

# El tango

(HISTORIA Y EVOLUCION)

Carlos OSSA



EDICIONES INC

INSTITUTO PARA EL NUEVO CHILE.

I.N.C.

Wijnhaven 25, 2e.verd.

3011 WH Rotterdam.

NEDERLAND.-

# CUADERNOS ESIN



■ 8

ARTE Y CULTURA

INSTITUTO PARA EL NUEVO CHILE



CUADERNOS ESIN

El tango  
(HISTORIA Y EVOLUCION)

1

Carlos OSSA



INSTITUTO PARA EL NUEVO CHILE



CARLOS OSSA.-Escritor y periodista. Trabajó en "La Nación" y "el Siglo" de Santiago y en "La Prensa" de Buenos Aires. Actualmente reside en los Países Bajos.

Copyright 1982. Carlos Ossa.

## INTRODUCCION

Hasta el comienzo de los años 60, la literatura sobre el tango no solo era escasa y desinformada: adolecía de toda sustancia crítica, de todo rigor metodológico. A pesar de que en 1926 el uruguayo Vicente Rossi había publicado en Córdoba Cosas de negros, el primer libro genérico con respecto al tango, en las siguientes décadas fueron magros e intrascendentes los aportes que se hicieron —en las dos márgenes del Plata— para desentrañar los más arduos misterios de su gestación y evolución histórica. Pero en la medida en que es asumido como "un hecho cultural" por las capas medias y, por lo tanto, sometido a una revisión nostálgica, se transformará en preocupación poco sospechosa para escritores y sociólogos. Este "redescubrimiento" no fue casual: eclosionó como correlato de la modernidad musical del tango y en momentos en que el gran público parecía tornarle la espalda, quizás defraudado por sus nuevos recursos expresivos que utilizaba, por cierto agotamiento como danza y también por la aparición de otros ritmos y otras modas.

Es evidente que hasta fines de la década del 50 la élite cultural observa al tango como una manifestación desprovista de todo perfil artístico, desvinculado total y absolutamente de los canales por los que transita la llamada cultura oficial. Y Borges escribe hacia 1949: "Músicalmente, el tango no debe de ser importante; su única importancia es la que le damos. La reflexión es justa, pero tal vez aplicable a todas las cosas".

El tango, de esa manera, se ve embretado en una doble encrucijada: ha dejado de tener una aceptación masiva y está lejos de ser reconocido como una creación firmemente arraigada en la cultura general del cono sur latinoamericano. La aparición de una vanguardia (híbrida al comienzo) parece entusiasmar a muchos intelectuales que reparan, por primera vez, en que el tango también es música, como lo había proclamado Julio de Caro en 1924, cuando forma su primera orquesta. Y el fenómeno no deja



de ser curioso: los dos músicos fundamentales que animan esa vanguardia (Astor Piazzolla y Eduardo Rovira) son hombres que se han formado junto a tangueros de envergadura, es decir, son intérpretes que provienen de ambientes específicos del tango. Si esos mismos que se asombraban con Piazzolla a fines de los 50 hubieran escuchado con oído atento a Troilo, Salgán, Pugliese o Gobbi habrían advertido de que las fuentes de la vanguardia estaban precisamente ahí y que no había florecido en los márgenes de los cauces del tango. En todo caso, la atención que un público intelectualizado le prodigó en ese instante se debió, como sucede siempre, a un cierto snobismo que derivó, con posterioridad, en afición sostenida, en adhesión permanente. Y ese público, cuantitativamente reducido, precisaba información, historia, saber qué se escondía tras esa liturgia surgida en las dos últimas décadas del siglo diecinueve y que durante mucho tiempo había sido definida como "música de las orillas" o como un "reptil de lupanar", según la alarmada catalogización de Leopoldo Lugones.

Y ahora, cuando se reeditan casi olvidadas grabaciones de uno de los períodos más fecundos de composición (1920 a 1935), cuando los coleccionistas de viejos discos adquieren una mayor relevancia, cuando la historia del tango está sometida a una constante revisión, cuando se escriben voluminosos y eruditos volúmenes sobre el tema, cuando los intérpretes son cada vez más exquisitos, es cuando se escucha menos tango. Y casi no se lo baila. Es que dejó de ser esa auténtica saga del cono sur en la cual todos parecían reconocerse de alguna manera. Porque, como dice Noemí Ulla, cumplida la década del 40, el tango está asistiendo a una prolongada crisis, a pesar de que sigue siendo un obstinado que se niega a morir.

Sobre esa historia, sobre esa crisis, es que vamos a hablar a continuación.

## ORIGENES

La música del suburbio es secreta, impenetrable para los oídos no habituados a sus cadencias; por eso al comienzo no tiene historia ni registro. Nadie se preocupa por lo que ocurre en las orillas de Buenos Aires, donde se han hecho fuertes los hombres de la campaña llegados a la ciudad, que en 1875 no tiene más de 230 mil habitantes. Junto a los criollos que tratan de asimilarse a los rigores de la vida de extramuros, se agrupan los primeros inmigrantes (cerca de 150 mil llegaron entre 1860 y 1880) y los ejércitos dispersados de la guerra de la Triple Alianza, a los que se agregarán las tropas de Carlos Tejedor (la llamada Guardia Nacional), el gobernador de la provincia de Buenos Aires, que no había logrado vencer a Nicolás Avellaneda por la fuerza de las armas. Dentro de ese ambiente, donde es imposible una integración que no sea espúrea, comienzan a circular las primeras melodías que darán nacimiento a lo que más tarde se conocerá como tango. De esa manera también el payador, de origen campesino, se transformará en cantante de las primeras milongas suburbanas.

Pero la palabra milonga tendrá una segunda connotación y como dice Daniel Devoto, ya en ese tiempo "milonga significó burdel con baile, baile del que se podía sacar "programa", de modo que ir a la milonga es frecuentar reuniones de esa especie". A pesar de que se cita habitualmente a los aires milongueros como el más inmediato antecedente del tango, no se puede desdeñar la influencia que ejercen otros ritmos que estaban en boga: valeses, mazurkas, chotis, polkas, zarzuelas. Poco tiempo después se agregará la habanera (conocida como la danza), introducida por los marineros cubanos que esporádicamente llegan a Buenos Aires. Por compás, por estructura instrumental, la habanera parece tener una decidida importancia en las primeras composiciones que elaboran los anónimos "musicantes" y que darán como resultado los primeros tangos o, al menos, los que pueden considerarse como tales. Según todos los indicios, es El queco (lunfardismo que significa burdel), compuesto hacia 1874, el tango que inicia la producción. Es indudable, sin embargo, que en el temita confluyen notorios ritmos hispanos, que perdurarán en todas las composiciones de la época hasta los primeros años del presente siglo.



Pero sobre el presunto origen del tango las opiniones y teorías continúan siendo disímiles; mientras Vicente Rossi le atribuye un nacimiento montevideano y lo señala de manera taxativa: "Nació en la Academia San Felipe, galpón de bailes públicos, entre compadritos y negros; emigró al Bajo de Buenos Aires y guarangueó por los cuarteles de Palermo", otros autores prefieren los arrabales bonaerenses, en especial los barrios meretricios: la Boca, Miserere, el Retiro o Palermo. En todas esas zonas de Buenos Aires conviven, a veces dificultosamente, rufianes, prostitutas, músicos ambulantes, familias semiproletarias, pequeños comerciantes, delincuentes de todos los pelajes. Ha sido sin duda José Sebastián Tallon quien ha descripto con mayor precisión (y realismo) la textura de los arrabales bonaerenses de fines del siglo XIX y comienzos del actual. En su libro El tango en sus etapas de música prohibida hace estas consideraciones que no resistimos a citar con cierta largueza: "En los años 80-85 Buenos Aires tenía 250 mil habitantes, y a principios de siglo tenía ya, casi de pronto, un millón y medio. Las llamadas enfermedades del desarrollo debían aparecer, cosa segura, sobre todo por el lado de los instintos. Acababan de aflorar --resultado de un movimiento inmigratorio como antes ni después se ha visto-- muchedumbres de jóvenes sin cultura. Advenían con la carne huracanada de apetitos urgentes y pocos escrúpulos de orden moral, o ninguno. Disponían de una libertad de acción para las aventuras deshonestas como tampoco se ha visto antes. Y, para colmo de tentaciones y de acicates a las pasiones instintivas, la ciudad estaba llena de dinero. En los arrabales se llegó a reputar como a un zonzo a quien no había aprendido a ganar el dinero con facilidad y a gastarlo de la misma manera. El robo, la explotación y venta de mujeres, y aún el asesinato, se extendieron tanto en la noche de extramuros que se hicieron cosa corriente. Las familias proletarias decentes sufrían en silencio, o no se escandalizaban demasiado, por fuerza de la costumbre de vivir en su medio en promiscuidad con toda clase de delincuentes. Dominaban los peligrosos, con la prepotencia y el terror, al suburbio entero. De delinquir por mala junta, complicidad o encubrimiento se podía acusar hasta a los niños".

Al mismo tiempo, la periferia de la ciudad se había poblado de un elevado número de hombres solos, fruto de la ya citada desmilitarización y de los contingentes de inmigrantes, que lejos de integrarse a las faenas agrícolas para las que habían sido enganchados, optan por establecerse, sin muchas esperanzas de prosperar, en las orillas urbanas (+). Los lugares de diversión casi obligados para esa masa de hombres solitarios no son otros que los improvisados burdeles atendidos por las chinas, muchachas criollas que también han emigrado de haciendas y poblachos, que lentamente serán desplazadas por las llamadas loras (meretrices extranjeras), así conocidas en el idioma del suburbio y de los rufianes por deformación de la palabra francesa lorette (mujer del barrio Notre-Dame-de-Lorette, en París, a la que se le atribuía costumbres fáciles a comienzos del siglo pasado).

Los prostibulos, desde luego, precisan que en su interior se organicen bailes y los consabidos juegos eróticos. Esos bailes serán animados por los músicos ambulantes del contorno y será en los quilombos (palabra de origen brasileño tomada de la jerga bozal) donde se escucharán los primeros tangos, donde la danza de pareja firmemente enlazada encontrará su coreografía y toda la lascivia que se le atribuye en sus comienzos. Allí, en los quilombos, los maestros que tocan de "oreja" repetirán o improvisarán las melodías más pegadizas y más apropiadas para las circunstancias, sin que nadie se preocupe demasiado por su conservación o por escribirlas en un pentagrama. Es inevitable que muchos de los primeros tangos se hayan perdido para siempre al interrumpirse la memoria auditiva. Muy pocos son los que han perdurado o han podido ser recuperado por algunos investigadores. Temas como El queco o Dame la lata, que son simples transposiciones de aires internacionales, perdurarán como verdaderas reliquias. Otro tema muy popular hacia 1875 es el Tango de la casera —que es una habanera de origen andaluz—, que muy pronto pasará a llamarse Bartolo toca la flautín, rebautizado en 1880 como Andate a la Recoleta, que significa irse de

(+) Conviene señalar que ya en 1875 el término orilla y su derivado orillero connotan arrabal y arrabalero.



juerga: en la Avenida Quintana está situado El Prado Español: único local de la época en que está permitido bailar tangos. El porteñito, también fechado en 1880, no es otra cosa que una habanera tanguada compuesta por el español Gabriel Diez, pero que ni siquiera es antecedente del tango-milonga del mismo nombre que 25 años más tarde pergeñaría Angel Gregorio Villoldo.

Sin embargo, en pocos años se produjo un desplazamiento del tango primitivo y llegó a las llamadas casas de baile: prostíbulos apenas disfrazados y que eran de propiedad de gorronas retiradas que, en cierta forma, se habían convertido en empresarias del oficio. Es en esas casas de baile donde actuaron los primeros pianistas del tango: Rosendo Mendizabal, Prudencio Aragón, Alfredo Nevilaqua, quienes serían a la vez los verdaderos pioneros de la tanguística criolla. Antes de la aparición de las casas de baile, los músicos tenían que utilizar instrumentos fácilmente transportables (flauta, violín, guitarra), pues tocaban en diversos locales en una misma noche y, además, en el ambiente donde debían ensayar sus primitivos acordes no los había disponibles. Y en esos tristes tugurios del arrabal, donde se mezclan alcohol y pendencia, orgía barata y música prohibida, se consuma también el más intenso tráfico de mujeres. Como ha dicho Horacio Ferrer, "el fenómeno creativo acunado al margen de la vida ciudadana, comporta en sus costados verdaderos horrores humanos. Muchos lugares que la leyenda y los observadores han transformado eufemísticamente en "pintorescos clubes" no fueron otra cosa que deleznable emporios de la prostitución".

Para recapitular, se puede decir que en la formación del tango no sólo se amalgaman los más diversos esquemas musicales en boga, desde la milonga campera al tango andaluz, sino que aspectos sociales de marcada gravitación: proceso inmigratorio, desmilitarización, poblamiento de la orilla y prostitución acelerada. Esta última incidencia tuvo una influencia que perdurará hasta bien entrado el siglo actual e incidirá hasta en los títulos de muchos de los temas de la primera época.

No es por simple capricho de los autores, entonces, de que las composiciones iniciales se llamaran El serrucho o La budinera (alusión a los órganos genitales), El fierrazo (argotización de orgasmo); también es posible espigar nombres picarescos o directamente pornográficos: Con qué tropiezo que no dentra, Qué polvo con este viento (firmado por Pedro M. Quijano y que fue exhumado en 1980 por el Cuarteto de Tango Antiguo, 90 años después de su creación), Dos veces sin sacarla, Seguíla que va chumbiada (1), Sacudime la persiana, Colgate de la percha, Chiflale que va a venir, Qué rana para un charco, Soy tremendo, No me pisés la pollera, Sacáme una película, gordito (de Villoldo, que fue grabado hacia 1964 por Los Muchachos de Antes), No empuiés, caramba, Eronca con la percanta, La cara de la luna (de Manuel Campoamor, que primero se llamó La c..... de la Laura, en alusión a la famosa madama, dueña de una casa de baile donde Campoamor era pianista).

Otras piezas finiseculares tuvieron títulos más inocentes, menos explícitos: Tango N. 1 (de Jorge Machado, 1883), No me tirés con la tapa de la olla (anónimo, 1893, pero al cual Alberto Vaccarezza le puso letra en 1925 y fue grabado por Gardel), El talar (de Prudencio Aragón, 1895, y cuyo título puede significar un tipo de vestimenta que llega hasta los talones o bien una voz de germanía que se puede traducir por quitar, robar), El entrerriano (de Rosendo Mendizabal, 1896 ó 1897, dedicado al parecer a un cliente habitual de la casa de María La Vasca, donde el pianista amenizaba las veladas nocturnas), Siete palabras (de Prudencio Aragón y Juan Maglioli, 1898), Don Juan (de Ernesto Ponzio, también de 1898). Por cierto que se escribieron muchas otras composiciones en las dos últimas décadas del siglo XIX, pero fueron muy pocas las que pudieron trascender el olvido: nunca fueron pentagramadas y se perdieron junto con sus improvisados autores.

---  
(1) Chumbiada o chumbiada es una derivación de chumbo, término campesino que significa bala. Por extensión, estar chumbeado o chumbiada es haber bebido en exceso y caminar en zig-zag, como si se estuviera herido de bala.



## ETIMOLOGIA

Señala Daniel Vidart con evidente razón que "pese a su relativa juventud, el tango trae a cuestras una doble carga de misterios: el de su denominación y el de su origen". La acepción más curiosa, y la más divertida a la vez, de la palabra tango la proporciona, sin duda, la Real Academia Española, que en su diccionario expone la siguiente hipótesis: "Tango americano: canción entremezclada con algunas palabras de la jerga que hablan los negros, la cual se ha hecho popular y de moda entre el vulgo en estos últimos tiempos". Los académicos olvidan, naturalmente, que existió el tango andaluz e incluso el tango madrileño, como lo recordó Pío Baroja en sus memorias, donde señalaba: "En la época en que yo era chico, en Pamplona, entre el aluvión de canciones extranjeras de La Mascotta Bocaccio, Madame Angot, de un sinfín de operetas traducidas y de otras zarzuelas españolas, como La Tempestad, aparecieron los tangos gitanos. Cuando volví a Madrid, en 1886, e iba al Instituto de San Isidro, al pasar por Puerta Cerrada, solía oír a un ciego, el Legaña, que entonaba en la vihuela esta canción: Le dijo el pollo Vicente/a su novia Manolita:/Te traigo, pa sorprenderte,/una cosa muy bonita.

"Había tangos políticos que cantaban los ciegos por las calles de los barrios bajos y en la plaza del Progreso. Se oían también tangos de totería. Uno de los más conocidos comenzaba así: Yo tengo un álbum formado/ con lo del arte taurino/y en él tengo retratados/a los toreros más finos".

Es sorprendente, por lo tanto, que la Academia dé una definición de esa naturaleza, cuando hay constancia de que la palabra es anterior al baile mismo y hay quienes, como el folclorólogo Carlos Vega, que la hacen retroceder al siglo dieciocho, en México, donde existía una danza de pareja suelta o individual que también se habría llamado tango. Vicente Rossi, que afirma voluntariosamente el origen negro, barrunta la teoría de que los morenos "cuando pedían permiso para reunirse a candombear, decían: "a tocá tangó". No es improbable que éso hubiera acontecido, por cuanto algunos autores sostienen que derivaría del verbo portugués tanger (tocar, tañir) y habría sido introducida en el Río de la plata por los es-



clavos negros de Sao Thomé, que hablaban un dialecto de base portuguesa (la primera persona del presente indicativo de tanger es eu tango: yo toco, yo taño). Es, al menos, la teoría sustentada por José Gobello. Sin embargo, también en español antiguo existe un verbo muy parecido al portugués: tangir, derivado del latín tangere (tocar), con lo cual se demuestra que la tesis de Gobello, que puede ser aceptada, es en muchos puntos discutible<sup>+</sup>, pues ratificaría el posible origen negro del tango, lo que no ha podido ser claramente establecido.

Joan Corominas, por su parte, en su famoso diccionario etimológico propone esta definición: "Baile argentino (1836). Aparece primeramente fuera de la Argentina como nombre de una danza de la isla de Hierro (la más pequeña y meridional de las Canarias) y en otras partes de América en el sentido de 'reunión de negros' para bailar al son de un tambor y como nombre de este tambor mismo. Este y otros análogos constituirían el sentido primitivo; es probable que se trate de una voz onomatopéyica". Es evidente que Corominas se equivoca de fecha: hace aparecer el tango en Argentina en 1836, cuando todo indica que es posterior a 1870. Se debe señalar también que los tangos de origen canario, si es que existieron, debieron de influir en la habanera, pues fueron los habitantes de las islas españolas que se establecieron en Cuba en la época colonial.

Tulio Carella, autor de una breve historia del tango, ha sostenido que la etimología "admite innumerables explicaciones que se contradicen y oscurecen mutuamente". Imposible, por lo tanto, aclarar algo tan controvertible, sobre todo porque no existen testimonios escritos (ni qué decir orales) de la época que pudieran contribuir a un desentrañamiento de esos avatares lexicográficos.

---

<sup>+</sup>En Honduras se llama tango a un tambor de origen indígena. En Chile, existe un pequeño pueblo en las cercanías de Santiago llamado Calera de Tango. Nos ha sido imposible averiguar de dónde proviene su toponimia, pero es posible que fuera un lugar donde los colonizadores españoles jugaran chito, un juego de tejos que también es designado como tango o tanga. Es decir, la palabra parece ser muy anterior "a la liviana melodía", como dice Borges.

## BANDONEON

En The Larousse Encyclopedia of Music (Hong Kong, 1978) es posible detectar una demorada omisión en las páginas que se habilitan para la descripción de los instrumentos musicales de todos los tiempos: la del bandoneón. Aunque aparecen rotundas referencias de la bandurria, el banjo y el gong, el olvido es total para el fueye (2) ideado por el señor Heinrich Band (1805-1888) para la diversión de los campesinos bávaros y también para el acompañamiento de los cánticos religiosos callejeros. Tal descuido no es casual: revela que para los redactores de sedicentemente eruditos tomos el tango no es digno de ser mencionado, así hayan sido escritos por Albeniz Ravel o Stravinsky.

Lo cierto es que cuando Band tenía algo más de 30 años logró fabricar su primera caja armónica (32 teclas en total), pero su manufacturación en escala comercial recién se inició en 1864, casi treinta años después de que se concretara el primero. Es que Band tuvo muchas dificultades financieras como para intentar por propia iniciativa la explotación comercial del instrumento. Debió, en última instancia, ceder sus derechos a Alfred Arnold, quien lanzó al mercado los famosos bandoneones Doble A, que continuaban siendo los más cotizados por los músicos de tango. En cuanto al nombre del instrumento (está claro el prefijo band), Oscar D. Zucchi (Historia del tango, T. IV, pág. 661) ha aventurado la siguiente hipótesis no del todo plausible: "En su país natal se lo denominó en un principio "Band Union", derivado del apellido de su creador y de la formación de una suerte de cooperativa encargada de solventar su fabricación". En todo caso, es Verband la palabra más utilizada en alemán para designar asociación o cooperativa.

---

(2) En la jerga tanguera también se conoce el bandoneón como fuelle. Por lo general se utiliza la grafía lunfarda para escribirlo, en que las doble eses son sustituidas por la i griega. Manzi utiliza esa forma para titular su tango: fueye.



Al margen de tales disquisiciones filológicas, es importante establecer cómo llegó el bandoneón a Buenos Aires y de qué manera pasó a convertirse en parte sustantiva del tango. Algunos historiadores han señalado que hacia 1865, época de la guerra de la Triple Alianza, José Santa Cruz ya tocaba algunos compases de tango para entretener a las tropas. Es imposible a estas alturas discutir o aceptar plenamente tales afirmaciones, sobre todo teniendo en cuenta de que el bandoneón se empieza a fabricar de manera masiva solo en 1864, vale decir apenas un año antes y es muy difícil que el instrumento haya sido transportado en tan breve lapso al Río de la Plata. Es probable que Santa Cruz —padre del conocido autor del tango Unión Cívica— haya hecho interpretaciones en acordeón u otro instrumento similar, pero en ningún caso se puede decir que haya tocado "tangos", que no se conocían entonces.

La nebulosa en torno al bandoneón continúa perdurando: seis o siete teorías se entrecruzan y se rechazan a sí mismas para establecer algo que debería ser mucho más simple: el acceso del instrumento a Buenos Aires. Se habla de un marinero inglés de apellido Moore, que habría llegado a la Argentina hacia 1870, como uno de los primeros transportadores del bandoneón y, a la vez, ejecutante en las primitivas agrupaciones de tango. Los hermanos Héctor y Luis Bates, autores de una ya legendaria Historia del tango, dan como fecha de llegada el año 1884, señalando al propio Moore (al que dan el nombre de Thomas) como el precursor del fueye en los lindes rioplatenses. Por otra parte, en un reportaje del diario La Razón del 23 de setiembre de 1919 se dice que fue un brasileño apodado "Bartolo" quien habría cargado el primer bandoneón. Eso habría ocurrido hacia 1870. Pero no faltan las versiones que relativizan el problema y sostienen que a fines del siglo pasado fue un marinero alemán quien vendió algunos bandoneones en la Boca.

En todo caso se debe decir que, superada cierta mitología, el instrumento recién se populariza después del 900 y que su adopción en los pequeños conjuntos de la época es bastante cautelosa, aunque después se produce una difusión acelerada, sobre todo cuando el moreno Sebastián Ramos Mejías, hijo de esclavos libertos y que tomó el apellido de sus antiguos patronos, imparte las primeras clases de bandoneón a una pléyade más o me-

nos numerosa de músicos. Eso ocurría circa de 1903, fecha en que también Ramos Mejías ya era bastante conocido por sus elaboradas interpretaciones. Al parecer, su discípulo más destacado fue Antonio Chiappe, quien a su vez inició a otros aficionados en los "secretos" del instrumento; por la misma vía alcanzan su plenitud estilística Eduardo Arolas, llamado "El tigre del bandoneón", y Vicente Greco, dos de los más importantes tanguistas de la primera década del siglo y, al mismo tiempo, dos de los más enjundiosos compositores, como también característicos integrantes de los más destacados conjuntos de esa época.

Pero el bandoneón tampoco permaneció estático: de las 32 teclas iniciales pasó a tener 71 (38 botones en la caja del canto y 33 en la del bajo) y se convirtieron en diatónicos, es decir, emitieron distinto sonido al abrirlo y al cerrarlo. El uruguayo Minotti di Cicco, que fue integrante de la orquesta de Francisco Canaro, se hizo fabricar en 1937, en el establecimiento de Alfred Arnold, un bandoneón de 118 teclas; sin embargo, tal ampliación del instrumento no fue seguida por otros tangueros de la época, que continuaron perfeccionando su estilo en el habitual de 71 botones. También la casa Hohner lanzó al mercado bandoneones de muy alta calidad y fueron conocidos por las marcas Germania, Tango, Concertista y Cardenal; no obstante, los de Alfred Arnold siguieron gozando del más relevante prestigio. Eso duró hasta 1949, año en que las autoridades de Alemania Oriental decidieron expropiar la fábrica y transformarla, adaptándola para la elaboración de bombas de motores Diesel. Se puede decir que después de 1950 la fabricación de bandoneones quedó, prácticamente, interrumpida y en la actualidad los músicos deben apelar a los instrumentos que se construyeron en la década del 30, que tienen todavía mayor cotización.

#### AROLAS

Aunque es Eduardo Arolas el compositor más importante de las dos primeras décadas del siglo, el nombre de Angel G. Villoldo sobresale también con muy nítidos perfiles. No solo es el creador de piezas tan difundidas como El choclo, El porteño o El esquinazo; también es autor de



algunas letras que alcanzan muy rápido éxito, como la de La morocha (1905) y la de Cuidado con los 50, que hace alusión a una ordenanza municipal que multaba con 50 pesos a quienes piropearan a las mujeres en la calle y fueran denunciados a un agente de la policía. La letrilla de Villoldo señalaba de manera enfática:

Mucho cuidado se debe tener  
al encontrarse junto a una mujer  
yo, por mi parte, cuando alguna vea  
por linda que sea, nada diré.

Pero Villoldo, obrero tipógrafo de profesión, no se contentó con inventar algunos tangos: frecuentó el periodismo y el teatro, llegando a escribir algunas revistas que se llamaron Los nocheros, El mayordomo o Fosforito, que fueron representadas por Florencio Parravicini y Pepita Avellaneda. También fue un precursor en el aspecto discográfico junto con Alfredo Gobbi (padre) y Flora Rodríguez, una cupletista chilena que, afincada en Buenos Aires, se unió a Gobbi hacia 1903. Villoldo y los Gobbi viajaron en el año 1907 a París, por encargo de la casa Gath & Chaves, para grabar varios discos, que luego serían vendidos con gran suceso en Buenos Aires. Así fueron registrados los tangos La morocha, El paisano en el tranvía, Cariño criollo, Los afiladores, El baile de Baldomera y Canción del bicho feo, todos temas compuestos por Villoldo. Se puede decir, a la vez, que fueron los introductores del tango en Europa, a pesar de que por ese tiempo aún no se puede hablar de tango de manera específica, tal como empieza a estructurarse después de 1910.

Villoldo obtiene su mayor éxito con La morocha, que tiene música de Enrique Saborido, una composición de 1905 y que fue realizada para la cantante española Lola Caudales, que hacía una tournée por la Argentina. El suceso fue fulgurante y se dice que los marineros de la fragata Sarmiento se encargaron de distribuir más de 5 mil copias de la partitura en los puertos a que arribaron. Pero, y como dice Horacio Ferrer en su Libro del tango, Villoldo "intenta varias veces repetir, imitar su propio suceso: no lo consigue. Estaba como escrito: La morocha es el canto del cisne del tango azarzuelado. De una especie que irremisiblemente está agotada, pero que al extinguirse le abre todos los caminos al tango arrabalero".

También se extinguen las piezas creadas por Gobbi (Tocá fierro, A mí, maní, Viento norte, Seguilla que va chumbiada, etc.) que dan paso a otros tangos más firmemente anclados en elementos de raigambre criolla. La incorporación de nuevas modalidades interpretativas, surgidas en los fundamentos del bandoneón, aventó a los músicos de la primera generación, muchos de los cuales se negaron a adaptarse a los nuevos tiempos. El mismo Manuel Campoamor, que había popularizado En el séptimo...cielo y La cara de la luna, declaraba que "la generación actual ha adoptado para el tango un ritmo diferente y como éste tiene gran aceptación para el público, nosotros, los que sentimos muy distinto al tango, debemos retirarnos". Estos cambios en el primitivo compás de 2 por 4 desanimaron, al mismo tiempo, a algunos cantantes que habían tenido una sostenida popularidad: Linda Thelma, Pepita Avellaneda, La Pamperito, Carlos D. Nasca, Arturo Mathon, auténticos precursores, pero que delataban —según todos los testimonios de la época— no pocas influencias españolas en su modo de sentir y de cantar.

Es que compositores más evolucionados, con otros recursos técnicos —aunque no por eso absolutamente "distintos"—, van ocupando en forma paulatina la atención de los auditores más perspicaces: Carlos Posadas (1874-1918), autor de El tamango, Cordón de oro, Retirao y El jañuel, entre otros tangos, Alfredo Bevilacqua (1874-1942), compositor de Independencia y Emancipación, que han perdurado hasta hoy, Albérico Spátola (1885-1941), que llegó a ser director de la Banda de la Policía, alcanzó notoria repercusión con los tangos El 13 y Qué chiche, el flautista Luis Teisseire (1883-1960) que se consagró con Entrada prohibida y Mi destino, Augusto Pedro Berto (1889-1953), dio a conocer La payanca y Don Esteban entre una cincuentena de composiciones, Arturo de Bassi (1890-1950) dejó escritos para la posteridad tangos como El incendio, El caburé y La catre-ra, José Martínez (1889-1939), pianista de muy particulares méritos, fue autor de dos tangos que resistieron a pie firme el paso del tiempo: El pensamiento y Pablo (grabado en memorables versiones por Aníbal Troilo con su orquesta y su cuarteto). Y no se puede olvidar a Domingo Santa Cruz (1884-1931) que dejó como testimonio de su talento el tango Unión Cívica, a Genaro Spósito (el tano Genaro) (1886-1944) autor de las piezas Flor del pago y Pienso en ti.



Entre los más destacados ejecutantes y compositores del mismo período resalta la figura de Juan Maglio (conocido como Pacho por deformación de la palabra italiana pazzo, loco) que forma su primera agrupación hacia 1899. Nacido en Buenos Aires en 1880, fue iniciado en la interpretación bandoneonística por Domingo Santa Cruz, después de haber sido obreiro de un taller mecánico y cargador de frutas. Su pequeña orquesta, compuesta en un principio por el guitarrista Luciano Ríos y el violinista Julián Urdapilleta (El Vasco), que sería sustituido más tarde por Luis Guerriero, fue una de las bases de la formación con la que comenzaría a grabar para el sello Columbia en 1912, donde registra los primeros tangos orquestales de la época, alcanzando un éxito desconocido por otros conjuntos. Los discos de Maglio se hicieron tan populares que la gente cuando quería comprar un tango grabado decía solamente: "Deme un Pacho". Maglio, que continuó al frente de diversas agrupaciones hasta bien entrado el año 1933, uno antes de su muerte, dejó varias e importantes obras como Sábado inglés, Un coetín, Armenonville, Royal Pigall<sup>†</sup>, Tango argentino y Quando llora el corazón

Esta primera evolución del tango orquestal encuentra en la difusión fonográfica un campo inédito para ampliar los horizontes de la música rioplatense; algunas empresas que hacían grabar tangos por bandas y rondallas se dan cuenta de que tales interpretaciones están lejos de satisfacer el gusto de los aficionados al canyengue (compás bien marcado por bandoneones y percusión). Columbia, por lo mismo, llama a Vicente Greco (Garrote) para que registre 10 discos con un sexteto en que aparece Francisco Canaro como violinista. Durante gran parte de 1911, Greco (1888-1924) —que hasta hacía poco se había ganado la vida como vendedor de diarios— va dando a conocer parte de su propia producción y de otros compositores en boga. A él se debe, precisamente, la denominación de orquesta típica al conjunto que toca tangos con bandoneón, por oposición a banditas y rondallas. La aceptación que encuentran los discos de Greco no es tan clamorosa como la que alcanzaría Pacho un año más tarde, pero el acceso al disco le sirve para jerarquizar sus actuaciones "en vivo" y también para ele-

<sup>†</sup> Con posterioridad a su estreno, en 1918, este tango fue versificado por José González Castillo y pasó a llamarse Qué has hecho con mi cariño y con ese título lo grabó Gardel en 1921 para los discos Nacional Odeón, etiqueta roja.

var el nivel de su producción. Greco alcanzaría a componer un tango de los más hermosos que registra su historia y del cual se hicieron versiones memorables (Trollo, Piazzolla): Ojos negros. Su intencionalidad melódica supera todo lo conocido hasta ese momento y habla con bastante elocuencia del sentido musical de un artista intuitivo, sin formación "académica", pero de una sensibilidad poco común. Greco ratificaría su talento en composiciones como Rodríguez Peña (dedicado a un salón de baile ubicado en la calle del mismo nombre), La viruta, Racing club y La muela cariada. De la última pieza solo conocemos la versión del propio autor, grabada circa de 1914 en sistema acústico y en la cual es muy difícil discernir la auténtica calidad de los intérpretes.

Oscar del Priore, minucioso conocedor de las más diversas etapas de la creación tanguera, ha señalado que Arturo Herman Berstein (1882-1935), apodado El Alemán, fue "el primero que realiza un estudio racional de la técnica del bandoneón y cuyos aportes servirán a la generación siguiente". Si bien no fue un compositor de grandes méritos (casi todos sus tangos han sido olvidados), tuvo si la virtud, insólita en la época, de estudiar música y poder contribuir a la formación de otros intérpretes. Sus tangos más populares fueron La carambola, Rama caída y Mala suerte; su hermano Luis, sin embargo, lograría un sostenido suceso con El abrojo, una composición que Osvaldo Pugliese, en antológica grabación, llevó a su más alta categoría.

A pesar de su azarosa y breve existencia, Eduardo Arolas (Buenos Aires 1892, París 1924) fue el más importante y prolífico de los compositores de la llamada segunda generación tanguera. Aunque había aprendido a tocar de "oído", primero la guitarra y luego el bandoneón, a los 20 años se lo consideraba un músico "experto" capaz de competir sin desmedro con los más aventajados ejecutantes de la época. Es también a los 20 años que estrena su primer tango: Una noche de garufa (lunfardismo por juerga, farrá), que rápidamente se convertiría en un éxito de cierta resonancia. Lo que llama la atención en Arolas es que desde su composición liminar muestre la misma seguridad, el mismo sentido aguzado de la melodía, que en sus últimos tangos, cuando ya había aprendido ciertos rudimentos musica-



les y tenía una vasta experiencia sobre los "secretos" de la creación musical. No obstante a que la vida de Arolas no es muy ortodoxa, mostrándose proclive a ciertas disipaciones, su producción es cada vez más apasionada y compone con una rapidez envidiable. Al mismo tiempo, sube varios peldaños en su cotización como intérprete al integrar, junto con el violinista Tito Roccatagliata, la orquesta de Roberto Firpo, la de mayor renombre después del año 10 y la única que graba en el primitivo sello Odeón, con el que tiene contrato en exclusividad. Arolas da a conocer tangos como Derecho viejo (que ha permanecido en el repertorio de casi todas las orquestas), La guitarrita (que Gardel grabaría después con el título Qué querés con esa cara, con letra de Pascual Contursi), Rawson (del cual solo conocemos dos versiones: la del autor (1914) y la de Juan D'Arienzo a comienzos de la década del 40), Anatomía y Araca. Estas dos últimas piezas fueron registradas por el propio Arolas para el sello Odeón en 1916, pero no fueron reprisadas por conjuntos posteriores, con excepción de una grabación que hiciera el Cuarteto Victor en 1936 de Araca. (Otro lunfardismo que quiere decir atención y que tiene la misma significación que araujo, utilizada en el coa chileno).

Antes de viajar a París (1922) compuso dos de sus tangos fundamentales: La cachila (alusión al correccaminos o grillito) y Maipo (al parecer por referencia al teatro de revistas); ambas composiciones lo situaron en la cúspide de su labor autoral, pero también significaron, en relación a su escasa producción posterior, el comienzo de su ocaso. Se debe, sin embargo, señalar que ya hacia fines de 1920 Arolas se había convertido casi en un alcohólico y se cuenta que en sus actuaciones en París, acompañado por un conjunto de músicos franceses, tocaba sin separarse de un porrón de ginebra, que mantenía siempre al alcance de su mano. Al margen de los tangos citados, compuso además El Marne, Suipacha, Lágrimas, La Cabrera (rescatado por Pugliese en 1965) y el muy famoso Fuegos artificiales (realizado en colaboración con Firpo). Sobre su muerte en la capital francesa se han dado dos versiones: a causa de una pendeñicia entre maquereaux y debido a una tuberculosis galopante. Cualquiera de las dos, en todo caso, lo precipitó al mismo fin.

## PARIS

Cuáles son los factores que influyen en la inmensa popularidad que alcanza el tango en París a partir de 1910? En Buenos Aires es aún música prohibida, confinada a los arrabales, a los prostíbulos, a las casas de baile. Ninguna mujer que se respete incurriría en la ligereza de danzar la aborrecible melodía; los señores de apellidos sonoros lo repudian en público, se dejan tentar por sus vaivenes en privado, en los establecimientos ad hoc de María la Vasca, de Mamita —en la calle Lavalle—, de Laura o en el hueco de Lorea. También acuden las patotas de niños bien, que se divierten provocando a los rufianes y compadritos, invadiendo un entorno que les es desconocido en usos y costumbres. Las diferencias sociales entre los hombres y mujeres de tango y la aristocracia son abismales, pero la gente del suburbio parece ejercer una atracción irresistible entre los varones de la clase alta de Buenos Aires. Tal vez lo anterior explique que Ricardo Güiraldes, el autor de Don Segundo Sombra, representante de los copetudos porteños, haya sido uno de los introductores del tango en los salones parisienses.

Son varias, sin embargo, las vertientes que posibilitan la adopción del tango por los franceses; las periódicas actuaciones de artistas rioplatenses en París (los Gobbi, Villoldo, Vicente Loduca, La murga argentina, entre otros) y por las clases que empezaron a impartir, en diversas academias de tango, Enrique Saborido, el actor Francisco Ducasse y el bailarín Casimiro Ain, apodado El Vasquito. La novedad que proyectaba la coreografía de la danza era el de la pareja enlazada, tal como se lo veía bailar en los cabarets frecuentados por maquereaux y midinettes. Es probable también que, como dice Blas Matamoros, "los rufianes que hacían el comercio de blancas de Hamburgo y Marsella hacia Buenos Aires hayan llevado el tango argentino a París, ya en tiempos remotos". Lo cierto es que la nueva moda alcanza cotas insospechadas y en muy poco tiempo se extiende hacia todos los ámbitos; bailar tango se transforma, de un hecho más o menos exótico, en una costumbre.



Poco antes del estallido de la Primera Guerra, el poeta futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti escribe una feroz requisitoria contra el tango en "nombre de la Salud, de la Fuerza, de la Voluntad y de la Virilidad". Según el enardecido vate había que gritar abajo el tango porque era "rolar y derivar como un velero que ha anclado en las profundidades del cretinismo". Se debía abominar de la moderna danza porque conducía a "lentos y pacientes funerales del sexo muerto" y añadía que su repudio no se basaba en motivos religiosos, morales o de simple pudor. "Esas tres palabras, para nosotros, no tienen sentido". No era el único escritor europeo en dejarse llevar por la indignación con respecto al tango; también Marcel Proust hacía cierto alarde de malhumor en Busca del tiempo perdido y postulaba estas asociaciones: "Esa horda de mujercitas mal educadas que trasladaban su cuidado por los baños de mar hasta tener constantemente la actitud de volver de pescar camarones o estar a punto de bailar un tango". Más indulgente, en todo caso, era Thomas Mann en algunas descripciones contenidas en La montaña mágica: "Se tocaron discos de baile. Se poseían algunas muestras de las modas más recientes, de gusto exótico, de cabaret de puerto: el tango, llamado a convertir el baile vienés en una danza para las abuelas".

El paso del tango por París fue breve, pero concluyente. El inicio de la guerra lo exterminaría, al menos en su primera etapa, y obligaría a un desbande precipitado de todos los artistas sudamericanos que se habían dedicado a cultivarlo, desde el aristocrático López Buchardo al modesto Celestino Ferrer<sup>+</sup>. Su glorificación parisiense tuvo efectos, si no inmediatos al menos paulatinos, en los snobistas salones porteños, donde se empezó a observar al tango con otros ojos, como una tentación más que llegaba desde Europa y a la cual era preciso asimilarse. No en vano la revista El Hogar, la más difundida de la época, testimoniaba el hecho con estas palabras: "Los salones aristocráticos de la gran capital francesa acogen con entusiasmo un baile que aquí, por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones".

---  
<sup>+</sup> El bandoneonista Rodolfo Nerone, radicado en París, le dedicó un tango que lleva el nombre del pianista y que grabó en 1957 en solo de bandoneón. Ferrer falleció un año después en Hamburgo.

Las puertas no se abrieron de par en par ni dejaron de trefilar-se los más arraigados prejuicios sobre el tango, pero de 1914 en adelante comienza la decadencia del prohibicionismo. También han aparecido otros fenómenos en la sociedad argentina, en ningún caso desdeñables: el ascenso de las capas medias, las primeras organizaciones obreras que predicán doctrinas socialistas y anarquistas; es decir, ya no se trata de la sobrevivencia de un mero antagonismo entre oligarquía y lumpen-proletariat, entre señoritos y desarrapados. El flujo inmigratorio que ha continuado de manera incesante no solo ha cambiado el mapa humano y social de la ciudad: la ha adecuado a los nuevos tiempos, a turbulencias casi desconocidas. La aparición de publicaciones obreras, la organización de sonadas huelgas reivindicativas, las caudalosas manifestaciones que se realizan desde 1905 cada Primero de Mayo, son, entre otros muchos, los síntomas de un fluido panorama social al que es imposible desconocer.

De alguna manera, ciertamente que no perceptible a simple vista, el nuevo entretejido social que se va gestando también tendrá repercusiones en la concepción y en el desarrollo del tango.

#### LETRAS

Es fama que algunos de los tangos primitivos tuvieron letras, pero que tales "versitos" eran irreproducibles fuera de los lugares en que podían cantarse: los burdeles del suburbio. Los hermanos Bates, en su ya citada historia del tango, reprodujeron algunas de esas letras, que tenían contenidos pulimentadamente pornográficos. Así, por ejemplo, esta coplita que ahora nos puede parecer bastante anodina:

Bartolo tenía una flauta  
con un aujerito solo  
y su madre le decía:  
Tocá la flauta Bartolo...

Del Tango de la taquera (3) se pueden extractar algunas perlas, como la siguiente:

Como luz en la trifulca,  
soy en el fango una dama  
y si el tren usté me aguanta  
¡ya va a saber qué bien se está en mi cama!

---  
(3) Taquera: en un comienzo fue un lunfardismo para mencionar a la bailarina de tangos que también hacía comercio carnal. En la actualidad taquero significa policía y su derivado taquería designa a la comisaría o a la policía en general.





Celedonio FLORES: precursor del tango lunfardo

La tónica descrita es casi general y las letras que trascienden a teatros y espectáculos de varieté son profundamente modificadas, como la de El queco, que ha perdurado hasta hoy:

China, que me voy pal' queco  
China, déjame pasar  
China, que me voy del hueco (4)  
China, y no vuelvo más

La única letra de este mismo cariz que logró ser grabada es la de La chacarera, un tango de Juan Maglio que estaba dedicado a una famosa prostituta de Avellaneda. Hacia 1920, Juan Caruso lo dotó de una expresiva coloración y Carlos Gardel lo registró en disco:

Chacarera, chacarera, chacarera de mi amor,  
si yo te pido una cosa  
no me contestes que no.  
Chacarera, chacarera no me hagas más sufrir:  
todos duermen en tu cama,  
yo también quiero dormir.  
La chacarera tiene una cosa  
que ella la guarda con gran cuidado  
porque es chiquita y es muy sabrosa.

Las letras de Villoldo, casi todas de comienzos de siglo, fueron despojadas de toda connotación prostibularia, pero más allá de un tono meramente descriptivo era difícil encontrarle otra intencionalidad y se quedaban en una superficie bastante insulsa, como lo demuestran las coplas de La morocha, El paisano en el tranvía o Cuidado con los 50, que estaban más cerca de los cuplés hispánicos que de lo que sería, posteriormente, el tango-canción. Todas esas letrillas primitivas, desde la más conservadora (Yo soy la morocha/la más agraciada,/la más renombrada/de esta población) a la más picaresca (Quisiera ser canfinflero/para tener una mina/llevarla bien de bencina/y hacerle un hijo chofer) adolecían de dos defectos básicos: no tenían un núcleo temático y carecían de efectos dramáticos. En una palabra: no narraban una historia. Todas esas imperfecciones serán definitivamente superadas a partir de 1916, fecha en que Pascual Contursi tiene la ocurrencia de ponerle letra al tango Lita de Samuel Castriota.

(4) Hueco: así se llamaba en Buenos Aires a los sitios despoblados en medio de una edificación y en los cuales, con posterioridad, se construyeron plazas. El más famoso llegó a ser el hueco de Lorea, hoy plaza del mismo nombre, en los adosaos del edificio del Congreso. En las inmediaciones del hueco de Lorea funcionaban a comienzos de siglo varios prostíbulos y piringundines.-



Aunque Castriota (1885-1932) compuso una variada gama de tangos con letras, algunos de los cuales fueron grabados por Gardel (Francia, Flor de cardo, Nido de amor), no pudo reeditar jamás el éxito alcanzado —a pesar de él mismo— con Mi noche triste, la pieza que inaugura el ciclo del tango cantado y que encontró en Gardel, naturalmente, a su más eficaz intérprete. Cuando Castriota supo que Contursi había versificado su tango Lita, dijo no sin desdén: "Este tipo cree que ha hecho La dama de las camelias". Tal como se lo sigue conociendo, Mi noche triste fue cantado por primera vez en abril de 1916, en el teatro Empire (Maipú y Corrientes), donde actuaban Gardel-Razzano con el guitarrista José Ricardo. Hay consenso en que casi no tuvo ningún éxito y que fue rápidamente olvidado, hasta que Gardel decide grabarlo a fines de 1917; el disco es puesto a la venta en febrero de 1918 y tiene una extraordinaria difusión, por lo cual José González Castillo y Federico Weisbach deciden incorporarlo a su sainete Los dientes del perro, donde es cantado por la actriz Manolita Poli, acompañada por la orquesta de Roberto Firpo.

Pascual Contursi (1888-1932), que era empleado de tienda, y cuya formación intelectual no excedía de algunos rudimentos muy básicos, no solo sienta las bases del tango con letra: incorpora de manera natural, sin afectaciones arrabaleras, el lunfardo, el lenguaje que está en la calle, que todos hablan, pero que nadie escribe. Así, de buenas a primeras, surgen palabras como "percanta", "amuraste", "bulín", "catrera" y otros términos más comprensibles para los que no están interiorizados en los secretos de las lunfardías (5). Ante el suceso obtenido, Contursi decide ponerle letra al tango La guitarrita, de Arolas, al que rebautiza como Qué querés con esa cara, que también Gardel lleva al disco. En la misma tesitura de Mi noche triste, escribe luego De vuelta al bulín, al que seguirán Pobre paica (con música de Cobián y que después pasó a llamarse El motivo), Flor de fango, que tiene musicalización de Augusto Gentile, y en el cual Contursi hace una evocación de un personaje más o menos típico del suburbio porteño: la muchacha que abandona su hogar de pobreza y privaciones para ascender socialmente a través de sus encantos físicos:

(5) Percanta: mujer con la que se tiene contacto sexual. Amuraste: abandonaste. El verbo amurar tiene también varias otras acepciones. Bulín: cuarto que, de preferencia, está destinado a las lides amorosas. Puede ser también pieza de soltero. Catrera: cama, catre.

Mina que te manyo de hace rato  
perdoname si te bato desde que te vi nacer:  
tu cuna fue un conventillo alumbrao a querosén.  
Justo a los 14 abriles te entregaste a las farras,  
a las delicias del gotán  
te gustaban las alhajas  
los vestidos a la moda  
y las copas de champán.

Un personaje similar será retomado por Contursi en uno de sus últimos tangos: La mina del Ford, donde la descripción se hace más mordaz, pero siempre a cuenta de las aspiraciones burguesas de la protagonista, cuyos desvelos —no tan criticables en este tiempo— son tener "una cama que tenga acolchado" y también "una estufa pa entrar en calor". A diferencia de letristas posteriores, las zonas de preocupación de Contursi no exceden de un cierto pintoresquismo arrabalero, un regusto por la descripción naturalista, todo mechado con algunos lunfardismos más o menos eficaces, que se puede observar en letras como Ivette, Ventanita de arrabal o Te doy lo que tengo. Estimulado por el éxito de sus obras, Contursi emprende la tarea de ponerle versos propios a La cumparsita (que reabautiza con el nombre de Si supieras), pero sin autorización de Gerardo Mattos Rodríguez, lo que provocó un lío judicial de ciertas proporciones. El tango, en todo caso, fue grabado por Gardel con el nuevo título, pero un dictamen posterior obligó a que se restituyera el original. Pero al margen de las comprensibles carencias que delatan sus "versos", la labor de Contursi tiene el mérito de haber sido pionera y de haberle abierto al tango un camino de insospechada proyección, estructurándolo como melodía cantable, portador de una historia reconocible, todo eso a pesar de la módica factura de sus endechas. También fue autor teatral, sainetero de cierto suceso, y fugaz periodista en el diario Ultima Hora. En 1926 viajó a Europa, pero se vio obligado a volver a Buenos Aires a causa de algunos trastornos síquicos. Murió, a los 43 años, en un sanatorio para enfermos mentales. Su labor, sin embargo, sería continuada por su hijo, José María, quien a partir de 1933 empieza a escribir letras para canciones populares.



A partir de Mi noche triste, el tango estuvo asociado al sainete, género teatral que tuvo una especial repercusión en el Río de la Plata antes que termine el siglo XIX y que, de alguna manera, fue una adaptación de los que se hacían en Madrid. El éxito que obtuvo Los dientes del perro al escenificar un tango fue decisivo para que otros saineteros repitieran la fórmula, con lo cual muchos de los principales autores de la época (1918 a 1930) se convirtieron a la vez en letristas de tango en busca de un doble impacto. Sin embargo, no todos los autores de letras estuvieron vinculados al sainete y uno de los fundamentales, Celedonio Esteban Flores ("El negro Cele"), permaneció ajeno a los ambientes teatrales.

Nacido en 1896, a los 18 años estructura los primeros versos de claras connotaciones lunfardescas, con los cuales gana un concurso de poetas populares instituido por el ya citado diario Ultima Hora, que dirigía Camilo Villagra, y en cuya redacción figuraban varios hombres de tango, entre ellos Manuel Romero, que oficiaba de crítico teatral. El poemita, que Flores titula Por la pinta, llegó posteriormente a las manos de Gardel, quien le pide a su guitarrista José Ricardo que le ponga música. De ese hecho casual surge Margot, famosísima composición que el propio Gardel graba en 1921 para el sello Odeón, y que posteriormente ha sido tema obligado para cantantes como Charlo, Alberto Marino, Julio Sosa, hasta alcanzar su versión más definitiva en los labios de Edmundo Rivero: Yo me acuerdo/ no tenías casi nada que ponerte/Hoy usás ajuar de seda/con rositas rococó./Me revienta tu presencia/pagaría por no verte/Si hasta el nombre te has cambiado/como has cambiado de suerte:/ya no sos mi Margarita,/aura te llaman Margot.

Tanto en ese tango como en Mano a mano, que le sigue cronológicamente, el tema predominante es —como en las obras de Contursi— el de la mujer que se prostituye para acceder a un tipo de vida que de otra manera le es vedado, no sólo por el origen de la protagonista sino también por sus limitaciones para triunfar en otro tipo de oficio. Pero Celedonio

Flores abandona pronto esa tesitura y va reflejando otras realidades de su contorno: el barrio, el obrero cesante, la justicia, el conventillo, la pintura ciudadana. Aunque el tono de la mayor parte de sus tangos es de una rebeldía individual, acorde tal vez con las ideas anarquistas predominantes en la década del 20, es posible rastrear por lo menos dos composiciones en las cuales asoma una clara preocupación por los problemas de su tiempo: Pan y Sentencia. Como ha escrito Eduardo Romano (Crisis, N. 7, octubre de 1973, pág. 8), "la técnica enunciativa de Celedonio tiene en la mayoría de sus poemas, a conseguir un efecto dramático mediante el contraste de dos planos, situaciones, registros temporales". Esto se percibe con nitidez en tangos como Muchacho, Mala entraña, El bulín de la calle Ayacucho o Cuando me entrés a fallar.

En otras de sus letras, sin embargo, Flores no elude la apelación humorística. Así en Audacia, en una de sus partes, señala: Vos, que no tenés ni oído/ni pa' El arroz con leche/te mandabas La morocha,/como número-atracción; o en Lloró como una mujer se encuentra esta descripción: Pegabas cada suspiro/que hasta el papel de la pieza/se descolaba de a poco/hasta quedar descolgao; también en Malevito (que tiene música de Pedro Maffia) hay una recurrencia a la conseja sardónica: Cuando empieza a nevarte en el mate/y la línea entrés a perder,/si nos has hecho como la hormiguita/malevito! ahí te quiero ver. El tema del chico de medio pelo que asciende por malas artes a una vida de "bacán" aparece de manera más o menos reiterada en muchos de sus tangos: Pa lo que te va a durar, Nunca es tarde, Muchacho. La corolación melodramática, con desbordes de sentimentalismo algo comercial, está presente en Si se salva el pibe y en Por qué canto así (que Julio Sosa adaptó a su versión de La cumparsita). Pero lo predominante en su extensa producción es la sobriedad de sus contenidos, la discreción en las situaciones y la variedad de temas que son abordados, algunos de los cuales delatan la influencia de Amado Nervo y Rubén Darío, dos de los autores preferidos de Flores, que a pesar de su acabado conocimiento del lunfardo y de una extensa gama de tipología popular, se ganaba la vida como tenedor de libros de una conocida casa comercial de Buenos Aires.



Además de las decenas de letras de tango, Celedonio escribió dos libros de poemas: Chapaleando barro (1929) y Cuando pasa el organito (publicado en forma póstuma, en 1951, con prólogo de Cátulo Castillo), en los cuales se amplían los recurrentes temas de sus tangos, aunque los trazos son más profundos y el desarrollo da mayor relieve a los personajes al no estar circunscritos a los límites que imponen las coplas tangueras. A pesar de haber muerto en julio de 1947, la obra de Flores ha tenido una envidiable perdurabilidad y sus tangos (grabados por Gardel, Rosita Quiroga, Julio Sosa y Edmundo Rivero, fundamentalmente) continúan figurando en los repertorios de los más importantes intérpretes actuales.

A la par de Flores y Contursi, fue Juan Andrés Caruso (1890-1931) otro de los más prolíficos letristas de los comienzos del tango-canción; gran parte de sus composiciones las realizó con Francisco Canaro y casi todas ellas alcanzaron enorme popularidad debido a la difusión que les dio Carlos Gardel. Se inició como periodista en el diario Hoja del Pueblo, de Bahía Blanca, pero se trasladó a Buenos Aires para dedicarse al teatro, estimulado por el actor Enrique Muño. En 1917, año en que emerge Mi noche triste, da a conocer el tango Cara sucia, que inicia una extensa producción con el citado Canaro y que incluye temas como La última copa, Sufra (tango que alcanzó una divulgación sorprendente en 1922), Sentimiento gaucho, La garconnière. Con otros músicos también firmó piezas de un indudable atractivo popular: Alma de bohemio (con Firpo), Cascabelito (con José Bohr), No me escribas (con Bardí) y Ladrillo (con Juan de Dios Filiberto).

Pero será José González Castillo (1885-1937) quien jerarquiza las letras de los primeros tangos cantados, no solo por la profundización de los temas abordados; también por el hálito poético que trasunta cada una de sus composiciones, pero ciñéndose de manera casi estricta a los cánones tangueros de la época. Aunque las actividades fundamentales de González Castillo estuvieron siempre vinculadas al teatro, el cine y el periodismo, escribió no menos de una veintena de tangos, algunos de los cuales en

en colaboración con su hijo Cátulo Castillo (Organito de la tarde, Sobre el pucho, Aquella cantina de la ribera, Silbando). Como primerísimo animador del grupo Boedo (6) sus preocupaciones estéticas se orientaron hacia un rescate artístico de las esencias de la cultura popular, lo que se vio reflejado no solo en las propuestas de sus obras teatrales y saintes sino en los aportes decisivos que hizo a la canción porteña, aportes que alcanzan sus momentos culminantes en composiciones como Griseta y El aguacero, la primera con música de Enrique Delfino y la segunda con el im-promptu de Cátulo. Su adhesión a ciertas corrientes anarquistas, que lo habían llevado a vivir obligado exilio en Chile (1907 a 1913), no se patentizó, sin embargo, en los contenidos de su obra, pues siempre rehuyó toda tentación panfletaria, toda caída en la consigna fácil y cómoda digestión.

El auge del sainte repercute de manera casi inmediata en el tango, que de esa forma amplía el espectro de sus temas, mejora la calidad de sus textos y su proyección desde los escenarios permite, a la vez, que llegue a otros públicos, que hasta ese momento habían permanecido indiferentes a sus enunciados. En poco tiempo se estructuran tangos como Milonguita, de Samuel Linning (1888-1921), Padre nuestro, de Alberto Vaccarezza (1888-1959), estrenado por Azucena Maizani en 1923, Buenos Aires, de Manuel Romero (1891-1954), Viejo rincón, de Roberto Lino Cayol (1887-1927), Muchachita de Montmartre y Perdón viejita, de José Antonio Saldías (1891-1946), Seguí mi consejo, de Eduardo Trongé (1893-1946), El tango de la muerte, de Alberto Novión (1881-1937), cuyos versos iniciales proponían estas ásperas posibilidades: No tengo amigos, no tengo amores/no tengo patria ni religión:/solo la amargura que envuelve el alma,/un mal encuentra mi corazón.

(6) Roberto Yahni en el prólogo de 70 años de narrativa argentina (Alianza editorial, Madrid, 1970) entrega esta definición sobre el grupo de Boedo: "Favorecido por la calma del período presidencial de Marcelo T. de Alvear (1922-1928), tiene lugar en Buenos Aires quizás el único momento de activa polémica literaria, entre los llamados grupo de Florida y grupo de Boedo. El antagonismo, más externo que auténticamente ideológico, también ilustraría esas dos caras de una misma y constante realidad. Mientras que Florida, la calle cosmopolita y elegante, sostiene la vanguardia estética y renovadora, Boedo, calle de barrio popular y trabajador, persigue una literatura social basada en el compromiso".



La aceptación del sainete, y por ende del tango, se debió en gran parte a que "el público, cansado del repetido "género chico" español que hacía olvidar esas piedras angulares que fueron La gran vía y La verbena de la Paloma, apoyaba cada vez con más entusiasmo la producción de nuestros autores más populares", como ha dicho el crítico e historiador del teatro argentino Luis Ordaz. Ese volcamiento de amplios contingentes de espectadores hacia el sainete obedece también al encuentro de una identificación con la realidad circundante, de la cual el llamado género chico daba abundantes muestras. Y los tangos que surgen de esos sainetes, que en algunos casos son verdaderos compendios de las mismas obras, tienen una muy rápida aceptación popular y se convierten en las canciones que canta la calle. Horacio Quiroga, por ejemplo, publica un largo artículo sobre las incidencias sociales que evidencia el tango Milonguita y en el cual llega a establecer: "Durante mucho tiempo constituyó una de nuestras preocupaciones el triste estado social, espiritual y moral de lo que, por un criollo eufemismo, hemos convenido en llamar "milonguita".

Con la llegada del tango a los escenarios no solo queda atrás el prohibicionismo: se despoja de su leyenda negra de haber sido casi exclusivamente música de los lupanares del suburbio. Y también de otras lacras que delataban su origen. (No es simple casualidad que Ernesto Poncio (El Pibe Ernesto) se vea comprometido en una trifulca burdelesca y mate a uno de los contrincantes, lo que le cuesta una larga reclusión en el tétrico penal de Ushuaia, en Tierra del Fuego, la población más austral del mundo. El famoso autor de Don Juan y Ataniche logra salir antes de cumplir la totalidad de su condena gracias a una sostenida campaña del influyente diario Crítica, que dirigía Natalio Botana y en el cual colaboraban los más destacados periodistas y escritores de la época. Este capítulo, tal vez bastante conocido, no fue el único que ilustra los avatares del tango y sus intérpretes en su primera etapa.)

## LUNFARDO

Mario E. Teruggi afirma en su libro Panorama del lunfardo que los primeros lexicógrafos que se ocuparon del argot de Buenos Aires (Lugones, 1879; Drago, 1888; Dellepiane, 1894 y Villamayor, 1915) eran criminalistas o miembros de la policía, por lo cual se identificó siempre lunfardo con delincuencia y los alcances del idioma jergal quedaron circunscritos a los ámbitos carcelarios. No obstante, algunos estudiosos modernos del lunfardo han comprobado que al margen del hampa establecida, decenas de palabras fueron incorporadas al lenguaje popular de 1870 en adelante, lo que demostraría que no era únicamente el idioma del delito.

El lunfardo, como todos los argots, tiene un pecado original: haber servido de base comunicativa de la gente de avería. Y esto queda evidenciado por la misma etimología de la palabra que, según estableció Amaro Villanueva en 1962, provendría del gentilicio lombardo, que en varios dialectos italianos significa ladrón. La deformación fonética de lombardo habría sido, primero, lumbardo y, posteriormente, lunfardo; la teoría—que la retoma Gobello en su Diccionario—no es del todo aceptada por otros lunfardólogos, pero hasta el momento no circula otra más aceptable y convincente. Es difícil imaginar, sin embargo, que el idioma jergal de Buenos Aires haya estado única y exclusivamente ligado a los ambientes delincuenciales, pues muchas de sus palabras fueron rápidamente utilizadas por las masas inmigratorias o fueron introducidas por éstas a través de metonimias y sinécdoques, como, por ejemplo, en el caso de lavoro que da su correspondiente laburo (trabajo).

Tiene razón Teruggi cuando dice que "la génesis de un argot no puede ni debe ser el único criterio para juzgarlo, con omisión de su desarrollo posterior". A pesar de las desdeñosas afirmaciones de Jorge Luis Borges y Edmundo Clemente en El idioma de los argentinos, para quienes el lunfardo no es otra cosa "que una viciosa turbamulta de sinónimos", lo cierto es que el espacio coloquial ocupado por el lenguaje del suburbio tiene incidencias que van mucho más allá de una mera repetición de sinónimos, derivados de un "vocabulario misérrimo". Como todo lenguaje de la



calle, el lunfardo no recrea o inventa vocablos que tengan relación con el arte, la literatura, la filosofía, la religión o la historia. En ese sentido, desde luego, su "vocabulario es misérrimo", como sostiene Borges. Pero todos los aspectos de la vida cotidiana están puntual, minuciosamente informados por el habla lunfarda, desde la enfermedad síquica (tener gente en la azotea) a la menopausia, designada como amoférico (intrincada derivación de climaterio a clima, atmósfera y de ésta a la deformada amoférico).

El lunfardo es tempranamente introducido en las letras de tango por ser un lenguaje de amplio registro popular, por haber saltado de la cárcel a la calle. Y como ha señalado Carella es casi absurdo hacer una separación higiénica y ficticia entre hampa y arrabal, pues están obligados a coexistir, a tener una relación que se podría decir dialéctica. Algunos lunfardólogos (Gobello, Soler Cañas) sostienen que la jerga delictual ya se había institucionalizado hacia 1897 y que empezaba a invadir el periodismo, la literatura popular y ciertas expresiones teatrales. No es casual, entonces, que 20 años después aparezca en los primeros tangos: Mi noche triste, Flor de fango, Ivette (Contursi), Margot, Mano a mano (Celedonio Flores), Amurao (José de Grandis), El ciruja (Alfredo Marino), Araca, corazón (Vaccarezza). Por otra parte, si el lunfardo no hubiera estado enraizado en amplias capas de la población, esas letras de tango habrían resultado incomprensibles para la mayoría. Sospechamos que ninguno de los autores se habría aventurado en tales parajes lingüísticos si no tuviera la firme convicción de que iban a ser claramente asimilados por el público; si hubiera ocurrido lo contrario, se habría asistido a un desfase total entre los emisores del "mensaje" y sus receptores y esos tangos habrían sido escasamente aceptados o sólo entendidos por una proporción muy modesta del conglomerado social.

Contra quienes han sostenido que los argots son espúreos y bastardos, se levantó el juicio del escritor inglés G. K. Chesterton, quien decía: "Todo slang es metáfora y toda metáfora es poesía". Si se aplica ri-

gurosamente ese criterio con respecto a las primeras y posteriores letras de tango que han utilizado abundantemente el lunfardo, se llega a la fácil conclusión de que tales coplas estaban contaminadas de contenidos poéticos, de elementos líricos simples y directos. Cuando el humilde bardo suburbano enfatiza el abandono femenino, propone una fórmula no desprovista de encanto y ternura: "Agarró sus bagayitos y amurao me dejó". La utilización de dos lunfardismos no le resta eficacia a su lamento; al contrario: tipifica la situación, pues la introducción de la palabra "bagayito" (7) nos remite inmediatamente a la pobreza de los protagonistas, a su desamparo económico. Y de esa manera hay un ahorro de descripciones para ilustrar la condición material de los amantes. Lo mismo ocurre en las muy intencionadas lunfardías de El ciruja, donde el protagonista, luego de variadas peripecias, solo le queda el triste consuelo de "campanear" "un cacho e' sol en el vedera", que es muy distinto al castizo "tomar un poco de sol en la acera". Se podrían utilizar muchos otros ejemplos similares para demostrar que el lunfardo de las letras de tango tiene una especial funcionalidad, un contenido que resulta intransferible.

Si se tiene en cuenta la difundida teoría de Otto Jespersen de que los cambios lingüísticos son una forma de "echar por la borda el respeto por la autoridad idiomática", el lunfardo no solo aparece como una rebelión ante el establishment del léxico: es un síntoma de independencia frente al idioma hederado de los conquistadores y que la clase dominante trata de perpetuar, sea por convencionalismo con respecto a la antigua metrópoli o por mero conservadorismo que la distinga de los grupos sociales emergentes, y que Gobello llama "pituquería intelectual". Esa obstinación de los aristócratas del pensamiento está muy bien reflejada por lo que Miguel Cané sostenía en 1902: "El día que la educación primaria sea realmente obligatoria entre nosotros, el día que tengamos escuelas suficientes para educar a los millares de niños que vagan de sol a sol en los mil oficios callejeros de nuestra capital, el "lunfardo", el "cocoliche" (8) y otros idiomas nacionales perecerán por falta de cultivo". La extensión de los planes educativos, y que hizo de Argentina uno de los países latinoamericanos con menor índice de analfabetos, no tuvo ninguna repercusión sobre el lunfardo, integrado al idioma "natural" de la gran mayoría de los rioplatenses.

(7) Bagayo: Del dialecto genovés bagaglio: Paquete, atado o envoltorio bien hecho y poco abultado. También, por extensión, significa mujer fea.

(8) Cocoliche: mezcla arbitraria de español, italiano y dialectos del mismo origen que utilizaron los inmigrantes.

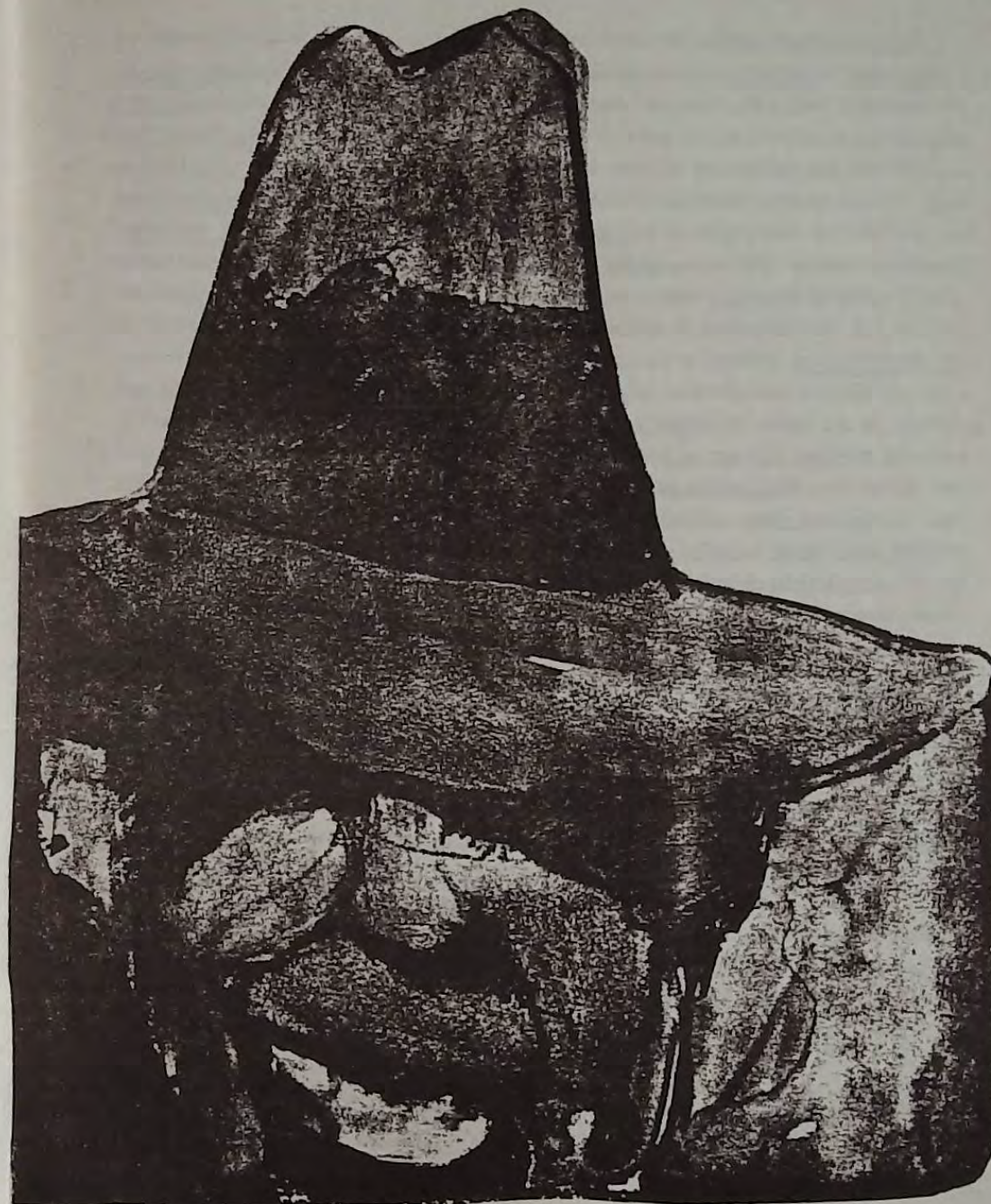


Aunque la utilización del lunfardo en las letras de tango fue decayendo a partir de 1930, persistió siempre una suerte de "acústica" lunfarda que se proyectó, decantadamente, en toda la tanguística posterior, alcanzando su más alta expresión en las composiciones de Enrique Santos Discépolo, Enrique Cadícamo, Homero Expósito, Héctor Negro, Horacio Ferrer y Eladia Blazquez. La caudalosa presión de la ciudad no pudo menos que inficionar no ya el lenguaje hablado, sino también el escrito y la mayor parte de la literatura rioplatense actual está ritmada por una poderosa corriente lunfarda, reflejo evidente de que el idioma ciudadano está íntima, indisolublemente consustanciado con la antigua jerga del delito, transformada por el devenir histórico en una forma de comunicación válida y permanente de millones de seres humanos, que es para lo único que sirve el lenguaje, dicho sea de paso.

#### GARDEL

Si el tango cantado encuentra a sus poetas y a sus compositores, también halla en el camino a quien lo ha de interpretar con la más resuelta pasión, el más fino temperamento y una irrevocable calidad artística: Carlos Gardel. Nacido entre 1887 y 1890 (9), de infancia y adolescencia azarosas, escasamente documentadas por sus biógrafos, accede al mundo artístico hacia 1912, integrando un cuarteto con José Razzano, Saúl Salinas y Francisco Martino, que muy pronto iba a quedar reducido al dúo Gardel-Razzano, que se daría a conocer en el famoso cabaret Armenonville, uno de los más frecuentados y lujosos de la época (1914). Sin embargo, un año antes, y como solista, Gardel había grabado 14 placas para la Columbia, todas de contenido campero. Hasta 1917, el dúo participa en los espectáculos de varios teatros, concreta giras artísticas por el interior de la Argentina, actúa en Montevideo y en Santiago de Chile. En abril de ese año es contratado por la firma Odeón, realizando el primero de una serie bastante numerosa de discos con las canciones Cantar eterno (de Angel Villoldo) y Entre colores (solo por Razzano).

----  
(9) Con respecto al nacimiento de Gardel hay contradictorias versiones. Mientras algunos sitúan el hecho en Toulouse el 11 de diciembre de 1890, otros lo ubican en fecha indeterminada en Tacuarembó, Uruguay. Por otra parte, José Razzano señala que Gardel había nacido en Toulouse, pero en 1897. La polémica en torno a ese como a otros aspectos importantes de su vida continúa vigente, sin que nadie pueda aportar pruebas definitivas y concluyentes que determinen parejamente la verdad simple de los acontecimientos.





La vinculación de Gardel con el tango, como ya dijimos, data de 1917, pero hasta 1921 su repertorio continúa siendo esencialmente campero (cifras, estilos, zambas, canciones) y no difiere, en sustancia, del que había desarrollado a partir de 1912. Es preciso constatar, desde luego, la acelerada manera en que se expande el tango-canción y no es casual que el propio Gardel alcance a grabar en menos de 15 años alrededor de 520 tangos (de algunos de los cuales hace varias versiones). Se debe tomar en cuenta que otros intérpretes coetáneos, en especial Ignacio Corsini y Rosita Quiroga, rara vez llevaron al disco composiciones que figuraran en el inventario de Gardel. Es presumible, pues, que a partir de Mi noche triste (1917) y solo hasta 1935 se crearan no menos de mil tangos, lo que es una prueba palpable de su auge, de la importancia que adquiere en el gusto popular no solo en el ámbito rioplatense, sino en la mayoría de los países de habla hispana, entre los cuales Chile debe aparecer de manera muy destacada.

Son muy pocos los tangos de resonante éxito que no son grabados por Gardel, como también son pocos los autores que no lo buscan para entregarle sus composiciones. Es que en la voz de Gardel se ha estructurado definitivamente el tango-canción; no solo es su creador máximo: es el que le otorga todas sus significaciones y matices, desde la ironía y el humor al sentimentalismo y el desgarró. "No fue que tuviera 'voz de tango'; el tango, más bien, nació de su voz — escribe Ferrer —. En el plano musical, le fue natural el refinamiento y la imaginación para tratar la línea melódica, dividiéndola, acentuándola, matizándola con exquisito e invariable buen gusto, todo lo cual, juntamente con su marcada tendencia al tempo rubatto y su instinto innato del ritmo concurre a perfilar su inconfundible fraseo". (10)

Tales atributos técnicos, apenas perfeccionados por el profesor de canto Eduardo Bonessi, fueron puestos al servicio de una forma musical incipiente que llegó a cristalizarse en su voz como un "corpus" expresivo de vastas proyecciones. Un repaso somero de los textos cantados por Gardel demuestra la diversidad y variedad de temas que fueron acometidos:

---  
10) Tempo rubatto: (literalmente tiempo robado) indica que un intérprete puede usar discrecionalmente, retardándolo o acelerándolo, el tempo musical para crear efectos expresivos.

la descripción más o menos poetizada del suburbio (Barrio reo, Melodía de arrabal), la trivialidad de la vida cotidiana (Gorriones, Calavera viejo), los previsibles infortunios de modestas muchachas de extramuros (Cotorrita de la suerte, Fea), la rebelión ante la opresión social (Al pie de la santa cruz, Pan, Pajarito), la evasión a través del alcohol (El tabernero, La última copa, Ebrio), el escepticismo existencial (El tango de la muerte, Esta vida es puro grupo), la nostalgia por épocas mejores (Viejo smocking, Quién tuviera 18 años), la crítica de costumbres (Mentiras criollas, La mina del Ford), la congoja provocada por el destierro (Anclao en París, Madame Ivonne), la mísera declinación de la mujer de cabaret (Pobre paica, Vieja recova), la censura a la inconducta masculina (Incurable, Haragán, Che, Bartolo), la melancólica añoranza amorosa (Solo se quiere una vez, La novia ausente), la desolada existencia de los inmigrantes italianos (La violeta, Il piccolo navío), la alusión a ambientes refinados (Noches del Colón, A media luz), el mundo de la hípica y sus personajes (Soy una fiera, Polvorín, Leguisamo solo, La catedrática), los entreveros futbolísticos (Pata dura, Mi primer goal), el elogio del tango (La canción de Buenos Aires, Tango argentino), la exaltación de un golpe de Estado (Viva la patria), los dramas de la vida circense (Ríe payaso, La muchacha del circo), los avatares de las fiestas de carnaval (Pobre colombina, Siga el corso), la apología de la ciudad y de sus barrios (Mi Buenos Aires querido, Almagro, Isla de Flores), trances de fuerte coloración familiar (Muchachos, me caso, Padrino pelao, Oro muerto), la indiferencia total ante el futuro (Un año más, Porque soy reo), el arrepentimiento del protagonista por los sufrimientos ocasionados a su mujer (Confesión, Sorpresa), el rechazo de las tradiciones religiosas (Como abrazao a un rencor, Malevaje).

Los ejemplos podrían seguirse multiplicando, pero nuestra intención apunta a demostrar que las letras de tango no incidieron (o incidieron) en dos temas que muchos creyeron predominantes: las lamentaciones por el abandono femenino y las patéticas tribulaciones maternas. Es cier-



to que muchas composiciones abordaron resueltamente ambos temas, que varias de esas piezas alcanzaron una notoria difusión y se mantuvieron, de manera inalterable, en los repertorios de los más popularizados cantantes. Gardel, sin embargo, en diversas oportunidades declaró que estaba cansado de las repeticiones temáticas en que debía incurrir y reprochó a los autores su falta de imaginación. Casi al final de su vida, cuando se había transformado en artista exclusivo de Paramount y Rca Victor, no tuvo muchos miramientos para señalar: "Yo quiero ser el intérprete del sentir del pueblo. Mis recientes canciones (nótese que no dice tangos) Cuesta abajo y El día que me quieras expresan claramente la tendencia actual, lo que ahora gusta. El gusto del público en estos días se simboliza en el vals, en el fox-trot, en el tango, en la rumba, etc., y de ahí la razón por la que compongo yo esa clase de música, aparte de que también personalmente la prefiero". Es que Gardel se ha internacionalizado, trabaja para dos grandes consorcios del espectáculo y, en cierta forma, piensa ya muy poco en las desazones bonaerenses; al contrario, el público argentino y el cantante parecen no tener muy buenas relaciones, lo que se ha exteriorizado en las temporadas de fines de la década del 20, en que un cantante bastante mediocre, Santiago Devin, recaudaba en las boleterías mucho más dinero que Gardel.

Testigos de esa época han dicho que la voz del intérprete había perdido caudal y volumen, por lo cual resultaba muy poco apropiada para cubrir amplios espacios; por eso Gardel optó por refugiarse en actuaciones radiales (Splendid, Prieto, Belgrano) y en pequeños locales, donde no tenía que hacer grandes esfuerzos de extensión vocal. Todas esas circunstancias tornaron bastante rencorosos sus contactos con Buenos Aires y se lo decía sin ambages a sus amigos: Buenos Aires será muy lindo, pero en París están los mangos. No es extraño que pocas semanas después del golpe militar de setiembre de 1930, que llevó al poder al general José Félix Uriburu, Gardel se apresure a grabar el tango Viva la patria (de Anselmo Aísta y Francisco García Jiménez), que es una contundente adhesión a

a los postulados ideológicos de la revuelta militar. Al haber perdido el fervor popular, busca el apoyo de las nuevas autoridades, con las cuales tiene afinidades políticas. Gardel mantuvo, desde sus inicios como cantante, estrechos contactos con caudillos conservadores (Alberto Barceló, Pedro Carrera) quienes lo ayudaron en diversas instancias de su vida e influyeron ante la policía para que fueran eliminados de su ficha personal situaciones dudosas en que se había visto comprometido, especialmente en los primeros tramos de su existencia. Tres años después del golpe de Uriburu, en Uruguay el presidente Gabriel Terra, secundado por la policía y el visto bueno del ejército, se hace con todo el poder; Gardel, como lo había hecho antes, concurre a Montevideo y canta en la residencia presidencial, lo que es ampliamente promocionado por la prensa oficial. Muchos de sus amigos uruguayos, entre ellos el periodista Samuel Blixen, deciden repudiar la actitud de Gardel, que tal vez ignoraba que tras ambos golpes había un penetrante olor a petróleo y la Standard Oil no era ajena a tales manejos.

En el plano profesional, el cantante está empeñado en diversificar su radio de acción; así, además, se lo exigen la Victor y la Paramount, para lo cual organizan giras y lanzamientos de sus discos, actuaciones en ciudades hispanoamericanas en donde aún no ha penetrado de manera restallante la imagen gardeliana: San Juan, Caracas, Cali. Para tales efectos, Gardel ha renovado sustancialmente su repertorio y el lenguaje de sus canciones omite, atildadamente, toda referencia lunfardesca, toda identificación con los temas del que había sido su principal rapsoda. Y es en el transcurso de una de esas giras, en Colombia, cuando encontrará la muerte, el 24 de junio de 1935, en el aeropuerto de Medellín, donde el avión en que viajaba había hecho una escala técnica. Es a raíz de ese accidente, cuyas causas nunca fueron aclaradas (11), que el mito de Gardel empieza a construirse paso a paso, hasta alcanzar la estatura de ídolo inamovible, fijo en el tiempo, absoluto en los azares de la historia del tan-

---

(11) Sobre los motivos que ocasionaron el accidente se han dado por lo menos tres versiones, dos de las cuales hablan de un incidente entre Gardel y Le Pera, a consecuencia del cual el cantante habría sacado un revolver que se disparó, hiriendo mortalmente al piloto del avión que perdió el control del aparato; otro rumor supone que el piloto fue quien tuvo un altercado con Gardel y que trataron de dispararse mutuamente. En todo caso, el conductor del aparato, Samper Mendoza, tenía un revolver en la mano cuando se encontró su cadáver carbonizado.



go. Como ha escrito Horacio Ferrer, más allá del mito y su circunstancia, "existe un paralelismo efectivo entre la aparición de las aportaciones de Gardel y Julio de Caro. Ambos introducen para el género el fraseo y lo de finen en el aspecto vocal e instrumental con idéntico sentido".

#### EVOLUCION

Tal vez las calidades interpretativas gardelianas no habrían trascendido al tango si al mismo tiempo de su aparición no hubieran existido numerosos músicos de notable relieve que se preparaban para jerarquizar su música, para introducir nuevos modelos expresivos y una corriente renovadora que superara la retórica de los más rancios exponentes de los primeros tiempos. Aunque Agustín Bardi (1884-1941) realiza su composición inicial en 1912 (Vicentito, tango dedicado a Greco), su nombre entra de lleno en la lista de los autores evolucionistas que se implantaron a partir de 1916. Bardi solo tenía conocimientos muy elementales al comienzo de su carrera y no aspiraba a convertirse en un músico profesional como la mayoría de los compositores de tango; tal vez el distanciamiento que observó frente al mundo tanguero (actuó de manera esporádica en cafés de la Boca y en otros lugares de Buenos Aires) lo ayudó a su perfeccionamiento posterior, a pesar de que tenía un casi innato sentido de los componentes armónicos, rítmicos y melódicos que desplegaba en cada una de sus obras.

Catalogado como "compositor para músicos", pocos de sus tangos alcanzaron la debida popularidad que merecían, a pesar de que siempre figuraron en el repertorio de las más calificadas agrupaciones orquestales. Como han advertido algunos de sus biógrafos, la línea bardiana se mantuvo dentro de los moldes criollistas, lo que se evidencia no sólo por elementos melódicos que utiliza, prolongaciones de las canciones camperas, sino también por los títulos de muchas de sus composiciones: Chuzas, El rodeo, Tierrita, Gallo ciego (una de sus más grandes creaciones), El cuatrero (del cual Los astros del tango hicieron una excelente versión). También Bardi a lo largo de su vida como autor hizo algunos notables tangos con

letras de diferentes autores: Nunca tuvo novio (grabado por Julio Sosa y Edmundo Rivero), No me escribas (que tuvo muy buenos intérpretes en Ignacio Corsini y Osvaldo Pugliese), Madre hay una sola (llevado al disco por Gardel) y La última cita (del que solo conocemos una versión cantada: la de Jorge Casal con la orquesta de Florindo Sassone). Pero fue en los tangos para orquesta sola en que Bardi encontró la justa medida de su temperamento, la exacta pulsación de su sensibilidad musical, los recursos indispensables para ejercer un verdadero predominio entre los compositores de su época. Se le deben, además de las piezas nombradas, tangos como Qué noche (compuesto en 1919, año en que nevó en Buenos Aires), CTV, Lorenzo (del cual Pugliese hizo una insuperable realización en 1968), Independiente club (grabado por Alfredo Gobbi (h.) en 1956), Tiernamente y El buey solo (ambos registrados por Los astros del tango). En homenaje a su incuestionable aporte a la más alta latitud musical del tango, tanto Osvaldo Pugliese como Horacio Salgán le dedicaron sendas composiciones: Adiós, Bardi y Don Agustín Bardi.

Pero mientras Bardi en solitario proceso va acentuando lo que será en definitiva la tanguística instrumental, surgen otros músicos que, más allá de sus posibilidades artísticas, persiguen con pertinaz ahínco un afianzamiento de la concreción comercial del tango. Uno de ellos, Francisco Canaro (1888-1964), violinista de muy escaso nivel expresivo y que en la etapa heroica consiguió integrar algunos conjuntos de poca entidad interpretativa, logró a partir de 1915 una relevante figuración como promotor y empresario de espectáculos tanguísticos. Canaro, al margen de su discutido talento musical, supo estructurar desde la primera hora el negocio del tango y ya en 1920 podía mantener en funcionamiento cinco orquestas en forma simultánea, que actuaban en diversos locales de Buenos Aires. A él se debe la idea de la formación de elefantiásicos conjuntos para que animaran los bailes de carnaval. Aunque como compositor entregó piezas de indudable atracción popular (Cara sucia, La tablada, El polli-to), en los medios tangueros era fama que sus limitaciones excedían a la calidad de algunas de sus obras. ¿Cómo se explica, entonces, el fenómeno?



Canaro apeló siempre a procedimientos muy poco éticos en el plano autoral y eso lo supieron casi todos sus contemporáneos, pero la gran mayoría optó por un melancólico silencio: era demasiado poderoso como para quebrar lanzas en su contra. Solo Francisco García Jiménez ha señalado en diversas oportunidades los "deslices" de Canaro. Ya en 1917, según lo recuerda García en su libro Estampas de tango, Jenaro L. Vásquez presentó una queja por plagio contra Francisco Canaro y Juan Caruso, estimando que ambos había calcado su pieza La carterita y la habían transformado en el pegadizo Cara sucia. El juicio, que duró cerca de tres años, dio margen a muy encendidas polémicas, pero Canaro --que se agenció una muy buena defensa-- salió, finalmente, sobreseído, aunque para los peritos musicales quedaron serias dudas sobre la ecuanimidad del fallo. Aún más oscuro fue lo que ocurrió con la composición Sentimiento gaucho (uno de los tangos más famosos de los años 20), que en un primer momento apareció firmada por Rafael Canaro, luego, cuando ya su éxito era incontenible, en los marbetes de los discos se leía R. y F. Canaro, hasta que al poco tiempo desapareció la erre y quedó solamente Francisco como el único autor de la música. Otro tanto sucedió con Adiós, pampa mía, tango que Mariano Mores compuso en 1946, cuando integraba como pianista la orquesta de Canaro; debido a las presiones del director, Mores --que tenía sólo 24 años-- se vio forzado a compartir su popularísima melodía y apareció, desde siempre, firmada por el rubro "Canaro, Mores y Pelay".

No es desdeñable, sin embargo, la actividad que desarrolló Canaro desde los albores del tango en su calidad de empresario, de defensor de los derechos autorales y de impulsor de masivos espectáculos teatrales, que denomina revistas porteñas (La muchachada del centro, La canción de los barrios, Rascacielos, La patria del tango, etc.); tampoco se debe menospreciar su avisado talento para rodearse de músicos de primera fila que le dieron a su orquesta una tonalidad característica y, a la vez, un muy aflatado timbre instrumental. Gran parte de esa calidad se debió, en especial en sus primeros conjuntos, a la labor desplegada por el bandoneo

nista Minotto di Cicco, relevante solista. Otros importantes colaboradores de Canaro fueron Cayetano Puglisi, Federico Scorticati y Luis Ricardi, quienes contribuyeron en no poca medida a suplantar las carencias musicales del director, cuya habilidad para los números superaba con creces su talento artístico.

Un poco en la misma tesitura que Canaro, pero sin sus ribetes grotescos, se inscribe la figura de Roberto Firpo (1884-1969), pianista en los conjuntos primitivos del tango, alcanzó su madurez estilística hacia fines de la década 20. Sin embargo, sus mejores composiciones pertenecen a la década anterior (Argañaraz, La marejada, El talento), aunque no alcanzaron la resonancia a que estaban destinadas por la modestia de las ejecuciones y por los limitados alcances técnicos de la fonografía de la época. Otras de sus piezas, El amanecer, Didí, Viviani, Fuegos artificiales (en colaboración con Arolas), fueron recreadas con bastante posterioridad, en especial por las antológicas interpretaciones de Carlos di Sarli, que les dio un sello definitivo. Otro de sus tangos, Alma de bohemio, logró una rara popularidad gracias al cantante Alberto Podestá, que lo transformó en su caballito de batalla y lo grabó, hasta donde sabemos, dos veces: con la orquesta de Pedro Laurenz, primero, y con la de Enrique Mario Francini en 1954. Firpo, además, tuvo el mérito de ser protagonista de dos hechos capitales en la historia del tango: haber estrenado La cumparsita en el palco del café La Giralda, de Montevideo, en 1917 y haber sido el acompañante de la actriz Manolita Poli en el teatro Buenos Aires cuando cantó Mi noche triste (12).

Sabiéndose pianista de muy modestos recursos, Firpo decidió, cuando formó su primera gran orquesta, contratar a Luis Cosenza para que ocupara su atril; al igual que Canaro se rodeó en ese tiempo de calificados intérpretes (Pedro Maffia, Rafael Tuegols, Enrique Cantore, Elvino Vardaro) que le otorgaron un sello distintivo a su orquesta. Pero a partir de 1935, ya disuelta su agrupación, comenzó a actuar con un cuarteto

---

(12) En el momento en que Firpo accede a ejecutar La cumparsita, ésta no era otra cosa que una marchita estudiantil realizada para las fiestas de carnaval por Gerardo Mattos Rodríguez. Firpo fue, en realidad, después de varios retoques y darle una introducción, quien lo transformó en el tango que todos conocen.



que reprisé el estilo de tango de los primeros años del siglo: la parte cantáble a cargo del violín, mientras que bandoneón, bajo y piano acentuaban el ritmo, tornándolo eminentemente bailable.

La modalidad componística daría un aguzado vuelco apenas empezada la década del 20 con la irrupción de músicos tan notables como Enrique Delfino (Delfy), Juan Carlos Cobián, Osvaldo Fresedo y Julio de Caro, quienes no solo van a ejercer un magisterio en el plano interpretativo, sino que arrimaran al tango una cuota de sensibilidad artística que será determinante para su evolución y musicalidad. Todos ellos partían de la base de que no hay diferencias abismales e irremontables entre los géneros musicales: solo buenas y malas composiciones. De ahí que De Caro proclame, tal vez ante el asombro de muchos entendidos, de que "el tango también es música". Enrique Delfino (1895-1967), que se formó y amplió sus conocimientos pianísticos en Torino, Italia, fue el introductor de lo que se llamó el "tango-romanza", es decir, de composiciones de temas de línea simple, pero de muy definido carácter melódico, lo que se patentiza a partir de su tango Sans souci (1917) y que tendrá un feliz desarrollo en la etapa del tango cantado, especialmente en obras como Milonguita (1920), No le digas que la quiero (1924), Griseta (1924), No salgas de tu barrio (1927), Lucecitas de mi pueblo (1933), Recuerdos de bohemia (1934), una de sus composiciones cimeras, y Claudinetta (1937), que tiene una hermosa letra de Julián Centeya.

Delfino no solo descolló como compositor: fue también un magnífico intérprete, lo que quedó demostrado ya en 1919, cuando junto con Osvaldo Fresedo y Tito Roccatagliata viajó a Estados Unidos para realizar unas 50 placas para ser difundidas en el Río de la Plata bajo el rubro de Típica Select. En esas grabaciones, a pesar de su carácter casi arqueológico, es posible apreciar toda la gama de recursos de su pianística: perfecto fraseo de su mano derecha, profundos acordes bordoneados de su izquierda. En sus posteriores solos de piano (algunos de los cuales fueron re-

cuperados por el sello Show-Record en un disco de larga duración a fines de los años 60) fue mucho más accesible apreciar las cualidades ya anotadas. Al haberse definido como "un compositor de ventana abierta", Delfino hizo una rotunda caracterización estética: sus melodías estaban consustanciadas con el decir y el sentir de la calle, sus alegrías y tribulaciones, sin que ello significara hacer concesiones al mal gusto (a lo que fueron tan propensos algunos autores de la época en su afán por obtener beneficios comerciales de manera rápida). Enrique Delfino buscó, a la vez, a los letristas que expresaran su misma calidez ante el arte popular y que, por lo tanto, no desvirtuaran sus melodías. Un alto ejemplo lo constituye, sin duda, la elaboración de Griseta, uno de los tangos en que música y letra tienen una perfecta simbiosis, fruto de una muy feliz colaboración y complementación entre el músico y el dramaturgo José González Castillo.

En la misma orientación de sensibilidad y de apertura a las nuevas formas musicales realizó Juan Carlos Cobián (1896-1953) la mayor parte de su extensa obra tanguera: desde El motivo (1920) a Nostalgia (1936). El primero, como se sabe, fue grabado por Gardel bajo el título de Pobre paica, y contó con la muy eficaz letra de Pascual Contursi; el segundo, tal vez su composición más popular y número obligado de numerosos cantantes, encontró su justa medida en los lastimeros versos de Enrique Cadícamo. A diferencia de Delfino, Fresedo, De Caro y Carlos V. G. Flores, el autor de Nieblas del riachuelo se sintió, en distintas épocas de su vida, profundamente atraído por el jazz y se radicó en dos oportunidades en los Estados Unidos, incursionando en algunos conjuntos de Nueva York (1923 a 1928 y 1937 a 1943) o actuando por su cuenta como solista. Aunque formó varias orquestas, grabando en diversas oportunidades para la casa Victor, su labor como intérprete de tango fue irregular y a veces descolorida. Pero es en la composición donde alcanza su más fructífera aporte a la evolución musical del tango, dando a conocer piezas de notable envergadura: A pan y agua, Snobismos, Almita herida, Los mareados (que primitivamente se llamó Los dopados y luego En mi pasado), La casita de mis viejos, Rubi, Es preciso que te vayas (del que Rosita Quiroga hizo una muy estimable versión), Shusheta y, fundamentalmente, Mi refugio, una de las obras más



permanentes en la tanguística de todos los tiempos. Grabado en 1923 por Gardel, que cantaba la letra original de Pedro Numa Córdoba, Mi refugio alcanzaría su plena jerarquización musical en las muy relevantes interpretaciones de Astor Piazzolla (solo de bandoneón), Los astros del tango y en la difícilmente superable de Anibal Troilo y su cuarteto, integrado por Roberto Grella, Edmundo Zaldivar y Kicho Díaz. El nombre de Cobián si solo hubiera compuesto Mi refugio tendría una especial ubicación en el devenir evolutivo del tango; por fortuna, fueron muchas más las obras en que demostró su definitivo talento y su invariable calidad.

Desde su composición inicial, Melenita de oro, Carlos Vicente Flores (que en un comienzo se dio a conocer como Vicente Geroni) demostró ser un artista excelentemente bien dotado y en constante perfeccionamiento técnico, pero tales aptitudes no las cristalizó por su temprano alejamiento de los escenarios bonaerenses y su radicación en Europa a partir de 1931, cuando tenía 36 años y ya había escrito gran parte de sus tangos y había disuelto su sexteto. Flores (1895-1953) dejó al menos dos composiciones de una notable textura melódica y que han sobrevivido con invariable éxito: La cautiva (1923) y Solo se quiere una vez (1926) (ambos grabados por Gardel). El primero fue recreado, en excelente versión instrumental, por Horacio Salgan, que supo amalgamar sin solución de continuidad sus valores rítmicos y melódicos. La contribución de Carlos Flores en el plano autoral fue determinante para la consolidación del tango melódico que, ya superada la etapa guardiaviejista, pugnaba por conquistar el gusto de masivos auditorios.

En todo caso eso iba a ocurrir con Osvaldo Fresedo (1897), quien desde su temprano inicio en 1915 iba a buscar nuevas modalidades expresivas, a pesar de que su primera formación la tuvo al lado de músicos tradicionalistas como Francisco Canaro, José Martínez, Vicente Loduca y Celestino Ferrer, con quienes integró diversos conjuntos hasta 1919, año en que organizó su primer grupo orquestal, que tuvo como figuras principales a Julio de Caro y José María Rizzuti. Sin embargo, al poco tiempo viajó a

los Estados Unidos con Enrique Delfino y Tito Roccatagliata para grabar en los estudios de la casa Victor, en Candem, bajo el apelativo de Típica Select. En esa misma oportunidad registró dos tangos en solo de bandoneón (Nueva York y Bélgica), en los cuales es posible comprobar el dominio que ya tenía del instrumento, en especial el fraseo de su mano izquierda (13). El refinamiento estilístico de Fresedo, su atildado concepto interpretativo siempre tuvieron mucho que ver, además, con ciertas opciones personales que se transparentaron desde sus comienzos artísticos: la frecuentación de ambientes copetudos y sus indisimuladas ambiciones de codearse con la crème social de la época. Sin haberse convertido en un parvenu, fue uno de los primeros músicos que accedió a los grandes salones de Buenos Aires, cuando ya se había disipado la etapa prohibida del tango. Al margen de tales devaneos, las composiciones de Fresedo reflejaron no solo el evolucionismo melódico: la incorporación de temas, propios y ajenos, que rompían con las tradiciones del llamado tango arrabalero. Lo ejemplifican sus piezas Sollozos, El once, Idolos o Snobismos (de Cobián), Genizas (de Rizzuti), Elegante papirusa (de Roccatagliata), en todos los cuales predominaba una sostenida línea armónica que, a partir de la década del 30, sería una constante en cada una de sus ejecuciones, sobre todo cuando incorpora al cantante Roberto Ray (1912-1960), que se ajusta perfectamente, por vocalización y temperamento, a los postulados musicales del director, que desde su casi primeriza composición La ronda (luego rebautizada como El espiante) perfiló una bien definida imagen de lo que iba a constituirse en una de sus más claras aficiones: el tango de corte melódico a ultranza.

El momento cumbre de toda esta intensa renovación, entretejida desde varias vertientes, llegará a través de Julio de Caro, figura principalísima en todos los aspectos del tango. Desde el instante en que forma su primera orquesta (1924) se aprecia que no se trata de una tentativa

---  
(13) La crónica dice que ni Delfino ni Roccatagliata llegaron a la hora de la grabación y Fresedo tuvo que improvisar esos solos de bandoneón.



más por singularizar un cierto sonido: es el firme propósito de alcanzar a través de un muy compenetrado equipo de intérpretes una musicalidad plena, distintiva, que el tango hasta ese momento no había conseguido. La importancia de Julio de Caro (1899-1979) no estriba solamente en haber conseguido ensamblar todo lo que venía desde las corrientes tradicionalistas (fundamentalmente Arolas y Bardi) con los nuevos conceptos que había aprendido en su fugaz paso por los conjuntos de Roberto Firpo, Eduardo Arolas y Osvaldo Fresedo, lo que no había hecho más que reafirmar sus sólidos conocimientos, sino que a su paralela labor como compositor, quizás la más brillante de toda la historia del tango instrumental. En toda la profusa obra del autor de Copacabana se encuentra implícita las grandes transformaciones, innovaciones y definiciones que formalizan el tango evolucionado. Es cierto que De Caro no fue el único compositor que insistió sobre esa línea modernista, pero durante casi diez años (1924-34) ejerce una notoria influencia sobre sus coetáneos: músicos jóvenes que comprenden que el tango ya no es el mismo desde la aparición de los conjuntos que ha estructurado De Caro. En esta labor casi pionera no está solo: a su lado hay intérpretes tan importantes como los bandoneonistas Pedro Maffia y Pedro Laurenz, el contrabajista Leopoldo Thompson (que muere apenas un año después de la formación del primer grupo decareano, en 1925), el violinista Manlio Francia y, especialmente, el pianista Francisco de Caro, que al igual que su hermano Julio, tenía un riguroso aprendizaje académico.

En las primeras grabaciones de De Caro, sobre todo las realizadas a partir de 1926, cuando las técnicas de reproducción del sonido permiten una cierta identificación de los instrumentos y una audición más o menos clara de las intenciones musicales del director, se aprecia el perfecto aflatamiento del conjunto, la utilización contrapuntística y de contracantos violinísticos, el "ligado" de los bandoneones de Maffia y Luis Petrucci. Son ejemplares las versiones de los tangos Ivette (de Costa Roca), La revancha (de Laurenz), Don Goyo (de Bernstein), Sueño azul (de Francisco de Caro) y, de manera muy especialísima, Recuerdo (de Pugliese)

un tango que tiene una importancia capital para la época en que fue compuesto (1924): marca una verdadera bifurcación entre el tradicionalismo —inamovible en sus conceptos simplistas— y la modernización musical. De Caro, vanguardista auténtico y casi sin paralelo en esa etapa, comprende de todos los valores que hay implícitos en la obra inaugural de Osvaldo Pugliese y no solo hace una muy cuidadosa versión: da la modalidad interpretativa que prevalecerá a lo largo de los años y de la cual ningún conjunto posterior podrá desprenderse, incluyendo al del propio Pugliese. Las variaciones para bandoneón de su tercera parte, de muy difícil ejecución para quienes no tengan un total dominio del instrumento, quedan incorporadas a la tanguística como modelo de escritura moderna, como apertura de una forma expresiva que ya no admite regresiones. (14)

(14) En una entrevista con el realizador del programa Tango esquina Londres, Walter Acosta, que se transmite semanalmente por la BBC, relató Osvaldo Pugliese cómo se había operado la gestación de su tango. "En el año 1921 yo tocaba con un trío en el café "La Chancha" y, mientras tanto, estudiaba música; estuve más o menos un año en ese café y cuando me iba al trabajo en tranvía empecé a concebir el tango; mejor dicho, me surgió la idea de la segunda parte, me surgió la idea de la primera parte y así, poco a poco, y por las mañanas, cuando me levantaba, iba escribiendo todas esas ideas que se me ocurrían arriba del tranvía. No lo terminé inmediatamente, si no cerca del año 1924, que fue el año en que se estrenó en la calle Triunvirato al 1033 por un cuarteto de Juan Fava". Por otra parte, Horacio Ferrer en su Libro del tango dice sobre Recuerdo: "Compuesto en 1924, fue estrenado ese mismo año por la orquesta del bandoneonista Juan Fallace y lanzando a la consideración de los más exigentes durante la temporada del sexteto de Enrique Pollet en el café El Parque, de Lavalle y Talcahuano, conjunto del que Pugliese era pianista. Desde entonces esta obra quedó instituida como prueba de maestría de expresión y de dominio técnico de la ejecución. Al respecto se cuenta esta anécdota: cuando los parroquianos de algún café de barrio pedían al cuarteto o quinteto de "la casa" que tocara el tango Recuerdo, el bandoneonista de turno, sacándole el cuerpo a las dificultades de los adornos y de la variación, solía responder: "Gracias, serán dados".

Señalemos, y sin ánimo de hacer digresiones gratuitas, de que los nombres de Juan Fava, apuntado por Pugliese, y de Juan Fallace, citado por Ferrer, no aparecen en la más severa recopilación que se ha hecho de los bandoneonistas de las tres primeras décadas del siglo. (Ver Historia del tango, Editorial Corregidor, T. V, El bandoneón, 1977). En todo caso es más confiable lo que evoca Pugliese, ya que hasta precisa el número en que estaba ubicado el café Mitre: Triunvirato 1033.



Creador de numerosos tangos, su relevancia como compositor de muy característicos medios de expresión tal vez la alcanza en mayor plenitud en obras como Mala junta, Todo corazón, Tierra querida, Boedo, Orgullo criollo, Guardia vieja, Rayuela (uno de sus tangos cumbres), El monito, Parlamento, Copacabana, Moulin Rouge y Tiny. Sin embargo, la influencia de Julio de Caro estará patentizada en la modalidad que impone a la ejecución del tango y que tendrá, a fines de los años 30, a dos continuadores de excepción: Osvaldo Pugliese y Anibal Troilo.

#### VOCES

Aunque el predominio vocal de Gardel fue indiscutido a partir de 1920, durante esa década surgieron otros cantantes que iban alcanzando una no desdeñable notoriedad y, a la vez, una real atracción popular. El más representativo de los "competidores" de Gardel fue Ignacio Corsini (Catania 1891, Buenos Aires 1964), que por ajuste, vibrato y entonación --reminiscente de los tenores italianos-- conquistó muy rápidamente, sobre todo en las masas inmigratorias, un gran ascendiente en las preferencias del público. Llegado a los 5 años a la Argentina, Corsini tuvo una dificultosa adolescencia y debió trabajar como peón de campo, primero, y como albañil después, hasta que vinculado al actor circense Pepe Podestá empieza a cantar de manera semiprofesional. Su primer éxito lo obtiene con la interpretación del estilo La piedra del escándalo, que integraba la pieza homónima de Martín Coronado. Aunque sus primeros registros fonográficos fueron para el sello Víctor en 1914 y 1915, comenzó a grabar de manera sistemática para Odeón en 1921 y su primer disco fue Popular tradición de esta tierra (cara A) y Tortolita y chingolo (cara B). Solo en la décimaprimer placa incluye, por primera vez, un tango: el de Graciano de Leone y Pedro Numa Córdoba Un lamento, fechado en 1922.

Al igual que Gardel, la grabación de discos constituyó una de las más arduas tareas para Corsini; según el catálogo publicado por Odeón en 1974, registró un total de 656 surcos, siendo junto con Canaro y Gardel el artista de tango que tuvo más acceso a los estudios de grabación. Es importante destacar que el repertorio de Corsini, salvo en muy leves coincidencias, fue totalmente distinto al de Gardel, a pesar de que los dos pertenecían al mismo sello de ediciones fonográficas.

Los mayores éxitos de Corsini surgen, sin embargo, de la interpretación que realiza de tangos y canciones que tienen letras del poeta Héctor Pedro Blomberg (1890-1955) y música de Enrique Maciel (1901-1962), en los cuales se intenta una verdadera revisión apologética del rosismo coincidente con el ascenso de los fascismos europeos. El vals La pulpera de Santa Lucía, estrenado en 1928 —la primera creación de Blomberg y Maciel— se constituye en uno de los más perdurables e identificatorios sucesos del cantor, al que se agregaran La canción de Amelia, La mazorquera de Monserrat y, en lo fundamental, el tango La que murió en París, totalmente ajeno a la temática anterior y que a comienzo de los 40 se convertiría en auténtico caballito de batalla de Alberto Castillo. Cabe señalar que los aportes de Blomberg a la canción de connotaciones tanguísticas fue de una importancia imposible de soslayar, tanto por la fuerza poética de cada uno de sus temas como por la pulimentada elaboración de sus contenidos, a pesar de los reparos de orden "doctrinario" que se le puedan reprochar, sobre todo en un momento en que era evidente el predominio de corrientes antiliberales —y exaltación del conservadorismo de carácter nacionalista— como consecuencia de la ocupación militar del poder.

Como contrapartida a los gorjeos rosistas de Corsini, la temática de Agustín Magaldi (1901-1938) está orientada hacia el protagonismo de los seres de menor relieve dentro de la escala social. Mucho se ha insistido sobre ciertas simpatías de Magaldi por las ideas anarquistas predominantes en la época, tal vez como derivación del contenido de su tango Dios te salve m'hijo (exhumado por Julio Sosa en los años 60), donde se demuestra que la dicotomía conservadora-liberal no solo es falsa e igualmente engañosa para los desposeídos, sino también que se debe desconfiar de toda política sometida a los cánones tradicionales. Otras composiciones de Magaldi (El penado 14, Disfrazado, Llorando la carta, Alas caídas, En la calle) revelan más conmiseración que rebeldía ante la injusticia social y sus personajes, que encarnan por lo general situaciones desgarradas.



doras o decididamente folletinescas, bordean siempre las sinuosidades de la decrepitud existencial. Bautizado por lo mismo como "La voz sentimental de Buenos Aires", los trinos de Magaldi resultan hoy bastante desfasados: testimonios de una época que se caracteriza por los cimbronazos económicos y sociales y que los sociólogos llamarán después "la década infame". Escuchar ahora ese repertorio es más curiosidad arqueológica que una recuperación de las calidades vocales y temáticas de un intérprete que gozó en su momento de una avasallante popularidad que se diluyó a medida de que fueron desapareciendo los nostálgicos de su obra. También resultaron inútiles los empeños de su hijo por hacer un revival de los principales éxitos de su padre a fines de los años 50: tanto el estilo de canto como la inactualidad de los temas eran de una imposible adecuación.

La temprana desaparición de Magaldi —sólo tenía 37 años a la fecha de su muerte— fue otro de los incentivos que encontraron quienes se dedicaron a exaltar su memoria, tarea a la que no fue ajena la casa RCA Victor, en la cual el cantante hizo la mayor parte de su profuso número de grabaciones, de las cuales muy pocas piezas son verdaderamente rescatables, en especial sus versiones para los tangos Paciencia (Gorrindo-D'arienzo), Siempre es carnaval (Emilio y Osvaldo Fresedo) y La muchacha del circo (Matos Rodríguez-Romero).

En muy distinta tesitura, por voz, temperamento y repertorio, irrumpe el cantante, actor y compositor Carlos Pérez de la Riestra, conocido sólo bajo el seudónimo de Charlo, que se inicia en transmisiones radiofónicas en 1924 y que graba su primer disco en 1925. Al contrario de la mayoría de los intérpretes del tango, Charlo proviene de una familia adinerada, dueña de la estancia El Avestruz, en la provincia de La Pampa, donde nació el 6 de junio de 1907. Esa misma circunstancia le permitió realizar estudios musicales más o menos sistemáticos, destacándose además de cantante como ejecutante de guitarra, piano y acordeón. Vinculado desde muy joven a los ambientes tangueros, conoció de cerca a los principales pro-

tagonistas de la canción porteña y de ese modo tomó contacto con Francisco Canaro, con quien grabó numerosos discos, tanto en mera calidad de estrillero como de intérprete solista. Dueño de una muy afiatada voz, de una muy correcta y audible dicción, de un fraseo sin hiatos visibles, fue imponiendo paulatinamente su estilo (muy diferenciado al de Gardel, Corsini y otros cantores de la época), pero su labor se vio realizada por sus innegables cualidades de compositor y sus tangos se hicieron muy populares a fines de la década del 20 y durante toda la siguiente. El espaldarazo a sus bondades autorales lo recibiría del propio Gardel, quien el 25 de agosto de 1933 llevaría al disco su tango Cobardía, luego de que meses antes grabara otra de sus composiciones: Rencor. A su buen gusto musical unió Charlo otra definida actitud: entregar la parte literaria de sus obras a versificadores tan calificados como Homero Manzi (Oro y plata, Tu pálida voz), Enrique Cádiz (Ave de paso, Viejas alegrías, Cátulo Castillo (Sin ella, Sin cariño).

Incursionó no sin éxito en el cine, junto a su mujer, la cancionista Sabina Olmos, realizando papeles protagónicos en Puerto nuevo (1936), de Luis César Amadori, y Carnaval de antaño (1940), de Manuel Romero. También con su esposa realizó larguísima tournée por Europa y América latina, pero puede decirse que su labor persistió más por sus méritos de compositor que por los de intérprete (su expresión vocal entró en una severa declinación en los años 50).

Dentro de la pléyade de cantantes surgidos un poco al amparo de los sucesos gardelianos y como reflejo, a la vez, del encumbramiento del tango-canción, se deben mencionar de manera especial a Alberto Gómez (1905-1973), Ernesto Famá (1908), Roberto Fugazot (1902-1971), Agustín Irusta (1904), Francisco Fiorentino (1905-1955), Roberto Maída (1906), que de una u otra forma lograron proyectarse al margen de la ancha influencia que imponía Gardel. De todos ellos, sin duda, fue Alberto Gómez el de mayor calidades vocales y que tuvo, por lo mismo, una más permanente gravitación en el gusto popular. Intérprete de fino sentido musical, llevó



al disco la mayor parte de los temas compuestos por Enrique Santos Discépolo y, a la vez, fue autor de dos piezas de dilatada persistencia: Milonga que peina canas (grabada por Miguel Caló y Aníbal Troilo) y Que nadie se entere. Desde su iniciación —con el cantante Augusto Vila, con quien formó el conocido y siempre recordado dúo Gómez-Vila— mostró un plausible buen gusto en la elección de su repertorio, rehuendo los tangos de una fuerte coloración lunfardesca, los que no se adaptaban a su delgada voz de tenor. Por desgracia, muy pocos de sus discos han sido reeditados en los últimos años, restándole a la fonografía del tango a un artista que hizo singulares aportes.

Lo mismo ocurre con el famoso y legendario trío que constituyeron los cantantes Agustín Irusta, Roberto Fugazot y el pianista Lucio Demare, que entre 1926 y 1932 actuaron de preferencia en Europa —en especial París, Madrid y Barcelona— y que dejaron una numerosa discografía, la que tampoco ha sido rescatada, a pesar de que la fama del trío siguió perdurando mucho tiempo después de haberse disuelto. Sus versiones para tangos como Pompas, Musa campera, Adiós muchachos, Qué vachaché, Tenemos que abrirnos, Mañanitas de Montmartre son un elaborado ejemplo de la línea de plena musicalidad y de sensibilidad artística que mostró el trío, cuya disociación se produjo en 1936, cuando Fugazot decidió dedicarse sólo a la actuación teatral, abandonando por completo la interpretación de tangos. Irusta continuó, luego, como cantor solista e hizo esporádicas incursiones en el cine y giras por Centro y Sudamérica, radicándose definitivamente en España, donde grabó algunos discos que evidenciaron que el tiempo no había pasado en vano: su declinante voz no le permitía ya igualar sus antiguas performances. Según recuerda Lucio Demare (La Opinión Cultural 27/1/1974), en Buenos Aires el trío actuó con gran éxito, pero "Fugazot se rompió una pierna. Tuvo que estar enyesado cuatro meses, y entonces se nos cortó el éxito. Después que se recuperó fuimos al Monumental, pero era otra cosa".