdadera megalópoli, la Buenos Aires del año 2000.

Los primeros cultores del tango, fueron hombres de escasísimos conocimientos musicales y, por lo tanto, de limitadas posibilidades de realización. En consecuencia no existían diferencias notables en los estilos interpretativos de los primitivos conjuntos, los tríos o los cuartetos de los tiempos iniciales.

No obstante, algunos de los tangos compuestos en la primera y segunda década, estaban estructuralmente muy adelantados en comparación con la posibilidad de interpretación de los músicos contemporáneos y tuvieron que esperar el advenimiento de intérpretes técnicamente más dotados para dejar ver sus verdaderos valores musicales. Todo se daba como si existiera un retraso entre las posibilidades de interpretación y la capacidad de creación de ciertos compositores, los más adelantados.

Luego la uniformidad de los estilos, debido a la impericia en el manejo de los instrumentos de la mayoría de los músicos de la época, sumado al desconocimiento total del manejo técnico de los grupos orquestales, hacía que todos sonaran más o menos parecidos, ya que los distintos integrantes tocaban al unísono, sin matices y con pocos o ningún recurso que embelleciera o mejorara, por medio de la interpretación, la obra a ejecutar.

Todo hacía pensar en la necesidad de la aparición de músicos de escuela, que con preparación de conservatorio y mentalidad progresista, apoyados en lo realizado por sus antecesores, y convencidos de que el tango también podía ser música y no solamente danza, se propusieran llevarlo por el camino del perfeccionamiento técnico.

Cuando para la época que estamos tratando –1915 poco más o menos– Francisco Canaro y Roberto Firpo sientan las bases de la moderna orquesta típica, coinciden en dar forma a las dos corrientes estilísticas que correrían paralelas durante toda la historia del tango.

Francisco Canaro encarna la corriente tradicional que sigue los lineamientos del tango orillero o tango milonga, verdadera prolongación del tango primitivo, destinado fundamentalmente al baile, al que se lo podría definir como un tango prendido a los pies de los bailarines sin vocación de despegarse del piso. A su vez, Roberto Firpo quien da forma a una tendencia de orientación melódica, embrión del futuro tango con un mayor desarrollo técnico, fue el origen de las futuras corrientes evolucionistas.

Mientras los cultores de la corriente tradicional entienden que el tango debe mantenerse dentro de los lineamientos del tango primitivo, los seguidores de la línea evolucionista creen que es necesario avanzar por un camino de permanente recreación y búsqueda de nuevas formas de expresión musical.

A este movimiento evolucionista ingresa Julio De Caro cuando recién comenzaban sus primeras manifestaciones, alcanzando a ser, poco tiempo más adelante, la figura principal de ese movimiento que, como ya se dijo, se lo conoce como la época decareana y a su estilo y al de sus seguidores inmediatos: la escuela decareana.

Siempre es difícil en cualquier sucesión de hechos históricos, saber con precisión quién fue el iniciador. Lo mismo pasa con el tango. ¿Quién fue, el que siguiendo la línea esbozada por Roberto Firpo, comenzó a interpretar en el nuevo estilo, apartándose claramente de lo que se venía haciendo, es decir, apartándose de la Guardia Vieja?

Se puede asegurar que Osvaldo Fresedo y Juan Carlos Cobián, si no fueron los primeros, estaban entre ellos. Ya para 1914 y 1915, habían comenzado a pasear por las bravas noches porteñas, el bandoneón uno y el piano el otro, en busca, seguramente sin saberlo, del nuevo estilo.

En 1917, Juan Carlos Cobián, integra junto a Tito Roccatagliata, el famoso trío de Eduardo Arolas. Mientras que Fresedo, junto a José Martínez y Julio Doutry, completa también un trío de destacada actuación en los importantes cabarets de la época.

Al desvincularse Arolas de su conjunto, Osvaldo Fresedo ocupa su lugar, encontrándose por primera vez en la misma agrupación, Fresedo y Cobián.

Entrado el año 1918, Osvaldo Fresedo, tiene la oportunidad de abandonar para siempre los pequeños conjuntos, al ser contratado para actuar en el Casino Pigall y poder así formar su propia orquesta, ahora ya, como director. La integra con: Julio De Caro y Rafael Rinaldi en violines, José María Rizutti en piano, Hugo Baralis (padre) en contrabajo y el propio Fresedo en bandoneón.

A esta altura del relato, ya para 1918, habían aparecido en el panorama tanguero, tres de los músicos más importantes del período; Osvaldo Fresedo, como un músico en vías de consagración; Juan Carlos Cobián, como una promesa y Julio De Caro, un joven músico desconocido todavía, pero que, fuertemente influido por Cobián, de quien tomaría muchos de sus recursos musicales, llegaría, pocos años después, a encabezar el movimiento musical más importante de la historia del tango.

Es así que estos dos jóvenes músicos, Osvaldo Fresedo y Juan Carlos Cobián, fueron aportando, al naciente movimiento musical, muchos de los elementos técnicos que lo caracterizaron poco más adelante.

Luis Adolfo Sierra, expresa refiriéndose al tema:

"Introdujo Fresedo efectos tan interesantes como los 'stacattos' pianísimos y los 'crescendos' ligados, en una constante gama de matices de muy variado colorido. Concedió también mayores motivos de lucimiento personal a los instrumentistas, incorporando los solos de piano de ocho compases, y permitiendo a los contracantos de violín una mayor autonomía de expresión...".[1]

Pero, seguramente, fue Juan Carlos Cobián el músico que sentó las bases en que se apoyó Julio De Caro para plasmar, junto a su hermano Francisco, los principios del movimiento musical creado a partir de su sexteto y cuyo estilo fue formador de casi todas las grandes orquestas que lo sucedieron.

Fue Cobián, entonces, en gran medida, el inspirador de la escuela decareana, que desarrollada por los hermanos De Caro, a partir de 1924 con la formación del sexteto de Julio, dio lugar a una verdadera escuela de interpretación del tango, destinada a permitir la ejecución de las obras de los grandes compositores de las dos primeras décadas, como Eduardo Arolas o Agustín Bardi, y las de aquellos que aparecieron posteriormente, disponiendo de los recursos técnicos y artísticos que esas grandes obras exigían.

La gran alternativa para desplegar todo su talento, se le presenta a Juan Carlos Cobián en 1923, cuando es invitado a participar en las noches del Abdulla Club de la Galería Güemes, con su propia orquesta, siendo la primera vez que se desempeñaría como director. Forma para la oportunidad una agrupación que, a pesar de su corta existencia, tuvo una gran trascendencia en la evolución del tango. Reunió en esa ocasión a Pedro Maffia y Luis Petruccelli, en bandoneones; Agesilao Ferrazano y Julio De Caro, en violines; Humberto Costanzo, en contrabajo y el propio Cobián, en piano. Con esta orquesta actuaron para lo más selecto de Buenos Aires; embajadas, importantes residencias y los cabarets más distinguidos supieron de su señorío. La Compañía Víctor los contrató para grabar, quedando varias obras registradas.

Juan Carlos Cobián fue un verdadero innovador de la música de Buenos Aires, no solamente como compositor sino como intérprete. Incorporó recursos técnico-musicales no utilizados hasta entonces, que en gran parte eran elementos de su creación, y que fueron estructurando la función conductora del piano en el funcionamiento de la orquesta típica. Entre esos recursos, está el de rellenar con dibujos musicales del piano, los vacíos melódicos de la obra. A esta modalidad se la dio en llamar el "acompañamiento armonizado del piano", y fue Francisco De Caro, quién en la orquesta de su hermano Julio, lo adoptó e impuso definitivamente. Fueron muchos los elementos musicales incorporados por Juan Carlos Cobián en su formación de 1923 que serían de enorme trascendencia en las futuras instrumentaciones del tango.

La presencia de Julio De Caro en la formación de Cobián de 1923, lo puso en contacto con lo más adelantado del tratamiento instrumental disponible en ese tiempo. Ya estaba el futuro gran maestro en el camino que buscaba, el que lo llevaría a su consagración definitiva al asumir la responsabilidad de tomar la posta de la evolución tanguera que dejó flotando Juan Carlos Cobián, fruto de su inconstancia incorregible.

Decimos que Julio De Caro se encontraba ya en el camino definitivo de su carrera consagratoria. Veremos cuales son los antecedentes que lo acercaron a él.

Con 17 años de edad, es decir, en 1916, en el Palais de Glace, Julio se vincula con Eduardo Arolas, quien le ofrece hacerse cargo del violín en el nuevo conjunto que el Tigre del Bandoneón intentaba formar.

Así, con el debut de Julio en el cuarteto de Eduardo Arolas, a pesar de la resistencia de su padre, comienza lo que podríamos llamar, el aprendizaje previo a la futura y brillante carrera que lo estaba esperando.

Ese conjunto orquestal del que forma parte Julio De Caro, estaba compuesto por: Eduardo Arolas, en bandoneón; Roberto Goyeneche, en piano, quien rápidamente se retira e ingresa José María Rizzutti; Rafael Tuegols, 1er violín; Julio De Caro, 2º violín; algo más tarde se incorporó como 2º bandoneón Manuel Pizarro; con lo que se completó el quinteto de Eduardo Arolas de 1917. Era la época de mayor auge del Tigre, actuaban por la tarde en el café Botafogo de Lavalle entre Suipacha y Esmeralda y por las noches en el café Tabarín de Suipacha 580.

A mediados de 1918, De Caro y Rizzuti abandonan la orquesta de Arolas. Pedro Maffia, que tenía la oportunidad de formar un conjunto para debutar en el café El Parque, de Talcahuano y Lavalle, los invita para integrar un cuarteto. Aceptan y el mismo queda constituido así: De Caro (1º violín); Rizzutti (piano); Maffia (bandoneón) y Rosito (2º violín). La estadía en El Parque no dura demasiado. Se generan problemas económicos con el propietario del café y el cuarteto se disuelve. Es entonces cuando Osvaldo Fresedo, quien estaba reuniendo músicos para integra su orquesta del año 1918, con la que actuaría en el Casino Pigall,[2] buscando un pianista, lo encuentra a Rizzutti, desocupado de El Parque y, que por su gestión, contrata también a Julio De Caro para integrar su orquesta del año 18, con la que debutaría en el Cabaret Casino Pigall.

En 1920, Osvaldo Fresedo, junto a Enrique Delfino y Tito Roccatagliata, viajan a los Estados Unidos, contratados por la Compañía Víctor para realizar grabaciones en la Ciudad de Candem. Su orquesta, con Pedro Polito en bandoneón, perdura un tiempo para, en 1921, disolverse definitivamente.

Posteriormente, Julio De Caro, junto a Enrique Delfino, Manlio Francia y Roque Biafore, forma un nuevo cuarteto para actuar en Montevideo.

El año 1922, lo encuentra en esa ciudad y por invitación de Minotto de Cicco, pasa a desempeñarse como primer violín de su orquesta, para actuar en cafés y cines como número de varieté. En esa orquesta actuaba como pianista su hermano Francisco, y es la primera vez que tocan juntos.

En el verano de 1923, finaliza su permanencia en el Uruguay y, como se vio al hablar de Juan Carlos Cobián,[3] recibe la propuesta del gran compositor y pianista para integrar la orquesta con que se presentaría en el Abdulla Club de la galería Güemes. Conviene recordar los integrantes de esa formación orquestal, porque constituyó la base de su primer sexteto: Juan Carlos Cobián, piano; Pedro Maffia y Luis Petrucelli, bandoneones; Julio De Caro y Agesilao Ferrazano, violines y Humberto Constanzo, contrabajo.

No tuvo una vida demasiado larga esta formación, para agosto de 1923, Juan Carlos Cobián viajó sorpresivamente a los Estados Unidos y la orquesta se disolvió. Por fortuna dejaron un reducido aunque interesante grupo de grabaciones para la compañía Víctor. Entre ellas se destacan las obras de Cobián: *Una droga*; *Shusheta*; *Piropos*; *Mujer* y *Viaje al norte*; además de las obras compuestas por Julio De Caro: *La machona*; *Astor*; *Carita de ángel* y *La confesión.*

Estamos en el punto de partida de la gran carrera artística del maestro De Caro. La formación de Cobián tuvo gran influencia en su personalidad musical. Las enseñanzas adquiridas en el corto lapso que convivieron en la orquesta del Abdulla Club, completaron su formación, esa que venía forjándose desde los tiempos de su debut en el cuarteto de Arolas, y que a esta altura de su vida, era como si habiendo egresado de la universidad con un bagaje grande de conocimientos, los tuviera que madurar para comenzar a desarrollarlos. Sólo faltaba la oportunidad de poder demostrarlo.

La oportunidad surge de la mano de su hermano Francisco, quien en diciembre de 1923, tiene la posibilidad de conseguir presentaciones muy bien remuneradas en aristocráticas residencias, con motivo de las fiestas de fin de año.

Con la compañía de Julio se abocan a formar el conjunto. El disuelto quinteto de Cobián no podía estar ausente del proyecto, y no lo estuvo. Se contactan con Maffia y con Petrucelli, que se ocuparían de los bandoneones; Francisco, del piano y Julio del primer violín; para el segundo violín, piensan en Emilio, otro de los hermanos De Caro. Así queda formado un quinteto que comenzó a

destacarse por sus actuaciones en los palacetes del barrio norte, residencia de las familias encumbradas de la alta sociedad argentina. No obstante el suceso logrado, pensaron que era necesaria la inclusión de otro integrante para que se ocupara del contrabajo, y lo resolvieron con la inclusión del negro Leopoldo Thompson. Nació, de esta manera, EL FAMOSO SEXTETO DE JULIO DE CARO.

Sus actuaciones se caracterizaron por lo distinguido y correcto de su presentación, de riguroso smoking con camisa de pechera dura y cuello palomita, daban a la orquesta una presencia y una jerarquía desusada todavía para el tango.

Para abril de 1924, Julio De Caro y su sexteto, debutan en el Vogue's Club del Palais de Glace, con una paga nada común por lo elevada y, paralelamente a su actuación en ese cabaret, comienza la grabación de discos en la Compañía Víctor. Esto fue un vehículo fundamental para su triunfo definitivo dada la penetración que ya tenía la música grabada. Su primer registro, el tango *Todo corazón*, del propio Julio De Caro, lo realizó en agosto de ese año. Luego siguió una larga sucesión de grabaciones que se convertirían, con el correr del tiempo, en el testigo innegable de toda esa riqueza musical.

Al poco tiempo de formarse el sexteto, se retira Luis Petrucelli y es reemplazado por Pedro Laurenz, con lo que el sexteto alcanza su formación definitiva.

Dijimos al hablar de los músicos primitivos, que tocaban al unísono, es decir, sin variantes entre cada uno de ellos, no había para los distintos integrantes roles diferenciados, tocaban "a la parrilla", como se dio en llamar a esa modalidad de ejecución, prácticamente sin partituras.

Entre las innovaciones introducidas por Julio De Caro y su sexteto, además del "acompañamiento armonizado del piano" que como dijimos fue una creación de Cobián, pero llevado hasta sus últimas consecuencias por Francisco De Caro, de los fraseos y las variaciones en los bandoneones y de los contracantos en los violines, incluyó los arreglos musicales que también habían sido esbozados por Fresedo y Cobián, pero De Caro los desarrolló e impuso. A partir de ese momento, fue obligada la aparición, tímidamente al principio, de los arregladores profesionales, que fueron, posteriormente, imprescindibles e infaltables en todas las formaciones orquestales que lo sucedieron.

Asociado a los arreglos musicales, incluyó la participación de músicos solistas que, en determinado momento de la melodía, aparecían predominando sobre el resto del conjunto o produciendo contracantos u otros efectos entre los distintos instrumentos, consiguiendo, de este modo, embellecer la obra a través de la interpretación.

El 24 de diciembre de 1924, actúa en la inauguración del célebre cabaret Chantecler, donde estrena los tangos *Buen Amigo* y *Chantecler*. Esta actuación fue la consagración del sexteto en el centro.

Para el carnaval de 1925 actúa en el Pabellón de las Rosas, donde estrena *El monito,* uno de los tangos más evolucionados de su primera época. De ese año son los tangos *La rayuela*, *Triste*, *Mi diosa*, *Pura maña, ¿Por qué has venido?* Durante el resto de ese año continúa actuando en el *Palais de Glace* y en el Tigre Hotel.

En 1926, anima los carnavales en el teatro 18 de Julio de Montevideo, mientras en Buenos Aires comienza el gran auge de las actuaciones de orquestas típicas en el tiempo del cine mudo, animando musicalmente las funciones de las salas cinematográficas.

El Select Lavalle fue el reducto del sexteto de De Caro. Desde ahí pudo difundir, en sus diarias actuaciones, su estilo que terminaría por definir una verdadera escuela de interpretación tanguera, la que históricamente se conoció, como la escuela decareana. Era común ver en la platea a músicos jóvenes que estaban llamados a ser los continuadores de su estilo, como Orlando Goñi, Alfredo Gobbi, Aníbal Troilo, protagonistas todos, en las próximas dos décadas, de la última época de esa escuela decareana.

Corresponde a ese año su tango *Guardia Vieja*, dedicado al Dr. Marcelo Torcuato de Alvear, Presidente de la República, y que constituyera su primer gran éxito.

A mediados de 1926, se retira Pedro Maffia del sexteto para formar su propia orquesta. Lo reemplaza como primer bandoneón, Pedro Laurenz, y asume, como segundo bandoneón, un nuevo integrante, Armando Blasco.

Durante el tiempo que Maffia fue el primer bandoneón, en el sexteto predominó su estilo bandoneonístico de sonido íntimo y destacada técnica interpretativa, con fraseos breves, ligados con lentas aperturas y cierres silenciosos. Con Laurenz, de fraseos más agresivos y aperturas y cierres más enérgicos, el sonido se tornó temperamental y menos delicado. Mientras tocaron juntos dieron forma al dúo de bandoneones más importante de la historia del tango.[4]

Para 1927 viaja a Brasil contratado para actuar en el aristocrático Copacabana Palace Hotel de Río de Janeiro. Prolongan su actuación hasta fines de setiembre, en que regresan a Buenos Aires. Allí estrena Julio De Caro, dos de sus tangos más importantes: *Tierra querida* y *Copacabana*.

Este último tango, que lleva como subtítulo "Nido de amor", y al que su autor denominó: gran tango romanza, por la belleza de su melodía, se diferencia claramente de los tangos que compuso hasta ese momento, dando lugar a un estilo que si bien ya tenía antecedentes, sería desarrollado magistralmente, poco tiempo más adelante, por su hermano Francisco.

Ya de vuelta en Buenos Aires, vuelven al Select Lavalle y estrena el que sería un éxito resonante, el tango que compusiera en colaboración con Pedro Laurenz: *Mala Junta*.

Los carnavales de 1928 los realiza en dos escenarios: los teatros Opera y San Martín. Son de este año dos de los tangos más importantes surgidos del sexteto: *Loca Bohemia* y *Flores negras*, ambos se deben a la inspiración prodigiosa de Francisco De Caro y, a los que, junto a *Copacabana* de Julio De Caro, se los considera entre los más destacados de los denominados tangos romanza.

Así como la escuela decareana fue, básicamente, una escuela de interpretación que se diferenció claramente de las modalidades interpretativas anteriores, con mayores conocimientos musicales, y sobre todo, preparación técnica superior, también en esa época se da lo que se puede llamar una verdadera escuela de composición, totalmente novedosa por la riqueza de sus melodías y su concepción musical. La de los tangos romanza.

Se entiende por tales, aquellos tangos que se caracterizan por una clara línea melódica, destinados a ser escuchados con verdadero placer estético sin vocación de tango bailable. Esta línea, la del tango romanza, fue inaugurada por Cobián y Delfino, al componer, respectivamente, los tangos *Salomé* y *Sans Souci*, alrededor de 1917, pero alcanza su momento más brillante en la época en que el sexteto estrena las obras inolvidables de su excelente pianista.

Francisco De Caro, además de su aporte al tango romanza, fue quien modificó con carácter de revolución, la participación del piano en los conjuntos típicos. Partiendo de lo realizado por Cobián, creó una auténtica escuela pianística en la que se nutrieron intérpretes del nivel de Osvaldo Pugliese, Orlando Goñi, y Horacio Salgán, entre otros.

En los dos años que siguen, el sexteto continúa haciendo escuela y cosechando éxitos. Las actuaciones en los cines lo acercan cada vez más al público que lo sigue con auténtica admiración. Son de esa etapa hermosos tangos como *Boedo* y *Moulin Rouge*. También para esos años, precisamente para 1929, deja la compañía Víctor de grabación para pasar a la Empresa Brunswick. Termina para Julio De Caro, una intensa época de realizaciones y logros, sin duda la época más importante desde el punto de vista del afianzamiento de su agrupación orquestal, y de la trascendencia que su estilo produjo en los demás sextetos que lo siguieron, y que en definitiva, fueron la escuela decareana.

En marzo de 1931, Julio De Caro y su sexteto, se embarcan para Europa, en el vapor *Massilia*. Se presenta en Montecarlo y en Cannes, y luego se dirige a Italia donde actúa en las ciudades de Turín, Génova y Roma.

En setiembre de 1931, se produce el arribo de la orquesta a Buenos Aires y en 1932, debe ampliar su planta orquestal para realizar presentaciones en los teatros en reemplazo de las actuaciones en las silenciosas salas de los tiempos del cine mudo, porque estas se habían poblado extrañamente, de voces y sonidos.

El célebre sexteto llegó a su fin, el maestro había completado su obra. Con posterioridad ya no hubo trabajos para destacar, comparados con el nivel de creación y evolución musical de los años anteriores.

Había dejado ya, el viejo maestro, las puertas abiertas para que otro gran renovador, un verdadero revolucionario del tango, un visionario fenomenal, produjera la otra bisagra de la historia del tango, Astor Piazzolla.

Luis Adolfo Sierra definió muy bien a Julio De Caro y su obra al decir:

"Jerarquizó al tango en la doble dimensión del refinamiento artístico y del acceso a las posiciones sociales que le eran todavía esquivas, desterrando incluso a su hora el mito absurdo de las orquestas de tango, disfrazadas con indumentarias gauchescas en los escenarios europeos, para imponer la vestimenta de smoking en adecuada ubicación estética dentro de su medio".[5]

Porque eso es el tango de Julio De Caro, precisamente el tango, física y espiritualmente, vestido de etiqueta.

Notas

1 Luis Adolfo Sierra. *Historia de la Orquesta Típica*, página 67. Editorial A. Peña Lillo S.A. Buenos Aires 1976.

2 En la página 63, al hablar de Osvaldo Fresedo, se detalló la conformación de la orquesta.

3 Véase página 64.

4 El Tango *Allá en el bajo* de Magaldi-Noda; Aguilar y Massa; grabado el 16 de junio de 1926, pudo ser el último grabado por el dúo Maffia-Laurenz. En las grabaciones posteriores puede detectarse el cambio de estilo bandoneonístico.

5 Luis Adolfo Sierra. *La historia del Tango*. Editorial Corregidor, Buenos Aires 1977. Tomo 7, página 1047.

En memoria de mi esposo
Peter Friedlander, por un
carnaval que nos robo su amor.
A la *Casa del Tango.*

DIANA LÍA BRACERAS

Psicoanalista. Egresada de la carrera de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Docente de las Facultades de Filosofía y Letras y de Medicina de la UBA.

A través de la labor asistencial, docente y de investigación, se dedica al estudio del campo de las interconexiones entre el cuerpo y la subjetividad.

Entramando la labor profesional con la escritura, ha publicado sus artículos en revistas de psiquiatría, de psicoanálisis y de clínica hospitalaria; en medios de comunicación: Sección Psicología de *Página/12* y *La Prensa*; y en libros. Los más recientes: *Salud Mental y Psicoanálisis*, Eudeba, 1999; *Psicoanálisis y el Hospital: El Cuerpo en la Clínica*, Ediciones del Seminario, 2000.

Obtuvo el premio del Concurso AMEP al Mejor Trabajo Científico Interdisciplinario: "Cuidados paliativos. Cuestiones Preliminares: Tematización de la muerte". 1998.

Obras Inéditas:

Psicoanálisis y Medicina al Filo de la Vida. Compilación de artículos, cuentos breves y poesías creados a partir de experiencias interdisciplinarias en el Hospital de Clínicas "José de San Martín".

Ensayo sobre la Medicina de la Puna: El susto y el mal del espanto. Actualmente se difunde su producción profesional como miembro del Equipo Interdisciplinario de Oncología "Cáncer Team", a través de la página de Internet:
http://cancerteam.tripod.com

I. *Las Letras*

II. *Introducción*

La Cumparsita, el paradigmático tango que identifica en el mundo a nuestro remoto país, con la monolítica solidez del Obelisco y la magia fascinante del baile futbolístico de Maradona.

No nació tango ni argentino, ni lo escribió su autor, cuya letra es particularmente ignorada, adjudicándole en cambio los versos de otro título: *Si supieras…*

Hay una diferencia sustancial en la temática de ambas versiones:

La Cumparsita de Pascual Contursi y Enrique Maroni, desplaza hacia el reproche amoroso la densidad trágica con que el imberbe creador de su música, Gerardo Matos Rodríguez, transforma en voz doliente los increíbles acordes que, contra la norma inveterada del género, convoca al misterio de su mítica consagración.

¿Cuál es la clave de la indiscutible perdurabilidad en la cumbre de la fama transcultural, de esta "marchita" rudimentaria que sin mayores pretensiones, anónimamente, llegó a la mesa casual de un ya consagrado Firpo, en gira por las costas uruguayas?

Las controversias entretejen su historia desde el nombre mismo que, por la imposición del uso y de la fama, vela la insólita referencia a las murgas carnavalescas y callejeras, tan ajenas al escenario íntimo y penumbroso del dos por cuatro.

¿Fue compuesta por el joven Matos Rodríguez para acompañar una pequeña comparsa de estudiantes por las calles calientes de un febrero montevideano? ¿La inspiró la batalla solidaria de los insolventes aspirantes a médicos, desalojados de su sede de la calle Ituzaingó? ¿Fue *La Cumparsita*, la peña de los militantes de la FEDE (Federación de Estudiantes del Uruguay) la que le contagió el nombre al "tanguito" o acaso fue al vésre?

En la letra del autor, extrañamente poco difundida, a pesar de la perseverante defensa legal que lo sobrevivió en beneficio de sus herederos, está presente desde el primer verso "la comparsa", sin el efecto de diminutivo ni de referencia a un real externo a la composición. La "comparsa" de *La Cumparsita* es una metáfora que condensa la idea de circularidad prolongada hasta el grotesco, de una dimensión de excesivo dramatismo: una tragedia. Sin la connotación carnavalesca, *la comparsa de miseria sin fin*, es una noria que yira… yira. Pero la trágica letra de Matos redobla en el título la referencia.

Una ignota pista nietzscheana nos sorprende con esta misma extraña yunta: el corso y la tragedia. Se trata de una conferencia prácticamente inédita en forma completa en su alemán original, cuando Friedrich Nietzsche con escasos 24 años, es nombrado académico de filología clásica de la Universidad de Basilea. Este trabajo titulado "El drama musical griego", es rescatado en los "Escritos Preparatorios" que acompañan la edición castellana de *El nacimiento de la tragedia* o *Grecia y el pesimismo*, traducida y prologada por Andrés Sánchez Pascual.

El filósofo no ha escrito aún esa primera obra que causaría el repudio de los académicos y el júbilo de Wagner, su entusiasta inspirador. Pero en su Conferencia del 18 de enero de 1870 en Basilea, establece la raíz natural del drama en la comedia de carnaval.[1]

Sí, para el joven Nietzsche como para Matos Rodríguez, antes del verbo estalló la música: Gerardo tenía apenas 17 años cuando creó en el viejo piano de la FEDE, los defectuosos acordes de *La Cumparsita*, que luego escribiera musicalmente su amigo de Mercedes, Carlitos Warren y arreglara el maestro Firpo para su estreno en La Giralda de Montevideo, durante los carnavales de 1916.

La "casualidad permanente" va a guiar este recorrido, a menos que pensemos como Lacan, que lo *real* siempre se presenta bajo la forma del azar.

"Lo que Nietzsche expone en este escrito es su intuición y su experiencia de la vida y de la muerte. Todo es uno, nos dice. La vida es como una fuente eterna que constantemente produce individuaciones y que,

produciéndolas, se desgarra a sí misma. Por ello es la vida dolor y sufrimiento: el dolor y el sufrimiento de quedar despedazado…”[2]

De la más espesa prosapia tanguera, la letra del filósofo alemán continuará cantando verdades disonantes al optimismo de la superficialidad:

“Obra de un dios sufriente y atormentado me pareció entonces el mundo (…) Ebrio placer es, para quien sufre, apartar la vista de su sufrimiento y perderse a sí mismo…”[3]

La genialidad de los acordes wagnerianos se hicieron pensamiento creador junto al dolor, los cuerpos lacerados, heridos y agónicos, próximos a la muerte, en *la cumparsa de miseria sin fin que desfila en torno al enferme*ro Nietzsche, en el servicio de sanidad al que fuera destinado durante las vacaciones veraniegas en que estalló la guerra francoalemana (1870).

“*El nacimiento de la tragedia* parece un escrito muy intempestivo: nadie imaginaría que fue comenzado bajo los truenos de la batalla de Wörth.”

Explicará más tarde el autor, en *Ecce-homo.*

La exploración del pensamiento trágico con que se desmenuza el drama antiguo y el moderno en el análisis nietzscheano, encuentra un abrochamiento que implica la estructura sintética de nuestro tango:

“…cada uno de los antiguos dramas se parece, en su sencilla estructura, a un solo acto de nuestras tragedias, y, desde luego, casi siempre al quinto acto, el cual lleva a la catástrofe con pasos cortos y rápidos (…) Comparada con ésta, la tragedia antigua era pobre de acción y de tensión: incluso puede decirse que en sus etapas evolutivas anteriores no tenía puestas sus miradas en modo alguno en el obrar, sino en el padecer, el *pathos*”[4]

La línea interpretativa que acerca el tango a la tragedia griega, y específicamente a la estructura de *La Cumparsita*, tiene aún otra sorpresa sobre la contingencia de las peripecias sufridas entre la música y la letra del autor.

III. *La música que toca el corazón*

Según Nietzsche:

“Frente a una tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música”.[5]

El efecto esencial de *La Cumparsita* se sostiene, lo que hemos extraviado es su letra. La palabra llega por un rodeo conceptual al sentimiento y no pocas veces se pierde por el camino del chamuyo. “En cambio, la música toca directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende”.[6]

Desde la canción popular brotaron la poética y la música antiguas, el poeta era necesariamente el que componía música y letra.

La reflexión filológica sobre la tragedia puntualiza características de la música, que por extensión llamaremos trágica, que tal vez expliquen algo del espíritu de nuestro tango y particularmente de *La Cumparsita.*

En primer lugar, la hermandad entre la letra y la música en la composición, generalmente del mismo autor –Ángel Gregorio Villoldo; Carlos Viván; Enrique Santos Discépolo– o de parejas autorales con un grado de tan intensa ligazón, que a nuestro oído milonguero ya resuenan como apellidos compuestos de un autor único febrilmente productivo: Jiménez Aieta; Gardel y Lepera; Manzi Piana.

La riqueza de los medios de expresión rítmica es una característica que excede los diversos planos de la ejecución de cada pieza musical, destacándose orquestalmente en este aspecto cierto exceso, especialmente en *La Cumparsita*:

"es norma inalterada que en los tangos de tres partes, se ejecuta la primera tres veces, alternando con la segunda y con la tercera. Sin embargo, es lo corriente que la primera parte de *La Cumparsita* se repita hasta seis veces, para dar oportunidad a que cada instrumentista pueda ofrecer "lo suyo". ¿No es esto artificial?…"[7]

Otra referencia pone en cuestión esta composición musical, por el lado de la carencia:

"El autor sólo había compuesto las primeras partes. Para colmo, la primera carece de un compás. Para superar ese escollo rítmico, se le añaden tres notas al principio o un compás al final."[8]

La presencia de un "vacío" sólo explicado por la inexperiencia del adolescente que la concibió, es señalada también en *El libro del Tango*:

"La primera parte ofrece la peculiaridad de tener un compás de menos de los que la ortodoxia establece…"[9]

que suele ser completado con cuatro acordes, más que por una compulsión a la forma, por la humana inclinación al relleno de los vacíos.

De más o de menos, algo de la desmesura campanea las esquinas de *La Cumparsita.*

La visibilidad de la estructura rítmico-musical por medio de la expresión externa del movimiento del baile, es parte del pentagrama virtual de un tangazo:

"…diseñaban ante los ojos de los espectadores algo así como arabescos".[10]

El propósito inicial del compositor respecto de la letra cantable de su tema musical, fue que el comediógrafo Víctor Soliño la versificara. Resulta verdaderamente improbable que Matos Rodríguez se hubiera inspirado en la conclusión del hacedor de Zaratustra que sostenía que

"..se le originaba al mismo tiempo al poeta y compositor la tarea de ser además un maestro de ballet productivo".[11]

Este concepto estético no es superfluo, está fuertemente afincado en la hipótesis misma del origen, tanto de la tragedia como de la comedia antigua: las comparsas de carnaval. Polifónicas combinatorias del arte itinerante, recorrían colectivamente las calles invadiendo como epidemias danzantes y cantoras los escenarios populares de la Edad Media como, aún más remotamente, irrumpían los enormes cortejos dionisíacos en la Grecia trágica.

Progresivamente, estas muestras complejas de la pluralidad y síntesis de las artes en las que belleza, audacia, interpretación, catarsis y mitos se enlazaban en un espectáculo único, fueron tomando escenarios íntimos acondicionados para el fin específico. La comparsa sobre tablas bien puede encarnar el cuadro lujurioso y patético del cabaret del siglo XIX, tal vez un "Moulin Rouge"en la calle Andes entre 18 y Colonia de la orilla uruguaya, haya albergado los destellos dionisíacos trocando el Mar Egeo por las márgenes del Plata. Quizá fue allí, en el cabaret que regenteaba su padre, donde Gerardo Hernán se conmovió por primera vez con los acordes de un tango allí, donde la *lujuria era una flor*.

En la murga como en el tango, el cuerpo no es mero acompañante rítmico: con la danza, se ejecuta el ser mismo de los sonidos y silencios, como si sólo fuera el cuerpo el que captura la verdad entera del dolor y del éxtasis, encarnándolos en contorsiones que desbordan la estética habitual. Algo de la desmesura, de la transformación mágica, del ex–sistir por fuera de la vida ordinaria, aloja el nacimiento de la dramática como género, la enajenación y el hechizo danzan en la atmósfera del corso como en la milonga.

Belleza sí, pero densa, mordaz, inquietante, casi agresiva, provoca en el límite, la angustia. No propicia el diálogo distendido; como el sufrimiento, es singular; como un cuerpo, único; como frente a los adioses: la humanidad propia se experimenta rara… como encendida…y fatal.

IV. *La letra abandonada… a lo triste de su suerte*

La esencial verdad que como en letanía repite el tango hasta no ser ya oída, lográndose el propósito de sustraerla de la circulación del pensamiento reflexivo y consecuente, está enraizada en la tragedia misma del ser y la imposibilidad mortal de trascenderla. Tal vez éste sea un motivo que fundamente la perdurabilidad y expansión mundial del tango, uno de los últimos valiosos resquicios donde se aloja un testimonio de la dimensión trágica de la vida: el dolor de existir.

A media luz de esta idea se dibuja un *status* definido para el "olvido" de la letra de *La Cumparsita* de Matos Rodríguez y sus equívocos: la sustitución de una letra por otra tiene la estructura de una *formación del inconsciente*.

La operación de *represión* es la estrategia de defensa psíquica con la que el sujeto evita un saber conectado con el *trauma* de la constitución humana: la imposibilidad de inscripción de la propia muerte.

El género que pone en escena este punto de *real* de la estructura de la *subjetividad* es la *tragedia* y a nivel del sujeto, su punto máximo de dificultad para elaborarlo, la *melancolía*.

He aquí dos rasgos estructurales superficialmente reconocidos del tango: la tragedia y la melancolía. Pero lo superficial no necesariamente es lo superfluo, ambos rasgos afloran en la parodia del ánimo tanguero y aún se alude popularmente en alocuciones de otros países de habla castellana, como en México: "¡No me hagas el tango!"

El "pesimismo" que se reconoce en las letras más representativas de nuestro tango, es de signo opuesto a la búsqueda permanente del *confort* yoico, que se alimenta de la "buena imagen" provista por el éxito, la evitación de todo sufrimiento, la negación del conflicto y de las dimensiones contradictorias del ser humano, de su propio empuje al fracaso y a la muerte.

La finalidad de alejar de la conciencia las ideas intolerables para sostener al Yo engrupido con su mucha carpeta, necesita la ayudita constante de una fuerza que mantenga a raya el peligro de que la verdad se deschave, Freud la llama *resistencia*. ¿No podríamos situar la imposición de la letra de Maroni y Contursi, escrita sólo un año antes que la del verdadero autor de *La Cumparsita* como una elección en connivencia con la resistencia?

La versión más conocida, dentro de la llamativa confusión general que promueve la letra del famoso tango, favorece el desplazamiento de la temática trágica que propone Matos Rodríguez, al argumento *light* de la nostalgia amorosa, donde un tipo inocente y a salvo de toda responsabilidad desde el lugar de víctima, con lo peor que se encuentra es con el olvido de su amada percanta, el fastidio de los

gomías hartos de la autocompasión del quía y el raje del pichicho hambriento de compañías menos quejosas.

No hay intérprete ni orquesta en el mundo que incursione en el dos por cuatro, que no tenga en su repertorio este tango. Superan largamente el millar las versiones grabadas de *La Cumparsita*, pero con la emblemática música de Matos Rodríguez los versos que se deslizan dolientes y quejumbrosos, son los de Maroni y Contursi.

¿En qué consiste el contenido intolerable de *La Cumparsita* de Matos Rodríguez?

Aún reconociéndosele legalmente la autoría, luego de 75 años de fama mundialmente itinerante y de un indiscutible lugar de representante célebre de nuestra identidad musical: no se canta, no se reconocen sus versos y abona el desconcierto del aficionado que, recorriendo los numerosos volúmenes de letras de tangos, corre el peligro de entrar en cuadros confusionales al tener registradas, con suerte, ambas versiones, con el mismo nombre, de distintos autores, con una letra que nunca habrá escuchado y que en general ¡ni se sabe que existe!

Rescatada de los confines del limbo por algún memorioso amante de la música ciudadana se conserva como curiosidad de coleccionista, una humilde versión de la Orquesta Típica "Los Provincianos", en la que se reconoce con la voz del cantor Roberto Díaz, los trágicos versos del autor de la música del himno tanguero de los argentinos.[12]

No menos azaroso fue el encuentro de *La Cumparsita* con su inscripción en la pasta discográfica de la Víctor, cuando al arribo de una novísima máquina grabadora proveniente de Nueva York, es estrenada con la selección de veinte piezas musicales populares reunidas no sin dificultad, ya que otra compañía rival, la Odeón, sustentaba la exclusividad de los derechos de comercialización. Cuenta Alonso que, pese a incluir una polka, un *one-step* y un paso doble, contabilizaban diecinueve temas, y necesitaban el relleno de una composición corta para finiquitar la entrega instrumental… Para salir del trance, alguien propuso:

"¿Por qué no hacen ese tanguito de Matos?"[13]

Pero por esos tiempos, abril de 1917, ni la letra de los unos ni del otro, existían. Como sabemos, no se reprimen los afectos sino las palabras, las notas de *La Cumparsita* llegaron al corazón antes de que fuera necesario condenar sus versos a la noche triste del olvido.

La división que afecta el destino bifurcado de la letra y de la música de *La Cumparsita* plasma en lo real la operación psíquica que Freud describiera como responsable de encanutar los pensamientos imbancables. Con el falso enlace de la música de Matos Rodríguez y la letra de Maroni-Contursi, se torna en olvido lo angustiante: las ideas no se matan, no; se reprimen.

V. *La estructura trágica de* La Cumparsita

Una tragedia no es simplemente una desgracia de cierta envergadura, ya los escritores medievales destacaban en este género literario el paso de lo más alto a lo más bajo en la rueda de la fortuna. Es una reflexión ampliada del dolor y del sufrimiento, agrega el Dr. David Morris, en *La Cultura del Dolor*, apuntando a la imbricación del dolor físico y el padecimiento psíquico en historias de prologada aflicción, en las que el sujeto no encuentra salida.

Hay un "trabajo"de las penurias que horada el cuerpo, no se reduce a una metafísica del sufrimiento, la tragedia se *in-corpora*, se hace herida, lacera, sangra, necrosa…¿Infarta?

"*Su enfermo y herido corazón*" no es lo mismo que "siento angustias en mi pecho". La enfermedad y la muerte, brillan por su ausencia en la popular versión de Contursi y Maroni. La certidumbre, en cambio del inminente arribo de la parca convocada por la propia pena del enfermo, inaugura las desconocidas estrofas de Matos Rodríguez.

La tragedia tiene un sello común con la melancolía: la culpa, el detrimento físico y la desesperanza. El héroe trágico no lucha contra la muerte, se le entrega mansamente, la apura, *"ansioso espera la muerte"*, le *"sonríe"*, pretende con ella encontrar *"una dulce paz"*, coronar de dignidad su acto. La hace necesaria, reivindicativa, valiosamente irrenunciable. La desea.

No será Edipo quien esquive la ferocidad del castigo que sólo él, en tanto Rey pudiera anular. Subrogado de la muerte, el destierro no resulta suficiente, necesita privarse sangrientamente de los ojos.

No será Antígona quien renuncie a la afixia del sepulcro, ante la desesperación del propio verdugo.

No hay compasión ni temor en el centro de la escena, hay una pasional voluntad de llegar a un fin irrevocable, un derrumbe fatal que en la carne es el epílogo de una muerte en vida.

El sujeto que muestra la tragedia está desnudo de las coberturas morales del destino. Es el hacedor de sus desgracias por su propia naturaleza, preso del laberinto de errores que entreteje a fuerza de desconocer esencialmente su propio ser, sus limitaciones, su precaria comprensión del escenario en el que actúa, el carácter equívoco y finito de todo lo humano. Ignorante de la falibilidad de sus cánones y la cortedad de su alcance. Dominado por una apreciación errónea respecto de sí mismo y de los otros, de su misión en el mundo, de su capacidad y poder.

Pero lo decisivamente trágico es el lugar donde se sitúa el héroe:

"—¿No eres tú quien atrae todos los males resultantes sobre tu cabeza? A lo cual el otro responde: – Estoy muy de acuerdo, pero no puedo hacer otra cosa".[14]

Se ha atravesado un límite de sufrimiento y allí, no se puede vivir: el héroe busca su calamidad, su extravío. Como con bronca y junando que uno está tan ciego en su penar, que la muerte sin grupo, entra a tallar.

Es evidente la impostura antitrágica del mundo posmoderno. Toda dimensión que presentifique actualmente el dolor, el sufrimiento, la miseria, la vejez, *anche* la muerte, es repudiada, maquillada, disimulada, camuflada. Se promete la eterna juventud, el bienestar ilimitado, el enriquecimiento rápido, tanto como la vida eterna. Los efectos macabros de esta exclusión forzada de lo verdadero multiplica geométricamente la violencia, la agresión, la rapiña, la indiferencia y toda forma de matar, real o simbólicamente, a quien navegue en los márgenes del sistema.

Se transforma, entonces, en una verdadera pesquisa el encuentro de lugares de la escena pública donde sobreviva algún remanente de la tragedia, que no deja de existir encarnadamente real, porque no se la reconozca; sino que se hace más insidiosa, masiva y soterrada, como la masa ígnea de los volcanes que en las profundidades invisibles del planeta concentra el infierno en sus entrañas.

Así, Joyce Carroll Oates, identifica el teatro trágico contemporáneo con el espectáculo del boxeo, como el prototipo actual no convencional, donde aún son reconocibles los elementos esenciales de la tragedia, puesta en escena del *pathos* griego, que devela la vulnerabilidad del cuerpo y su destino de inevitable derrota.[15]

La tragedia muestra descarnadamente las elecciones que terminan destruyendo al sujeto, sin quitarle por eso la responsabilidad ni el "libre albedrío" que supuestamente es razonable esperar de él, como si supiera…

El cambalache contemporáneo propone en cambio, hacerse el otario y suprimir la fulería intrínseca a nuestra alma de fantoche. Esta tendencia a ensartarse en la daga como un gil, aquello inasimilable y tentador que Freud ubicara más allá de toda búsqueda de placer: la pulsión de muerte.

El tango no afloja, canta la justa sin concesión, incluso cuando la renuncia al reconocimiento de lo trágico involucra a su testigo histórico: la medicina.

Tango y Medicina tienen un entrecruzamiento fascinante, no sólo en cuanto al anecdotario histórico de los bailes del internado, las biografías de no pocos tangófilos y las composiciones directamente inspiradas en la práctica médica: "*Matasanos*", con el que debutó Francisco Canaro en 1914; "*El internado*"; "*Clínicas*", que en la ilustración de su carátula distingue en un primer plano a los legendarios doctores José Arce y José Ingenieros; *El anatomista*; *El termómetro*; *Amoníaco*; *El Rawson* de Arolas; *El sexto baile del internado*, tango milonga de Osvaldo Fresedo; *La inyección*; *Practicante*; *El cirujano*; *Hospital Durán*; *Tomame el pulso*; *Ojo clínico*; *Cloroformo*; *Metele morfina*; *Cuando sangra una herida*; *Tango de la muerte*; *Q.E.P.D*… Son más de ciento treinta títulos extraídos de una colección de partituras que le llevó muchos años reunir al doctor Luis Alposta.[16]

El tango desde su nacimiento estuvo en la misma vereda que la medicina, algo de la guadaña los convocaba, causaba su deseo de existir, aun a contrapelo de la paquetería ciudadana de comienzos de siglo. "Espectáculo inconveniente", titula el diario *La Nación* del 9 de marzo de 1900, una nota que solicita "un correctivo especial" ante un hecho que califica de "espectáculo vergonzoso" y de "guaranguería": la "travesura de tierra adentro" (tocar y bailar el tango), con que un grupo de practicantes del Hospital de Clínicas irrumpieran en plena avenida Córdoba, desde la vereda del nosocomio estorbando el tránsito al compás del dos por cuatro.[17]

Es que la tragedia no puede evitar el cuerpo, su dolor y finitud: el campo de la medicina y de la literatura son los sitios donde históricamente se escribieron en todas las lenguas los testimonios de su presencia inevitable.

"…en tanto cultura estamos perdiendo rápidamente la comprensión de la tragedia –lo que significa que estamos perdiendo un modo importante de pensar la vida humana–. Es muy fácil creer hoy que la tragedia sólo es una forma literaria a punto de desaparecer, un fósil desmesurado como la épica".[18]

Con la forma de la poesía, la novela o la historia clínica, la partida de defunción o el epitafio, la inscripción del fin hasta no hace mucho, como en las películas, eran letras necesarias.

Los sistemas dominantes de pensamiento actuales son inherentemente antitrágicos:

"… como la medicina, se resiste casi ciegamente al hecho biológico de la muerte y amarra cuerpos terriblemente dañados, enfermos o inconscientes a máquinas que les bombean sangre y mantienen vivas las células hasta que un tribunal ordena que se permita que la muerte reingrese en el mundo".[19]

En nuestras milongas, aún hoy, *La Cumparsita* tiene el indiscutido privilegio de anunciar el final. Por eso, la importancia de la elección de la pareja que acompañará esta última pieza. Un tácito lenguaje musical pone la rúbrica en el encuentro de los bailarines, cifrando en el silencio del rito la voz de los deseos y la certeza del fin.

Desde el tango, bien al Sur, le batimos al mundo que es sordo y es mudo, que existe un país del que ya no se vuelve… ni con el yuyo verde del perdón.

Chan-Chan

La tragedia, tan preñada de cruel verdad como de belleza, de anticipación del cadáver, como de creación de lo sublime, convoca a un más allá de lo ordinario y anecdótico de la vida. No importa tanto como ejemplificación moral ni como doctrina ética. El valor de preservar un escenario de lo trágico, está en la supervivencia del misterio, la sustracción a la totalidad explicativa y coherente que pinta de rosa

los ideales, escamoteando verdades. Escuchar algunos buenos tangos nos provoca antes que un juicio argumental, la capacidad de asir lo inenarrable.

Por eso no interesa el análisis minucioso de las peripecias más o menos parecidas con que el protagonista se entera de su engaño y precipita su mortal caída sino, entrever como en lunfardo, el revés de la trama de la vida diaria, el lado oscuro que en las sombras nos arrastra cuesta abajo.

Algo de lo sagrado roza al hombre que soporta el contacto con lo trágico. La interpretación del tango lo transmite en su música, en sus letras, en su baile. La riqueza ritual que lo envuelve con sus códigos, secuencias, pausas, gestualidad y rigor solemne que trasunta, nada tiene que ver con la liviandad pintoresca de un mero encuentro festivo pasatista.

El tango es amargo como nuestro mate, que no por nada en lunfa, quiere decir cabeza. En los albores del siglo XXI reencontramos en muchas de las composiciones ciudadanas, un exquisito refugio posmoderno de lo trágico, en resguardo de la vital dimensión que carpetea.

La belleza cautivante que preserva del tiempo y el localismo ciertas creaciones artísticas que muestran un cristal fundamental de la estructura de lo humano, permite entrever la opacidad inquietante del deseo llevando como marca en el orillo, la verdad de la tragedia humana:

La cumparsa de la vida, como en los tangos…nunca tiene un final feliz.

Bibliografía

Alonso, Alberto. *La Cumparsita. Historia del famoso tango y de su autor*. Editores Mosca Hnos. S.A. Montevideo, 1966.

Alposta, Luis. *El lunfardo y el tango en la medicina*. Torres Agüero Editor. Buenos aires, 1986.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*. "Más allá del Principio del Placer", "Escisión del Yo en el proceso de Defensa" y " La Represión". Biblioteca Nueva. Madrid, 1973. Tomo III

Freud, Sigmund. *Obras Completas*. "Duelo y Melancolía" y "Lo perecedero". Biblioteca Nueva. Madrid, 1973. Tomo II

Gobello, José. *Letras de Tango. Selección (1897-1981)*. E.C.E. Buenos Aires, 1997.

Lacan, Jaques. *El Seminario 7 : "La Ética del Psicoanálisis"*. Buenos Aires, Paidós, 1990.

Lamas, Hugo y Binda, Enrique. *El tango en la Sociedad porteña (1880-1920)*. Ediciones Héctor L. Lucci. Bs. As. 1998.

Morris, David. *La Cultura del Dolor*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile. 1994.

Negro, Héctor. "Aproximación a la poesía del tango", en *Tango: Magia y Realidad*. Corregidor. Buenos Aires, 1998.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. Buenos Aires. 1998.

OATES, JOYCE CAROL, *On Boxing.* Doubleday, New York. 1987

OUTEDA, RAÚL Y CASSINELLI, ROBERTO. *Anuario del Tango*. Corregidor. Buenos Aires, 1998.

RUSSO, JUAN ÁNGEL Y MARPEGAN, Santiago D. *Letras de Tango*. Basílico S.R.L. Buenos Aires, 1999.

RUSSO, JUAN ÁNGEL Y MARPEGAN, SANTIAGO D. *Letras de Tango II (Antología Poética)*. Basílico S.R.L. Buenos Aires, 2000.

STRADA, JORGE. *La Historia del Tango. 1880-1995*. Ediciones Fundación Papelnovos. Mar del Plata, 1995.

TERSOL, ANTONIO. Editor. *El Libro del Tango*. Tomo III. Barcelona, 1980.

Notas

* *Letras de Tango II* (Antología Poética). Selección de Juan Ángel Russo-Santiago D. Marpegan. Basilico, Buenos Aires, 2000, p. 47.

** *Letras de Tango*. Selección de Juan Ángel Russo-Santiago D. Marpegan. Basilico, Buenos Aires, 1999, p. 44.

1 Friedrich Nietzsche. "El drama musical griego", en "Escritos preparatorios" de *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1998, p. 196.

2 Andrés Sánchez Pascual. Introducción de *El nacimiento de la tragedia*, ob. citada, p. 18.

3 Friedrich Nietzsche, "De los transmundanos" en *Así habló Zaratustra*, Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, s.f., p. 56.

4 Friedrich Nietzsche. "El drama musical griego" en "Escritos Preparatorios" de *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., p. 207.

5 Ibid. p. 208.

6 Ibid p. 209.

7 Alberto Alonso. *La Cumparsita. Historia del famoso tango y de su autor*. Editores Mosca Hnos. S.A. Montevideo 1966. p. 45

8 Jorge Strada. "Los años veinte" en *La historia del tango. 1880-1995*, ed. Fundación Papelnovos, Mar del Plata, 1995. p. 841.

9 Antonio Tersol, editor. *El libro del Tango*, tomo III. Barcelona, 1980, p. 568.

10 Friedrich Nietzsche. "El drama musical griego" en "Escritos Preparatorios" de *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., p. 210.

11 Ibídem.

12 Gentileza de "Club de Tango".

13 Alberto Alonso, *La Cumparsita. Historia del famoso tango y de su autor*. Editores Mosca Hnos. S.A. Montevideo, 1966. p.25.

14 Jacques Lacan. *Seminario 7. "La Ética del Psicoanálisis"*. Buenos Aires, Paidós, 1990, p. 332.

15 Joyce Carol Oates. *On Boxing*. Doubleday. New York, 1987.

16 Luis Alposta. *El lunfardo y el tango en la medicina*, Buenos Aires, Torres Agüero Ed., 1986.

17 Hugo Lamas y Enrique Binda. *El tango en la Sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires. Editor Héctor L. Lucci, 1998.

18 David Morris. *La cultura del dolor*, Ed. Andrés Bello. Santiago de Chile, 1994. p. 293-294.

19 Ibid. p. 294

Ensayo sobre el bandoneón y sus cultores

Ariel Carrizo Pacheco

A la memoria de mi padre: Abel Ambrosio Carrizo
A la memoria de Enrique Cadícamo
A mi familia

ARIEL CARRIZO PACHECO nació el 30 de diciembre de 1974 en Vicente López, Provincia de Buenos Aires. Reside en Villa Ballester.

En 1988 conoció a Enrique Cadícamo, quien lo incentivó a incursionar en el universo del tango y la literatura. Al año siguiente comenzó a escribir sus primeras composiciones musicales.

En 1992 obtuvo un diploma de honor en el certamen de poesía *Momentos,* y el segundo premio de un concurso de recitado de poemas –ambos eventos fueron organizados por la Fundación *Los poetas del encuentro*–.

En octubre de ese año, a pedido del *Grupo de Tango*, escribió el argumento de un espectáculo musical dedicado a la historia del tango, que se estrenó en La casona del Conde de Palermo.

Durante 1993 participó del taller literario *El Caldero*, coordinado por la Prof. Nelly Vargas Machuca. También en el programa radial *Al compás de un tango* –conducido por el Sr. D'Estéfano– estuvo a cargo de un espacio dedicado a reseñar la vida y obra de Enrique Cadícamo.

En 1998 recibió una mención especial en un concurso de poesía organizado por una empresa de transportes.

Publicó algunos de sus poemas y narraciones en revistas y periódicos –su última nota apareció en la revista *Tango XXI*, de febrero de 2001–.

Ha escrito libros de poesía, cuento y ensayo, que están en condición de inéditos.

Actualmente cursa la carrera de Derecho en la U.B.A.

I. *Breve historia del bandoneón*

El bandoneón nació en Alemania, debido al ingenio de Carl Friedrich Uhling, quien lo creó como una variante de la *concertina inglesa* –especie de acordeón de figura hexagonal– allá por el año 1830. Su nombre deriva de Henrich Band, quien lo perfeccionó para industrializarlo. En 1864, Alfred Arnold comenzó a producir en serie los predilectos bandoneones Doble A (A A).

Aunque los campesinos bávaros y hamburgueses lo tocaban para animar sus fiestas o para interpretar música sacra, por aquel entonces este instrumento no llegó a popularizarse demasiado en Alemania.

Años más tarde, el Río de la Plata habría de atestiguar el alumbramiento de una música cadenciosa como ninguna: EL TANGO, que llegaría a convertirse en la expresión más rica y representativa de nuestra cultura.

Los primeros instrumentos que formaron los primitivos conjuntos de tango, fueron: el violín, la guitarra, el bombo y el arpa. Una formación como ésta, era la que a fines del siglo XIX había sido gestada por un grupo de mulatos que se reunía en la famosa *Carpa del Sargento Maciel*, ubicada en el solar que actualmente ocupa el Plaza Hotel. Enrique Cadícamo afirma que allí –en la ochava noreste de las calles hoy denominadas Florida y Marcelo T. de Alvear– fue donde nació el tango, entre los descendientes de África.[1]

Con el paso del tiempo, el piano y el contrabajo fueron supliendo al bombo y al arpa, para formar agrupaciones más porteñas e ir dándole renombre al nuevo género, ya bautizado *Tango*; una música ciudadana y a la vez universal, que mientras tanto estaba a la espera inconsciente de aquel instrumento que le daría voz propia y que, por merecido designio, no se hizo rogar demasiado: EL BANDONEÓN.

Así es, el "*fueye*"[2] estaba destinado a enriquecer al tango con sus múltiples matices que, entre tonos amargos y desgarradores, dejan filtrar de vez en cuando alguna carcajada dolorida.

El bandoneón se asfixiaba en Europa; tenía necesidad de respirar los aires porteños para oxigenarse con tangos que a su vez esperaban ser interpretados dentro de esa caja misteriosa, hecha a su íntima medida. De aquella atmósfera impregnada de lieders, valses y polkas, heredó su profundo lirismo inconfundible. Sin embargo fue en la porteña placenta donde adquirió su verdadero acento.

Ii. *Los bandoneonistas*

El primer bandoneonista argentino fue Sebastián Ramos Mejía, alias *El Pardo*, un cochero de tranvías a caballos de las compañías *Buenos Aires* y *Belgrano.*

El Pardo fue quien encendió el fervor tanguero en las venas de Cipriano Navas y de los hermanos Santa Cruz. Tocaba en el café Atenas, de Canning y Santa Fe, allá por el año 1908, entre un clima de hampa y una atmósfera orillera propia de aquellos tiempos dominados por malevos y compadritos.

Otro de los pioneros del bandoneón fue Antonio Chiape quien –influido por *El Pardo*– se dio el lujo de desafiar, mediante avisos en los periódicos, a todos aquellos que tocaran los extraordinarios valses de Waldteufeld.

A medida que el tango se iba popularizando, fueron surgiendo reductos cuyos nombres ya forman parte de nuestra mítica historia popular: el Almacén Suizo, el café La castellana, el recreo El Pasatiempo, y milongas como las que transcurrían en la Calle Chile, en la concurrida Casa de Laura o en el Cabaret Montmartre de la calle Corrientes.

Los concurrentes bailaban al compás de conjuntos que obtuvieron valedera nombradía. Uno de los más prestigiosos fue el trío integrado por Eduardo Arolas (bandoneón), Juan Carlos Cobián (piano) y Tito Roccatagliata (violín)

Si hacemos un repaso por la nómina de bandoneonistas renombrados, notaremos que éstos en gran parte coinciden con los músicos y compositores más trascendentes que ha dado el tango. La lista es extensa. Antes de sintetizar las biografías de cuatro de los talentos más representativos, mencionaré unos cuantos artistas ineludibles: Vicente Greco, Juan Maglio *Pacho*, Ernesto de la Cruz –autor junto a Francisco Marino de *El ciruja*–, Arturo Bernstein, Anselmo Aieta –quien creó con García Jiménez éxitos como *Bajo Belgrano* y *Palomita blanca*–, Manuel Pizarro –pionero del tango en París–, Osvaldo Fresedo –compositor de clásicos como *El once* o *Vida mía*, ambos con letra de su hermano Emilio–, Carlos Marcucci –un bandoneonista de gran dominio técnico–, Aníbal Troilo –autor de hondas melodías, como la de *Garúa*, que lleva versos de Cadícamo–, Mario Melfi, Eduardo Rovira, el revolucionario Astor Piazzolla… y volviendo a la actualidad, cabe destacar que contamos con muchos *"fueyeros"*, en su gran mayoría discípulos de los maestros que emergieron a la fama a partir de la década del 20. Entre otros, sobresalen: Leopoldo Federico, Raúl Garello, Osvaldo Piro, José Libertella, Luis Stazo, Pascual Mamone, Ernesto Baffa, Rubén Juárez, Daniel Binelli, Néstor Marconi, Walter Ríos y Rodolfo Mederos.

Ahora recorreremos brevemente cuatro trayectorias artísticas que bien se merecen un párrafo aparte:

- EDUARDO AROLAS

El legendario Eduardo Arolas –seudónimo de Lorenzo Arola– ha sido un artista truncado tempranamente por la muerte. Fue un dandy estrafalario, un gran compositor y un bandoneonista adelantado para su época.

Nació el 24 de febrero de 1892. Su primera creación surgió mientras celebraba sus 17 años, a raíz de que sus amigos le pidieron un tango. Tomó su bandoneón y ahí nomás improvisó *Una noche de garufa*. Francisco Canaro más tarde se lo pasaría al pentagrama para así incorporarlo a su repertorio. Luego fue interpretado por orquestas de forjadores como Vicente Greco y Roberto Firpo. Precisamente, con este último compuso *Fuegos artificiales*, en los comienzos de la década del 20. De su inspiración también surgieron tangos como *La Cachila*, *Comme il faut*, *Rawson, ¡No!*[3] y *El Marne* (este último fue dedicado a la batalla que, a orillas de ese río, en 1914 los franceses le ganaron a los alemanes.)

En pleno ascenso artístico, Arolas fallece en París (la ciudad de sus padres) el 29 de septiembre de 1924,[4] a los 32 años, dejándonos un rico legado de más de 50 tangos.

Sus valores humanos, sumados a su enorme talento, obtuvieron un amplio reconocimiento, tanto por parte de sus colegas, como de su pueblo. Prueba de ello es que Pedro Laurenz, Julio De Caro, Pacífico Lambertucci, Angel D'Agostino y Enrique Cadícamo, le han dedicado sentidos tangos: *Compañero te perdí*, *Se llamaba Eduardo Arolas*, *El tigre del bandoneón*, etcétera.

- PAQUITA BERNARDO

Esta notable mujer –que vivió apenas 24 años– fue la primera que logró obtener un lugar importante en los palcos tangueros, tocando el bandoneón al frente de su conjunto.

Nació en Villa Crespo –barrio en donde vivieron varios forjadores del porteñismo, como Celedonio Flores, Leopoldo Marechal y Ben Molar– el 1º de mayo de 1900.

A los 20 años comenzó a tocar el fueye en algunos cafés del centro. Fue alumna de Augusto Berto y, más tarde, de Pedro Maffia y Enrique García, con quienes perfeccionó su técnica.

Llegó a formar su propio sexteto, con el que se presentaba en el Café Domínguez de la vieja Corrientes angosta. Durante el primer mes de actuación, el público desbordaba aquel bar de tal forma, que la calle quedaba cortada. Hasta los conductores de los tranvías se detenían para oír atentamente aquella novedosa orquesta. Los diarios de la época testimoniaban esas justificadas curiosidades en destacables columnas. Por aquella formación pasaron, entre otros, Elvino Vardaro y Osvaldo Pugliese.

Compuso los tangos *Floreal*, *La enmascarada* y *Soñando*. Estos dos últimos fueron grabados por Carlos Gardel, Roberto Firpo y Juan Carlos Cobián.

Inesperadamente, fallece en plena juventud, el 14 abril de 1925. Pero otras mujeres continuarían sus pasos: Fermina Maristany –quien llegó a presentarse en el Teatro Colón–, Margarita Sánchez Gasquet –más conocida como *La Pochita*–, Aurora Claudina –*La cordobesita*–, Haydee Gagliano –*La porteñita*–, Aída Rioch y Nélida Federico –hermana de Domingo–.

- PEDRO MAFFIA

Nació el 28 de agosto de 1900, en el barrio de Balvanera. Antes de los 10 años comenzó a estudiar piano hasta que poco después, gracias al milagro de una rifa, obtuvo su primer bandoneón.

Sus primeras clases de música las cursó con el maestro José Piazza. Debutó como bandoneonista en el café de su padre. De allí en más se impuso su cometido exitoso: comenzó a tocar junto a Roberto Firpo, José Martínez y Julio De Caro. En 1926 formó su primera orquesta –con Pugliese en piano, De Lorenzo en contrabajo, Vardaro y Puglisi en violines y De Franco y él en bandoneones–, e integró un dúo memorable junto a Pedro Laurenz, con quien compuso el tango *Amurado*.

De su legado melódico sobresalen tangos como *Sentencia*, *Ventarrón*, *Taconeando*, *Pobre gallo bataraz*, *Cornetín*, *Noche de Reyes*, y *La mariposa*.

El fallecimiento de este maestro innovador en el dominio del fueye, acaeció el 16 de octubre de 1967.

- PEDRO LAURENZ

El recorrido vital de este otro grande del tango, se inició el 10 de octubre de 1902, hasta que finalmente se detuvo el 7 de julio de 1972.

Su inicio musical fue como violinista, pero luego – in-fluenciado por sus hermanos – comenzó a tocar "*la oruga mágica*", debutando aproximadamente en 1922, en un café de nuestra hermana ciudad de Montevideo. Tres años más tarde integró la orquesta de Roberto Emilio Goyeneche, para después pasar por el sexteto del gran Julio De Caro.

Laurenz5 es marca de un estilo musical que se prolongó en bandoneonistas de la talla de Eduardo del Piano, Mauricio Chulman y Armando Brunini. Al igual que Pedro Ma-ffia, logró darle otra modalidad al fraseo orquestal.

Compuso muy buenos tangos y milongas como *Risa loca*, *Esquinero*, *Berretín*, *De puro guapo*, *Vieja amiga*, *Milonga de mis amores* y *Como dos extraños*.

III. *El bandoneón en la orquesta*

En sus versos titulados “Sinopsis de la historia del tango”,[6] Enrique Cadícamo nos cuenta que a principios del siglo XX, en el tradicional café La castellana de la Avenida de Mayo, Roberto Firpo ejecutaba al frente de su orquesta, valses dirigidos al ambiente familiar que por entonces allí reinaba. En otra estrofa de ese poema, el poeta reconoce la acertada innovación del pianista:

“*Pero Firpo, después, tuvo la gran idea*
de agregar a la orquesta, con fines comerciales,
un bandoneón… y entonces, ésta fue la polea
que puso en movimiento los turbios arrabales.”

Si bien es cierto que Vicente Greco, antes que Firpo, formó un conjunto, innovando en el sentido de que por primera vez se incorpora un bandoneón a una agrupación de tango –en este caso, ejecutado por el propio Greco–, hay que destacar que Roberto Firpo fue el primer director que, sin ser bandoneonista, le sumó un bandoneón a su orquesta.

Así fue cómo Juan Deambroggio *Bachicha* y su fueye cadenero se incorporaron al elenco de La castellana, que a partir de ese momento cambió definitivamente su clima familiar: los valses fueron desplazados por los tangos y las milongas; y las damas mayoritarias, por la muchachada de los alegres barrios porteños.

IV. *El fueye: musa de poetas*

Muchas son las creaciones dedicadas al instrumento más representativo del tango. Sucede que el bandoneón ha establecido un vínculo entrañable con la sensibilidad de las almas; cuando éstas le hablan al *fueye*, de igual a igual, lo hacen mediante la poesía. ¿Hablarle a un instrumento? Puede parecer algo extraño, pero no lo es; el bandoneón es un sentimiento sonoro que en el misterio de la espiritualidad tanguera, puede confundirse con un hermano… un amigo… un hijo… una vida en común y compartida.

Pascual Contursi (autor del histórico tango *Mi noche triste*)[7] en 1928 escribió *Bandoneón arrabalero* –cuya música fue declarada por *Juan Deambroggio*–,[8] donde hallamos estos mentados versos:

“Bandoneón arrabalero,
viejo fueye desinflado…
te encontré como a un pebete
que la madre abandonó.”
…….……
“Has querido consolarme
con tu voz enronquecida,
y tu nota dolorida
aumentó mi berretín.”

En *Cuando tallan los recuerdos* –tango que Enrique Cadícamo escribió en 1939 con música de Rafael Rossi– encontramos la síntesis exacta de lo que un bandoneonista siente por su instrumento:

“Hoy la tarde está lluviosa,
Bandoneón, por los recuerdos,
y es por eso que me acuerdo
de mis tiempos de esplendor:
cuando alcé tu caja un día
en un lírico arremango
y ahí nomás me diste un tango,
un gran tango ganador…”
…….
“Mi viejo fueye querido,
yo voy corriendo tu suerte.
Las horas que hemos vivido
hoy las cubre el olvido
y las ronda la muerte.
Mi viejo fueye malevo,
hoy, como vos, estoy listo
porque pa’ siempre
dejé en tu registro
enterrao mi corazón…”

El genial Enrique Cadícamo es el autor que más tangos le ha dedicado al *fueye*; son tantos, que hasta suenan reiterativos: *Mientras gime el bandoneón*, *Son cosas del bandoneón*, *Notas de bandoneón*, *Solo de bandoneón*, *Sollozos de bandoneón*, *Viejo bandoneón*… y la lista continúa con temas en cuyos versos menciona al instrumento: *Che, papusa, oí! –“… los acordes melodiosos / que modula el bandoneón…”–*, *Nostalgias –“Gime, bandoneón tu tango gris…”–*, *A quién le puede importar –“…¡che bandoneón! / que he sido bueno…”–*, *Pa’ que bailen los muchachos –“hoy te toco, bandoneón, / ¡La vida es una milonga!…”–*, etcétera.

El tango *Che, Bandoneón*, compuesto en 1950 por Homero Manzi y Aníbal Troilo, es un turbio reflejo que aflora en una noche de confesiones. En momentos tan melancólicos, qué mejor consuelo que apoyarse en la caja del fueye para vaciar la angustia palabra por palabra y nota a nota, como si se estuviese liberando un gemido resignado:
“ El duende de tu son, che, Bandoneón,
se apiada del dolor de los demás;
y al estrujar tu fueye dormilón
se arrima al corazón que sufre más…”
…….
“Tu canto es el amor que no se dio,
y el cielo que soñamos una vez,
y el fraternal amigo que se hundió
cinchando en la tormenta de un querer…”

Otro de los tangos conocidos de Manzi se llama *Fueye* –música de Charlo–. Además compuso junto a Osvaldo Fresedo, un tema que ha quedado en el sueño del olvido: *Bandoneón amigo*.

En 1956, Cátulo Castillo escribió también con la colaboración musical de Aníbal Troilo (quizás, el personaje más popularmente identificado con el fueye) el tango *La última curda*, en donde, al igual

que Contursi, Cadícamo y Manzi, utilizó el diálogo para evidenciar la indisoluble fraternidad que une al bandoneonista con su instrumento conocedor de todos sus secretos, todos sus triunfos y fracasos:

“Lastima, Bandoneón, mi corazón
tu ronca maldición maleva;
tu lágrima de ron me lleva
hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva…”
…….
“Un poco de recuerdo y sinsabor
gotea tu rezongo lerdo;
marea tu licor y arrea
la tropilla de la zurda
al volcar la última curda.”

El bandoneón siempre soporta a su socio, aunque se queje, y éste sabe que en esa caja negra, sus penas y alegrías consiguen la resonancia necesaria.

Estos poetas han demostrado que sus musas encontraron en los suspiros del fueye, una lírica caricia. Los cuatro han coincidido en el desarrollo “dialogado” de sus tangos; un diálogo bilingüe, traducido por el espíritu tanguístico.

Claro que no sólo ellos se han sentido inspirados por las quejas del negro pecho; es justo recordar otros títulos y poetas relacionados con este irreemplazable instrumento: *Muchacho* –Celedonio Flores–, *Buenos Aires* –Manuel Romero–, *Bandoneón* –José González Castillo–, *Mariposita* –Francisco García Jiménez–, *Alma de bandoneón* –Enrique Discépolo–, *Mi Buenos Aires querido* –Alfredo Le Pera–… en fin, la nómina no termina aquí; el fueye forma parte de muchos tangos más, por la sencilla razón de que éstos se han hecho para expresar sus plañidos.

Una leyenda popular dice que nosotros –cultores del amor y la amistad– respiramos como un fueye que, al suspirar cada nota, va extendiendo un lazo para unir al arrabal. El bandoneón –convertido en un pulmón cadencioso que respira apasionadamente– purifica nuestro aire; el aire, oxigena nuestra sangre… y la sangre, al llegar al corazón, revitaliza nuestros más auténticos sentimientos.

Notas

1 Cadícamo sostuvo esta idea desde el poema *Florida y Charcas*, que forma parte de su libro *Viento que lleva y trae* (1ª edic.: 1945, Fermata; 4ta: 1994, Corregidor).

2 Nombre con que más tarde se apodó al bandoneón en alusión a su fuelle central, similar al instrumento que se utiliza para avivar el fuego, gracias a un sistema que le permite recoger el aire para luego expulsarlo como si se tratara de una espiración pulmonar.

3 A este tango, Enrique Cadícamo le adaptó una letra manteniendo su título. Posteriormente, escribió otra –la más conocida– que tituló *Café de Barracas*.

4 Esta es la fecha inscripta en su certificado de defunción, en donde además se asienta oficialmente que su deceso fue a causa de una tuberculosis pulmonar; sin embargo existen firmes sospechas de que su muerte acaeció unos días antes, a consecuencia de una pelea que, por el amor de una mujer, mantuvo con un “apache” bravío.

5 En realidad su apellido era Blanco.

6 Petenecientes al ya citado poemario *Viento que lleva y trae*.

7 Originalmente fue un tango instrumental de Samuel Castriota, intitulado *Lita*. Contursi le adaptó letra en 1915 y dos años después fue estrenado por Carlos Gardel.

8 Horacio Pettorossi –uno de los guitarristas de Gardel– confesó que en realidad fue él quien compuso ese tango.

El rovirao

Suite en memoria y olvido de Eduardo Rovira
(Lanús 1925-La Plata 1980), compositor, bandoneonista, tocador de piano, fagot, oboe, corno inglés, saxo, guitarra, (des)arreglador, ¿genio?

Juan Bautista Duizeide

Dedicado a mis compañeros de navegaciones

JUAN BAUTISTA DUIZEIDE, nacido en Mar del Plata, es expiloto de buques mercantes y periodista. Escribió para los matutinos *Página/12* y *El Día*, así como para el semanario *El Atajo*. Actualmente lo hace para la revista *En Marcha*, editada por la Asociación Judicial Bonaerense, a la vez que se desempeña como productor periodístico del programa televisivo *Historias Debidas* (emitido por Canal 7, Buenos Aires, Argentina). Sus relatos *Confín*, *La sangre tira*, *Perdido y Sicigia*, se han publicado en distintas antologías.

I. *Obertura*

Imaginemos (veamos) al hombre: Es una tarde con calor y humedad en La Plata. Redimida por esa luz, única, que sigue a las tormentas. Sale, sin visible apuro, del edificio de Bellas Artes. Viene de Radio Universidad. Se queda admirando ese jacarandá que corteja al aire con todas las variaciones del lila. Borrosa, la primera imagen suya invita a parafrasear a Bioy Casares: "Vanguardista en chancletas". Ese hombrecito de aspecto bonachón carga una historia: A los nueve años, de cortos, trepa al palco del café Germinal para entreverar su bandoneón a la orquesta de Francisco Alessio; pasa, como *fueye de fila* o arreglador, por las de Vicente Fiorentino, Miguel Caló, Orlando Goñi, Antonio Rodio, Osmar Maderna, José Basso, Alfredo Gobbi, Osvaldo Manzi, y si no entra a la de Troilo es por culpa de la *colimba* ; forma fugaz orquesta propia, dirige la que acompaña al cantor Alberto Castillo en giras tan agitadas que podrían envidiarlas los *stones* Mick Jagger y Keith Richards; colabora con Chabuca Granda; en los 60 se consagra, como autor y solista, al más extremo vanguardismo tanguero, sin dejar de componer a raudales música de cámara y sinfónica; una de sus sinfonías, *Chaco*, está basada en temas de los indios matacos, otra es premiada en 1966 y se estrena en el Colón; en los 70 termina como arreglador en la Banda de la Policía, retirado en provincia. Parece uno de esos personajes que, en el cruce entre el Marcel Schwob de *Vidas Imaginarias* y el padre Castañeda, creaban Borges y Bioy Casares bajo el seudónimo Bustos Domecq para conjurar manifestaciones artísticas a las que, por sus aristas cuestionadoras, percibían como amenaza. Y también para corroer imposturas mediante la sátira; con gracia siempre y no pocas veces con lucidez. Pero una vez en foco, fijado en un lugar si no del todo adverso, ambiguo, Rovira se corre fuera de campo. Se fuga del encasillamiento. Lo define un racimo de incógnitas más que algún rótulo tan fácil como pintoresco.

II. *Rondeau*

Algunos títulos de sus tangos pueden dar una pista: *Bandeomanía, Febril, Tristoscuro, Solo en la multitud.* Y según lo que las grabaciones permiten apreciar, fue un gran bandoneonista: Digitación impecable, velocidad, inventiva para las variaciones, destreza para tocar *abriendo* o *cerrando.* Según los que tuvieron la gracia de ser testigos, sus improvisaciones eran extraordinarias. Bien podría haberle sucedido como a *su* Bach (con quien comparte la acusación de componer abstracciones matemáticas de ejecución imposible): atravesar, antes de la gloria, una posteridad en la que se lo recordase sólo como el instrumentista impar que era. Sin embargo las historias del bandoneón suelen soslayarlo. Rovira, cuando figura en los anales del tango, lo hace en apéndices o notas al pie. Engañosas letras chicas que lo tildan de "compositor cerebral en la estela de Piazzolla". Tampoco logró establecerse como compositor *de repertorio.* Apenas quedan las versiones de *El engobbiao* por la orquesta del dedicatario de ese título, Alfredo Gobbi, y de *A Evaristo Carriego* por Osvaldo Pugliese. Olvidos que no tienen por causa los méritos de la música, sino la incapacidad (y desinterés) de su autor para operar sobre los mecanismos

que rigen la consagración en el campo cultural. No sabía autopromocionarse y venderse. Paradójicamente (o no) quienes batieron espadas por él fueron pocos, pero grandes. Por ejemplo Ernesto Sábato, muy activo por entonces en el debate intelectual. Un texto suyo incluido en el sobre del album *Sónico* (1968) afirma: "...la gran solución fue siempre la de creadores como Stendhal, que expresaron un espíritu romántico con un lenguaje austero. Esta gran fórmula ha de ser también la que resolverá la falsa oposición entre una música cerebral y un tango lacrimoso. La hondísima pero severa emoción que sentimos ante la música de Eduardo Rovira es la mejor prueba...".

De la veintena de grabaciones en las que interviene Rovira –a cargo de la orquesta que secunda a algún cantor (Castillo, Alfredo Del Río, Susana Rinaldi), en proyectos propios o antologías–, sólo hay tres *compacts* disponibles: *Sónico* es un trío con Salvador Drucker en guitarra y Néstor *Tucuta* Mendy en contrabajo. *Que lo paren,* reúne el LP homónimo (1975) –cuarteto con el histórico solista troileano Reynaldo Nichele en violín, Oscar Mendy en piano y *Tucuta* en contrabajo–, con *El violín de mi ciudad,* en el que los mismos músicos revistaban como el cuarteto de Nichele con Rovira como arreglador. Por último fue editado en 2001 *Tango de Buenos Aires* (1962), música de ballet escrita para ocho instrumentos sobre textos de Fernando Guibert. El resto es privilegio de coleccionistas. Y dado que Rovira grababa para pequeños sellos desaparecidos, fundidos, rematados, no es fácil rastrear las matrices para emprender reediciones de la mejor manera.

Rovira es *un caso.* Como el *Cuchi* Leguizamón en la música de raíz folklórica, con un solo disco grabado, al final, cuando ya no estaba en su mejor forma pianística y con gran parte de la placa dedicada a una música para cine que no lo representa. Pero las diferencias son tajantes. En el momento de máxima creatividad de Leguizamón se produjo la emergencia de grandes intérpretes que hicieron trascender su obra. El Dúo Salteño, Mercedes Sosa. Y hoy, muchos y buenos músicos acuden a ella con distintos enfoques: Lorena Astudillo, Nora Sarmoria, Lilian Saba, Laura Albarracín, Liliana Herrero, Juan Falú. Mientras los que se dedican al tango suelen abordarlo por expresiones más tradicionales que Rovira. Ya sea quienes se acercan a los clásicos instrumentales o a los tangos de la Guardia Vieja para releerlos, o los casos (con sus matices y diferencias) de las cantantes Lidia Borda y Cristina Banegas, del conjunto La chicana o de los cuasi paródicos *Tangos Bajos* de Daniel Melingo. A Rovira pocos se animan a revisitarlo. Desde Francia, el bandoneonista César Stroscio; y, con su grupo Tango XXX –responsable de una osada versión de *Sónico*– el saxofonista Jorge Retamoza. En el plano de los proyectos, uno del saxo alto Pablo Ledesma, que planea dedicar un disco íntegramente a obras suyas.

III. *Sarabande*

Oscar Del Priore, presentador: "El tenía siempre todo escrito. Era tan escrupuloso, que me acuerdo una vez el lío que se armó cuando grabaron ese disco *Tango Vanguardia*, el que trae *Para piano y orquesta* y *Serial dodecafónico*. Estaba *Quique* Lannó en violoncelo, y entonces me acuerdo un día, no me acuerdo cuál de las piezas estaban grabando, y entonces en un momento hacen un alto para ir a tomar un café, para descansar un poco, y *Quique* me dice 'mirá lo que voy a hacer', porque Quique era un tipo muy jodón, y entonces mientras se fueron todos, en dos o tres partituras le cambió alguna cosa. Era el tema que tenían que grabar después. Cuando ya estaban tocando, el músico que estaba tocando se equivoca porque toca lo que estaba ahí. ¡No! ¡No! ¡No! dice Rovira. No es así. Pero acá dice así. No. No puede ser. Va Rovira, ve, me equivoqué, dice. Seguían tocando y otra vez, no, no, no, al piano. Ese acorde no. Rovira va, mira y dice qué boludo, cómo me puedo equivocar. Y el otro muerto de risa. Le había cambiado algunas notas pero Rovira se daba cuenta al vuelo".

"Eduardo pensaba que había una campaña en su contra. Se sentía acosado. Una vez el Círculo de Amigos del Buen Tango hizo un longplay con distintos artistas, Rovira incluido. Como iba a salir por Microfón, una subsidiaria de RCA, pidieron prestado a Troilo. Rovira puso el grito en el cielo. Primero

porque Troilo le sonaba demasiado conservador. Y ya después se empezó a perseguir con que lo iban a grabar más brillante que a él. Tampoco entendía cómo Piazzolla iba para adelante y él no. Había dos motivos. Uno porque lo de Piazzolla, siendo también de calidad y de vanguardia, era más tanguero para el oído de la gente. A Rovira le gustaba meter música clásica por todos lados. Estaba estudiando como un loco todo el día con el violinista Pedro Aguilar, y cosa nueva que aprendía quería meterla. Además no le gustaba ir a los programas, hacer reportajes, nada, a él que lo dejaran trabajar con su música. Tanto que una vez el representante que tenía entonces, para armar escándalo, le hizo creer que le habían robado el bandoneón. Venían de tocar, estaban en estación Retiro o Constitución, apoyó el instrumento en el piso, dijo cuidámelo, se fue a tomar un café y cuando volvió no estaba. Desesperado el pobre porque no tenía otro. Este pícaro lo hizo ir a todas las audiciones a pedir si alguien encontraba el bandoneón. Y a los pocos días, apareció".

"Un día me dijo de ser el representante de él y yo le dije que estaba loco. Que con la personalidad de él y la mía nos iban a comer las ratas. Me dice que no, que todos los representantes son medio ladrones, y a vos te conozco. Le dije que no. Pero un día, charlando, le digo cuánto hace que no grabás. El decía que a nadie le interesaba, que nadie lo llamaba. Entonces yo le digo que le grabaría. Rovira me dice yo no te cobro nada. Pagale a los músicos, que son dos solos y no me pongas límite de lo que yo quiera hacer y dejame elegir el estudio. Entonces le digo bueno, está bien. Grabamos así ese longplay *Sónico*; la primera vez, creo, que se usó el bandoneón amplificado y con un pedal de efectos. Fue en un estudio de la calle Santa Fe que no está más. Grabamos a la noche, tarde, para que no hubiera nadie esperando, entonces si él estaba caliente por sacar algo, podía seguir. Lo grabamos en cuatro, cinco noches; los músicos, el operador y yo, nadie más. Ni se armó un escándalo ni fue un gran éxito. A los hinchas de Rovira les gustó. Por la radio no lo tocaban. Y puedo decirte que mucho no vendí. Las críticas que tuvo, eso sí, fueron todas muy buenas. Después estuvo dormido mucho tiempo, hasta que me pidieron hace poco para reeditarlo y salió por primera vez completo. Porque había quedado afuera *A Don Alfredo Gobbi* que no entraba".

IV. *Bourrée*

Suele llamarse al tango la música de Buenos Aires. ¿Vale pensar entonces los años finales de Rovira en La Plata como un destierro? Rovira no se fue a un desierto. Ya tenía contactos en la ciudad desde su trabajo con el octeto junto al inmenso bandoneonista Omar Luppi (en algunos sentidos un alter ego), grabó *Sónico* y *Que lo paren* con músicos platenses (salvo Nichele), y participó durante una década en actividades culturales de la ciudad. Verlo como un sepultado en vida, aunque él mismo quizá llegara a verse así, ¿no sería asumir la perspectiva porteña según la cual sólo vale aquello que sucede en Buenos Aires? La definición inicial, válida para los orígenes, debería revisarse. ¿Alguien diría acaso que el jazz es la música de New Orleans?

Néstor *Tucuta* Mendy, contrabajo: "Yo antes tocaba más jazz, había tocado muy poco tango. Tocar con Rovira fue un salto. Había que adivinarle la intención, el estilo. Pese a que prácticamente estaba escrito hasta el menor detalle, porque era muy concienzudo. Él mismo se escribía muchísimo para el bandoneón. Había cosas que ni él las podía tocar. Protestaba, '¡para qué me habré escrito esto!' Y eso que tocaba muchísimo. Eduardo era muy estudioso, calculo que debe ser una de las personas que más supo de armonía. Sabía tocar bandoneón, bastante piano, llegó a tocar el corno inglés, el fagot, y al final estaba estudiando guitarra, quería conocer bien la técnica del intrumento para hacer un concierto para guitarra y orquesta. Componía para todo, tiene obras de cámara, sinfónicas, conciertos".

"No ha tenido suerte. Y era muy antirelaciones públicas, nada diplomático. A veces muy agresivo. No se callaba nada. Me acuerdo de un reportaje por radio, no sé si era Belgrano o El Mundo, le

preguntaban sobre Salgán y él dijo que era medio cobarde porque no se animaba a hacer todo aquello de lo que era capaz. ¡Nada menos que Salgán! Por eso había mucha gente que no lo quería para nada".

"Tocábamos mucho en Buenos Aires en la época en que se hicieron famosos los sótanos. En La Cebolla, que fue uno de los primeros, en uno de la calle Talcahuano, que no me acuerdo cómo se llamaba. Iba gente medio intelectual, porque fue la época medio del intelectualismo. Y Rovira tenía sus ideas de izquierda. A Sábato le gustaba conversar con él, me acuerdo que a veces se lo llevaba a algún bar, meta charla. Pero era un tipo de vida muy humilde, eh, había llegado a comprarse una casita en el barrio El Churrasco y un autito, muy precario. Y listo, con eso se conformaba".

Sergio Pujol, *speaker*, historiador cultural: "Lo recuerdo como un tipo melancólico, muy tímido. Estuvo toda la entrevista moviendo un llavero así de grande, me acuerdo. Cayó a Radio Universidad un día de semana a la tarde. Cuando lo vimos, dijimos ¿éste es Rovira? Tenía un aspecto muy doméstico, bien de barrio. Petisito, gordito, con un estilo medio arrabalero para hablar, usando bastantes palabras del *lunfa*. Una especie de tanguero bonachón a lo Troilo. Pero no era el sabio porteño que conmueve a las almas sensibles, que toca las melodías que el pueblo quiere escuchar. Estaba haciendo una obra muy revulsiva y le faltaba un tono de sofisticación acorde".

"Para mí era un músico histórico, y de pronto estaba frente al Rovira de carne y hueso, entrevistándolo. Le preguntamos por su música. Nos dijo que estaba estudiando guitarra con Guillermo De Feo y que tenía más de cien partituras de música de cámara inéditas. Pucha, dijimos. ¿Y en dónde están? Las tengo en mi casa... Nos dijo que había estudiado armonía con Pedro Aguilar, una figura fundamental de la educación musical en Buenos Aires. Hablamos un poco de música clásica, mencionó a Poulenc, al Grupo de los Seis, a Stravinsky, a Bartok. Mencionó sus experiencias con bandoneón eléctrico. No estaba demasiado conforme. Es posible que su mente estuviera más avanzada de lo que eran en ese momento en la Argentina los recursos técnicos".

"Eso de que era muy cerebral... al contrario. Parecía un tipo muy emotivo. Cuando hablaba de músicos amigos se emocionaba. Lo notamos sí un poco quebrado. Daba la sensación de que estaba retirado, en otra cosa, que su tiempo había pasado. Y no era tan grande, pero parecía diez años mayor. Murió a los 55 años y las necrológicas fueron insignificantes. Fue muy amable con nosotros, que lo tuvimos como dos horas y media para grabar una charla de veinte minutos. Recién empezábamos a hacer radio, entonces andábamos muy nerviosos, muy en actitud debutante. Y él con mucha paciencia. Aparte daba la impresión de que no tenía nada que hacer, que se podía quedar mucho rato más. Se lo veía muy modesto, muy olvidado. Nos agradeció mucho la nota, que matizamos con grabaciones de él, Gillespie, Stan Kenton, el cuarteto de Dave Brubeck con Paul Desmond en saxo alto. Enseguida paró la oreja. ¡Ah, Paul Desmond, qué bueno es este tipo! dijo. Estuvo muy receptivo con la música que escuchó".

V. *Polonaise*

Sobre vida y obra de Rovira pesa una sombra terrible : Astor Piazzolla. Rovira admitía la impresión decisiva que le causó el Octeto Buenos Aires. Y siempre admiró a Piazzolla sin ser correspondido (Gotán fue escenario de un recital en que ambos se sucedieron en 1966. Primero tocó el quinteto de Piazzolla. Luego Rovira tomó el micrófono y calificó de "inolvidable" esa noche precisamente por la presencia de Piazzolla. Pero en cuanto terminó su primer *pieza* Astor y los suyos se retiraron). Los dos tuvieron como programa estético elevar el tango usando recursos de la música de tradición escrita. Los dos abrieron su forma. Los dos amaron la fuga y el contrapunto, amaron a Bach y a Stravinsky. Los dos experimentaron con nuevos colores instrumentales. Por todo eso compartieron las críticas del conservadurismo. Se los acusó de amanerar el tango con galas impropias. Se les achacó carencia de talento melódico, imprescindible para un género tan lírico. En el mejor de los casos les

admitían buena técnica bandoneonística, sentido rítmico y formación musical, para rematarlos con el tristemente célebre *pero no hacen tango*.

Sin embargo sería erróneo considerar a Rovira un mero epígono, un segundón. Piazzolla componía con el piano pero pensaba con el bandoneón, que marca toda su música. En cambio el pensamiento de Rovira, aun componiendo para pequeños conjuntos, es orquestal. Además, trabaja por contigüidad más que por desarrollo. Así en los minutos que duran sus piezas se suceden elementos contemporáneos, populares, arcaizantes, urbanos, camperos, en una especie de *collage* casi al modo del Stravinsky del concierto para violín o el Shostakovich del concierto para piano, trompeta y cuerdas. (Procedimientos que alcanzaron el *summum* a fin del siglo XX con algunos *opus* de Alfred Schnittke enteramente construidos a partir de citas pegadas, pero provenientes de las vanguardias de inicio de siglo, recién brillaron en la música popular con Charles Mingus o los álbumes *Sgt. Pepper* y *Abbey Road* de los *Beatles*). Piazzolla probó varios formatos instrumentales, pero *el* suyo fue el quinteto. Rovira tendió a la búsqueda perpetua, lo cual hace aun más inasible su estilo en comparación con el de Piazzolla, identificable en segundos. Piazzolla, pese a que grabó una inmensa cantidad de clásicos, prefería tocar composiciones propias. Rovira creía que se puede hacer un nuevo tango a partir de viejas piezas, como hacen los músicos de jazz con los standards. Llegó a atrevérsele –con caleidoscópica inventiva y humor– a *La Cumparsita,* que su ídolo denostaba (aunque, contradictorio como era, lo grabó en más de una oportunidad). Rovira tocó (y grabó) obras de Piazzolla, quien nunca se dignó a la reciprocidad. Piazzolla se quejaba pero estaba siempre en el candelero, tuvo éxitos de crítica, de ventas, y aparecía en los medios masivos como ningún otro músico de vanguardia en el mundo. Vivió sus últimos años como héroe nacional, mientras el otro sobrevivió en la melancolía del presentido olvido. Hoy, además de una legión de connacionales entrañables u oportunistas, interpretan a Piazzolla: Yo-Yo-Ma, Emmanuel Ax, Gidon Kremer, Gary Burton, Al Di Meola, Michel Portal, Richard Galliano, el Kronos Quartet, Rostropovich, y siguen firmas. Rovira es una ausencia.

Omar Valente, piano: “Casi siempre anduvo de la cuarta’el pértigo. Un día fui a la casa, cuando vivía en Lanús. Veo el piano de él, y le digo qué hace este piano acá. Una gotera le caía contra la caja armónica. Y era un Steinway & Sons. Dice ¿te gusta? Bueno, llevátelo. Después tuve la suerte de estar con él en la Banda de Música de la Policía de la provincia de Buenos Aires. Nosotros habíamos entrado con la condición de que no nos poníamos la ropa. Él no, salía vestido de policía, con gorra y todo. Cinco años estuvimos. Jazz, tango, charleston, todas esas macanas hacíamos”.

“Era medio cabrón. No era de aceptar mucho consejos. Pensaba que él era el máximo, ¿no? Muy frontal, donde se podía agarrar con alguien, se agarraba. Tenía discusiones con todos. Muy serio. No le gustaba andar haciendo bromas. Pero sí le gustaba que las hiciéramos los que andábamos alrededor. Los cuentos que contaba *Tucuta* eran ya asquerosos de tan buenos. Como músico ha hecho cosas muy lindas. Tuvo esa banda a su disposición, que eran ochenta y siete músicos. No tenía cuerdas, era el único problema. Tenía tres filas de clarinetes que venían a suplantar a los violines, pero clarinetes no son violines. En vez de tener chelos tenía fagots, que no son lo mismo. Tenía que pelear contra eso. Pero ¡cómo la hacía sonar!... Así y todo, decía ‘esto es a pedido, lo otro me lo pido yo’”.

“El petiso era infantil, dentro de todo. Tuvo la idea de hacer el bandoelectroneón. Que constaba de un aparato que largaba aire de abajo y con los dos teclados del bandoneón puestos para arriba, entonces no hacía falta abrir el bandoneón ni nada. Resulta que fueron a hacer la demostración acá en la Caja de Ingenieros. ¡No se podía parar el ruido! Uuuuuuuuuuuuu. ¡Era una turbina eso! Entonces pensaron hacer un caño largo que venía de otra pieza. Al final, le digo ‘qué es, para comodidad tuya o en contra tuya’, porque igual venía el ruido, uuuuuuuuuu”.

“El tenía un fantasma que se llamaba Piazzolla. Dos por tres venía un tarado de estos que no falta nunca y decía, usted, ¿hace Piazzolla, no? No; yo hago lo de Rovira, decía él. Piazzolla, como tiene una

fuerza y una forma de frasear tremendas, lo tenía mal. Pero de músico a músico, yo creo que era superior Rovira. Pienso que es el mejor músico argentino. Escribiendo era una máquina, un libro abierto era, un estudioso de primera. Aparte tocaba el bandoneón una barbaridad. Le faltó un poquito de swing. Piazzolla no llega a ser Rovira, pero tiene mucho swing. Piazzolla lo evitó toda su vida. Y cuando alguien no te nombra, es porque te reconoce. Yo, en el tiempo que toqué con él, un año y medio, dos, le nombraba a Rovira dos por tres. Nunca nada. Yo le decía por ejemplo, '¿no escuchó el concierto para dos clarinetes de Eduardo?' '¿De qué Eduardo?' 'De Rovira, Astor.' 'Ah, no. No escuché.' Lo evitaba. Le tenía un poquito de miedo".

VI. *Menuet*

Uno de los primeros tangos de Rovira en trascender fue *El engobbiao.* Aún puede encuadrárselo en lo que es la tradición de la modernidad tanguera. Pero basta compararlo con el que Troilo le dedica también a Gobbi –*Milonguero triste*– para advertir que allí, en algunas transiciones abruptas, acecha ya un futuro de ruptura. El último en conocerse públicamente fue *A Don Alfredo Gobbi.* Especie de *So What* tanguero que arranca con el bajo en primer plano, va sumando guitarra y *fueye* con distorsión, se agita a paso de vals y malambea un poco para terminar con un hipnótico motivo a cargo del trío. El homenajeado no llegó a escucharlo. Algunos maliciosos afirman que de haberlo hecho "se habría muerto de nuevo".

Es toda una tentación simplificar vida y obra rovirianas en esa parábola que va de *El engobbiao,* donde se define cautivado por el estilo de su maestro y patrón, hasta *A Don Alfredo Gobbi,* dedicatoria desde un lugar emancipado estéticamente. Pero conviene revisar otros títulos. Esbozan una poética: *A Evaristo Carriego, Serial Dodecafónico, Policromía, A Roberto Arlt, A Luis Luchi.* Expresan gratitud: *A Don Ernesto.* Bordean la definición ideológica. ¿Un tanguero vanguardista y comprometido? Afirmarlo sería excesivo. Lo comprobable es que *A Roberto Arlt* lo grabó para *La Rosa Blindada,* auténtica leyenda de la cultura de izquierda argentina. Además, con el pintor Pedro Gaeta, el actor Héctor Alterio y los poetas Luis Luchi y Roberto Santoro, integró el grupo Gente de Buenos Aires, que realizaba actividades multimedia por los barrios. Con la dictadura, Luchi y Gaeta partieron al exilio y Santoro fue desaparecido.

Mingo Martino, batería: "Rovira apareció en La Plata por los 70, creo. A lo primero vivía en la diagonal 80 al fondo, un barrio bravo. Fui siempre un gran admirador de su música, pero como nunca puso percusión, no llegué a tocar con él. Lo iba a escuchar, sí. El tenía el quinteto famoso ése, que estaba Reynaldo Nichele, estaba Drucker estaba, un guitarrista de acá de La Plata que murió, estaba *Tucuta* Mendy y el hermano, Oscar. En ese tiempo era moda el Almacén San José. Y alternábamos en el escenario, ahí. Después entró en la Banda de Policía como arreglador. Nunca tocamos juntos. Pero lo conocí, sí que lo conocí".

"Era una persona de carácter que si tenía que decir algo a un tipo se lo decía. Yo escuché lo que le chantó al gobernador que lo invitó a comer cuando dirigía el Teatro Argentino de La Plata, en época de Cámpora. Estábamos un día en una reunión y cuando terminó dijo a ver muchachos si algún lunes se vienen a comer un pucherete, ahí en la residencia. Y a Rovira le dijo, usted maestro a ver si se trae el *fueye* para tocar unos tanguitos. Y le contestó serio, el tipo 'mire gobernador, yo no toco por la comida'. Otra vez fuimos a tocar, no me acuerdo dónde, el que se debe acordar es *Tucuta,* que tocaba en los dos conjuntos, el de Rovira y el mío. Resulta que le hacen un reportaje a Rovira para la radio. Al final le dice el que tenía el programa, 'mire, maestro, qué casualidad, hoy hace diez años, o veinte eran, que murió Canaro. ¿Qué opinión tiene de él?' 'Que tendría que haberse muerto diez años antes', le mandó."

“El carácter lo jodió. Pero en la música era un fenómeno. Tenía una forma medio jazzeada de tocar, le gustaban Ellington, Bill Evans. Un día fuimos a tocar a la casa de un amigo. Un 24 de noviembre, así que a las 12 de la noche empezó el día de mi cumpleaños. Dice bueno, te voy a dedicar el cumpleaños feliz. Se mandó una improvisación que duró más de media hora, una cosa de locos. Lo fue desarrollando y desarrollando, ¡impresionante! Lástima no haberlo grabado. Murió acá enfrente, pobre. El mismo año que Bill Evans. Del cuore.”

VII. *Badinerie*

Lo difícil del hombre y de sus creaciones, no basta para sellar –como una lápida con epitafio equívoco– una injusticia histórica. Las preguntas que Rovira puede suscitarle a quien se acerque a ese hueco donde se pierden su vida y su obra, son las preguntas por nuestras instituciones culturales: ¿en qué fonoteca pública es posible escuchar sus grabaciones? ¿qué repositorio público guarda la documentación y la iconografía relativas a él?; por nuestra industria cultural: ¿qué sello discográfico se dedica a reeditarlo sistemáticamente? ¿qué editorial musical imprime sus partituras?; por nuestros actores culturales: ¿qué conductores de programas en radio y televisión difunden su obra? ¿qué periodistas le dedican artículos? ¿qué historiadores se ocupan de su biografía?; en definitiva, por nuestra identidad: ¿cómo funcionan la memoria y el olvido? No estamos hablando del pasado. Las respuestas necesarias involucran no sólo a Rovira, ni siquiera sólo a músicos, sino a todos los creadores argentinos. Pero es cierto que el *caso* Rovira y esas preguntas, se iluminan mutuamente.

Veamos (imaginemos) al hombre. Armado de sonrisa gardeliana, teorías de Arnold Schönberg (pero sin dogmatismo) y un Bach bien sabido, se nos corre de cuadro otra vez. Como quien se despide. Como si nos advirtiera, sin palabras, que él ya hizo lo suyo, que las demandas pendientes nos convocan a nosotros. ¿Sabremos ser dignos de ellas?

Las letras de tango como género

discursivo complejo

Daniel Lago

Despojé a las cosas de la ilusión que producen
para protegerse de nosotros
y les dejé la parte que nos conceden.

RENÉ CHAR

DANIEL LAGO
Edad: 33 años (22-9-1967)
Nacido: en Capital Federal. Mataderos

Antecedentes
Empleos: Sodero, zapatero, diariero, un largo etcétera y, hasta la fecha y desde hace 12 años, en una librería. Zival's
Estudios: Periodismo en T.E.A., actualmente Letras en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Colaboraciones
En *Páginas Barriales*, una revista gratuita ya desaparecida de Mataderos, notas de opinión, entrevistas.
En *El Galpón Cultural del Sur*, publicación gratuita también desaparecida, redacción y armado.
Nota: en ningún caso de forma rentada.

Escritos
Trabajos de Investigación Cultural
Trabajos de Crítica Literaria
Cuentos
Publicado: absolutamente nada

Sobre el final del siglo XIX Argentina toma un modelo de país moderno, basado en el comercio; modelo agroexportador. Va a vender sus cosechas y su ganado como país semidependiente de Gran Bretaña. Sobre esa base económica y con la necesidad de mano de obra para el proyecto, va a llamar a los inmigrantes.

Al mismo tiempo que ocurre esto, desde 1879, es decir, desde que Roca hace la expedición, la conquista del desierto, tenemos también un modelo basado en la lucha contra las últimas montoneras, en la hegemonía de Buenos Aires como ciudad-puerto sobre el interior y, de algún modo, en la muerte del indio.

Este modelo es, curiosamente, realizado por personas muy cultas, la llamada generación del ochenta, que tienen en sus manos la suma de los poderes públicos y también la suma de la información y la cultura.

Son escritores, son periodistas y son los dueños de los diarios; no son escritores profesionales: son abogados, médicos y escriben en sus ratos de ocio. Hay todo un corpus de folletines, notas periodísticas, literatura, informes médicos e influencias filosóficas como para abordar la cuestión, pero no es la única forma de ver esa realidad. No solamente la gente de la clase hegemónica, con sus contradicciones y diferencias entre sí, son los emergentes analizables del período.

Querría proponer, sobre el fondo de la hegemonía del ochenta, un análisis para las transformaciones de *Las letras de tango* como género, teniendo en cuenta la relación social a partir del lenguaje como material y la ideología como valoración del mundo.

Querría mostrar la especificación de las condiciones materiales y la ideología –en una colectividad que cambia de manera conflictiva– en el paso que nos lleva del tango-prostibulario a lo que hoy es el tango-canción.

Para diferenciarlo de los sistemas ideológicos ya formados (arte, moral, derecho) voy a llamar ideología cotidiana a todo el conjunto de experiencias vivenciales y a las expresiones relacionadas directamente con éstas.

Cuando se habla de tango, casi siempre se hace una descripción paisajista de la geografía, de las costumbres del sector social en las que se gestó, y de inmediato se analiza a la poesía del tango como algo dado y abstracto. Necesito pensar para eludir ese facilismo en la noción de género entendido como forma específica de un enunciado, veamos.

En un reportaje titulado “El carnaval antiguo, los candomberos” se puede encontrar el testimonio de una negra que añora, ya en esa época de fin de siglo, los carnavales de antaño: “¿ Y con esto bailaban ustedes? –¡Claro…! cuando la Nación Vanguela pisaba la calle, amito [nos dijo la ex presidenta de la última comparsa de negros auténticos] hasta las piedras bailaban. En 1870, antes de la peste grande, los mozos bien, comenzaron a vestirse de morenos, imitando hasta nuestro modo de hablar, y los compadritos invitaron [sic] [inventaron] la milonga (baile del tango) hecha sobre la música nuestra, y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas…”.[1]

Este testimonio no tiene la pretensión de comenzar una historia, sino de enmarcar cómo y dónde se incorporan las letras como expresión material de la ideología como valoración del mundo, en tanto que enunciados.

Si nos ubicamos en esa fecha del reportaje en la cual el tango era, antes que nada, música y, rápidamente, danza, entendemos aquello de que el tango fue, primero para bailar. Ubicados en ese momento de cruce, de transculturación entre el candombe, la habanera, el tango andaluz, el folklore, veríamos que se va creando un ritmo de baile corto, picado y ligero. Que va teniendo la marca de la herencia del canto corto con cifra y del verso corto y picado de la payada. Se ha dicho que la guajira flamenca influyó sobre la guajira cubana, de la que desciende la milonga.

Las dos primeras se escriben en 6 x 8 (6/8) y los guitarreros de Buenos Aires, al no saber leer música y sin llegar a dominar totalmente el instrumento, la simplificaron ejecutándolas en 2 x 4 (2/4). Pero, sin embargo tenemos que dentro del polirritmo afro: "…el ritmo más conocido de la música de los candombes se explayaba sobre el binario 4 x 4 yuxtapuesto a los compases 3 x 4 y *2 x 4*".[2] Hablé de milonga y al hablar de milonga hablo de palabras, ya que es un término de origen afro que significa palabra, palabrerío.

De esa reelaboración de los ritmos antes expuestos (tal vez muy esquemáticamente) se consolida una danza muy particular, que todavía no tenía más que ciertos estribillos, para nada fijos, que eran ocasionales, y que eran del calibre de "Bartolo tenía una flauta con un agujero solo…". Enunciados dentro del límite literal de la orilla, ya que estos bailes se llevaban a cabo en los bares y lupanares de la ribera; lugares de canfinfleros y chistadoras, rufianes y mujeres que chistaban a los posibles clientes, como por ejemplo sucedía puntualmente en uno llamado El farol colorado, allí nomás, cruzando el Riachuelo.

Dije enunciado pensándolo como un discurso orientado hacia lo que se dice y hacia quien va dirigido, de manera tal que la situación de enunciación forma parte del enunciado; esto es, que hay una relación entre tres elementos: el que habla, lo que dice y a quien va dirigido como parte de las condiciones de enunciación.

Esas letritas cambiantes y guarangas que circulaban, a veces, como provocaciones, eran expresiones de la comunicación discursiva más inmediata, casi de la vida cotidiana. De la interacción de esos elementos y, seguramente en El farol colorado, en medio del baile, se producían enunciados como este que le gustaba mucho a Borges:

Yo quiero ser canfinflero
Para tener una mina
Mandársela con bencina
Y hacerle un hijo aviador
Para que bata el récord
De la aviación argentina

Ese era el tono de farra, de divertimento, en donde todavía está ausente el tono más sensiblero y toda esa tan remanida historia de la angustia, y la culpa, que parecerá luego acarrear la relación con la mujer; es más, la mirada hacia y de la mujer es otra, incluso eran en ese momento también orilleras las que interpretaban esos estribillos en las casas de baile.

Hacia 1890 aparece el primer texto escrito en lunfardo, término que designaba al ladrón y a su lenguaje, llamado *La otra noche en Los Corrales* que cuenta la historia de uno de esos rufianes orilleros, que encuentra a una de estas mujeres, tal vez chistadora, trabajando, y empieza a hacerle el *filo*, le hace un cuento con la intensión de robarle, pero termina siendo él mismo robado. Aquí tenemos otra situación que podría mostrar cómo la mujer está en el mismo plano que el hombre en ese nivel; los dos tienen mañas, los dos pueden engañarse, y no necesariamente hay una buena fe engañada como en los momentos, creo, menos felices del tango-canción.

Domingo Santa Cruz era negro, descendiente de esclavos y su padre tocaba el acordeón en las tropas de la triple alianza en el Paraguay; en 1890 hizo un tanguito llamado *La Unión Cívica* que aún hoy se sigue tocando. Al no tener letras, esos temas daban vueltas y junto a la gran masa inmigratoria más los gauchos ya convertidos en compadritos, más esos anarquistas europeos mezclándose con los matarifes, iban perfilando una muy particular valoración del mundo, que no se marca en alguna letra duradera; sin embargo, creo que es significativo que, en medio del asunto de lo que se llamó la revolución del Parque, alguien, con las características antedichas, hace un tanguito que se llama, precisamente, como el partido que encabeza la asonada.

Es cierto que los folletines, como *Juan Moreira*, casi han acaparado, hasta hoy, lo que sería estudiable dentro del elástico y sospechoso campo conocido como literatura popular, pero, ejemplos como el tanguito de Santa Cruz, el texto lunfardo *La otra noche en Los Corrales*, e, incluso, tipos como Nemesio Trejo, que era un gran payador, que era un modesto empleado, que era mulato; que era guapo, gran bailarín, que fue el único que payó con Gabino Ezeiza durante tres meses, esas cosas, digo, permiten trabajar con cuestiones en gestación, no con cuestiones acabadas, formalizadas.

Ese tipo de intelectual está mostrando aquello que se denomina también cultura popular, pero no como algo efectivamente dado, más bien como marcas que, retroactivamente, alguien que se interese puede hacerlas intervenir activamente en, por lo menos, la gestación de algo. Prefiero verlos como formando parte de la cultura no institucionalizada que empieza a emerger junto a la pequeña burguesía argentina, pero que, en ese momento, hay otra hegemonía que pretenderá tener todo bajo control, incluso querrá revalorizar el tema del criollismo, incluido Juan Moreira.

Esa es la estructura de sentimiento que acompaña el período y, dentro de ella, la interacción verbal en la esfera de uso del lenguaje, donde la palabra sí es un signo ideológico, creó, gestó, inventó, desde las orillas, desde el límite, algo tan fuerte como para que, luego, se especificara en las letras de tango, en el sainete y, por qué no, en la ley Saenz Peña.

Con respecto al lunfardo lo primero que viene a cuento es que las relaciones de poder no sólo constriñen, sino que también generan saber, incluso en una cárcel donde la relación más que de poder es de dominación. Viene a cuento porque el lunfardo surge como lengua carcelaria, jerga críptica de ladrones para evitar ser comprendidos por la policía. Enunciados también en la comunicación más inmediata, que excede, que permea hacia fuera de ese microespacio carcelario y se desarrolla, tanto, como para especificarse en un enunciado secundario o complejo que se denominará lunfardo. Hay poesías en lunfardo.

Género discursivo complejo o ideológico no abstracto, sino como un objeto material concreto. No ideológico en el sentido de algo dado en las ideas o en las almas de los compadritos que lo producen, desde el margen, la cárcel, ni en la de los inmigrantes recién llegados a la situación de enunciación, no; se da en voces deformadas por la confusión de idiomas, en rituales diferentes, en las relaciones intersubjetivas. Allí, entonces, reside el carácter material de la ideología como valoración del mundo.[3]

Estos enunciados secundarios absorben y reelaboran diversos géneros primarios o simples, que son los diálogos familiares en todos sus modos, las órdenes, las cartas, etcétera. Los secundarios son todo tipo de manifestaciones científicas y todos los géneros literarios; quiero entender a las letras de tango como género discursivo secundario o complejo.

Al comienzo del siglo XX, el inmigrante crece y crece en número, y se va integrando, de manera conflictiva, con el criollo. Estos comparten la esfera de uso del lenguaje, y comparten la situación de enunciación. Sobre esa realidad material y concreta, se puede leer lo que pensaba la generación del ochenta con respecto al país que proyectaban, más allá de lo que se estaba gestando concretamente, más allá de sus planes; si bien les eran necesarios como mano de obra, la mirada oficial se puede leer en Ramos Mejía, quien afirma en *Sociología del inmigrante*[4] que: “El inmigrante recién desembarcado en

nuestras playas es algo amorfo, yo diría celular, en el sentido de su completo alejamiento en todo lo que es mediano progreso en la organización mental…"

Y es la mirada de ese mismo poder, que persigue y casi extermina al gaucho, la que produce en ese principio de siglo una especie de idealización del criollismo, en desmedro del recién llegado. Digo idealización ya que más allá del discurso oficial, en lo que hace a la situación concreta, el inmigrante y el criollo desplazado se van a integrar en las mismas condiciones materiales.

De esa integración del lunfardo, de cocoliche, de las milongas, con los payadores y con el enorme cancionero anónimo campero, comenzarán a circular algunas letras para aquellos tangos que antes no las tenían. Hay gente que empezará a memorizarlas y que las repite de vez en cuando, entre algún que otro cielito.

De esa época es *La Morocha*, donde justamente se trata de remarcar esa cuestión del criollismo; esa letra dice o hace decir: "yo soy la fiel compañera del noble gaucho porteño". Aquí Villoldo se dirige al porteño, pero al porteño acriollado. El criollo tiene que ver con el gaucho. Esta canción era cantada más bien como una canción criolla, mitad porque el tango aún no tenía una forma claramente distinguible, y mitad para que pudiese ser cantada, ya que el tango, como baile en las academias, piringundines y casas amuebladas, tenía evidentemente que ver con la prostitución y con la gente de avería, así es que se acomodaban algunas letras para ser cantadas en lugares populares pero no tan pesados.

El porteño criollo, el orillero, ese que bailó el tango sin letra, recibe la influencia del gaucho desplazado del proyecto económico de la generación del ochenta [que opinaba tan racionalmente del inmigrante (…)] y esas condiciones materiales se especificaron en el compadrito que es quien produce los enunciados orilleros: cuando el gaucho se bajó del caballo, se encontró con el cuchillo pero sin hacienda que descarnar, tiene el cuchillo y lo usa para pelear. Esas son las condiciones materiales concretas que se especifican en el enunciado como parte constitutiva de éste.

En estas circunstancias ya empieza a haber repertorios con letras de tango; es muy heterogéneo. Encontramos milongas en lunfardo, reivindicaciones del criollismo, es decir, muchos enunciados que dialogan en lo temático van conformándose ya como tangos. No quiero decir que en ese momento cualquier cosa era tango con tal de tener ciertas reglas formales, con cualquier sentido, o que todo valía con tal de que terminase chan-chan, no, sino que esa pluralidad de voces, esa heteroglosia es la condición para que haya algún sentido, más, para que haya un género secundario como *Las letras de tango*.

Voy a poner un par de ejemplos nada más y a modo de ilustración, no de verificación, ya que no se trata de verificar sino de armar, construir una especificación, de releer todo el asunto, en fin, de intervenir, de meter la cuchara como parte del asunto que analizo en la producción de esa especificación.

Creo encontrar dos voces diferentes y en conflicto pero que son condición del género: *Patotero sentimental* y *Se llamaba Serafín*.

Entre los que preferían el primero, a saber:

Patotero
Rey del bailongo
Patotero sentimental
Escondés bajo tu risa
Muchas ganas de llorar

se encuentran mujeres consumidoras de folletines, hombres "de bien" que desprecian a los rufianes y gente que vive de su trabajo. Ignacio Corsini cuando lo canta, al elegirlo para su repertorio está dirigiendo ese discurso, dado que el que canta, lo que canta y a *quien* le canta son parte concreta del

enunciado. Ese patotero que llora, tal vez por una mujer –no se sabe– pero al fin, de puro sentimental, está relacionado dialógicamente con Serafín, el del segundo tango citado, a saber:

Tenía fama de piolín
Cuando entre extraños estaba
Y si alguno se pasaba
Que se embroncaba era fijo
Y allí nomás un barbijo
Al más pintao le bordaba

Corsini, al elegir del incipiente repertorio, unas letras y no otras, está produciendo una valoración ideológica concreta, es decir, más allá de las ideas que del asunto tuviese él mismo, que se especifica no sólo en el repertorio (el cual cuidó mucho hasta el final de su carrera, prácticamente no hay un tango de avería que haya interpretado) sino también en su presencia: un tipo rubio, siempre bien afeitado, prolijito, que para nada casualmente era el sueño de las amas de casa de la cada vez más amplia clase media; pero, sobre todo por la entonación que le da a sus interpretaciones, suave y melodiosa, claramente contrapuesta a la enfática entonación de otros.

Dije entonación pensándola como rasgo fundamental de la productividad ideológica material del enunciado; la entonación no representa una ideología previa, ni repone una valoración que ya estuvo en otro lado, no, sino que es productiva por recorrer el límite entre lo que se puede decir y lo que no se puede decir. No se pone de un lado o del otro: plantea el límite como problema.

Es evidente que todos esos enunciados marginales, de toda esa gente que formó parte de una cultura, tuvieron muchísimo vigor. A pesar de lo dispar de la relación de fuerza con la clase y lo hegemónico, todos esos cruces provocaron una estructura de sentimiento en la ciudad que se estaba haciendo, pero que perfectamente podría no haberse especificado nunca como algo acabado en un género, y sin embargo sí, ocurrió.

Tal vez esa etapa rica e importante no se clausuró, y el tango no quedó mudo gracias a la invención del cantor. Ese señor que se inventó a sí mismo, entre payada y payada, al lado del milonguero, llamado payador urbano, y que andaba por esos lugares donde se bailaba el tango. Quizá se formó en ese ambiente donde se combinó con el rico y vasto cancionero criollo –grabado en parte por el dúo Gardel-Razzano– y que tiene una factura, una capacidad para expresar sentimientos, una gracia (también en lo humorístico) que no había en el material orillero-prostibulario.

Con todos esos materiales, y buena memoria, aparece ese que dará la entonación a esa letra de tango, y que se pondrá el ropaje de ese yo, que dice yo en la letra, pero de una letra que escribió otro.

Con la invención del cantor y con las letras que se producen dentro del anillo ideológico que ha crecido, y con todo lo que han cambiado las valoraciones por parte de la colectividad, hay un corrimiento de la sensibilidad que se especificará en lo que es el tango-canción.

En enero de 1917, Carlos Gardel canta en un festival teatral, el tango *Mi noche triste*, un viejo tema de Samuel Castriota llamado *Lita* al que Pascual Contursi había adosado palabras y cambiado el título, que con eso de “percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida…” tan trillado hoy como anécdota de haber sido el primer tango-canción y esas cosas, es, creo, expresión de una diferente valoración del mundo en la conciencia social material de una colectividad que ha cambiado y cambia siempre de manera conflictiva. En octubre de 1916 (sólo tres meses antes de *Mi noche triste*) Hipólito Yrigoyen gana las elecciones y, por primera vez, irrumpen en la escena política los hijos de esos inmigrantes que habían producido las condiciones, la estructura de sentimiento, como para que exista el género *Las letras de tango*, es decir, que se oficializan casi al mismo tiempo la voz en la política de esa clase hasta allí al margen, y la voz en ese arte que, de allí en más, atravesará transversalmente a toda la sociedad.

Esa conciencia social o anillo ideológico es lo que, para muchos analistas, está puesto en la superestructura y determinado por la base económica sin hacer más que reflejar. Pero ocurre que el anillo no sólo refleja, sino que refracta; quiero decir que las instituciones, las obras de arte, los rituales y las relaciones intersubjetivas hay que analizarlas como mediadores productivos ideológicamente.

Más allá de lo temático, el tango-canción tildado de sentimentalismo y sensiblerías, podría ser el síntoma del cambio en la forma de valorar el mundo, el cambio en la conciencia social de una colectividad en la que cambian las instituciones, los rituales, las prácticas y a la que se le agrega, tal vez, la nostalgia por la tierra dejada atrás, la certeza de no volver, las dificultades de la soledad. Incluso esa mujer bastante esquiva del tango-canción o, mejor, esa valoración ideológica tan diferente de la que encontramos en *Una noche en Los Corrales* o en los estribillos de tango guarango de prostíbulo, no sea otra cosa que la especificación de la productividad ideológica de una colectividad que cambió en condiciones materiales que no decidió, pero sobre las cuales actuó.

Pienso que *Las letras de tango*, como género, es el lugar más interesante y productivo para leer esa actuación, en el sentido de intervención crítica.

Intervenir para entendernos más, para repensar los datos, para asediar nuestra propia estructura actual de sentimientos con el tono de esas cosas en las que uno, sencillamente, no puede dejar de formar parte, y además, para disfrutar de esta expresión artística y sentir, humildemente, que pertenecer, en este caso, tiene sus privilegios.

Bibliografía

Orgambide, Pedro, *Ser argentino*, Temas grupo editorial 1996
Vilariño, Idea, *El tango*, Cal y Canto 1995
Salas, Horacio, *El tango*, Planeta1999
Carretero, Andrés, *El compadrito y el tango*, Peña Lillo 1999
Ferrer, Horacio, *La epopeya del tango cantado I y II*, Manrique Zago 1998
Gobello, José, *Breve historia crítica del tango*, Corregidor1999
Foucault, M., *Microfísica del poder*, La Piqueta 1992
Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI 1996
Bajtín, M. M., *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI 1997
Williams, R., *Marxismo y literatura*, Península 1997
Jameson, F., *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Visor 1989

Notas

1 *Caras y Caretas*, del 15 de febrero de 1902.

2 *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, Ortiz Oderigo (el subrayado es mío).

3 "El lenguaje en el que hablamos del mundo es nuestra intervención en el mundo, porque es la porción del mundo con la que el mundo nos interpela". Starobinsky escribió esto, y no me pude resistir a citarlo.

4 Dentro de *Multitudes argentinas*, Ramos Mejía.

Los revolucionarios

Eduardo Norberto Lancellotti

A Nancy

EDUARDO NORBERTO LANCELLOTTI está casado y es padre de dos hijas. Es periodista y docente. Redactor en distintos medios gráficos, entre ellos los diarios *Página/12* y *Clarín*. Colaboró en las radios Belgrano y Del Plata. Actualmente se desempeña como editor de revistas sobre ciencia.

En 1924 Julio De Caro formó su sexteto. En 1955 Astor Piazzolla hizo lo propio pero con su octeto. Ambas formaciones fueron fundamentales para revolucionar el tango.

Tuvieron que pasar tres décadas para que Piazzolla, en cierto sentido, continuara la tarea innovadora emprendida por De Caro. El periodista y poeta Horacio Salas, en su libro *El tango*, escribe que "si en los años veinte De Caro enriqueció las estructuras de la Guardia Vieja, en los sesenta Piazzolla dio otra vuelta de tuerca" quebrando el molde, y donde "cada paso adelante significó un nuevo impulso para ensanchar los andariveles de la libertad" creadora.

Estudioso de conservatorio, ejecutante virtuoso de su instrumento, con técnicas refinadas y amante de los arreglos, "De Caro fue el primero en comprender que el destino del tango era la música, no el baile, no la canción, y él avanzó hacia la música", explica el historiador José Gobello.

De Caro fue el eje renovador de una corriente llamada Guardia Nueva, donde también participaron figuras provenientes de la Guardia Vieja como Roberto Firpo, Agustín Bardi y Eduardo Arolas, entre otros. Pero con su aparición, el tango se convirtió en música para orquestas que tocaban respetando los arreglos escritos sobre las partituras originales y que embellecían los contrapuntos y la armonía de los temas. Cada instrumento tuvo una pista para cantar, contestar e integrarse aprovechando las voces instrumentales.

Luis Adolfo Sierra afirma que "la orientación decareana consistió en embellecer la melodía del tango por medio de recursos simples y eficaces".

A partir de su talento, sin saberlo, De Caro fue construyendo con su sexteto una escuela, una forma de evolución tanguera. Para la periodista e historiadora Nélida Rouchetto "quedó claramente definido que el piano, interpretado por su hermano Francisco De Caro, debía realizar el acompañamiento armónico". Mientras que los fraseos de los dos bandoneones eran breves, ligados, con morosas aberturas y cierres silenciosos. "En Pedro Maffia predominó el sonido íntimo y la técnica. En cambio, en Pedro Laurenz los fraseos son agrestes y su fuerte temperamento expresivo se unió a Maffia para lograr un inquietante equilibrio sonoro en duelos bandoneonísticos que en muchas ocasiones eran a capella y en inspiradas variaciones."

En ese contexto, De Caro, con su lúcida y equilibrada capacidad completaba el enlace. "Con el contracanto armónico de su violín que ejecutaba en forma envolvente ligaba con su arrastre personal todo cuanto creaban sus compañeros del sexteto, logrando a su vez un sonido expresivo inédito hasta entonces", dice Rouchetto.

De esa escuela decareana, Zsymsia Bajour sintetizó su devoción por Julio De Caro cuando con su técnica violinística interpretó, en 1961, *Decarísimo*, tango homenaje de Piazzolla y ejecutado por su primer quinteto.

La corriente "evolucionista", que personificó De Caro, se opuso a la corriente "tradicional", aferrada en sus lineamientos generales "a viejas fórmulas de ejecución", explica Sierra. Y el sexteto unió "la compadrada y el romanticismo –dice Gobello–, la rusticidad arrabalera y el refinamiento de los conservatorios. Sus versiones de *Mala junta* y *El monito*, por ejemplo, tenían un definido encanto malevo".

Es que los hermanos De Caro se educaron en el academicismo musical del conservatorio de su padre José, dueño y director de una importante casa de música de Buenos Aires. Julio, a los 13 años, daba clases de teoría, solfeo y violín. Ya adolescente, junto a Francisco, fue expulsado de su hogar porque ejecutaba "esa música de arrabal", que en definitiva fue su destino final.

En el mismo año en que formó su sexteto, 1924, De Caro grabó sus primeros discos para el sello Víctor, registrando *Pobre Margot* y *Todo corazón*, que Piazzolla grabaría a fines de la década del 40 con su Orquesta Típica.

En 1929, ya en el sello Brunswick, su tango arrabalero y primitivo, comenzó a combinarse con un sentimentalismo nuevo y académico. Producto de esto, son los tangos *Flores negras*, *Loca bohemia*, *Tierra mía* y *Boedo*, que también grabó Piazzolla, en 1957, pero esta vez con el Octeto Buenos Aires, en un disco que sugestivamente tituló *Tango Progresivo.*

En tres décadas de carrera, De Caro grabó más de 400 composiciones. La mayor parte se concentró entre 1924 y 1932, año en que "incorporó bronces, madera y percusión, cuando formó una orquesta sinfónica –explica Gobello–. Idea que abandonó muy pronto pero que lo condujo enseguida hacia una Orquesta Melódica Internacional que no sumó nada al tango". Por eso, el sexteto fue vanguardista, "el primero de todos" y se convirtió "en la barrita de prueba del tango, no así sus experimentos posteriores".

Piazzolismo

Pero si De Caro se "convirtió en el paradigma del tango instrumental" de su época, "Piazzolla funcionó como punto de inflexión en el que la tradición tanguera se reunió con un aparato musical y técnico que le venía de afuera, pero logró sonar en ella como propio", afirma la periodista Guadalupe Salomón.

Piazzolla representó lo nuevo, lo distinto, la encarnación del cambio, "tarea de constante renovación, de experimento cotidiano, terreno en el que se habían mantenido renovadores previos como Julio De Caro", explica Salas.

Pero Piazzolla fue mucho más audaz. De Caro comenzó a avanzar desde un punto muy adelantado con relación a la mayoría de los tangueros de su tiempo, "pero si estuvo a la vanguardia, ello no se debió a que hubiera avanzado mucho, sino a que había comenzado a andar desde muy adelante –analiza Gobello–. Inventó el tango sinfónico, lo llevó al teatro Opera y obligó a una soprano del Colón a cantar en lunfardo. Pero eso fue sólo un disfraz. Esos arrestos sinfónicos duraron muy poco hasta que retornó al punto de partida".

Y Piazzolla en esa tozudez revolucionaria nunca retrocedió, "y fue dejando por el camino a quienes lo acompañaron y lo impulsaron en los primeros tramos de su carrera", agrega Gobello.

Su comienzo debe insertarse en un proceso renovador que él llevó hasta sus últimas consecuencias porque tuvo empuje y talento. Avanzó tanto que se cortó del pelotón de los renovadores. "Dos motivos me indujeron a componer un tango nuevo. El primero fue el hecho de haber estudiado y escuchado música y el segundo, el de haberme cansado de oír un mismo tango aburrido. Me gusta la música de calidad, ya sea norteamericana, brasileña o francesa", explicaba Piazzolla.

Su música transgresora se empapó de otros sonidos, era un tango que podía alcanzar un vuelo similar al jazz de George Gershwin, al que tanto admiraba. Es que Piazzolla, vivió 17 años en Nueva York. Para él fue la ciudad mágica, llena de música.

Piazzolla contaba que en la década del 30, cuando era un chico, el barrio donde vivía estaba lleno de músicos italianos y judíos. "Cerca de casa –decía–, había un saxofonista de la orquesta de Benny Goodman, enfrente una soprano, al lado un concertista de piano."

Pero también, Piazzolla escuchaba en la escuela a Bach, a Brahms. “Papá quería a toda costa que fuera artista –explicaba–. Por eso me compró el único bandoneón que había en Nueva York. Casi fue una casualidad.”

Estudió, se perfeccionó en París con Nadia Boulanger buscando el rigor de la formación clásica y escuchó mucha música y variada. Carlos Kuri sostiene que Piazzolla “encontró un lenguaje homogéneo que en su solidez pudo alojar los procedimientos de la música erudita (la fuga, la percusión bartokiana o las percusiones atonales). Estos rasgos le cambiaron el rumbo a la historia de la música de Buenos Aires”.

Hoy, sin lugar a dudas, su música representa “lo porteño” por excelencia, porque posee componentes de otras culturas “sobre todo su característico esquema rítmico 3 + 3 + 2, que es una especie de sello de identificación piazzolliana y que el propio músico reconoció como proveniente de las danzas y canciones judías que sonaron con persistencia a su alrededor durante su infancia neoyorquina”, explica Javier Zentner.

Se calcula que Piazzolla compuso más de 3.000 temas de los que grabó 500, y no es poco para un creador que ya desde su incorporación a la orquesta de Aníbal Troilo mostró que era un músico y arreglador diferente. Su primera instrumentación fue en 1940 sobre la milonga *Azabache*.

El arreglo propiamente dicho había comenzado con la orquesta de De Caro, pero fue en las orquestas de aquellos años 40 en que se “le dio una gran importancia al arreglo y apareció entonces la profesión de arreglador, que tenía la tarea de convertir al tango en música”, sostiene Gobello.

Ya con la orquesta de 1945, Piazzolla prenunciaba a los conjuntos posteriores, pero recién en 1950 con composiciones como *Para lucirse*, *Prepárense*, *Contratiempo*, *Triunfal*, *Contrabajeando* y *Lo que vendrá*, todos ellos grabados por Aníbal Troilo, más *El desbande*, *Villeguita* y *Se armó* anticiparon una coherencia que mantuvo hasta sus últimos trabajos con formaciones que aceptaban su estilo.

Eran formaciones con una estructura apropiada para contener “la vehemencia y la pulsación popular y que también le permitieran explotar los recursos eruditos, una atención minuciosa de la partitura (lo erudito es casi sinónimo de música escrita). Sus conjuntos debían alcanzar la pasión del tango (quiso conseguir en su tango el disfrute que observó en los grupos de jazz) sin desdeñar la meticulosidad técnica”, analiza Kuri.

En esa lista de agrupaciones estuvieron el Octeto Buenos Aires; el Quinteto en sus dos versiones, la de 1960 hasta 1970 y la de 1978 hasta 1988, con algunas interrupciones momentáneas; el Conjunto 9, el Sexteto Nuevo Tango, el Octeto Electrónico, “todos ellos –dice Kuri–, si bien con características distintivas, respondieron a la concepción” que fomentó Piazzolla.

En esa constante experimentación vanguardista, demostró, dice Salas, “que el material con que trabajaba fue un producto artístico vivo, cuyas células se reproducían de manera dinámica y aceptaban mutilaciones, cada una de las cuales podía ser un hito en un desarrollo donde se abrían y cerraban períodos”.

Pero sin lugar a dudas fue el Octeto Buenos Aires, en 1955, el que marcó “la diferencia entre lo que era el tango tradicional y las ideas que tenía Piazzolla” explica Horacio Malvicino, guitarrista de esa formación, del Quinteto y del Sexteto. Y agrega. “Ya se había notado un poco la brecha en algunos arreglos de la orquesta de Troilo y en algunos arreglos de la orquesta, pero la gran explosión de él fue indiscutiblemente el Octeto.”

La inclusión de la guitarra eléctrica dentro de esta formación provocó una serie de críticas “terribles, acérrimas, violentas –enumera Malvicino–. Es que hasta entonces, los instrumentos eran clásicos de la formación tanguera. Hubo algunas orquestas tradicionales que tuvieron una guitarra acústica, pero en general no era el gusto de los tangueros”.

El Octeto fue un conjunto que indujo a escuchar tango y ese fue el objetivo que siempre tuvo Piazzolla con su música. “A mí me gusta que la gente me escuche, porque yo estoy escribiendo para que

se escuche, no para bailar –admitía–. ¿Y acaso no se sentaban a escuchar a Julio De Caro en el cine antes del 30? ¿Quién iba a bailar? Iban a escuchar tango."

Más prestigioso que popular, el hecho de ser el compositor argentino más difundido en el mundo no influye sobre la dificultad que la música de Piazzolla todavía tiene para "encontrar un lugar dentro del universo del tango, (...) encrucijada en la que Piazzolla cobra relevancia como puente entre lo viejo y lo nuevo, entre lo propio y lo ajeno", determina Salomón.

Pero el tango ofrece muchas posibilidades: una la bailable, la otra cantable y por último, la musical. Y "desde otro punto de vista, ofrece una posibilidad tradicionalista y una posibilidad renovadora. Malograr esas posibilidades es un error; más que un error es una tontería: más que una tontería es un despilfarro" admite Gobello.

Poco antes de morir, Piazzolla le confesó a su hija Diana: "¿Sabés una cosa? Hasta mi pulso late a ritmo del tango. Sí, me lo dijeron los médicos, no es una fantasía. Por eso, el día que me muera me llevo al tango conmigo".

A partir de su muerte, y a través de los años, se multiplicaron las grabaciones de importantes figuras argentinas y del mundo que interpretan sus temas.

La lista es extensa e incluye, entre otros, al director y pianista Daniel Barenboim, el violinista Gidon Kramer, los pianistas Emanuel Ax y Arthur Mareira Lima, el dúo de guitarras de los Hermanos Assad, el cuarteto de cuerdas Kronos y el chelista Yo-Yo Ma, sin olvidar al pianista Pablo Ziegler y al vibrafonista Garry Burton. A los que se le agregan Daniel Piazzolla, Néstor Marconi, Roberto Lew, Daniel Binelli y Fernando Suárez Paz, entre muchos más.

Talentosos compositores e intérpretes, pero discutidos y denostados en sus respectiva épocas: Julio De Caro y Astor Piazzolla revolucionaron el tango con ideas nuevas y originales, que no es poco.

Textos consultados

La Maga. Noticias de cultura, mayo de 1996.
La Maga. Noticias de cultura, noviembre de 1991.
Salas, Horacio, *El tango*, Planeta, 1986.
Sierra, Luis Adolfo, *Historia de la orquesta típica*, Editorial Peña Lillo, 1966.
Sierra, Luis Adolfo, *La historia del tango*, Corregidor.
Gobello, José, *Crónica general del tango*, Editorial Fraterna, 1980.
Revista *Pugliese*, noviembre de 2000.
Gorin, Natalio, *Astor Piazzolla, a manera de memorias*, Perfil, 1998.
Zentner, Javier, portada del CD de Astor Piazzolla en el Teatro Colón.

Tango y cine mundial

Pedro Ochoa

Gracias a Diana Saimovici, Carlos Blanco,
Diana Fernández Irusta, Leandro Reyno, Nicholas Tozer,
Diego Cabello

PEDRO OCHOA es compositor, investigador. Nace en Buenos Aires en 1968. Estudia composición con Alejandro Iglesias-Rossi y piano con Martha Bongiorno y Ana Stampalia. Premio Tribuna Nacional de Compositores (Consejo Argentino de la Música, Unesco). Recomendación de la Tribuna de la Música para América Latina y el Caribe (Unesco). Becado por el Fondo Nacional de las Artes.

Miembro Titular de la Academia Nacional del Tango. Es arreglador y pianista del cuarteto típico *Derecho Viejo*. Creador y conductor de *El Ojo Estrábico*, audición dedicada al tango, por Radio Municipal, desde 1993. Fue profesor en el Liceo Superior del Tango.

Desde sus comienzos el tango viene despertando curiosidad, interés y pasión en todos los países. El cine, reflejo de la identidad de las naciones, supo expresar esos sentimientos.

Hoy, después de más de un siglo de tango y cine, las películas extranjeras relacionadas con el tango constituyen un acervo digno de estudio. Aquel que quiera conocer el impacto emocional que nuestra música, nuestra danza y nuestra cultura produjo en el imaginario mundial, difícilmente pueda hallar una mejor fuente que estas películas.

Está fuera de los límites de este ensayo ofrecer el listado completo, que es del orden de los varios cientos de obras. Listado siempre provisorio, por otra parte, y que no sólo se extiende hacia el futuro sino también hacia el pasado, pues constantemente se agregan nuevos hallazgos de viejas películas olvidadas. Sin pretensión, pues, de establecer un corpus, nuestro objetivo será tratar de dar con los mojones que permitan una mejor comprensión del tema.

No damos cuenta de las coproducciones con base local (*Tangos: El exilio de Gardel*, *Two to tango*), ni de las numerosas películas que tienen alguna relación con la Argentina pero no con el tango (*Gilda*, *Seven years in Tibet*).

Como la intención de la lista es rastrear el imaginario extranjero para conocer de qué manera el tango ha logrado seducir la sensibilidad de gente de diversas partes del mundo, también han sido excluidas adrede las películas en las que la presencia de un artista argentino exigía la inclusión de un tango (*Gran casino*, *El día que me quieras*). La aparición de un tango en este tipo de películas es una necesidad técnica, mientras que la elección inopinada de un tango en una comedia de Hollywood o en una película de ciencia ficción nos hablan de la universalidad del tango, del alcance de su difusión y del misterio de su emoción.

Belle époque

Es sabido que los primeros años de la década del diez es uno de los momentos de mayor difusión internacional del tango. Y 1913 será el gran año del tango en París. El cine, que no podía estar ausente de la tangomanía, ya desde 1912 se suma a la difusión internacional del tango cuando Max Linder filma *Max, professeur de tango*, filmada en Berlín, pero con producción francesa.

A lo largo de estos primeros años, el cine continuará reflejando la moda del tango. Entre la docena de películas de esta primera época, destacaremos el cortometraje mudo con Charles Chaplin *Tango tangles*, de Mack Sennett, realizado en Estados Unidos en 1914.

Esta primera etapa tiene un final que podemos determinar con exactitud: el momento en que la guerra del 14 interrumpe el flujo de la cultura en el hemisferio norte.

Fundación

Será precisamente una película dedicada a recordar los desastres de la Gran Guerra la que dará al tango una difusión mundial fuera de toda medida y pronóstico. No es posible exagerar la importancia de *The four horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*), Rex Ingram, Estados Unidos, 1920. La escena en la que Rodolfo Valentino baila tango es un hito de la historia del cine, sólo comparable a ciertos momentos de *Casablanca* o *Psicosis*.

Para bien o para mal, constituye el mito fundacional de la imagen del baile de tango en el mundo. Esta imagen, construida de una vez y para siempre, pinta al tango como una danza sensual y exótica.

Si bien los personajes son argentinos, se trata en verdad de una película acerca de la Gran Guerra, basada en la novela epónima de Vicente Blasco Ibáñez, y la acción y el interés transcurren mayormente en Europa. En consecuencia, pocos esfuerzos fueron puestos en la ambientación de Buenos Aires. Hay dos escenas con tango bailado. La primera y más famosa transcurre en un bodegón del barrio de La Boca, donde Julio Madariaga (Valentino) baila rebenque en la mano, vestido de gaucho con algún toque andaluz, en una estampa absolutamente inverosímil para quien conozca algo de la cultura rioplatense. La segunda transcurre en un cabaret de París; esta escena, menos difundida, es sin embargo la mejor lograda, y ésta sí pasaría sin dificultad como ambientada en Buenos Aires.

La película es muda, y carece por lo tanto de banda de sonido; sin embargo, siguiendo la costumbre de la época, la música con que debía acompañarse estaba especificada. Es difícil saber qué acompañamiento había concebido originalmente el director musical Louis F. Gottschalk. En la por lo menos mala musicalización que hoy circula, se escucha primero, en La Boca, un tango que no hemos podido identificar, y luego, en París, *La cumparsita*.

En lo que respecta al tratamiento del tango en la ficción, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* no carece de interés histórico, como pudiera pensarse en un primer acercamiento. Antes bien, debe ser tomada como un testimonio cristalino de esa primera época de auge internacional del tango que situamos alrededor del año 1913. La acción transcurre justamente en los años previos a la guerra, y muestra con la mayor claridad las pasiones que era capaz de despertar en París un buen mozo argentino conocedor del tango. Así como la ambientación de La Boca es equivocada, así de exacta es la pintura de este profesor de tango, inspirado sin duda en más de un caso real.

El cine repetirá y deformará hasta el cansancio la famosa escena de La Boca, de por sí un tanto caricaturesca. Veamos algunos casos. *Valentino*, Ken Russell, Inglaterra/ EE.UU., 1977. Se trata, como el título lo indica, de una biografía de Rodolfo Valentino. Rudolf Nureyev baila *La cumparsita* y *El choclo*, imitando a Valentino. Incluye una reconstrucción de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, también a cargo de Nureyev. *Il tango della gelosia* (*El tango de los celos*) Steno, Italia, 1981, con Mónica Vitti. La referencia es en verdad a Valentino y no al tango propiamente dicho. *Naked tango*, película de 1990 de la que nos ocuparemos extensamente más adelante; incluye un fragmento de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

La vuelta al nido

Pasada la moda de la década del diez, el tango continuará un lento pero sostenido desarrollo en las décadas que siguen. Llama la atención que, mientras el tango alcanza su mayor esplendor en Argentina durante la década del 40, el cine extranjero no se hace eco de esa edad de oro, fenómeno puramente local. En verdad, desde 1916 hasta 1955, la Argentina consiguió vivir el sueño de ser un país aislado. Como con todo acontecimiento de la vida de los pueblos, el cine dará cuenta de esta situación política.

Entre las películas de temática tanguera cabe destacar varias obras. *The tango dancers*, Bud Fisher, EE.UU., 1920. Dibujo animado mudo con los personajes cómicos Mutt and Jeff. *Ein Tango Für Dich*, Géza von Bolváry, Alemania, 1930. *Tango*, Gösta Hellström, Suecia, 1931. *Tango*, Phil Roses,

EE.UU., 1936. *Tango notturno*, Fritz Kirchhoff, Alemania, 1937. *Rappel immédiat* (*Tango d'adieu*), Léon Mathot, Francia, 1940. *Kriminaltango*, Géza von Cziffra, Alemania/Austria, 1960. *Un tango dalla Russia*, Italia, 1965. *Tango ptaka*, Andrzej Jurga, Polonia, 1980. *Spurs of tango*, Henri Plaat, Holanda. 1980. *Tango durch Deutschland*, Lutz Mommartz, Alemania, 1983. *Tango im Bauch*, Ute Wieland, Alemania, 1983. *Damskoye tango*, Sulambek Mamilov, URSS, 1983. *Tango nashego detstva*, Albert Mkrtchyan, URSS, 1985. Hablada en armenio. *Blonder tango*, Lothar Warneke, Alemania, 1985.

Debemos detenernos en algunas obras no tanto por el lugar que ocupa el tango en ellas como por el propio peso de las películas. Por ejemplo *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*), de Luis Buñuel, Francia, 1929. Es otra película muda con especificación de la música de acompañamiento. Resulta difícil determinar si la banda de sonido de la versión de 1960, que es la que hoy circula, es fiel a esta especificación del director; en esta versión al menos, la música es tango en su mayor parte. Sea como fuere, vale la pena consignar este dato, ya que este cortometraje es sin duda uno de los films más importantes de la historia del cine. (Existe una tercera versión de 1983 con música del compositor argentino Mauricio Kagel.)

Wonder bar, Lloyd Bacon, EE.UU., 1934, con Al Jolson. Drama musical. Incluye una música instrumental titulada *Tango del Río*, bailada por Dolores del Río y Ricardo Cortez.

Four men and a prayer (*Cuatro hombres y una plegaria*), John Ford, EE.UU., 1938. La película va transcurriendo en varias ciudades alrededor del mundo, y en un club nocturno en Buenos Aires se oye *Adiós muchachos*.

Fred Astaire y Ginger Rogers también bailaron tango. Ocurrió en *The story of Vernon and Irene Castle*, de H. C. Potter, Estados Unidos, 1939. Incluye una música en tiempo de tango titulada *Rose Room*, música de Art Hickman (1917), letra de Harry Williams.

Gene Kelly tampoco podía quedarse atrás y baila *La cumparsita* en *Anchors aweigh* (*Leven anclas*), de George Sidney, EE.UU., 1945, con Frank Sinatra.

Sommaren med Monika, Ingmar Bergman, Suecia, 1953. Incluye una música titulada *Tango*, música de Hans Wallin, letra de Gardar Sahlberg.

Some like it hot (*Una Eva y dos Adanes*), Billy Wilder, EE.UU., 1959, con Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon y George Raft. Incluye *La cumparsita*, el tango preferido por el cine de todos los tiempos.

Jerry Lewis bailó tango con George Raft en su película *The Ladies' man* (*El terror de las chicas*), EE.UU., 1961.

One from the heart, Francis Ford Coppola, EE.UU., 1982. Con Raúl Juliá y Nastassja Kinski. Incluye una música titulada *Instrumental montage – The tango*, de y por Tom Waits.

Finalmente repasemos algunos títulos de los países latinos, siempre consubstanciados con el tango. Con una visión más próxima a la nuestra, estas películas no toman al baile como tema excluyente; letra, música, danza y filosofía tangueras tienen en ellas igual jerarquía. *Tango do amor*, Luiz de Barros, Brasil, 1931. *Dos corazones y un tango*, Mario del Río, México, 1942. *El último cuplé*, Juan de Orduña, España, 1957. Con Sara Montiel. Incluye el tango *Fumando espero*, música de Juan Masanas, letra de Félix Garzo y Juan Viladomat, compuesto en España en 1922. *Pelusa*, Javier Setó, España, 1960. Incluye *Melodía de Arrabal*. *La bella Mimí*, José María Elorrieta, España, 1962. Incluye una música titulada *Tango del cine*, de Serrano Arniches y G. Álvarez. *El tango del viudo*, Raoul Ruiz, Chile, 1967. *Cabezas cortadas*, Glauber Rocha, España/Brasil, 1970. Incluye *Cuesta abajo* y *Buenos Aires*.

Último tango

Después de medio siglo aparece otro film relacionado con el tango con una repercusión comparable a *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Se trata de *Ultimo tango a Parigi* (*Último tango en París*), Bernardo Bertolucci, Italia, 1972, música del Gato Barbieri.

La película narra la historia de un amor desenfrenado. Sólo en los últimos minutos aparece el tango cuando la pareja concurre a un cabaret donde baila su último tango antes del trágico desenlace. El papel del tango es breve, pero importante; más aún, es insubstituible: ninguna otra música resulta más apropiada en el imaginario europeo para marcar el clímax de una relación sentimental tan intensa. Después de bailar un tango, sólo puede seguir la muerte.

Debemos detenernos en este film clave, que arroja luz hacia adelante y hacia atrás, para confirmar que en la cinematografía extranjera el tango es por lo general símbolo de la sensualidad, la pasión, el deseo. Y es que ésta es la visión que, a través de su baile, pues el extranjero no comprende las letras, se tiene del tango en el mundo; el cine no hace ni más ni menos que verificarlo.

A partir de la difusión de *Último tango en París*, el tango pasó a estar asociado no sólo a la sensualidad exótica al estilo Valentino sino también al sexo en estado puro, si fuera posible al sexo bizarro. Algunas producciones de los años siguientes darán cuenta tanto del éxito de *Último tango en París* cuanto de su fijación en lo sexual. Mencionaremos superficialmente (es todo cuanto merecen) algunos títulos suficientemente explícitos: *Primo tango a Roma - Storia d'amore e d'alchimia*; *Ultimo tango a Zagarolo*; *Le tango de la perversion*; *Matratzen-Tango* (Colchón-tango), *Bruna, formosa, cerca superdotato per tango a Milano*; *El último tango en Madrid*; *Der letzte tango in Wien* (El último tango en Viena).

El tango como recurso de marketing

Aunque no siempre felices, me permito incluir las traducciones de los títulos de algunas películas en diversos países en la medida en que considero dan cuenta de la importancia del tango a nivel internacional. Para decirlo en términos actuales, la palabra tango es rentable. Esta costumbre estuvo particularmente extendida en los países escandinavos.

Si bien estas traducciones, todas posteriores a 1972 son, muy probablemente, consecuencia de la repercusión de *Último tango en París*, aún así continúan siendo un claro signo de que la palabra *tango* tiene por sí sola el poder de movilizar el subconsciente en todos los rincones del planeta.

Harlis, Robert van Ackeren, Alemania, 1972. En Finlandia se llamó *Mustasukkaisuuden tango* (Tango de los celos). *Alpenglühn im Dirndlrock* (Ardor alpino en las polleras campesinas), Siggi Götz, Alemania, 1974. Se trata de un film erótico. En Finlandia se llamó *Tango nahkahousuissa* (Tango en pantalones de cuero). *The fortune* (La fortuna), Mike Nichols, EE.UU., 1975. En Suecia se llamó *Tango för tre* (Tango para tres). El título sueco hace referencia a un refrán muy difundido en el mundo sajón: "hacen falta dos para bailar tango". Se usa para dar a entender que es imprescindible, para llevar a cabo determinada tarea, la convergencia y el compromiso de dos personas. Su formulación más usual es, en inglés, "It takes two to tango". *Tango para tres* es una deformación de este refrán. *Montenegro*, Dusan Makavejev, Suecia, 1981. En Italia se llamó *Montenegro tango*. *In extremis*, Olivier Lorsac, Francia, 1987. En Italia se llamó *Giovani gangsters: io, Tango e Rock*. La referancia al tango en esta película es en verdad tangencial, pues "Tango" es el nombre de un personaje. *Zandalee*, Sam Pillsbury, EE.UU., 1991. En Portugal se llamó *O último tango em Nova Orleães*. *Out to sea* (En alta mar), Martha Coolidge, EE.UU., 1997. Con Jack Lemmon y Walter Matthau. En Noruega se llamó *Tango til sjos* (Tango en el mar).

El ciclo Astor

Las películas con música de Astor constituyen todo un subgénero con peso propio. Astor es, lejos, el músico argentino más importante en el cine mundial. En realidad, es la máxima figura del tango en el extranjero; nuevamente, el cine no hace más que reflejar la realidad cotidiana de los pueblos.

Si bien antes había participado en el film experimental *Pulsación*, Carlos Páez Vilaró, Uruguay, 1969, podemos decir que la carrera internacional de Piazzolla como músico de cine comienza con *Lumière*, de y con Jeanne Moreau, Francia, 1975.

Es justo resaltar que para ese entonces Astor llevaba una larga y exitosa carrera como músico de cine en Argentina.

En cuanto a las películas extranjeras, César Luongo, en su excelente sitio en Internet, cuenta 22 películas; aquí sólo mencionaremos las más importantes. *Il Pleut Sur Santiago (Llueve sobre Santiago)*, Helvio Soto, Bulgaria/France, 1975. *Armaguedon* (*El Día que La Tierra Tembló*), Alain Jessua, Francia/Italia, 1976, con Alain Delon. *Bella Donna*, Peter Keglevic, Alemania, 1983. *Henry IV*, Marco Bellocchio, Italia, 1984. *Raw Deal*, John Irvin, EE.UU., 1986, con Arnold Schwarzeneger. Incluye la versión de Grace Jones de *Libertango* (*I've seen that face before*). *Frantic*, Roman Polanski, Francia/EE.UU., 1988, con Harrison Ford. Música de Ennio Morricone. Nuevamente aparece *I've seen that face before*, un éxito de la época. *Citizen Langlois*, Edgardo Cozarinsky, France, 1994, film documental sobre el fundador de la Cinemateca Francesa, con música del Kronos Quartet y de Piazzolla. *Unter der Milchstrasse*, M. X. Oberg, Alemania, 1995. *Twelve monkeys* (*Doce Monos*), Terry Gilliam, EE.UU., 1995. Música de Paul Buckmaster, incluyendo la *Suite Punta del Este*. Interesante uso del tango en un film de ficción, ambientado en el futuro, sin ninguna referencia ni a la historia ni a la semántica tangueras. Por fin el tango logra liberarse de la imagen de sensualidad y erotismo, como así también de la nostalgia y de la evocación porteña. Nueva etapa de madurez para el tango. *Blue in the Face* (*Cigarros*), Wayne Wang y Paul Auster, EE.UU., 1995. Música seleccionada por David Byrne; incluye *Tango Apasionado*. Nuevamente la música de Astor consigue escaparse de los estereotipos. *Happy Together*, Wong Kar-Wai, Hong-Kong, 1997. *The Tango Lesson*, Sally Potter, UK, 1997. De estas dos películas, así como del documental mexicano *El Tango es una Historia*, nos ocuparemos más adelante, pues exceden el tema Piazzolla para entrar en una exploración más amplia del tango.

El renacimiento de los 90

En la década del 90 el tango alcanza una nueva etapa de gran difusión no sólo nacional sino sobre todo internacional. A pesar de la nostalgia por la década del 40 que con justicia sienten algunos porteños, estamos viviendo la mejor época del tango. La filmografía internacional confirma este aserto.

Naked tango, Leonard Schrader, EE.UU./Argentina, 1990, con Mathilda May, Vincent D'Onofrio, Esai Morales y Fernando Rey, con coreografía de Carlos Rivarola, es la obra que inaugura esta nueva etapa. Cada cual podrá ejercitar la crítica sobre esta película a su manera, pero en cualquier caso este film constituye el primer intento serio de acercamiento al tango por parte de un director extranjero en toda la historia del cine.

La acción transcurre en Buenos Aires en 1924, con todos los ingredientes necesarios: el puerto, el compadrito, el cabaret, las mafias polaca e italiana. Una joven extranjera, aburrida de la monotonía de su vida, decide buscar emociones en ese ambiente. Y, a través del baile, las encuentra.

Podemos conjeturar que el argumento no fue casual. Sin duda ésta es la historia –consumada hasta sus últimas consecuencias– que muchos extranjeros buscan repetir al acercarse al tango,

especialmene durante los últimos diez o quice años, en esta etapa de renacimiento que señalamos. Con ingenuidad o no, Schrader buscó la identificación de buena parte del público norteamericano y europeo.

Eso sí, si bien nunca antes el cine extranjero había llegado tan lejos en cuanto a acercamiento histórico, el foco de atención continúa siendo siempre el mismo: el baile y su sensualidad. Para el cine mundial, el tango es la danza dionisíaca de nuestro siglo. La impecable música de Thomas Newman, Raúl Garello y Roberto Pansera está siempre subordinada al baile.

Llama la atención del rioplatense que en el exterior el tango nunca o casi nunca haya evocado la nostalgia, que es lo que nosotros asociamos de manera inmediata con el tango. La sensualidad, para nosotros, siempre fue considerada como algo que está en el tango, pero velado y en segundo plano. Quién sabe esta visión desde afuera tenga cierta objetividad; quizás el tango no es necesariamente triste.

En *Alice*, Woody Allen, EE.UU., 1990, aparece *La cumparsita* como *leitmotif* cada vez que Alice, una mujer reprimida, asume el control de sí misma. Nuevamente el tango simboliza sensualidad y deseo; pero esta vez, con extrema calidad y sutileza, nos es dado conocer otro de los matices semánticos del tango: la libertad.

Estimo que Woody Allen nos revela algo que ya estaba implícito desde Valentino pero que nadie había sacado a la luz con tanta claridad: necesitamos de la sensualidad del tango no tanto por gusto y placer sino para, a través de la entrega al deseo, desatar nuestra propia identidad, vivirla plenamente, y llegar a ser nosotros mismos.

A partir de 1990 proliferan de manera inusitada los films relacionados con el tango. Señalaremos sólo los más importantes. *Scent of a woman* (*Perfume de mujer*), Martin Brest, EE.UU., 1992. Al Pacino baila *Por una cabeza*, pieza que será la favorita de los ‘90.

Schindler’s list (*La lista de Schindler*), Stephen Spielberg, EE.UU., 1993. Liam Neeson baila, nuevamente, *Por una cabeza*.

Kika, Pedro Almodóvar, España/Francia, 1993. Incluye *La cumparsita* por Xavier Cugat y *Youkali tango habanera*, de Kurt Weill, por el cuarteto de cuerdas Armadillo.

True lies (*Mentiras verdaderas*), James Cameron, EE.UU., 1994. por tercera vez en la década suena *Por una cabeza*, bailada por Arnold Schwarzenegger.

El Tango es una Historia, Humberto Ríos, México, 1994. Documental sobre la historia argentina reciente al ritmo de tango. Incluye filmaciones del Quinteto de Astor Piazzolla, la orquesta de Osvaldo Pugliese, y Susana Rinaldi.

Twelve monkeys (*Doce Monos*), Terry Gilliam, EE.UU., 1995. Hablamos de esta película al referirnos a Piazzolla, pero conviene mencionarla de nuevo para ubicarla en su contexto cronológico, ya que esta película constituye un antes y un después, pues muestra al tango rebasando su propia semántica para convertirse en música *pura*, librada a su propio poder intrínseco.

En la misma línea también debemos repetir la mención de *Blue in the Face* (*Cigarros*), Wayne Wang y Paul Auster, EE.UU., 1995.

Happy together (*Cheun gwong tsa sit*), Wong Kar-Wai, Hong Kong, 1997. Premio del festival de Cannes al mejor director. Parcial pero exquisita pintura del Buenos Aires de hoy. Incluye *Tango Apasionado* y *Milonga for three*, de Piazzolla, y *Tres amigos*, de Enrique Cadícamo.

Tango, Carlos Saura, Argentina, 1998. Figura legalmente como producción nacional, pero merece ser incluida en esta lista puesto que muestra el interés de un director extranjero por nuestra cultura.

Buenos Aires – postlagernd (*Buenos Aires - poste restante*), Hubert Pöllmann, Alemania, 1999. Al compás del tango, un alemán encuentra en Argentina el lugar en la vida que se le niega en su país.

Como decíamos, las películas de esta década son demasiado numerosas y desparejas para detenernos en ellas, pero estimo que vale la pena por lo menos mencionar algunas junto con su país de origen, para así dar cuenta de la importancia del fenómeno y su dispersión geográfica. *Der Tango-spieler* (Alemania), *Tango Argentino* (Serbia), *Tango* (Francia), *Kumparsita* (Rusia), *Malena es un*

nombre de tango (España), *Tango* (Dinamarca), *Tango jalousi* (Dinamarca), *Asphalt tango* (Francia/Rumania), *Russian tango* (Israel), *Tango Berlin* (Alemania), *Tango blu* (Italia) *Tango je tuzna misao koja se plese* (Yugoslavia), *Tango nad propastyu* (Rusia), *Ha-Tango Ha'acharon* (Israel), *Tango, the obsession* (EE.UU.), *Three to tango* (EE.UU./Australia), *Milonga* (Italia).

Una lección de tango

Dejamos para el final una obra fundamental de la década, *The tango lesson* (*La lección de tango*), Sally Potter, Inglaterra/Francia/Argentina, 1997, con Sally Poter y Pablo Verón. Musicalizada con tangos tradicionales en versiones consagradas.

Por fin aparece una película extranjera comprometida ciento por ciento con el tango. Nunca antes la consubstanciación de un director extranjero con nuestra cultura había llegado tan lejos. Es posible que la película como tal, como obra de arte, como forma y trama, sufra al subordinarse a la exhibición de la danza; pero no es la intención aquí hacer crítica cinematográfica. Lo que importa es destacar la manera de encarar la cultura tanguera, y dejar sentado que esta película marca un antes y un después en el respeto y la profundidad del acercamiento al tango.

La película, basada en hechos vividos por los mismísimos protagonistas, cuenta el acercamiento al tango de una mujer inglesa que conoce en París a un buen mozo argentino bailarín de tango, con quien aprende la técnica y los secretos de la danza. Se establece entre ambos una fuerte relación en el marco de varios viajes iniciáticos a Buenos Aires. La historia está calcada de *Tango desnudo*, pero vuelta a contar con una frescura nueva, *resignificada*. Decíamos que *Tango desnudo* cuenta la historia que muchos extranjeros esperan vivir al acercarse al tango; pues bien, aquí está esa historia contada con todas las letras, sin metáfora alguna y en nuestro tiempo.

El argumento, por otra parte, desarrolla y condensa todos los elementos que fueron apareciendo a lo largo del siglo en las películas extranjeras relacionadas con el tango y que señalamos en estas páginas: la atención centrada excluyentemente en el baile, la figura del profesor de tango estilo Valentino en París, la relación apasionada de *Último tango*, la búsqueda de la libertad de *Alice*, la búsqueda de un sentido de la vida de *Tango desnudo*. Recordemos siempre que mientras para nosotros el tango representaba el abandono y la nostalgia, para los extranjeros, muy por el contrario, es sinónimo de unión entre el hombre y la mujer.

Es posible que la escena en la que la pareja baila tango bajo la lluvia en calzado deportivo se convierta en otro de los íconos del tango en el cine. Un enorme progreso desde *Valentino* en La Boca.

Junto con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Último tango en París* y *Tango desnudo*, ésta es la cuarta película fundamental del tango en el cine mundial. Por cierto que este cuarteto fue seleccionado con criterios dispares; así, hemos incluido la primera obra sobre todo por su carácter fundacional, la segunda por su repercusión, y las dos últimas por el tratamiento del tango. Sea como fuere, son los cuatro títulos ineludibles.

Futuro

En lo que va de este año 2000: *Me, myself & Irene*, Bobby Farrelly & Peter Farrelly, EE.UU., 2000. Incluye *La cumparsita. Red lipstick*, Alexandra King, EE.UU., 2000. Incluye una música titulada *Masochism tango*, de Tom Leher. Al parecer se trata de una pésima comedia. *The whole nine yards*, Jonathan Lynn, Canadá/EE.UU., 2000. Con Bruce Willis y Rosanna Arquette. Incluye una música titulada *Tenth Avenue tango*, de Robben Ford, interpretada por Bruce Willis. Al cabo de 88 años, todo indica que la tangomanía no para.

Fuentes consultadas

http://www.imdb.com
http://www.piazzolla.org/works/astfilm.html

Del burdel

al salón

Una mirada sobre la evolución sociocoreográfica del tango para entender
por qué es baile nuestro

Mónica Andrea Ogando

A Ricardo Páramos, con quien compartimos,
entre otras pasiones, la de bailar tango.

MÓNICA ANDREA OGANDO nació en Buenos Aires en 1970. Es licenciada en Ciencias de la Comunicación, egresada de la Universidad de Buenos Aires. Su pasión por el tango la ha llevado a investigar y a escribir sobre diferentes aspectos relativos a la historia de este género. De su producción

escrita, que abarca diversos géneros, han recibido distinciones sus trabajos *El periodismo y los cambios tecnológicos: desafíos ante el nuevo milenio* (1ra. mención en el Concurso organizado por la Academia Nacional del Periodismo, 1998); *El semanario* El Mosquito: *una mirada punzante en tiempos de la Organización Nacional* (2do. Premio IV Concurso de Historia de Revistas Argentinas, Asociación Argentina Editores de Revistas, 2000, de próxima publicación). En colaboración con Ricardo Páramos: ha publicado la investigación *La revista* Nosotros, trabajo distinguido con la primera mención en la edición 1996 del mismo concurso; y fue finalista con *Vidas paralelas*, Concurso La Nación de Guión televisivo (1997). Algunos de sus trabajos inéditos son: *El tango en el conventillo: una aproximación a los bailes de patio desde los registros del sainete; Para que imágenes como ésta no vuelvan a ocurrir. La violencia social y los medios de comunicación*; *El humor político en el peronismo: la revista Cascabel*; *Tango y rock: cruces, permanencias y reciclajes*; *La presencia de los tópicos del tango en las aguafuertes arltianas; Celedonio Flores o el lunfardo como lenguaje de identidad; El teatro nacional y su aporte a la identidad argentina. A*ctualmente se encuentra emprendiendo un proyecto de investigación sobre tango y discursos sociales desde un trabajo de exploración en publicaciones antiguas.

Desde un punto de vista social, el tango como baile popular va a desarrollarse en la década del veinte y a consolidarse en la del treinta, perfilando las condiciones del auge del tango bailable que ha definido a los años cuarenta. Es inevitable remontarse entonces al período de gestación de la danza del tango, cuando hacia 1880 la música acompañará la particular forma de bailar del Río de la Plata. Los primeros cincuenta años del tango tienen un carácter representativo en su evolución general, ya no sólo en lo que atañe a los aspectos coreográficos sino también a los musicales y socioculturales. La pretensión de este trabajo es abordar la evolución coreográfica del tango desde un aspecto técnico-historiográfico, abarcando las dimensiones sociales y culturales que tomó esta variación en el tiempo y destacando las décadas del veinte y del treinta como momentos centrales en la formación de una identidad cultural.

Para ello creemos necesario comprender al baile como un saber. Un *saber hacer*, adquirido por identificación, por pertenencia social e identidad cultural, delimitado por el ámbito marginal en que el tango se engendra y que da lugar a ciertos tipos sociales de su danza como el compadrito y la milonguera. O un *saber apropiado*, susceptible de ser alcanzado por la mediación del aprendizaje, descontextualizado del entorno original. Un punto clave para comprender este proceso es el tema de la profesionalización: ya sea desde el punto de vista de la enseñanza (profesores, academias, ediciones de métodos de aprendizaje de tango), o desde un abordaje artístico (bailarín que exhibe su danza en un ámbito preparado para tal fin). La profesionalización en su doble dimensión docente y artística se manifiesta en un momento temprano del tango, relativamente próximo a su gestación, y transforma sus condiciones de producción.

El tango como danza existió antes que su música. No es extraño que esta haya sido su primera forma de expresión: el baile, es *per se*, una manifestación comunicativa y participativa en la vida cotidiana de los pueblos. Una comunidad acepta un baile porque en sus gestos ve representada su identidad. Compartir una danza es pertenecer a una cultura, es celebrar un ritual. El ritual es una forma de comunicación que no necesita explicitarse simplemente se lo vive. Para ese segmento social que lo practica, el ritual es un lenguaje que se significa a sí mismo, no porque no tenga otros referentes, sino porque su interpretación está tan internalizada en la cultura que se da por supuesta. Ese mensaje gestual establece códigos, crea lazos de interacción social. Formas de comunicación que responden a una estética aprobada por la cultura: es una forma de lenguaje anterior al pensamiento, regida por otros parámetros; el *lenguaje absoluto* al que se refiere Alain en sus *Veinte lecciones sobre las bellas artes*.[1] Somos lo que producimos a través del intercambio social. En la danza, esto se magnifica, al subordinarse el pensamiento a la expresión gestual *"Reconozco la forma de mi gesto en el gesto del otro que responde. (…) La danza es la conversación más antigua, por eso se expresa nada más que a sí misma"*.[2] El tango que nació en los burdeles y casas de mala fama tenía que ver con esos comportamientos imitativos que establecían una relación social en el grupo social de pertenencia.

No obstante su interpretación tautológica, la danza responde, de todos modos, a ciertos acuerdos tácitos. El gesto danzante, al ser convención social, no tiene universalidad inequívoca. En la coreografía se regulan las formas para que el intercambio comunicacional materializado en los cuerpos danzantes

adquiera sentido. La coreografía indica qué figuras y pasos deben realizarse y cuáles no, en qué orden, en qué sentido debe desplazarse el cuerpo. Implica también un comportamiento determinado, una actitud a mantener en el ritual. Incluso en el tango, en donde no existen pautas coreográficas establecidas en forma rígida, hay ciertas formas que deben ser respetadas para que el espíritu de la danza se conserve.

Cuando la danza deja de tener significación en sí misma, es cuando ese lenguaje *natural* debe reciclar sus códigos para que pueda ser comprendido. En el centenario, la clase alta incorporará el tango a sus bailes de salón, pero su adopción ya no tendrá lugar a partir del comportamiento imitativo del tango nacido en el arrabal, sino a partir de la mediación del aprendizaje, representado en profesores y academias de baile. Por otro lado, en la década del diez también se definirán ciertos condicionantes que darán al tango su especificidad cultural. Instrumentalmente evolucionará hasta que en 1911, con el advenimiento de la orquesta típica criolla se habrá de incorporar un nuevo instrumento que identificará para siempre a la música ciudadana: el bandoneón. El piano se adopta en lugar de la guitarra. La aparición del tango canción, que inaugurará Carlos Gardel en 1917 con *Mi Noche Triste*, de Pascual Contursi, dejará atrás a las primitivas letras improvisadas de orientación picaresca y al subsiguiente tango de varieté, inspirado en la zarzuela española e interpretado por cupletistas y tonadilleras. Por razones que exceden los objetivos de este trabajo no trataremos el gran dilema de este momento, sintetizado en los promotores del tango para ser bailado, y los que sostenían que el tango debía ser escuchado. Pero desde el punto de vista dancístico, se definirán los estilos adoptados, porque ya el tango no va a ser la danza que representará a un pequeño grupo, sino que se adaptará a los requerimientos de todo aquel que esté dispuesto a aceptarla.

En su ambiente *natural*, el tango era interpretado por intuitivos tríos que tocaban de oído –ya que desconocían las partituras– acompañados por flauta, violín y guitarra, creando melodías al ritmo de dos por cuatro. El piano como único instrumento solía acompañar en las casas de baile más acomodadas. Sin embargo, fueron las academias de baile, esos locales regenteados por morenos que funcionaron paralelamente en Montevideo y en Buenos Aires, en donde, entre el juego y la bebida, se hizo del tango una religión. Las academias fueron el punto distintivo de la popularidad de la milonga. Si bien mantenían las condiciones sórdidas de otras casas de baile, lo novedoso de estos ambientes es que a ellos se concurría especialmente a bailar, a cultivar la danza, aunque no era, desde luego, lugar para inexpertos:

"…acudían a la 'Academia' en busca de las sensaciones de la Milonga la juventud masculina de todas las clases sociales: de espectadores-alumnos en enorme mayoría, que bailar en público no era para todos, pues se jugaba un ridículo seguro. En privado satisfacían sus entusiasmos los aficionados".[3]

La compañera de baile de esos pioneros que bailaban el tango en las academias es evocada por Héctor y Luis Bates en forma elocuente:

"La mujer bailaba abrazada al hombre, y no era por cierto la tímida Eva, delicada e indefensa, la que conocía los encantos de aquellas danzas. Tal como lo explicara Chappe, eran mujeres con 'cuchillo a la liga', del que sabían hacer buen uso, cada vez que un impertinente, bajo el influjo de la bebida, ensayaba manoseos infames, no permitidos sin haber sido antes correspondientemente valorados y pagados."[4]

Por cierto, ninguna mujer que no perteneciera a un entorno marginal podría haber conocido esta danza procaz. En esos ambientes la belleza o fealdad de las mujeres del tango era un atributo secundario: lo que realmente importaba eran sus buenas condiciones para la danza. Una mediocre *performance* las sometía a una pública humillación, además de poner en peligro sus comisiones y hasta su trabajo: el negocio de las academias dependía precisamente de que las bailarinas supieran desempeñarse como

partenaires de los clientes que concurrían allí en busca de mujeres que *además* supieran bailar el tango, en una Buenos Aires con un gran predominio demográfico masculino.

Para los sectores más pudientes existían ámbitos más selectos, como el Hansen, ubicado en la zona de Palermo, *"una mezcla de prostíbulo suntuario y de restorante"*,[5] aunque no dejaban de concurrir personajes de avería. Las crónicas coinciden en recrear trifulcas y duelos de muerte de un modo recurrente, poniendo de manifiesto que las leyes sociales del tango que los bailarines debían respetar eran tan rigurosas como imprecisas:

"El culto al tango y a la milonga se había hecho carne en ellos al punto de que, el amor propio era tan hondo en el ambiente, que la guapeza de los bailarines primaba por sobre todas las cosas. Un insignificante motivo; una mirada mal interpretada, un rozamiento de cuerpos, durante los cortes y las quebradas, u otra cosa por el estilo, era más que suficiente para que el desafío se estableciera de inmediato. (…) No conformes con pelear a puñal, tenían además su duelo a muerte… (…) hasta que uno de los dos –o ambos al mismo tiempo– se desplomaba agonizando por algún tajo mortal (…)No obstante su deplorable estado –con las heridas manando sangre– regresaba a las carpas del baile, en son de triunfador, y seguido por todos los que habían presenciado tan terrible espectáculo".[6]

De todos modos, la violencia no era patrimonio exclusivo de un ambiente de avería: los niños bien, organizados en las *patotas*, se encargarían de ser aceptados por la fuerza en un hábitat que los amantes del cuchillo reclamaban como propio.

Petróleo, el legendario milonguero, recuerda en sus escritos sobre la evolución del tango que éste fue en su gestación sólo una excusa para la aproximación física, siendo los gestos "primitivos":

"los cuerpos de la mujer y del hombre se enlazan, hasta formar una sola pieza, juntos apretados caminan para atrás y para adelante, buscando el compás de derecha a izquierda y viceversa".[7]

La observación de los Bates respecto del triunfo del tango sobre todos los bailes de salón de la época –valses, mazurcas, polcas, cuadrillas– en estos lugares marginales es por demás elocuente:

"casi todas esas danzas tienen una coreografía absolutamente distinta a la que impone el tango, pues las parejas bailan completamente separadas entre sí, y a veces bastante lejos la mujer del hombre. El tango empieza por revolucionar esa característica, y oficia de lazo entre los bailarines. De allí a que fueran las casas 'non santas' de la ciudad las primeras en adoptarlo, puesto que era un factor más para la prosperidad del 'negocio'…".[8]

Por los testimonios que nos han dejado los cronistas contemporáneos de la incipiente danza del tango no podemos hablar de él como un "pensamiento triste que se baila", como lo hubiera expresado Enrique Santos Discépolo años después. En ese momento, los tríos de flauta, violín y guitarra tocan bajo un ritmo de 2 x 4.[9] El tango de entonces era un baile rápido, la musicalidad de la flauta y el violín le imprimían naturalmente un clima picaresco y retozón, que por cierto condicionaba la manera de bailar acrobática y contorsiva de los cortes y quebradas.

De todos modos, la coreografía del tango, más allá de sus característicos cortes, aún no ha definido su autonomía. De esto se encargará el compadrito: hacia fin del siglo pasado, el compadre, aquel gaucho expulsado del campo que había bailado los primeros tangos, estaba desapareciendo. El compadrito[10] lo sucederá. Personaje típicamente urbano, el compadrito adquirirá modales más refinados que tendrán repercusión en el desarrollo posterior del tango. Su andar contorsivo y arrogante se traslada a su inventiva coreográfica, que aprovecha muy bien en su natural predisposición para la danza. Su ideal

es tener varias mujeres trabajando en un prostíbulo. Y estas mujeres se sienten atraídas por su natural actitud para el baile. Sin embargo, el compadrito canfinflero no cultiva el baile para lucrar con él sino que lo hace por mera satisfacción personal y para canalizar su vanidad exhibicionista, ostentando una forma de poder. El compadrito *tenía* que demostrar que era *el mejor*, y para sus lucimientos coreográficos ya no sólo concurrirá a las "casitas", sino que también se mostrará en las veredas. Eran tiempos de bailes callejeros, en los que, a diferencia de las casas de baile, no había temor de un tropezón o un pisotón que desencadenara una gresca. En la vereda el compadrito baila con sus pares al son de los organitos de Rinaldi-Roncallo o de los de Rangone, no sin pasar inadvertidos por las miradas ajenas.

Así, el tango furtivo de los peringundines se da a conocer en la vía pública, y golpea las puertas de los conventillos. Las familias lo aceptan. Sin embargo, el ámbito familiar se desentiende de los cortes y quebradas y *alisa* la coreografía, despojándola de las figuras. De ninguna manera podían ingresar al entorno familiar las connotaciones prostibularias del contoneo compadrito.

"La familia del pueblo era de estructura cristiana y aceptó el tango, pero la juventud masculina no lo bailó en la casa como en los patios adyacentes. Había grandes diferencias de forma y fondo, desvinculaciones substanciales entre el tango coreográfico y sensual de los caserones y el tango liso de los hogares".[11]

Tallon cuenta que muchos hombres dominaban las dos formas de la danza, debido al "potencial título de compadrito" que tenían los muchachos de aquellos tiempos. Sin embargo

"aún cuando tuviesen una mujer en la vida o quisieran hacer creer a los zonzos que la tenían, por vanidad o por el temor de no parecer suficientemente vivos, eran hombres de trabajo y sostén en la casa paterna. Y no llevaron el tango de su casa a la noche ni el tango de la noche a sus casas. (…) Pues cuando se trataba de bailar con la hermana, eso era ya otra cosa".[12]

De todos modos, es lícito pensar que la adaptación del baile a los patios pudo tener diversas aprehensiones. El mapa técnico-coreográfico de nuestra ciudad tiene estrecha relación con la formación de estilos. Gerardo Portalea, milonguero de reconocida trayectoria en el Club Sin Rumbo, recuerda que

"había una gran diferencia entre lo que se bailaba en el sur de la capital, de un estilo más compadrito, más agachado, y el norte, Villa Urquiza, sobre todo, donde era más lento, más elegante. Hoy eso se nota menos, pero yo todavía puedo mirar a un tipo y saber de dónde es por su modo de bailar".

Aunque su testimonio habla de un momento posterior del tango como danza, bien es aplicable a sus comienzos. En las coordenadas de nuestra ciudad, el baile se alisaba a medida que se alejaba del bajo fondo. Podemos pensar que esto no sólo ha respondido a un prejuicio social sino también a una estética cultural diferente. En los cafés de La Boca, por ejemplo, los concurrentes asistían exclusivamente a escuchar a las orquestas, dejando de lado la faceta bailable del tango.

Cuando París adoptó el tango en sus salones –y con él toda una moda–,[13] las repercusiones en nuestro país se repartían entre los que propagaban y aceptaban esta *oficialidad* del tango, y los que reprimían la entrada internacional de una danza que no tenía motivo de orgullo para la sociedad argentina:

“El tango, a pesar de todas las reflexiones de los moralistas y hasta de los bailarines de buen gusto, ha tomado en París el carácter de una verdadera obsesión”,

escribía P.B.T. y en la misma nota, titulada *Tangomanía*, remataba:
“probablemente, lo que explica el éxito social del tango es que se trate de un baile que sale completamente fuera de lo admitido hoy en los salones”.[14]

Indudablemente, el triunfo del tango en París significó la progresiva aceptación social de la clase alta. No porque los hombres de buen pasar no gustaran de esta danza o no la bailaran –de hecho frecuentaban furtivamente ambientes selectos como el Hansen, o bien se infiltraban en locales de bajo nivel a través de las patotas, produciendo el recelo de los orilleros, demostrando que el origen sociocultural del tango no coincidía con quienes se identificaban con él. Pero si París, la ciudad modelo de la oligarquía argentina aceptaba el tango, entonces, aquí se legitimaba esa identidad. La *tangomanía* parisina cobra auge alrededor de 1912, pero comienza a vislumbrarse hacia 1907, cuando la casa Gath y Chaves envía a París a los Gobbi y a Ángel Villoldo con el propósito de grabar discos. La legitimación internacional otorgada por París y la cinematografía logró descontextualizar el origen marginal y lupanario del tango. A nivel local, la desaparición progresiva del compadrito y de los prostíbulos[15] fue eliminando el prejuicio social y estimuló el interés por el tango a un nuevo sector social que no pertenecía a los ambientes en donde la danza –más allá de la estética coreográfica adoptada– se adquiría por identificación.

La enseñanza fue entonces el medio más inmediato y directo de poder lucrar con el nuevo perfil de aspirantes a bailar el tango *importado* de París. Es en este momento cuando la adaptación de las formas de bailar se hace definitiva: los profesores se adecuan a la estética que les es requerida, esto es, prescindiendo de los cortes y quebradas habituales entre quienes venían desarrollando el tango desde sus orígenes marginales. Casimiro Aín fue uno de los profesores más afamados que enseñó la nueva forma alisada adaptada a las conveniencias del salón. Sin embargo, aunque el tango liso de los patios haya tenido muchas similitudes coreográficas con el tango de salón, sus significaciones fueron distintas. Las formas de las clases populares se impusieron espontáneamente, y aunque respondieron a criterios moralistas, fueron vividas desde la cotidianidad.[16] En los salones de categoría, en cambio, el tango ingresó luego de que se habían cumplido los requisitos estéticos a los que los profesores debieron someterse para transmitir sus conocimientos.

Al ingresar a los salones, el tango liso adoptado por las familias decentes en sus bailes de patio pasará a denominarse “tango de salón”. Esta nueva investidura estilística, aunque con claros referentes en el *adecentado* tango familiar, tenía su singularidad:

“En el salón los torsos se enfrentan por completo, quizás debido a una influencia europea, puesto que es prácticamente la postura del vals con menos distancia de los cuerpos; y los rostros que miran fundamentalmente hacia la espalda del compañero. A partir de esto, tenemos el tango de salón, desplazamientos con tendencia a lo rectilíneo y con una posibilidad menor en la calidad y cantidad de movimientos componentes de las figuras”.[17]

El salón como ámbito social tuvo su transición en las *garçonnieres*[18] y los cabarets, esos centros de esplendor que Manuel Gálvez había descrito en su *Nacha Regules*.[19] Contrariamente a los acontecimientos que se desencadenaban una década atrás en el Hansen, los cabarets como el Royal Pigalle o el Armenonville gozaron de una tranquilidad que las lujosas casas de baile de la etapa anterior nunca tuvieron. Condición *sine qua non* para que el tango se convirtiera en una danza socialmente aceptada.

Con el tango de salón, el tango abandona definitivamente su pertenencia a una identidad cultural definida geográficamente desde un punto de vista social y económico. El tango del arrabal y el tango de los patios se dispersa en las diferentes apropiaciones de sectores sociales muy diferentes entre sí. En pocas palabras, este tango no es más un saber hacer, porque el comportamiento imitativo de los gestos de la danza ya no se corresponde con un código común entre los miembros de un segmento social, y por lo tanto esa danza pecaminosa y marginal o aquella despojada de los cortes pero restringida a la intimidad familiar va a tener diferentes significaciones dentro de la cultura de Buenos Aires. Por otra parte, estos cambios también estarán condicionados por la evolución musical e instrumental que le imprimirá a la danza del tango una lentitud que fue descripta en no pocos pasajes literarios de este período.[20]

Estas nuevas significaciones, extendidas ahora a todos los grupos sociales del Río de la Plata, transforman a los protagonistas originales del tango. El compadrito, aquel personaje que había aportado a esta danza sus características formas contorsivas y la inventiva de sus figuras, comienza a alisar su coreografía. Ya habíamos comentado –citando a Tallon– que muchos hombres que conocían las dos formas básicas de bailar el tango –liso o con corte– en el hogar familiar sólo admitían el tango liso. Pero esto respondía exclusivamente a un prejuicio moral que ellos mismos se encargaban de establecer y respetar. La adopción del estilo salón, en cambio, representa de alguna manera una forma de ascenso social; y de hecho, eso es lo que el compadrito siempre ha querido: son varios los cronistas que lo definen como un admirador de la clase alta, con la que se vinculaba en el Hansen primero,[21] y posteriormente, en el Armenonville y otros lujosos cabarets. Aunque el orillero se jactaba de dominar sus cortes y quebradas, estaba dispuesto a sacrificar su estilo coreográfico en vistas de un status social más elevado. Como la milonguera, veía en el cabaret la forma de salir del fango. Este dilema de identidad ha quedado materializado en las letras de varios tangos de distintas épocas: en *Bailarín compadrito,*[22] por ejemplo, Miguel Buccino expresa de un modo elocuente y acusador el cambio cultural de aquel orillero que había inventado la coreografía del tango. El texto describe implícitamente la expansión social y cultural del tango como lugar de identidad que ahora no quedará restringida a un estrato social. La propagación social del tango no le será ajena al compadrito, y se materializará no sólo en una modificación de las formas de bailarlo, sino en la actualización de su imagen, coherente con los nuevos lugares frecuentados: *Vestido como un dandy, /peinado a la gomina, /y dueño de una mina/ más linda que una flor, /bailás en la milonga/ con aire de importancia/ luciendo la elegancia/ y haciendo exhibición.* Que el compadrito fuera exhibicionista, no quedaba duda, era un atributo intrínseco a su personalidad. Sin embargo, ahora el orillero hace alarde de bailar como la clase alta, ya que el término *elegancia* debe leerse como sinónimo de tango salón. El personaje que antes había presumido de sus habilidades coreográficas, prefiere en este momento desentenderse de su origen y acercarse a aquellos entornos que no eran propios de las orillas, como el cabaret: *Cualquiera iba a decirte, /che, reo de otros días/ que un día llegarías /al rey del cabaret/ que pa' lucir tus cortes /pondrías academia/ Al taura siempre premia/ la suerte que es mujer.*

El momento de la profesionalización puesto de manifiesto en las academias de enseñanza representaba una forma de lucro que poco o nada tenía que ver con la relación que el compadrito había establecido con el tango en los comienzos del siglo, en donde bailar simbolizaba para él una forma de canalizar su ostentación vanidosa, de producir admiración. Al menos en una forma directa el tango no representaba para el compadrito un medio de subsistencia (sí, en cambio sabemos que a las mujeres que trabajaban en los prostíbulos las deslumbraban estos hombres que hacían alarde de los cortes y quebradas, por lo que podemos inferir que, indirectamente, el tango tenía cierta conveniencia para los compadritos canfinfleros).

También se aprecia en los versos de *Bailarín compadrito* el mapa socio-coreográfico de los lugares del tango, a los que les es inherente una vestimenta distintiva, que delimita al centro como el

espacio de la gente económicamente mejor acomodada, y a los barrios del sur como la zona del tango reo, de aquel que se bailaba con lengue.

Bailarín compadrito, /que floreaste tus cortes primeros/en el viejo bailongo orillero/ de Barracas al Sur,/que quisiste probar otra vida/y a lucir tu famosa corrida/ te viniste al Maipú/ Araca, cuando a veces/ oís La Cumparsita, /yo sé cómo palpita /tu cuore, al recordar/ que un día lo bailaste/de lengue y sin un mango/ y que hoy el mismo tango/ bailás hecho un bacán.

De todos modos, es lícito pensar que esta apreciación responde a una situación ideal, ya que hacia la década del treinta el tipo social del compadrito estaba desapareciendo.

Ya en 1903, en un momento previo a la tangomanía europea, se perciben los cambios culturales en los versos que Carlos de la Púa escribió para

El Choclo: *Se fue con tu tango la milonga pura/ La de hoy, con salones de piso lustrao,/ y al tango lo ensucia cualquier caradura/ con cueyo, corbata y traje ajustao.*

La evolución social, cultural y coreográfica del tango tiene también implicancias en su protagonista femenina: la milonguera. Si antes su aspecto estaba subordinado a sus condiciones dancísticas, la entrada al cabaret le exigirá una imagen más adecuada al perfil social de la concurrencia, como tampoco olvida registrar de la Púa:

Ya no se tasan a las milongueras/ por las condiciones solas de bailar/ hoy las preferidas son las ventajeras/ y las más franchutas para chamuyar.

La habilidad requerida para elaborar las figuras del tango era un atributo del entorno social de pertenencia. Al extenderse el tango hacia otros sectores cuya relación con la danza no tenía que ver con una identidad común, no puede heredarse el *don cultural* de saber bailarlo con maestría:

Y aquellas corridas, y aquellas quebradas, /no pueden hacerse ya sin tropezar/ giles a cuadritos, turras, a patadas/ yenan las sagradas canchas del gotán.

La definición de la danza del tango como *saber hacer* restringido a un grupo marginal situado en las orillas y con un perfil social característico, se encuentran sintetizados en los versos de

La crencha engrasada:[23] *El que te baile bien debe ser púa,/ manyado entre la mersa de los guapos,/ haber hecho un jotraba de ganzúa/y tener la sensación de la cafúa/ al atávico influjo de los trapos.*

Es por demás elocuente el fragmento de la letra popularizada por Alberto Castillo *Así se baila el tango*,[24] para darnos una idea de la persistencia –y resistencia– cultural de un segmento social en defensa del tango en su forma original, el cual implicaba un *saber hacer* de pertenencia e identidad social, aun cuando la *elegancia* –entendida como atributo propio del tango salón– ya no se cuestione y por lo tanto pase a ser una condición sine qua non de la danza:

Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas; /qué saben lo que es tango, qué saben de compás./Aquí está la elegancia, ¡Qué pinta, que silueta!/ ¡Qué porte, que arrogancia, qué clase pa' bailar!/ Así se corta el césped mientras dibujo el ocho, /para estas filigranas yo soy como pintor./ Ahora una corrida, una vuelta, una sentada;/ así se baila el tango… ¡un tango de mi flor!

Asimismo, quedaba de manifiesto que la danza del tango era mucho más que una idoneidad técnica, y esto tiene que ver con el lugar de la identidad, que no es más que el lugar de las emociones:

¡Así se baila el tango!/ Sintiendo en la cara/ la sangre que sube/ a cada compás.

Consecuentemente con la extensión del tango a todos los sectores de la sociedad, –sintetizándose el tango salón como sinónimo de tango, y abandonando progresivamente el compadrito su coreografía primigenia–, el tango canyengue ya no tendrá las connotaciones inmorales de otros tiempos. Al socializarse el tango con el estilo moderado del salón, el tango orillero, el tango canyengue, se desentiende del entorno prostibulario y marginal. Esta descontextualización se magnifica cuando el tango con corte sube a la escena teatral. La espectacularización del procaz estilo de los cortes y quebradas propone una distancia, porque esas formas pecaminosas forman parte de un pasado lejano que puede aceptarse como contenido estético: *"el tango con corte atraía más el aplauso"*, recuerda la bailarina Carmencita Calderón. Sin embargo, los resabios moralistas persisten. Es representativo el testimonio de Héctor Negro, ya que ilustra la fuerza de la moralina familiar en épocas en que el tango ya se hallaba definitivamente instalado como práctica social:

"recuerdo que en mi infancia y adolescencia (década del 40 y algo más acá), fui testigo en bailes de patio y hasta clubes de barrio, de como "se le paraba el carro" al que intentaba cortes canyengues y figuras por el estilo, escuchándose entre los comentarios de los testigos y presentes (familiares de las bailarinas): 'Este es un baile decente'. El legendario bailarín Petróleo, de destacada trayectoria en las pistas y salones de la década del 30 y del 40 (y hasta hace pocos años), me contaba que en algunos salones lo echaban de la pista calificándolo despectivamente de compadrito".[25]

De este testimonio se desprende que la aceptación de los cortes y quebradas de los orígenes del tango sólo se entendían desde la ficcionalización de la representación escénica, no ocurría lo mismo en el espacio cotidiano donde el tango tenía lugar. También podemos pensar que había más permisividades según el ámbito en donde el tango fuera practicado, persistiendo las antiguas topografías de un tango más orillero hacia el sur, y otro más liso hacia el norte.

Indudablemente, la *democratización* de la danza como práctica social conlleva un discurso acerca de cuál es la identificación estética con el tango según sea la procedencia del ámbito en que ese saber –*hacer* o *apropiado*– tuvo lugar. Sin embargo, la evolución de una danza –y de cualquier otra expresión cultural– también forma parte de su esencia, del mismo modo que nuestra vida no es sólo la fotografía de un momento estático, sino que es eso y toda su historia –que por supuesto no es lineal, ni coherente con un principio general. Si bien es cierto que el tango nació en las orillas, y que sus procaces cortes y quebradas estuvieron ligados a un mundo marginal y lupanario, eso no nos permite renunciar a su evolución. El tango salón, aunque una forma de apropiación mediada por la enseñanza profesional, se fue incorporando progresivamente a la cultura de Buenos Aires de un modo legítimo. El auge dancístico del tango en la década del cuarenta representó la síntesis de esas tensiones. Es necesario superar la dicotomía de un tango orillero/auténtico/marginal que se opone a la de un tango liso/artificioso/social para evitar caer en interpretaciones reduccionistas de nuestra cultura. Abordar la danza del tango desde su evolución sociocoreográfica también nos ayudará a entender las contradicciones de nuestra idiosincrasia.

Notas

1 Alain, *Quinta Lección : La danza*, en *Veinte Lecciones sobre las Bellas Artes,* Emecé Editores, Buenos Aires, 1952. Si bien en su obra el autor se dedica a analizar las artes y no el folklore o la cultura popular, sus conceptos son aplicables en nuestro trabajo.

2 Alain, obra citada.

3 Pintín Castellanos, *Entre cortes y quebradas*, Montevideo, 1948.

4 Bates, Hector y Luis *: La historia del tango,* Buenos Aires, 1936.

5 José Sebastián Tallon, *El Tango en su etapa de música prohibida*, Buenos Aires, Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959.

6 Pintín Castellanos, obra citada.

7 Carlos Alberto Estévez (Petróleo), *Evolución del tango danza*, en Publicación Mensual interna del Banco Europeo para América Latina (BEAL), julio de 1990.

8 Héctor y Luis Bates, obra citada. Vale la pena citar también su visión referente al carácter sensual del tango que no se vio contemplado en los bailes anteriores : "*las cuadrillas y los chotis tenían un poco de hipocresía, si cabe el término ; aquellos fugaces apretones de mano incitaban más en el deseo de nuestros antepasados, por lo mismo que no se les permitía mayores libertades.(…) El tango 'desenmascara' a esa sociedad mojigata.."*

9 El compás del tango que conocemos en la actualidad es en realidad de cuatro por ocho, y erróneamente se le atribuye el dos por cuatro.

10 El compadrito que se describe corresponde a una tipología ideal. Sin embargo, según Borges también podían ser compadritos *"los porteños pobres que no tenían para vivir en las inmediaciones de la Plaza Mayor, hecho que les valió también el nombre de orilleros" (Evaristo Carriego,* 1930*)* y al decir de Sebastián Tallón, *"quien más, quien menos, toda los muchachos de aquel entonces eran compadritos"*.

11 José Sebastián Tallon, obra citada. Según su postura, *"a un mismo tiempo y sin conexiones entre sí, existieron el tango coreográfico y lascivo y el tango liso de las masas populares*", (el subrayado es nuestro).

12 José Sebastián Tallon, obra citada.

13 Existía una moda tango en la que se usaba tango para designar a cualquier evento social y cultural : así había un *té tango*, un *vermouth tango*, un *diner tango*, un *color tango* (según el decir de los cronistas una suerte de anaranjado rabioso), un *vestido tango*, (el cual permitía a las damas efectuar sus movimientos con más comodidad que con los ajustados vestidos de la época), etcétera.

14 P.B.T., 16 de agosto de 1913.

15 Al respecto citamos a Tallon : *"Ni siquiera la difusión del fonógrafo y la grabación de discos* Columbia *que hizo Pacho en las cercanías del año 15, ni las ediciones impresas de los tangos, le ganaron universalidad. Todo confirma que la consagración general sobrevino cuando el tango del lupanar murió con los lupanares", El tango en su etapa de música prohibida*, Buenos Aires, 1959.

16 Esta moralidad es relativa, ya que también atiende a causas estético-culturales. Como habíamos dicho antes, hacia el sur de la ciudad la coreografía de los patios dejaba permeabilizar la influencia de las orillas.

17 Rodolfo Dinzel, *El tango, una danza*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.

18 Las *garçonnières* eran los departamentos de soltero en los que los *niños bien* alojaban a sus *queridas*. En aquella intimidad los muchachos de clase alta bailaban el tango que no podían mostrar en los salones refinados. El popular tango *A media luz* (letra de Carlos Lenzi, música de Edgardo Donato, 1925), describe estos sitios, en donde había un piano (en donde se ejecutaban los tangos a partir

de la comercialización de partituras de tangos para piano) y donde tampoco faltaba el elemento reproductor de discos, la victrola.

19 *"En los cabarets se codeaban el ruidoso libertinaje y la curiosidad. El cabaret porteño es un baile público ; una sala, mesas donde beber y una orquesta. Jóvenes de las altas clases, sus queridas, curiosos y algunas muchachas "de la vida", que acuden solas, son los clientes del cabaret. El tango, casi exclusivo allí, y la orquesta típica, instalan, entre la champaña y los smokings, el alma del arrabal."* Manuel Gálves, Buenos Aires, 1919.

20 En su poema *Tango* (1911), Ricardo Güiraldes escribe en *El Cencerro de Cristal* : *"Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles" ;* R. B. Cunnigham Graham, por su parte, escribe en *El Tango Argentino "…la orquesta preludió un tango, lento, acompasado y rítmico"*(en *El Río de la Plata*, Buenos Aires, 1914). Güiraldes escribe nuevamente en *Raucho* (1917) : *"El tango hizo el resto. Él la plegaba a su voluptuosidad lenta…(…) Ella seguía guiada por el brazo fuerte, el compás exótico y lánguido, ritmo de una raza extrañamente pausada y voluntariosa"*. Fernán Silva Valdés, ya en 1921, había escrito en su poema *El Tango* : *Tango compadrón,/que a pesar de bailarse con todas las ganas/ se baila como sin ganas,/ como en carriles de lentitud.* Manuel Gálvez, describe en *Historia de Arrabal* (1923) : *"Las parejas se movían con lentitud pesada. Se bajaban, se alzaban, torcían a un lado, y luego a otro, seguían tiesas, caminando rectamente, y al fin se detenían para hamacarse hacia adelante y hacia atrás, en siluetas grotescas…" ;* y en su poema *Tangos* (1925), escribirá, al referirse a una bailarina : *"No hago literatura/ al decirte que bailas con ternura/ Lo haces con abandono y suavidad,/ con la lenta pasividad/ de una absoluta entrega…"*

21 Describiendo a "El Cívico", Tallon cuenta : *"Sus preferencias estaban en lo del Hansen, porque todo compadrito de su clase anheló siempre codearse con los de arriba"* en *El tango en su etapa de música prohibida,* Buenos Aires, cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959.

22 Letra y música de Miguel Bucino,1929.

23 Carlos de la Púa, *Tango viejo*, 1928.

24 Así se baila el tango, con letra de Marvil y música de Elías Randal, 1942.

25 Héctor Negro, *El tango y el hombre cotidiano*, en *Tango tuyo, mío y nuestro*, compilación de Ercilia Moreno Chaá, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995.

Como es un tema tanguero lo dedico a
Mi Celeste madre

LYDIA ORSI posee dos pasiones en su vida: la literatura y la música. Luego de haber transitado el difícil y bien ponderado camino de la docencia, se alejó del país en la década del 70 por el lapso de diez años para residir en París, ciudad que le permitió obtener su Licenciatura en Letras, Universidad de Vincennes, París VIII, surgida luego de Mayo del 68. Egresó con una *maîtresse*, siendo sujeto de su tesis el escritor Roberto Arlt.

En París, además de ejercer el profesorado de español, utilizó la música (es acordeonista) como medio de vida y el tango la mantuvo aferrada a sus raíces y a su identidad rioplatense. Se la pudo escuchar en los largos *couloirs* del Metro, autorizada por los directivos de la empresa, para que los sones de su acordeón a piano acompañara a los pasajeros.

Vuelta a la Argentina, en la decada 80, y ya bien definida en sus preferencias, comienza a indagar la historia de Buenos Aires a través del tango, realizando, desde el año 1986, charlas ilustradas musicalmente con ejes temáticos: *Tango transgresor, Tango triunfante* y *Tango testimonial*.

Profundizó el estudio de payadores, pulperías y prostitución a principios del siglo XX, realizando debates bajo los títulos *De payadores y otras mentas, Prostitución y poder*.

En el año 1993, participó en el Primer Congreso de Culturas Afro-americanas, realizado en Buenos Aires, organizado por el Instituto de Investigación y Difusión de Culturas Negras. En dicho congreso disertó sobre "El origen negro del tango". Realizó el taller *Cuarteando tango* (de Contursi a Homero) en la Biblioteca Popular José Ingenieros, sita en Ramírez de Velazco 958, Ciudad de Buenos Aires.

Música-acordeonista

Forma parte del Trío Tango Testimonial, con Carlos Carballeda, piano, Fabio Capdevila, flauta. El Trío surge a mediados de 1994, presentándose en distintos lugares de Buenos Aires, como el café Homero, la Academia porteña del Lunfardo, Radio Municipal. En 1995, se presenta en la Bodega del Gran Café Tortoni de la Ciudad de Buenos Aires, con su espectáculo *Tango que me hiciste bien*. A partir de ese momento el Café lo convoca para la inauguración de la Sala Alfonsina Storni, en abril de ese año. Desde esa fecha hasta la actualidad se ha presentado ininterrumpidamente con los espectáculos *Tango que me hiciste bien, Tango burlón y compadrito* y *París tango.*

La característica principal de esos espectáculos no es una sucesión de tangos, sino una historia, un nexo que Lydia Orsi va uniendo en un relato.

Actividades Culturales:

Los miembros del Trío Tango Testimonial tuvieron a su cargo las Jornadas sobre Tango en la Universidad de Buenos Aires, para la cátedra de Historia Analítica de Medios, de la Carrera de Imagen y Sonido, año 1995.

Lydia Orsi, en tarea comunitaria, coordina Talleres Literarios. Desde el año 1993, el de la Casa de la Cultura de Versalles, su barrio, editando, además, semestralmente la revista de este taller, *Un Rincón de Buenos Aires*.

Propósitos

Para este ensayo fueron escogidos, de un trabajo más extenso, cinco tangos relacionados con el *Sur* de las décadas 1930, 1940, 1950; *Sur*, punto cardinal emblemático en los temas tangueros de esa época y lugar donde convergen estas cinco piezas para las cuales, los autores eligieron un lenguaje literario rico en metáforas e imágenes que manifiesta la presencia del poeta, escribiendo universalmente a partir de su aquí y ahora... Porque el *Sur* en estas obras es una motivación para expresar sentimientos, emociones, situaciones.

En estos tangos está reflejada la resignación ante la vida que se va, ante la cercana muerte, la nostalgia por el barrio de la juventud y por la juventud misma, el dolor por un amor que al partir dejó al amante anclado en la Ribera, como su barco, la tristeza por el alejamiento de una prostituta de puerto que compartió con alguien un apasionado retazo de vida y que se fue hacia otros bares, hacia otros mundos; finalmente la inmigración, sintetizada en su angustia impregnada de alcohol.

Por lo tanto este *Sur* contiene temas intrínsecos y también simbólicos en su metáfora de proletariado y marginalidad, características surgidas a fines del siglo XIX. Para no alejar al lector del escenario del drama, se hace una referencia al espacio real del Sur, una ubicación geográfica e histórica que nos acerque a aquel Buenos Aires que ha sido y sigue siendo modificado por cambios socio-económicos pero donde permanece el Hombre que inmortalizaron los poetas.

Sur I

Letra: Homero Manzi
Música: Aníbal Troilo

Barrio que no se decide a entrar en la ciudad; es el límite, con elementos camperos que a través de los años colorean la mente del autor.

Una esquina es el punto de partida: San Juan y Boedo. Es su esquina, es él cuando la juventud lo invadía. Tenía todo y además "todo el cielo", es decir toda la vida. Un límite real, esa Pompeya que se presiente con una lejana inundación.

Ubicación exacta de elementos que nos habla del Boedo antiguo: la coloquial vereda y el inevitable zanjón.

Visualmente la esquina del herrero que nos trae la visión de la llanura y su jinete.

En el olfato, yuyo y alfalfa, e introduciéndose con los sentimientos, ella, sintetizada amorosamente en una melena y en un nombre "florando" en el adiós.

Sur es ayer e inicio, con un paredón contenedor y después... la vida que nos arrastra y que nos suele destrozar.

Sur es una luz de almacén en una esquina, luz mortecina que nos dice de varoniles amistades, de copas, de naipes.

Sur es el ya nunca más. Nunca más la vidriera, nunca más las estrellas, nunca más los confidentes paseos, nunca más las calles, ni las ventanas, ni el amor... porque todo muere, porque él muere.

"Todo el cielo" se ha convertido en un "cielo perdido" como su juventud y su esperanza. Y allá en Pompeya quedarán para siempre los veinte años de ella, asombrados por el furtivo beso. Sur es la nostalgia porque la vida no se repite, es arena que se desliza entre los dedos. No se repiten los lugares que cambian y nos dejan solos, no se repiten los sueños que nunca llegaron y no nos alcanzará jamás el sueño de la felicidad.

Boedo, "paredón y después"

Diría Julián Centeya: "Soy un hombre de tango, con nombre de tango; mi origen está en las cuatro esquinas en cruz de Boedo y Chiclana". Orgullo de pertenencia, porque Boedo era emblemático y trascendente. Obreros con reminiscencias campestres en los oficios: chatas, corralones, barracas, cuarteadores. Calles empedradas, lenguaje de arrabal, alpargata suburbana con experiencia de empedrado que diría a la polaina: *"Cuidado con las piedras/ que te vas a resfalar/ porque el golpe de las piedras/ es difícil de curar"*.

Boedo está hecho palabras en el *Sur* de Homero y Aníbal Troilo, hecho música en el inmortal tango de Julio De Caro compuesto en la primavera de 1928 y está hecho idea en los escritores que adhirieron al Grupo Boedo...

Una nueva generación de literatos se imponía en la década de 1920 con otra perspectiva. Se forman dos grupos: el de Florida y el de Boedo, teniendo en común los temas ciudadanos.

El Grupo Florida, en alusión a la calle céntrica que ironizara Carlos de la Púa en sus poesías. *Florida matutino que cantara Rubén en verso fino*, se ocupó sobre todo del idioma en sí (Borges, Bioy Casares).

El Grupo Boedo pondría énfasis en los temas sociales y en la gente del pueblo.

El suburbio, la miseria, la inmigración, fueron rescatados como hechos.

Florida fue sinónimo de "torre de marfil", de técnica literaria; Boedo de suburbios y realidades.

Estuvo este último en la librería del anarquista Munner, lugar de reunión de la Peña, en los cafés de charla y pensamiento.

Donde se los vio a Roberto Arlt, Nicolás Olivari, Enrique y Raúl González Tuñon, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Carlos de la Púa, José González Castillo, Julián Centeya... quien diría, más cerca en el tiempo: "Boedo y Chiclana ya no existe", en ocasión de un aniversario de la muerte de Homero.

Todo un ayer tanguero, a principios del siglo XX, desde el café-concert El Capuchino, motivo de lucimiento de Manuel Aróztegui (pianista) y El Cachafaz (bailarín), hasta el hoy, nos habla de un Boedo hecho de empedrado y canto, de recuerdos y olvidos... y nos alejamos con Baldomero Fernández Moreno:

"Yo sorprendí a Boedo lleno de movimientos;
Volaba un polvo gris en las alas del viento."

Tres Esquinas II

Letra: Enrique Cadícamo
Música: Ángel D'Agostino
Alfredo Attadía

Comienza el protagonista con una reafirmación de identidad barrial: en este caso Barracas, donde se encontraba el paraje Tres Esquinas al que considera importante y característico. Realiza una verdadera acuarela cuando describe a las jóvenes florecidas como glicinas: livianas, gráciles, de colores suaves, en la primavera de la vida. Y menciona el delantal. El delantal, en las primeras décadas del siglo XX era un elemento de seducción porque simbolizaba las virtudes domésticas y sintetizaba valores de la dueña acordes con la época: pulcritud, quehacer, hogar, honestidad.

Las noches son suburbanas en su tibieza, serenidad y aromas sobresaliendo el del malvón, flor de patios y balcones. Infaltable la luna llena que nos hace ver las chatas descansando y que nos hablan de adoquinados, casas bajas y corralones... chatas que durante el día despertaron rumbeando hacia un cercano puerto.

Afirma luego el protagonista que su ser suburbano lo identifica con el tango, con el tango sentimental, como el que está escribiendo. Completa la pintura la alta parra que da sombra al patio, baluarte del arrabal, en el que se toma confidencial mate.

Su segunda parte pierde lo inofensivo de la acuarela y la situación se vuelve más intensa guardando imágenes de aquellos primeros tangos: Esquinas para compadres, cuchillo para duelo criollo, daga para y por traiciones de amores impetuosos.

Surge el recuerdo de una maleva, síntesis de mujer de vida, mujer de compadrito, mujer de baile y de noche en contraposición a la "piba de delantal".

Y en los ojos de esa mujer quema la "ardiente ceba", es decir el alimento pasional que lo abastece sexualmente.

El *in crescendo* de este tango no nos aleja del motivo central: un arrabal. A él vuelve con los elementos sencillos de "un suburbio murmurador" porque como grupo primario, la gente se conoce, se comunica y se critica mientras los "picaflores" porteños se posan en los encantos de hijas casaderas. Junto con la descripción llegan los recuerdos de una audaz juventud vivida en ese rincón al que aún no ha llegado el progreso que disgrega e individualiza, alejando una poesía barrial simple, coloquial y sensible.

Volviendo al Sur

En 1865 se inauguraron las obras de ferrocarril que unirían el puerto de Buenos Aires con la Ensenada. Comenzaría en Venezuela intersección Paseo Colón con un peaje en la Boca y desde allí dirección Tres Esquinas, paraje ubicado en el cruce de la calle del mismo nombre (hoy Osvaldo Cruz) y Av. Santa Lucía (Hoy Montes de Oca), en Barracas, cerca del Riachuelo.

En 1872 se inauguraron dos nuevos tramos: uno hacia el norte, otro hacia el sur; en este último siguió teniendo protagonismo Tres Esquinas. A principios del siglo XX se encontraba, además de la estación, el café del mismo nombre y para algunos memoriosos, las cuadreras cerca.

En 1912, el café cambia su nombre por el de Cabo Fels, ya que éste, en condición de conscripto, había atravesado en aeroplano el Río de la Plata.

Allá debuta Ángel D'Agostino, un chico aún, que desde el piano formaba parte de un trío tanguero.

El año 1920 lo encuentra a D'Agostino de tecladista en la pieza *Armenonville*, Teatro Nacional, con la compañía Arata-Simari-Franco. En el momento culminante tocaba su tango *Pobre piba*..., pero finalizó la obra y por ende el tango, cuyo manuscrito pasó al olvido.

En 1940, D'Agostino con su cantor Ángel Vargas deleitaban en la boite Chez Nous de la calle Sarmiento.

Una madrugada, terminado el espectáculo, apareció en medio de las copas, la melodía de *Pobre piba* traída por las manos del pianista, mientras recordaba con Vargas el famoso rincón de Barracas, Tres Esquinas. Comienza el tarareo y Enrique Cadícamo, compañero de las noches, parroquiano atento, le dictó al cantor el primer verso que surgía de su prodigiosa inspiración... "Yo soy del barrio de Tres Esquinas"... Y ese *Pobre piba* instrumental, completado en letra por el poeta, consiguió que Ángel Vargas fuera llamado "El ruiseñor de las calles porteñas"... y que el olvido y el tiempo no borraran la historia.

Niebla del Riachuelo III

Letra: Enrique Cadícamo
Música: Juan Carlos Cobián

Es un canto de ausencia, es un canto de espera, con metáfora marina. "Amarrado al recuerdo", como un barco fijado en un dique porque es la niebla, niebla de vida que lo aisló, alejando a esa mujer que nunca más volvió llevándose su voz, dejando un largo silencio unido a la impiadosa soledad sugerida en la palabra "Adiós".

El protagonista se identifica con los barcos quedados en los muelles, recalados a morir; son esas sombras nocturnas que nos dicen estar pero sin vida, sin latido; no son, parecen ser. Entre las sogas el viento gime, semeja un aullido de animal fatalmente herido.

Barcos carboneros, laboriosos y sufridos para quienes ha llegado el fin.

Y en ese cementerio marino, las naves, al presentir la muerte, tienen como él la esperanza de recomenzar, de volver a partir. Pero el recuerdo de su barco lo fondea a la realidad, viejo barco que lo dejó solo, como ella, solo con el alcohol y el cafetín.

La melancólica canción, con desolada historia cae como la lluvia sobre el puerto. Se siente la quietud, la inmovilidad, en esas anclas que no se elevan, en esas amarras que no se sueltan, en esa vida que para él no continúa, como la de los barcos, fijados en el ayer. No hay ilusión, luego el futuro no existe. Ha quedado prisionero de su soledad como el barquito dentro de la botella que exhibe indiferente esa cantina del puerto...

Cine y Tango

El año 1933 fue clave para el cine nacional. Se estrenaba el primer largometraje sonoro: *Tango*. Se hacía realidad el proyecto de Ángel Mentasti, la creación de la productora Argentina Sono Film.

En esa película no se escatimaron ni voces ni orquestas ni baile. Cantaron Azucena Maizani, Alberto Gómez, Libertad Lamarque, Mercedes Simone y... Tita Merello, a quien su talento la había hecho famosa en la radiofonía y el “bataclán”.

En este último, de un anónimo coro pasa a ocupar el centro del escenario continuando con la interpretación de tangos humorísticos y otros de escasa intensidad.

Necesitó del cine y en particular de la película *La fuga*, estrenada un 28 de julio de 1937 en el cine Monumental, dirigida por Luis Saslavsky, Estudios San Miguel, para consagrarse como actriz dramática y cancionista profunda de nuestro tango.

Fue ese director quien solicitó a la gran pareja musical Enrique Cadícamo (letra) y Juan Carlos Cobián (música), un tango que se hiciera emoción en la inconfundible voz de la estrella...

Y así surgió *Niebla del Riachuelo*, imborrable en la película, imborrable en el recuerdo tanguero, actualizado desde siempre por las mejores voces del género que siguen recreando la historia de esos barcos recalados, fijados al recuerdo como ciertas vidas, como algunos destinos.

La Cantina IV

Letra: Cátulo Castillo
Música: Aníbal Troilo

Comienza con una visión del Riachuelo activo como puerto, con cantinas y peringundines, con barcos llegando y partiendo, mensajeros del progreso. Riachuelo iluminado por la luna, destacando a uno de ellos que atravesó otros mares, trayendo con él reminiscencias de lejanos cielos y viejas incrustaciones de sal.

El autor centra el tema en una mujer que, golondrina en busca de calor, partió hacia distantes calles, refugiándose en otros bares, detrás de vidrios empañados, protegiéndose de un exterior agresor, causante de ese conocido miedo a lo desconocido de cada día.

Y en la Boca quedaron él y la cantina que la recuerdan en las notas de un acordeón tocado por un italiano, dulce, despaciosamente. Esa cantina, testigo de los momentos vividos juntos, cuando el hueco de su mano la protegía de tanta vida sin sentido, de tanto ayer.

Y es esa mano, silenciosa, solitaria y sin caricias que la llama, que la necesita desde aquel lejano día en que, antes de volar, mariposa de la noche, le dejara sobre la boca la imborrable sal de su cuerpo.

Él quedó anclado en el Riachuelo y, en esa noche con luna que cae entre los aparejos y cabos, un tango, el viento y la espuma le traen el eco de su voz, su voz fatal y persistente...

Desde un barco italiano llegan notas de una tarantela, que parece hacer recuperar la alegría de la cantina, pero esa alegría no le pertenece pues está amarrado al ayer, gris de ausencia, gris de tedio, gris de soledad.

Peringundines, cafetines y... tango

Si bien la Boca puede no haber sido la cuna del tango, fue el barrio que lo recibió en sus comienzos (fines del siglo XIX), escuchándose en peringundines, bares, cafés de camareras que atendían solícitas a los parroquianos. Y si hablamos de tango, vayamos directamente a los orígenes: el Café de los Negros, pues allí, en Suárez y Brandsen, candombeaba esa comunidad, la mayoría de origen portugués. Estos negros habitaban la zona boquense denominada Santa Rita, compartiendo sus fiestas con los criollos que se acercaban por "el camino viejo" (actual Necochea). Centraremos nuestra atención en las calles Suárez y Necochea: "Era una esquina brava donde chirleaba el tango en el café concert y en la semicorchea" diría Cadícamo. Ya se bailaba tango en 1877 en lo de Tancredi (esquina SE). En 1903 debuta en el Royal el maestro Bernstein (el alemán), bandoneonista. En 1908 llega Francisco Canaro formando trío con Loduca y Castriota; aquél compone su primer tango *La Barra Fuerte*, ya que estos lugares eran frecuentados por guapos, patoteros, proxenetas y hombres de avería. Una noche, un jovencito "requintero" hace su aparición, Eduardo Arolas, interpretando en el bandoneón su primer tango *Una noche de garufa*, deleitando a los escuchas y evitando las grescas cotidianas. Fue una composición exitosa como la amistad entre él y Canaro.

Nos trasladamos a otro lugar de tango (1914), al de XX La Popular: "Una mujer cariñosa, rica y dueña del Café-Bar".

Estaba locamente enamorada del músico que tocaba allí todas las noches: Eduardo Arolas, pero él tenía otra preocupación, era el "misterio dramático de su bandoneón".

Llegando a Suárez 275 estaba La Marina, cafetín de turbulentas pasiones y tango, recordado a lo largo de la historia por poetas y escritores. En 1908, el mencionado bandoneonista Bernstein asombraba al malevaje tanguero con su técnica: incorporando la partitura musical, realizaba sobre ella variaciones en contrapunto. Se escuchó también al tano Genaro Spósito desde su bandoneón junto al piano del gran Agustín Bardi y la guitarra de José Camarano.

Frente a La Marina, en el café Teodoro comenzaba el brillo del pianista Roberto Firpo y en el Edén sorprendían Domingo y Vicente Greco (bandoneón).

De esa esquina, llamada "del pecado" surgieron, a principios del siglo XX los músicos que luego llegarían a los grandes "cabarets" y lugares selectos del centro porteño como así también al Montmartre parisino...

Canzoneta V

Letra: Enrique Lary
Música: Ema Suárez

El título, una metáfora al fin, resume el tema: la inmigración. El tango comienza con invocación al barrio: La Boca; al lugar: Vuelta de Rocha; a los elementos típicos: un oscuro bodegón y un instrumento de inmigración y, por último, un nombre itálico: Genaro.

Una frase sintetiza las vivencias que luego se desarrollarán; surge el emotivo “canzoneta gris de ausencia”.

Esa canzoneta escuchada en el acordeón reavivó los recuerdos de un parroquiano obligado por el determinismo económico a buscar nuevos horizontes en lejanos países como Argentina, a reafirmarse con compatriotas en barrios como la Boca, construidos desde profundas ausencias y esperanzas que a veces se desvanecen con el tiempo y en el tiempo, en una vida que duele.

Y el recuerdo de la madre persiste, resumiendo infancia, lengua, cobijo.

El protagonista se introduce en la descripción mencionando sus canas, símbolo de vejez, de años vividos lejos de sus raíces.

Sucumbe a la angustia que lo paraliza, que lo aferra a la mesa impregnada de alcohol triste.

...Y ese acordeón hecho canzoneta se empeña en conducirlo a su “paese”. Asocia las melodías *O Sole mío* y *Senza mamma e senza amore* con el recuerdo de su madre, separada de él en los albores del existir. Acaso ese frío de hielo que lo envuelve en irracional ansiedad sea el alma de ella que no quiere ni puede abandonarlo. Llora la canzoneta sus palabras evocadoras, llanto que desea para sí a fin de liberar su opresión...

La noche finaliza: parte Genaro, parte el acordeón, parten las canciones. Queda a solas con el alcohol. Alcohol que reemplaza a su Tarento, al que nunca pudo regresar. Tarento de sus sueños, de sus deseos, Tarento madre, Tarento infancia, Tarento cobijo. El destino que lo fijó en la Boca con sus penas, su desarraigo, su alma rota como su vida, inflexible, no perdonó...

“Como la Violeta que la va, la va”

A partir de 1870 se produce un auge inmigratorio incentivado en nuestro país desde 1876 por la Ley Avellaneda (Inmigración y Colonización). Habrían partido de Italia más de 26 millones de personas de las cuales 12 millones llegaron a América. La mayoría de los arribados se afincó en la Boca, sobre todo los que procedían de Génova que trasladaron su provincia “xeneize”. En su mayoría eran carbonarios (con ideas liberales y unificadoras con relación a Italia). Adhirieron a Bartolomé Mitre.

En 1895 la población de la Boca era de 38.000 habitantes: 17.000 argentinos, 14.000 italianos y el resto de otras nacionalidades. Obreros de oficios varios vivieron con más o menos intensidad “el drama de la inmigración”. Trabajaron en astilleros, en barcos, crearon pequeñas industrias. Indirectamente formaron gran parte del vocabulario lunfardo que constituyó el medio de expresión de los tangos, sobre todo en su primera época (1900-1920). La palabra “lunfardo” proveniente del italiano “lunfa” significa ladrón reafirmando su asociación, en tanto lenguaje, con la jerga carcelaria.

En algunos sainetes ligados con el tango, con el conventillo y con el arrabal ingresa el inmigrante como personaje desde miradas diversas. Puede ser un fantoche o un modelo de vida como en *Cremona* de Armando Discépolo. Los sainetes darán testimonio de integración porque fueron escritos para un público heterogéneo que incluía el elemento extranjero.

El glosario popular reflejará también el padecimiento de los inmigrantes. Carlos de la Púa en su libro *La Crencha Engrasada* nos dice: *Los Bueyes*.

.....

Vinieron los hijos. ¡Todos malandrinos!

Llegaron las hijas. ¡Todas engrupidas!
Ellos son borrachos, chorros, asesinos,
y ellas, las mujeres, están en la vida.

Y los pobres viejos, siempre trabajando,
nunca para el yugo se encontraron flojos;
pero a veces, sola, cuando está lavando,
a la vieja el llanto le quema los ojos.

Bibliografía

A. BIBLIOGRAFÍA GENERAL
Bossio, Jorge A., *Los Cafés de Buenos Aires*, Plus Ultra, Bs. As. 1995.
Puccia, Enrique H., Intimidades de Buenos Aires, Corregidor, Bs. As. 1990.
Bucich, Antonio, El Barrio de La Boca, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Bs. As. 1998.
Calderón, Elisa Casella de, Buenos Aires nos Cuenta, N° 18, La Boca del Riachuelo, CPC Impresores, Bs. As. 1991.
Costa, Marta, Los Inmigrantes, Centro Editores de América Latina, Bs. As. 1972.
Reinaldo, Diccionario argot-lunfardo lunfa-argot, Corregidor, Bs. As., 1997.

B. OBRAS SOBRE EL TANGO
García Giménez, Francisco, El Tango, EUDEBA, Bs. As., 1965
Autores Varios, Primer Encuentro de Estudios y Debates sobre Carlos Gardel, Fundación Banco Provincia, Bs. As., 1986.
García Giménez, Francisco, Así Nacieron Los Tangos, Losada, Bs. As., 1965.
Ferrer, Horacio, El Tango, su Historia y su Evolución, Peña Lillo, Bs. As., 1960.
Varios, Sentir el Tango, Colección Altaya, Bs. As., 1998.
Flécuter, Claude, Le Tango de Buenos Aires, Jean Claude Lattes, France, 1979.

C. OBRAS DE POETAS
De la Púa, Carlos, La Crencha Engrasada, Schapire, Bs. As., 1970. Gobello, José (notas).
Cadícamo, Enrique, Viento que lleva y trae, Fermata, Bs. As., 1ª , Edición
Romano, Eduardo, Las Letras de Tango, Fundación Ross, Bs. As., 1991.
Antología, Manzi, Homero, Brújula, Bs. As., 1968.

I
Sur
1948

San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo
Pompeya y más allá la inundación
tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre florando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa
tu casa, tu vereda y el zanjón,
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Sur
paredón y después...
Sur
una luz de almacén...
ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote.
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestras marchas sin querellas
por las calles de Pompeya...
Las calles y las lunas suburbanas
y mi amor y tu ventana,
todo ha muerto ya lo sé...
San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido.
Pompeya y al llegar al terraplén,
tus veinte años temblando de cariño
bajo el beso que entonces te robé.
Nostalgias de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó,
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió

Letra: Homero Manzi
Música: Aníbal Troilo
II
Tres esquinas
1941

Yo soy del barrio de Tres Esquinas
viejo baluarte de un arrabal,
donde florecen como glicinas
las lindas pibas de delantal...

Donde en la noche tibia y serena
su antiguo aroma vuelca el malvón

y bajo el cielo de luna llena
duerme las chatas del corralón...

Soy de ese barrio de humilde rango,
yo soy el "tango" sentimental...
Soy de ese barrio que toma mate
bajo la sombra que da el parral...

En sus ochavas compadrée de mozo,
tiré la daga por un loco amor,
quemé en los ojos de una maleva
la ardiente ceba de mi pasión...

Nada hay más lindo ni más compadre
que mi suburbio murmurador,
con los chimentos de las comadres
y los piropos del Picaflor...

Vieja barriada que fue estandarte
de mis arrojos de juventud...
yo soy del barrio que vive aparte
en este siglo de "neo-lux"

Letra: Enrique Cadícamo
Música: Ángel D'Agostino
Alfredo Attadía

III
Niebla del riachuelo
1937

Niebla del Riachuelo
amarrado al recuerdo
yo sigo esperando.
Niebla del Riachuelo...
de ese amor para siempre
me vas alejando...
nunca más volvió...
nunca más la vi...
nunca más su voz nombró mi nombre junto a mí...
esa misma voz que dijo: "Adiós".

Turbio fondadero donde van a recalar
barcos que en el muelle han de quedar...
sombras que se alargan en la noche del dolor...
náufragos del mundo que han perdido el corazón...
Puentes y cordajes donde el viento viene a aullar...
barcos carboneros que jamás han de zarpar...
Torvo cementerio de las naves que al morir

sueñan sin embargo que hacia el mar han de partir...
Sueña marinero con tu viejo bergantín,
bebe tus nostalgias en el sordo cafetín...

Llueve sobre el puerto mientras tanto mi canción,
llueve lentamente sobre tu desolación...
Anclas que ya nunca, nunca más han de levar...
Bordas de lanchones sin amarras que soltar...
Triste caravana sin destino ni ilusión,
Como un barco preso en "la botella del figón"...

Letra: Enrique Cadícamo
Música: Juan Carlos Cobián

IV
La cantina
1952

Ha plateado la luna el Riachuelo
y hay un barco que vuelve del mar
con un dulce pedazo de cielo,
con un viejo puñado de sal.

Golondrina perdida en el viento,
por qué calle remota andará,
con un vaso de alcohol y de miedo
tras el vidrio empañado de un bar.

La cantina
llora siempre que te evoca
cuando toca piano, piano,
su acordeón, el italiano...
La cantina
que es un poco de la vida
donde estabas escondida
tras el hueco de mi mano.

De mi mano
que te llama silenciosa,
mariposa que al volar
me dejó sobre la boca.
¡Sí!
Me dejó sobre la boca,
su salado gusto a mar.

Se ha dormido entre jarcias
la luna. Llora un tango
su verso tristón, y entre un

poco de viento y de espuma
llega el eco fatal de tu voz.
Tarantela del barco italiano...
la cantina se ha puesto feliz,
pero siento que llora lejano
tu recuerdo vestido de gris.

Letra: Cátulo Castillo
Música: Aníbal Troilo

V
Canzoneta
1951

¡La Boca!... ¡Callejón!...
¡Vuelta de Rocha!
¡Bodegón!... Genaro y su acordeón.

Canzoneta gris de ausencia,
cruel malón de penas viejas
escondidas en las sombras del figón.
¡Dolor de vida!
¡O mamma mía!
Tengo blanca la cabeza
y yo siempre en esta mesa
aferrado a la tristeza del alcohol.

Cuando escucho "¡O sole mío!
Senza mamma e senza amore"
Siento un frío acá en el cuore
que me llena de ansiedad.
Será el alma de mi mamma,
que dejé cuando era niño.
¡Llora!... ¡Llora! ¡O sole mío!
¡Yo también quiero llorar!

¡La Boca!... ¡Callejón!...
¡Vuelta de Rocha!
Ya se van... Genaro y su acordeón.

¿De mi ropa? ¡Qué mi importa
si me mancha con las copas
que derramo en mi frenético temblor!
Soñé a Tarento en mil regresos,
pero sigo aquí en la Boca
donde lloro mis congojas
con el alma triste, rota,
sin perdón.

Letra: Enrique Lary
Música: Ema Suárez

Diez autores en busca

de una costurerita

Juan Raúl Rithner

“Aunque a nada llevan las conversaciones,
en el barrio corren mil suposiciones...”
Evaristo Carriego

A Cecilia Cervini de Boggio por su palabra oportuna,
su estímulo y su contagio de la alegría como actitud permanente.
A la memoria de las dos madres que tuve (Aurora, a quien debo la vida... Rita, que me dio la imaginación y la ternura) como símbolos de esas mujeres capaces de revolucionar con la constancia y la coherencia, de sublevar con el amor y de amanecer la vida aún en los oscuros territorios de la simulación, el temor y la culpa.

JUAN RAÚL RITHNER

Escritor, autor teatral, comunicador social, nacido en Buenos Aires, y radicado desde 1970 en General Roca, Río Negro, es profesor universitario e investigador de la Universidad Nacional del Comahue.
Ha actuado en el área socio-cultural de la función pública y como redactor en diversos medios gráficos, además de ser guionista, productor y conductor de radio y televisión, y de dirigir (1992 a 1994) "Antena Libre" emisora de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (Universidad Nacional del Comahue).
Profesor regular en esta casa de estudios, también lo fue en las escuelas de Teatro, y de Cine y Nuevas Tecnologías, del Instituto Nacional Superior de Artes de Río Negro. Ha desarrollado –y continúa– una labor de formación para educadores, bibliotecarios, jóvenes, y organizaciones comunitarias en las provincias de Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Formosa y en diversas ciudades de Uruguay, Paraguay y Bolivia. Participó del Proyecto de Extensión "Recupero de la cultura alimentaria" de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional del Comahue. Dirigió el proyecto (1996-1998) de Extensión "Las creencias populares y la literatura multimedial", fue Codirector (junto a Rodolfo M. Casamiquela) del proyecto de investigación "El imaginario popular y la comunicación humana" (1998-2000), integra el proyecto de investigación "comunicación y patrimonio cultural en la construcción de nuevos sujetos" (2001-2003) y dirige el proyecto de Extensión "Periferias. Patrimonio cultural latinoamericano, Comunicación y Educación" (2001-2003), todos pertenecientes a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la casa de estudios mencionada.
Como cuentista para niños y adultos, autor teatral y novelista, ha obtenido más de veinte premios a nivel regional y nacional. Integra antologías de carácter regional y nacional en editoriales del interior del país y en las nacionales Plus Ultra, Corregidor y Colihue. Tiene editados ocho libros de su íntegra autoría: *Nicolás y la sombra* (Fondo Editorial Rionegrino), *Nicolás, la hormiga daltónica y el rabdomante* (Libros del Quirquincho), *Una de amor* (Serie Blanca de la misma editorial), *El león y la aurora* (colección Los "Libros del Malabarista" de Editorial Colihue, y reeditado por *Página/12* en 1998), *Desmesura de amor* (Secretaría de Cultura de la provincia de Córdoba), *El Maruchito. Sangre y encubrimiento, allí en las tierras del viento* (Último Reino), *Tres historias a dos voces* (Sol, Mendoza) y *El tatué, brujeril y patagónico* (Departamento de Publicaciones, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue).
Ha estrenado dieciséis obras teatrales. Fueron premiadas con el Argentores: *La isla de Almendra* (1975), *Pataluna en el país del pincel* (1978), y *Almendra y el mago de los diarios* (1979). La primera, además, obtuvo un premio nacional de carácter trienal. *El Maruchito* obtuvo un primer premio nacional en Dramaturgia en 1997. *El rescate de doña Sol*, *Las maracas de Almendra*, *Y los pájaros seguirán cantando* y *La aldea de Refasí*, recorrieron provincias argentinas, Capital Federal y cuatro países limítrofes.
Continúa dedicado a la investigación y recreación dramática de personajes de la cultura popular argentina (especialmente patagónica) y de Latinoamérica.

Trelew 1807. (8332) General Roca.
Río Negro, República Argentina.
Teléfono: 54. 02941.441235.
Email: rithner@neunet.com.ar

Poesía, tango, folletín, teatro y cine son los caminos comunicacionales por los que anduvo aquella "costurerita" porteña, protagonista de las primeras décadas del siglo XX. Este personaje de la poesía, apropiado por el tango, fue un personaje paradigmático como víctima de las condenas sociales que se ejercen desde el imaginario social de un argentino medio que padece temor, inseguridad, falta de autoestima y machismo. El 22 de noviembre de 2000 se cumplieron ochenta y un años de la aparición del folletín *La costurerita que dio aquel mal paso*, espejo de pautas culturales y valores morales tristemente aún vigentes.

Cuando María Luisa busca el revólver que había sido de su padre y se encierra en su cuarto, aquel lector de 1919 intuye qué va a ocurrir. El argentino urbano promedio de la época podía aceptar que una mujer vibrase en los brazos de un hombre, pero nunca que pretendiese continuidad formal en una relación en la que él no pertenecía a su misma clase social y era, además, un militar de la Nación. ¿Cómo podía pretender una simple "costurerita" más de lo que la burguesía argentina admitía a esas mujeres *"que trabajan"* como las rotularía el cine, Manuel Romero mediante? En el imaginario social urbano se sentía recelo hacia ese 21% de la población económicamente activa: Desde *"el socialismo y el anarquismo, que denunciaron la explotación, la paga humillante y el riesgo de atropello sexual, hasta la Iglesia que consideraba con inquietud la disolución de los vínculos familiares, los diferentes sectores sostuvieron el hogar como el lugar más apropiado para la mujer, un ser física y espiritualmente débil, y a la maternidad como su actividad natural"*.[1]

María Luisa, heroína del folletín *La costurerita que dio aquel mal paso* publicado en *La novela semanal* hace ochenta y un años, pertenecía a ese multifacético mundo de trabajadoras que compartían domésticas, cocineras, lavanderas, planchadoras, costureras, modistas y tejedoras pero también maestras y profesoras, algunas profesionales (la médica Cecilia Grierson, p.e.), actrices, cantantes, bailarinas e instrumentistas, institutrices, amas de leche y prostitutas que actuaban laboralmente en forma simultánea a *"las ocupadas en actividades que surgían del proceso de complejización de la economía –empleadas de industria, comercio y reparticiones públicas, telefonistas, dactilógrafas, taquígrafas–. La mayoría de las trabajadoras respondía con indiferencia a la prédica de las militantes gremiales y políticas que proclamaban el derecho a la igualdad de salario e instaban a la sindicalización. (...) Esta indiferencia resulta de la adscripción al discurso dominante: el trabajo era visto como una actividad transitoria que finalizaría con el matrimonio y la consecuente dedicación al hogar y a los hijos"*.[2]

Costurerita de poesía

La mujer aparece en el folletín con las mismas características que en el teatro del circo criollo, en el tango y en el radioteatro (modo comunicacional que se desvanece en Buenos Aires en la década de los 60, pero que se prolonga en el interior y continúa en la Norpatagonia hasta avanzada la década de los 80). El nivel de exposición pública que implicaba la decisión de trabajar afuera provocaba presunciones acerca de la conducta moral de esas mujeres. Era sumamente delgado el hilo que unía la posibilidad de

infracción de la mujer que dejaba la casa para salir a trabajar con la condena pública por la supuesta infracción cometida: *"Ya no era posible fingir por más tiempo. Daba compasión / verla aguantar esa maldad insufrible / de las compañeras, ¡tan sin corazón! / Aunque a nada llevan las conversaciones, / en el barrio corren mil suposiciones / y hasta en algo grave se llega a creer"* escribía Evaristo Carriego, a inicios del XX.

No era de juicio la mirada de ese joven poeta nacido en 1883 en Paraná, fallecido a los 29 años el 13 de octubre de 1912 y comparado por Borges a Esteban Echeverría, éste por ser *"el primer espectador de la pampa"*, Carriego por primero de los arrabales: *"primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir, el descubridor, el inventor"*.[3]

Carriego se compadecía y amaba a sus personajes, desde el cieguito y el organillero al cantor del barrio, desde el que toma en silencio en el bar, a la mujer golpeada y a la obrera tuberculosa que despierta asco en el hermanito menor. No justificaba Carriego. Miraba sin juzgar y con amor, quizá por ser él mismo uno de esos personajes; la mirada de Borges sobre él confirma esta suposición: *"...muchacho tísico y enlutado que lentamente caminaba entre casas bajas, ensayando algún verso o deteniéndose para mirar lo que muy pronto dejaría"*.[4] Periodista, poeta, colaborador de *Caras y Caretas*, Evaristo Carriego llevó la ternura hasta la más extrema sutileza para decir el trágico final que instaló a su antiheroína en la memoria amada de los sectores populares: *"¡Qué cara tenía la costurerita, / qué ojos más extraños, esa tardecita / que dejó la casa para no volver!"*

Costurerita de folletín... y de teatro

Era lunes aquel 19 de noviembre de 1917 en el que apareció *La novela semanal* en los quioscos de Buenos Aires. Costaba sólo diez centavos (¡menos que un atado de cigarrillos!) y sus textos publicados y anunciados eran de autores de la calidad o del prestigio (atributos no siempre coincidentes) de Enrique García Velloso, Hugo Wast, Enrique Larreta, Belisario Roldán, Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, José Ingenieros, Alejandro Sux, Héctor P. Blomberg y Horacio Quiroga, entre otros. Publicación de rápida inserción en el mercado de lectores argentinos, una tapa de *"La novela semanal"* de 1918 anunciaba con orgullo que *"Más de 200.000 personas"* la leían. Luis Romero explicó este fenómeno singular del período entre las dos guerras (definido por Jorge Rivera, en su *"Historia de la literatura argentina"*, como *"publicaciones de quiosco") por "la extensión cualitativa del público lector, fruto de varias décadas de educación popular"*, subrayando *"la maduración de ciertos cambios en la sociedad porteña, y particularmente en sus sectores populares, entre quienes se reclutaban principalmente los lectores de estas obras"*, público que *"hacía con estas novelas su primer experiencia de lectura*".[5]

Beatriz Sarlo, hoy, concibe a este modo comunicacional como una *"narración de circulación periódica"* en contraste con aquella encendida concepción contemporánea al auge del folletín que sostenían los vanguardistas del grupo Florida y de la su revista *Martín Fierro*: *"Literatura de barrio, de pizzería o de milonguitas"* mientras que las investigadoras cordobesas Ana Beatriz Ammann y Silvia Barei, en la década de los noventa, lo caracterizan con precisión: *"Novela por entregas, destinada al consumo masivo, construida según una esquematizada sucesión de funciones, cuya característica constante es la iteratividad*[6] *y cuya monosemia limita la riqueza de los componentes estéticos"*.

Todas las temáticas y personajes posibles fluían en las ediciones de *La Novela...* y de las otras publicaciones similares que fueron apareciendo inspirados por este éxito. El tratamiento, mejor o peor resuelto, siempre era el mismo; el estilo folletín era reconocible. El género, hermano del melodrama teatral, y figura parental del radioteatro que vendría, permitía sin embargo que cada autor deslizase sus visiones. El lector podía encontrar desde el espíritu reaccionario de Hugo Wast (el conservador y clerical Martínez Zuviría) al de *La huelga*, desde Josué Quesada y su mirada indulgente sobre las vendedoras de

tiendas *(La vendedora de Harrods)* y su contradictorio panegírico del valiente obrero anarquista en *La costurerita...*, glosa del soneto de Carriego, al primer tango con su historia que se constituyó, como afirma Beatriz Sarlo, en: *"la proyección de una de sus situaciones características, la conversión de algunos versos en una historia de vida"*.[7]

La historia de la costurera seducida y abandonada es un claro ejemplo de la tercera de las tres corrientes del folletín argentino, similar al europeo que deslumbró a Eduardo Gutiérrez y a otros también jóvenes intelectuales criollos formados en París: novela de aventuras con chispas de comedia; novela épica exaltadora del amor materno y del patriótico; y novela sentimental, *"atravesada por el tópico de la mujer que trabaja y los conflictos políticos, de fuerte incidencia en los primeros años de la publicación"*.[8] Las exigencias para un buen folletín eran de *"sentimiento, acción y aventura"*.[9] Y el folletín de Josué Quesada basado en el poema de Evaristo Carriego (con cita inaugural y cita de cierre incluso) cumplía sobradamente con ellas: *La costurerita que dio aquel mal paso* apareció, hace ochenta y un años, en el número 110 de *La novela semanal*, el lunes 22 de diciembre de 1919. Además de esos elementos, Quesada, a diferencia de Carriego, contaminó con valores burgueses a la temática estrictamente popular de Carriego, tal como generalmente actúan hoy la industria cultural y la de los *massmedia* alimentando la confusión entre "cultura popular" y "cultura de los medios". Contra la compasión (compasión de "compartir pasión") de Carriego, Quesada incluyó la sanción moral a la mujer que se atreve a infringir las jerarquías sociales.

Las exigencias editoriales del folletín eran las de responder a las pautas de comportamiento en vigencia en el imaginario tanto de los que invertían en la publicación como de los potenciales lectores. Podía haber reclamos sociales pero debían ser medidos; podía haber heroínas femeninas que hubiesen cometido el "pecado" de tener relaciones sexuales fuera del matrimonio, como la simbólica Ester "costurerita...", pero no todas podían acceder a la dignidad. El final supuestamente "feliz" de Estercita pierde intensidad si se observa que el hombre que la "dignifica" no es "gente bien" sino un obrero. Además, es un "obrero" que la "perdona" y que es retratado por Quesada (periodista, escritor y secretario en las intervenciones que hizo Yrigoyen en Salta, en 1918, y en San Juan, en 1922) como alguien que *"campeó por sus cabales, dejó los estudios, aprendió cualquier oficio, y siguiendo las inclinaciones de su carácter, frecuentó las bibliotecas obreras. Allí bebió en todas las fuentes las ideas más extrañas"* o sea: otro excluido social, otro "marginal" de las "buenas costumbres" pero con una carta a favor: no ser mujer.

En los folletines, en general, los niveles femeninos de conciencia pueden llegar hasta la lealtad y el amor hacia algún obrero sindicalizado. Pero no a más. Conforman pero no inquietan. Retratan seres humanos que intentan, como dice Pedro Orgambide, *"encontrar un lugar en el mundo. Un lugar que muchas veces es ilusorio, una forma del deseo o la esperanza, una utopía y, al mismo tiempo, una metáfora"*.[10]

Sobre la base del poema de Evaristo Carriego, el dramaturgo español Andrés González Pulido (luego, autor del radioteatro fundacional *Chispazos de tradición*) escribió su obra teatral *La costurerita que dio aquel mal paso.* Y su mirada de la historia y de la costurerita subió a escena durante más de dos mil funciones.

Costurerita del folletín y del tango

La innominada costurerita del poema de Evaristo Carriego, aquella *"que dio aquel mal paso / –y lo peor de todo, sin necesidad– / con el sinvergüenza que no la hizo caso / después... –según dicen en la vecindad–"*, es el prototipo de la mujer buena, humilde y sufrida que, por la pérdida de la virginidad, se

ha de diferenciar de la clásica "noviecita pobre del barrio". Las dos tendrán, sin embargo, a la misma rival: la mujer "bien" del centro: joven de familia, con prestigio social, elegante, con dinero y de clase social más alta. En derredor de alguna de las tres suele haber otra mujer siempre presente: la madre sufrida que será negada por el "hijo malo" cuando éste ingrese en círculos sociales con más prestigio. En el radioteatro de sesgo más popular, estas "madres" serán infaltables; las interpretaban las actrices denominadas "características", eufemismo utilizado para diferenciarlas de las "damitas jóvenes" protagónicas. En el cine se incluían en los filmes de tono más claramente melodramático; un prototipo cinematográfico de "hijo malo" fue Eduardo Sandrini, hermano del popular Luis, y "madres" clásicas de la primera mitad del siglo fueron Amalia Sánchez Ariño, Pierina Dealessi y María Esther Buschiazzo.

Tiene madre, madre doliente a la que hay que ocultarle la "vergüenza", la "costurerita" del tango; podría tenerla la original, la de Carriego, pero es Leopoldo Torres Ríos quien le recomienda que cante *"en las tardecitas, / para que así tu viejita / no adivine tu pecado..."*

Hay otro estereotipo de mujer: la seductora "perdida", la Margot de Celedonio Flores *"pelandruna abacanada que has nacido en la miseria de un cuartucho de arrabal"*, la "papusa" de Cadícamo que *"con tus aspavientos de pandereta sos la milonguerita de más chiqué"*, la "Milonguita" de Samuel Linning y Delfino, ésa que fue *"la pebeta más linda e'Chiclana"*, la *"milonguera de melena recortada"* de José María Aguilar o la Griseta[11] de José González Castillo *"mezcla rara de Museta y de Mimí"* a quien *"la fría sordidez del arrabal, agostando la pureza de su fe (...) secó su corazón lo mismo que un muguet"*. Mujeres vergonzantes todas, aunque capaces de dignificarse al final del tango o la novela al entregar la vida por amor. No hay escape al orden social. Las reglas de juego son inflexibles. El mundo del folletín y de sus parientes más cercanos donde aparece plantada con firmeza la poesía de Evaristo Carriego es, como afirma Beatriz Sarlo, un *"vasto pero monótono imperio de los sentimientos, organizado según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral"* y, en ese imperio, cuando *"los deseos se oponen al orden social, la solución suele ser ejemplarizadora: la muerte o la caída"*.

Las vueltas de tuerca reivindicatorias de las mujeres transgresoras al orden social serían utilizadas en un tiempo posterior al de la "grisette" de Carriego. Dar la vida, en el instante final, por el hombre amado o asumir la condición de madre soltera con dignidad serían caminos que el cine y la radionovela (y su hijo, el "culebrón" televisivo)[12] transitarían un par de décadas después, cuando la exigencia de una resolución "ejemplarizadora" empezaba a ser más débil. Un tango, no precisamente (y no casualmente) de los clásicos, fue precursor en estas cuestiones: *Levanta la frente* de Antonio Nápoli con música de Agustín Magaldi, grabado por este cantante en noviembre de 1936: *"La madre casada, la madre soltera, / son todas iguales: son una, no dos... / ¡Lo nieguen las leyes, lo niegue quien quiera / son todas iguales delante de Dios!"*. La radio, Celia Alcántara y *Simplemente María* mediante, sugerirán una posibilidad similar de reivindicación para la antiheroína en tiempos de manotazos de la democracia (Frondizi y Guido) por sostenerse ante el avance del retorno militar al poder (con Onganía como hombre fuerte del Ejército) mientras que el tango de Nápoli y Magaldi lo hizo en la "década infame", en plena euforia del poderío conservador.

Quesada respeta el autoexilio final de la muchacha que Carriego instituyó como víctima del mandato social (*"esa tardecita / que dejó la casa para no volver!..."*) pero subraya la culpa y lo muta en suicidio pretendiendo así que María Luisa evite la deshonra del hogar y el dolor de la madre. Confirma Quesada el modelo imperante de priorizar el valor "honor" en detrimento de la vida.

El tango, cuando lo toma por primera vez (versos de Federico Mertens y Rafael José de Rosa, música de Antonio Scatasso), mantiene, con menos ternura, el juicio sobre *"aquel mal paso / –y lo peor de todo, sin necesidad–"* del entrerriano ¡y tan porteño! Carriego quien, al contar historias de otra variable de heroínas ("la noviecita pobre del barrio") también abunda en ternura pero no la ternura que

nace de la compasión sino la ternura que genera la inocencia: *"…supe, sonriendo, tu pena más honda, / el dulce secreto que no diré a nadie: / a nadie interesa saber que me nombras"*.[13]

El retorno del tango a la historia del *"mal paso"* es mediante Leopoldo Torres Ríos (director de cine debutante en 1922 con *El puñal del mazorquero*, creador de un filme antológico: *La vuelta al nido* de 1938, y fallecido el 9 de abril de 1960). Padre del "maestro" Leopoldo Torre Nilsson, Torres Ríos se inició como guionista antes de ejercer la dirección. Escribió para José Agustín *Negro* Ferreyra los argumentos de *Palomas rubias* (1920), *La gaucha* (1921) y el de *La costurerita que dio aquel mal paso* en 1926. No sólo escribió el guión sino el tango que sería cantado en vivo por la protagonista antes del filme. Tango y filme se estrenaron en setiembre de 1926 en el Paramount. Guillermo Del Ciancio compuso la música que preparaba el ánimo del espectador para la historia: *¿Qué tenés, costurerita, / que no cantás como antes / al llegar la tardecita? / (...) / ¿Acaso el muchacho aquél / que ya no viene a la puerta / te ha dejado el alma yerta?*

Pese a existir aires de democracia en el país, segunda presidencia de Yrigoyen mediante, Torres Ríos no escapó a las convenciones en rigor. Fiel a la concepción del rol de la mujer inserta en el imaginario popular argentino, recordó al personaje que *La máquina de coser / es tu vida conventual, / es para vos un misal / que te hace olvidar el mal / que te produjo el querer, / la máquina de coser*, y le dio su consejo varonil exigiéndole, por supuesto, templanza y simulación: *No llorés, costurerita, / no te acordés del malvado / y cantá en las tardecitas, / para que así tu viejita / no adivine tu pecado...*

Costurerita del cine

Poema, folletín, dos veces tango y teatro para este personaje a quien sólo le faltaba el cine. No fue casual que José Agustín *Negro* Ferreyra la hiciese protagonista de uno de sus últimos filmes mudos. Para Couselo, *las letras de Ferreyra, y consecuentemente sus películas, o, primero las películas y consecuentemente sus tangos, traslucen esa imagen plebeya de la mujer, la rescatan, la exaltan, glorifican su pureza vital encima de los penosos avatares del destino accionados por la pobreza y el deslumbramiento*.[14] Para él, Ferreyra se anticipó, *"por omisión*", a la muerte del macho porteño y ridiculizó tanto al malevo como al villano que se aburguesa (como se evidencia en *Muñequitas porteñas).*

Ferreyra conocía la pobreza y el barrio tanto como Carriego. Desde adentro del hambre conocían el hambre. Sin rencor la conocían. En una entrevista de Julián Rielar en el IV Festival Internacional de Mar del Plata (marzo, 1962) confesó que *"La pobreza asumía ante nosotros contornos realmente trágicos. Hasta llegamos a la alucinación"*.

Torres Ríos contó[15] que: *"...el alma mater de "La muchacha del arrabal" (...) mientras en un cine de primera categoría se exhibe cobrándose dos pesos por platea, mientras su nombre está en boca de todos, mientras muchos –¡ingenuos!– le envidian, Ferreyra ´cena un capuchino` y en pleno invierno pasa la noche sin dormir... Hambriento, afiebrado, lleno de angustia, con el paso cansino de los vencidos, recorre las calles centrales. En cada tranvía, ve un medio de liberación. Por un momento piensa en dejarse caer en medio de la calle y acabar de una vez"*.

Poético de movilizar y no de panfleto o burdo lamento, Ferreyra –como Carriego– miraba al barrio: *"la resignación a la pobreza y la opacidad no es tanto conformismo como impulso de autenticidad, suerte de 'serás lo que las circunstancias permiten que seas o serás un desecho'. Una forma de solidaridad con la miseria antes que una rebeldía en falso. Nunca el resentimiento. No acude jamás a la violencia ni la venganza"*.[16]

Nacido de madre negra y padre de ascendencia europea, el 28 de agosto de 1889, el día de San Agustín, en una casa petisa de la calle Cochabamba del barrio Constitución, Ferreyra fue hábil en el dibujo, frecuentó el óleo y la acuarela desde niño y estudió violín. Pintor, poeta, músico, letrista y escenógrafo, amante del cine francés (Max Linder, uno de sus ídolos), sueco y estadounidense, se asumió cineasta a los 25 años.

En toda su filmografía se lee una intensa fidelidad al tango. Afirma Couselo que *"Para el cine de Ferreyra, el tango fue una manera gráfica y emocional de asirse a la realidad"*.[17] Sus películas se vinculan al primer tango de Eduardo Arolas (1908) *Una noche de garufa*, al original para piano *El tango de la muerte* de Horacio Mackintosh, al *De vuelta al pago* de Cimenti, a *La maleva* de Antonio Buglione con letra de Mario Pardo, al *Melenita de oro* de Samuel Linning y Carlos Pesce, a *La vuelta al bulín* de Pascual Contursi con música de José Martínez, al *Perdón, viejita* de José Antonio Saldías con música de Osvaldo Fresedo, y hasta a *El organito de la tarde.* Su *La costurerita*... no escapa a esta fidelidad; toma en cuenta el tango de Mertens y de Rosa con música de Antonio Scatasso.

A partir de entrar Ferreyra al ruedo de los contadores de la historia de Carriego, la *grisette* argentina tuvo un rostro reconocible: el de la "estrella" María Turgenova, actriz favorita y amor-pasión de Ferreyra que éste descubrió como María López, cancionista de un cabaret de los suburbios, convirtió en estrella de una decena de películas y difundió por América y Europa. Junto a ella, actuaban Felipe Farah y Arturo Forte. Sin mistificar lo popular como Amadori, sin la visión burguesa de la comedia realista de Mugica, y sin la estética europea de Saslavsky, Ferreyra fundó una línea de cine nacional que con pie firme transitarían Romero, Soffici, Demare, Hugo del Carril y el mismo Favio. Ferreyra modeló una parca, mesurada y temperamental María Turgenova similar a la Marlene Dietrich creada por Josef von Sternberg: siete películas con ella, desde *El organito de la tarde* a *Muñequitas porteñas*: *"En el cine hacen falta los rostros expresivos, las actitudes elegantes (...) ¿Por qué triunfan los norteamericanos? Porque ante todo son plásticos. No hay que olvidar esa diferencia fundamental entre el cine y el teatro: que mientras el uno "entra" por la vista, el otro es, sobre todo, palabra"*.[18]

Esta historia de la "costurerita" que ingenuamente creyó en la promesa de amor sigue despertando sonrisas irónicas o de ternura y compasión, y sigue reapareciendo bajo rostros, nombres y ubicaciones tempoespaciales diferentes en el culebrón televisivo. Otro poeta, Nicolás Olivari, intentó desprestigiar los mandatos del orden social que la condenaron pero, pese al humor, no pudo abstraerse del sistema al que pretendía cuestionar y, sin pretenderlo, reforzó el carácter de "transgresión" de la mujer que se permitió hacer prevalecer el orden de los deseos sobre el orden social. Su aparente aval al "mal paso" es, en definitiva, otro aval encubierto a la condena social. No cierra su historia con la "muerte" (el suicidio para salvar el honor) como decidió Josué Quesada en el folletín pero sí con la "caída": Del barrio fabril que la rechaza por transgredir el mandato de ser "pobre pero honrada", Olivari no la envía al margen del cabaret y la prostitución pero sí al otro margen, al del "pisito" puesto por el amante anciano. La hace sobrevivir Olivari, sí, pero nuevamente la desvaloriza: *"Tiene un pisito en un barrio apartado, / un collar de perlas y un cucurucho / de bombones; la saluda el encargado / y ese viejo, por cierto, no la molesta mucho. / ¡Pobre la costurerita que dio el paso malvado! / Pobre si no lo daba... que aún estaría, / si no tísica del todo, poco le faltaría. / Ríete de los sermones de las solteras viejas, / en la vida, muchacha, no sirven estas consejas…"*.[19]

Con el rostro de la Turgenova, con el nombre de María Luisa o sin nombre, toda ella palabra e imagen, o sólo palabras o sólo imagen, desde la poesía, la radio, el teatro, el folletín, el cine y el tango, de la mano del talento y la cosmovisión de Evaristo Carriego, Federico Mertens, Rafael José de Rosa, Andrés González Pulido, Josué Quesada, Leopoldo Torres Ríos, Guillermo Del Ciancio, José Agustín *Negro* Ferreyra y Nicolás Olivari, la costurerita sigue dando su paso por amor en la memoria de los

diversos sectores sociales argentinos que continúan creyendo que el hogar y la familia son *"el lugar más apropiado para la mujer, un ser física y espiritualmente débil, y a la maternidad como su actividad natural"*.[20]

Antiheroína del imperio de la inseguridad personal, el prejuicio machista, la discriminación y la fácil generalización, la *grisette* de Carriego sigue siendo la heroína del "*imperio de los sentimientos"*, la heroína que alza las banderas de la libertad contra la moral, de los deseos contra el control y de la individualidad contra el orden social, la heroína capaz de no aceptar la "caída" ni la "muerte".

Antiheroína, sigue siendo la heroína capaz de desandar el camino, crecer desde el dolor y tal vez, algún día, como decía Orgambide, *encontrar un lugar en el mundo (...) una utopía y, al mismo tiempo, una metáfora*[21] o, al menos un lugar definitivo en el imaginario popular argentino apropiándose del final que, en un tango ajeno (*Duelo criollo*, 1928) Lito Boyardo y Juan Bautista Rezzano le dieron a su personaje femenino:

"De pena, la linda piba
abrió bien anchas sus alas
y con su virtud y sus ganas
hasta el Cielo se voló".

Bibliografía

Barei, Silvia y Ammann, Ana Beatriz, *Literatura e industria cultural. Del folletín al bestseller*, Alción Editora, Córdoba, 1988.

Benedetti, Héctor Ángel, *Las mejores letras de tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia*, Espasa Calpe-Seix Barral, Buenos Aires, 1988.

Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Alianza Editorial, Madrid, [1998 (1930)].

Carriego, Evaristo, *Versos de Carriego. Selección*, selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Segunda edición, Biblioteca de Divulgación N° 55, Colección Siglo y medio, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1972.

Couselo, Jorge Miguel, *El Negro Ferreyra: Un cine por instinto*. Freeland, Bs. Aires, 1969.

Labeur, Paula, Prólogo a *La Novela Semanal (1917-1926). La vendedora de Harrods...*, Universidad Nacional de Quilmes, *Página/12*, Buenos Aires, p. 7/8, octubre de 1999.

Martín, Jorge Abel, *Cine argentino: Historia. Documentación. Filmografía*, Nº 1, Cine Libre, Buenos Aires.

Orgambide, Pedro, Prólogo a *La Novela Semanal (1917-1926). El chino del Dock Sud....* Universidad Nacional de Quilmes, *Página/12*, Buenos Aires, octubre de 1999.

Pierini, Margarita., Prólogo a *La Novela Semanal (1917-1926) La costurerita que...*, Universidad Nacional de Quilmes, *Página/12*, Buenos Aires, septiembre de 1999.

Gutiérrez L. y Romero Luis A., *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995.

Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917 – 1927)*, Colección Vitral. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, [2000 (1985)].

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires, p.182, 1988.

Torres Ríos, Leopoldo, *Revista del Exhibidor*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1926.

Ulanovsky, Carlos, *Días de radio*, Paidós, Buenos Aires, 1995.

Ulanovsky, Carlos; Itkin, Silvia y Sirvén, Pablo, *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina,* Planeta, Buenos Aires, octubre de 1999.
Wolf, Ema y Saccomanno, Guillermo, *El folletín*, Colección La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo. N° 88. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972.

Notas

1 Labeur, Paula, Prólogo a *La Novela Semanal (1917 - 1926). La vendedora de Harrods...* Universidad Nacional de Quilmes, Página/12, Buenos Aires, págs. 7/8, octubre de 1999).

2 Labeur, Paula, *Ídem*.

3 Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Alianza Editorial, Madrid. p.90., [1998 (1930)].

4 Borges, Jorge Luis, *Ídem*, p.7.

5 Romero, Luis A. "Una empresa editorial: los libros baratos". En: Gutiérrez L. y Romero Luis A., *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995.

6 Por iteratividad entendemos a la característica de los textos construidos sobre la base de una estructura repetitiva que anula el efecto de sorpresa.

7 Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires. p.182, 1988.

8 Pierini, Margarita. Prólogo a *La Novela Semanal* (1917-1926) *La costurerita que…* Universidad Nacional de Quilmes, *Página/12*, Buenos Aires. p.14, Setiembre de 1999.

9 Orgambide, Pedro. Prólogo a *La Novela Semanal* (1917 - 1926) *El chino del Dock Sud…*, Universidad Nacional de Quilmes, *Página/12*, Buenos Aires. p.13, Octubre de 1999.

10 Orgambide, Pedro, *Ídem*, p.15

11 Héctor Ángel Benedetti atribuye el origen del vocablo "Griseta" a la palabra francesa *grisette*, muchacha obrera, modistilla, costurerita, sólo que una "costurerita" similar a las dos heroínas de *Escenas de la vida bohemia* de Enrique Murger, 1848, y de, luego, *La Bohème* de Puccini.

12 La historia más representativa en este planteo de dignificación de la mujer transgresora y uno de las que mayor aceptación alcanzó en el público de los sectores bajos y medios argentinos fue *Simplemente María*, radionovela de Celia Alcántara que apareció en 1965. El planteo reivindicador que no pudo conocer la "costurerita" de Carriego se convirtió en un éxito en su versión televisiva (desde 1967 en Canal 9), en una versión cinematográfica en 1970, en la *remake* a todo color en la televisión del Canal 13 en 1980 como *Rosa de lejos* y en un nuevo filme, dirigido por la realizadora televisiva María Herminia Avellaneda y guionado por José Dominiani sobre los libretos de Celia Alcántara).

13 Carriego, Evaristo. *Tu secreto.* En: *Ofertorios galantes.* Del florilegio, Misas herejes (1908). Buenos Aires. Basándose en este poema, Enrique Cadícamo escribe, en 1929, el tango *De todo te olvidas* (o *Cabeza de novia*).

14 Couselo, Jorge Miguel. *El Negro Ferreyra: Un cine por instinto,* Freeland, Buenos Aires, p.96/107, 1969.

15 Torres Ríos, Leopoldo. *Revista del Exhibidor*, Buenos Aires, 18 de agosto de1926.

16 Couselo, Jorge Miguel, *Ídem*.

17 Couselo, Jorge Miguel, *Ídem*.

18 "Hollywood en Buenos Aires". Reportaje a Ferreyra, Revista *El Hogar*, 1927. Reproducido en el folleto del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino.

19 Olivari, Nicolás. *La costurerita que dio aquel mal paso.* En: *La amada infiel.*

20 Labeur, Paula, Prólogo a *La Novela Semanal* (1917 - 1926). *La vendedora de Harrods...*, Universidad Nacional de Quilmes, *Página/12*, Buenos Aires. págs. 7/8, octubre de 1999.

21 Orgambide, Pedro. *Ídem*. p.15

Anexo

En uno de los tangos...

Para "La costurerita que dio aquel mal paso" filme de José Agustín Ferreyra sobre guión de Torres Ríos en 1926, con interpretación de María Turgenova, Felipe Farah, Arturo Forte, Cleo Palumbo y Álvaro Escobar, y estrenado en setiembre de 1926 en el porteño cine Paramount, Leopoldo Torres Ríos escribió la siguiente lírica. La música es de Guillermo Del Ciancio. Lo interpretaba en escena (éste es uno de los últimos filmes mudos del Negro) María Turgenova. Leopoldo Torres Ríos, padre de Leopoldo Torre Nilsson, muere el 9 de abril de 1960.

¿Qué tenés, costurerita,
que no cantás como antes
al llegar la tardecita?
¿Qué tenés, costurerita?

¿Acaso el muchacho aquel
que ya no viene a la puerta
te ha dejado el alma yerta?
¿Acaso el muchacho aquel?

La máquina de coser
es tu vida conventual,
es para vos un misal
que te hace olvidar el mal
que te produjo el querer,
la máquina de coser.

No llorés, costurerita,
no te acordés del malvado
y cantá en las tardecitas,
para que así tu viejita
no adivine tu pecado...
No llorés, costurerita...
En la poesía...

La costurerita que dio aquel mal paso

La costurerita que dio aquel mal paso
–y lo peor de todo, sin necesidad–
con el sinvergüenza que no le hizo caso
después... –según dicen en la vecindad–

se fue hace dos días. Ya no era posible
fingir por más tiempo. Daba compasión
verla aguantar esa maldad insufrible
de las compañeras, ¡tan sin corazón!

Aunque a nada llevan las conversaciones,

en el barrio corren mil suposiciones
y hasta en algo grave se llega a creer.

¡Qué cara tenía la costurerita,
qué ojos más extraños, esa tardecita
que dejó la casa para no volver!...

Evaristo Carriego
(Nació en 1883 y murió el 13 de octubre de 1912).

La costurerita que dio aquel mal paso

“La costurerita que dio aquel mal paso
y lo peor de todo sin necesidad...”
Bueno, lo cierto del caso
es que no le ha ido del todo mal.
Tiene un pisito en un barrio apartado,
un collar de perlas y un cucurucho
de bombones; la saluda el encargado
y ese viejo, por cierto, no la molesta mucho.
¡Pobre la costurerita que dio el paso malvado!
Pobre si no lo daba... que aún estaría,
si no tísica del todo, poco le faltaría.
Ríete de los sermones de las solteras viejas;
en la vida, muchacha, no sirven estas consejas
porque, piensa, ¿si te hubieras quedado?

Nicolás Olivari
De “La amada infiel”

Introducción

El siglo XX, que acaba de terminar, sólo deja dos géneros de música popular de repercusión y difusión universal: el tango y el jazz. Ambos tienen una historia que empieza en espacios marginales y de dudoso prestigio social; ambos provienen de América, el nuevo continente, aunque su origen de maridaje étnico y cultural los relaciona con otras tierras lejanas; ambos parecieron legitimarse después de sus triunfales desembarcos europeos; ambos produjeron intérpretes y compositores geniales, que influyeron en la música culta y fueron influidos por ella; ambos tienen seguidores fanáticos e investigadores minuciosos en el mundo entero; ambos han sido capaces de sobrevivirse a sí mismos y de reservarse, todavía, un futuro.

Nosotros, los argentinos, podemos decir con orgullo que uno de estos géneros es nuestro. O, en todo caso, si no queremos ser mezquinos, podemos proclamar que el tango es argentino y rioplatense. Y así como el jazz, a partir de los primeros discos de la ODJB (Original Dixieland Jazz Band) de Nueva Orléans se diversifica en el jazz de Nueva York y en el de Chicago, en el de la costa Este y la costa Oeste de los Estados Unidos, y en muchas otras sedes, el tango tiene una cuna inviolable, que a pesar de su dispersión por todo el mundo seguirá siendo el asiento de sus transformaciones y renacimientos: Buenos Aires.

En el terreno de la música pura, quizás el jazz le gane la partida al tango.

Sustentado en el arte de la improvisación, fortalecido por diversas fusiones, ha construido un legado musical de impar diversidad, que documentan un impresionante patrimonio discográfico y una actualidad siempre renovada. Pero el tango ha sido, además, tango canción, testimonio extraordinario de la vida social y aporte poético de gran relevancia. (El jazz cantado, de mucha menor excelencia que el instrumental, ha tenido notables intérpretes, pero casi ningún poeta.) Por otra parte, el tango se baila, se sigue bailando con tanta, o con mayor frecuencia que en sus orígenes. Baile, música, canción: la pluralidad del tango no es parangonable a ninguna otra.

Debido a su universalidad e inmensa popularidad, el tango ha producido sus propios ídolos y villanos, sus propios estereotipos y caricaturas, su crónica familiar y su círculo mitológico. Hay famas estentóreas y prestigios secretos.

El enigma del origen por excelencia continúa siendo el de su máximo cantor, Carlos Gardel, aunque su voz sigue inalterable, haya nacido en Toulouse o Tacuarembó. Para Borges, sólo valía el viejo tango, anterior al tango canción (si bien reconocía emocionarse en tierra extranjera con este último, aun con el más canalla). Sabato otorga una dimensión metafísica a muchas de sus letras, y por cierto que la tienen, incluso sobreponiéndose a la previsibilidad y la restricción combinatoria de los textos de canciones populares. Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Celedonio Esteban Flores, Enrique Cadícamo y Homero Expósito, entre otros, han escrito letras de tango que podrían –que deberían– figurar en cualquier antología seria de la poesía argentina.

Otro de los debates que ha motivado el tango, como otros géneros populares de gran raigambre, es el de los límites de su capacidad de expansión y de elaboración musical, lo que lleva, como en

política, a la controversia entre conservadores y progresistas. ¿Tiene derecho el tango a incorporar técnicas y procedimientos de la música culta o debe permanecer aferrado a la virginal ortodoxia de la tradición? ¿Se trata de repetir siempre las mismas fórmulas, retocándolas apenas para adaptarse a los cambios del almanaque, o la experimentación y la renovación son aceptables y hasta necesarias?

No hay respuestas definitivas. Por un lado, la voluntad de cambio es inseparable de la expresión artística. Por otro, las formas populares, determinadas por el uso y la costumbre, se resisten a las modificaciones. El tango, a su manera, permanece y cambia a la vez. En su momento Julio De Caro constituyó una revolución en el modo de ejecutar y de integrar una orquesta; hoy es sólo un importante momento evolutivo en la historia del género. El furioso debate de las últimas décadas acerca de la pertenencia o no de Astor Piazzolla al tango terminará saldándose a favor de sus aportes, porque en toda su obra, que excede al tango, hay sin embargo elementos tanguísticos reiterados y esenciales que lo ligan con firmeza.

El tango es una de las marcas de identidad y un producto emblemático de la sociedad argentina. Ello justifica
ampliamente la convocatoria de un concurso de ensayos inéditos sobre su historia, autores e intérpretes hecha conjuntamente por la Fundación El Libro y la empresa Edenor. La oportunidad del llamado se vio confirmada por la cantidad de trabajos presentados, cercanos al centenar.

El trabajo de los jurados fue difícil, porque la calidad del material presentado resultó homogénea, y demostró el interés y la versación de los participantes por los temas vinculados al tango. Aunque en principio se había limitado el premio y la edición a 10 ensayos, se resolvió finalmente extender ese número a 12, para que la justicia de la elección no dependiera de un límite previo.

Los 12 ensayos premiados construyen, por su variedad y aperturas, un auténtico panorama de las certezas e interrogantes que hoy rodean al tango. Desde la mirada psicológica hasta la indagación sociopolítica, desde el estudio etimológico a la crítica discursiva y poética, desde De Caro y Troilo hasta Rovira y Piazzolla, desde el tango en el imaginario urbano hasta el tango en el cine mundial, constituyen el testimonio inteligente de la preocupación de sus autores por un género de música popular que nos enaltece. Se baila y se escucha tango, y se reflexiona acerca de él. Son todos signos de su vitalidad.

LUIS GREGORICH