

El tango

(HISTORIA Y EVOLUCION)

Carlos OSSA



CUADERNOS ESIN



9

ARTE Y CULTURA

INSTITUTO PARA EL NUEVO CHILE

EDICIONES INC

INSTITUTO PARA EL NUEVO CHILE.

I.N.C.

Wijnhaven 25, 2e.verd.

3011 WH Rotterdam.

NEDERLAND.-

CUADERNOS SIN

El tango

(HISTORIA Y EVOLUCION)

2

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.

FEMINAS

Después del éxito de Manolita Poli con Mi noche triste, la incorporación de la mujer en el tango pasa a convertirse en un hecho significativo aunque de natural aceptación. Azucena Maizani, Rosita Quiroga, Libertad Lamarque, Ada Falcón, Adhelma Falcón, Sofía Bozán, Tita Merello, Tania (neé Ana Luciana Davis), Mercedes Simone fueron las principales intérpretes femeninas de la mitad de la década del 20 y de la siguiente; todas ellas, en diferentes modalidades y estilos, impusieron una manera distinta de "decir" el tango. Rosita Quiroga (1901) creó desde sus comienzos, en 1924, una línea de fuerte connotación arrabalera, que se advertía no solo en los textos de los tangos que cantaba: también en la forma en que lo hacía (voz arrastrada y nasal, imitativa de la dicción suburbana, pero que en el caso de ella no era simple remedo, sino su auténtica manera de hablar, pues había nacido en el corazón de La Boca). "En una casilla de la calle Zárate, hoy Leopoldo Melo, lancé mis primeros vagidos. La casilla de madera y zinc la habían asentado sobre pilotes, por las inundaciones, que en aquella época era muy frecuentes. Claro, uno se levantaba por la mañana con un sol radiante, estiraba las patas para bajarse y en lugar de piso se encontraba con una alfombra de agua que le cubría hasta los tobillos", rememoraba Rosita Quiroga en un reportaje que le hiciera La Opinión Cultural (24/XI/1974). Intérprete de la casi totalidad de la producción de Celedonio Esteban Flores, cuyas letras supo cantar con singular énfasis canyengue (15), Quiroga hizo algunas grabaciones con Magaldi, popularizando el tango Virgencita de Luján, que a fines de los 20 hacía furor por la intencionalidad sentimentaloides de su contenido:

Sobre mi mesa de luz
yo tengo una virgencita.
Es la virgen de Luján
que me dio mi madrequita.

(15) Aunque técnicamente la palabra canyengue —un afronegrismo— tiene una significación musical (efecto rítmico que se obtiene golpeando las cuerdas del contrabajo con la mano y el arco), tiene, además, otras acepciones: cuando se baila el tango con exceso de arabescos coreográficos; cuando se camina de manera cadenciosa y desafiante. Por extensión, a la vez, se puede decir en ese mismo sentido una entonación fonética canyengue, como en el caso de Quiroga.

Según la propia Quiroga, sus más grandes sucesos fueron Pato, Mocosita, Maula, Julián, a los cuales aportó su muy particular acento, remarcando con mucha eficacia las tonalidades irónicas de algunos textos o su tersa amargura arrabalera. Como artista de la casa Victor grabó centenares de tangos, pero por obligaciones de contrato no pudo registrar las mismas composiciones que Gardel llevaba al disco. Bautizada como "la madre del tango", Rosita Quiroga pareció sentirse cómoda dentro de esa dominación: no tuvo la belleza de una Mercedes Simone o el talento chisporreotante de una Tita Merello; por el contrario: su abultada figura siempre se prestó para que fuera blanco de las bromas de otros tangueros (Julio de Caro la llamaba "colchón atado al medio"); Sin embargo, logró imponerse por su innato sentido artístico, por la seguridad de su vocalización y por el afortunado repertorio que siempre supo elegir, y al cual contribuyó con decisivos aciertos Celedonio Flores a partir de Nunca es tarde, que ella grabó en 1924, justo cuando la casa Victor inauguró las grabaciones fonoelectricas. (16)

Conocida como "la nata gaucha", Azucena Maizani debutó en 1920, a los 18 años, en el cabaret Pigall junto a Francisco Canaro, que actuaba de manera permanente en dicho local. Su consagración como cantante la obtuvo en 1923, cuando intervino en el sainete de Alberto Vacarezza A mi no me hablen de penas, en el trascurso del cual interpretaba el tango Padre nuestro, que se transformó en una de las composiciones más populares de esa época. Pero su más gran éxito lo alcanzaría con La canción de Buenos Aires, tango del cual fue autora, y que Gardel (de quien era muy amiga) llevó al disco el 23 de enero de 1933. Sus mayores aciertos, sin embargo, los tuvo en su dilatada actuación en escenarios revisteriles de Buenos Aires y, posteriormente, en sus apariciones cinematográficas, desde el film Tango (1933) a Nativa (1939), donde cantó, de preferencia, temas folklóricos. Autora, además, de los tangos Pero yo sé (incorporado al repertorio de muchas orquestas y cantores), Déjame entrar, hermano y Volvé negro, desde fines de la década del 30 y en la siguiente recorrió casi toda América latina y par-

te de los Estados Unidos, lo que contribuyó en forma notoria a que fuera ampliamente conocida por públicos de muy diversas latitudes y que, a veces, poco tenían que ver con el tango. Realizó, además, numerosas versiones fonográficas para los sellos grabadores Victor, Odeón y Brunswick, pero ha sido Odeón el que más se ha ocupado por reeditar sus discos, sobre todo los que registró al comienzo de la década del 30.

Aunque se puede discutir su repertorio, ciertos desajustes de su coloración vocal y sus poco exigentes trabajos cinematográficos, Libertad Lamarque (1909) ha sido durante más de 55 años la más popular y cotizada de las cantantes del tango, lo que no significa que haya sido la de mayores méritos o que sus interpretaciones hayan alcanzado siempre un rescatable "decir" tanguero. Debutó muy joven en el teatro, el disco y apenas inaugurado el cine parlante, lo que le dio una extraordinaria difusión a sus actuaciones, no sólo en el ámbito de Buenos Aires sino en casi todo el continente latinoamericano. Durante 1926 tuvo un fugaz paso por Odeón, donde grabó los tangos Intimas y Déjalo, pero antes de finalizar el mismo año fue contratada en forma definitiva por Victor, empresa en la que se inició con los temas El chileno y Gaucha corazón, ajenos por completo al inventario tanguero, que quedaron registrados el 8 de setiembre. Su primer gran suceso con un tango lo obtuvo a través de Volvé, de Edgardo Donato y Bayón Herrera, llevado al disco en 1928. Como muchos otros artistas debutó en el cine en el film de Luis Moglia Barth Tango y por cuya actuación percibió 250 pesos diarios y fue estrenado el 27 de abril de 1933. Se puede decir que a partir de ese momento la carrera de Lamarque empieza con total plenitud, más por sus condiciones vocales que por su despliegue de cualidades como actriz, aún muy lejos de alcanzar una formación artística más o menos tangible, considerando, desde luego, todas las precariedades de la industria cinematográfica de la época. Sin embargo, Lamarque logró en los años posteriores, en especial en el film Ayúdame a vivir (1936), dirigido por José Ferreyra, desarrollar una serie de no desdeñables virtudes interpretativas que le permi-

(16) La fecha que da la propia Rosita Quiroga de 1924 parece ser no muy exacta; algunos historiadores del tango, especialmente Horacio Ferrer, dan como año preciso de las primeras grabaciones eléctricas el de 1926.

tirían situarse en un plano destacadísimo entre las cantantes de tango que habían accedido a la cinematografía argentina.

Sus primeras actuaciones teatrales y radiofónicas las realizó acompañada de los guitarristas Nicolás Ferrari (padre de Waldo de los Ríos), Gregorio Rivero y Luis Cerda, pero luego sustituiría las guitarras por un trío integrado por Héctor Artola (bandoneón), Antonio Rodio (violín) y Alfredo Malerba (que sería su segundo esposo) en piano; desde su radicación en México, en 1946, el marco orquestal de todas sus interpretaciones estuvo a cargo de Malerba, con quien grabó sus más características y realizadas composiciones: Tal vez será mi alcohol, Mi taza de café, Algo que fue, Besos brujos y Tristezas de la calle Corrientes. Desde su incorporación a la vida artística mexicana, Lamarque fue adoptando paulatinamente un repertorio más internacionalizado y cantó solo aquellos tangos que gozaban de una gran resonancia (Caminito, Vida mía, Volver) y que por lo mismo eran fácilmente digeribles por auditorios poco especializados en la acústica tanguera.

Más ortodoxa, a pesar de que en diversas oportunidades hizo conexiones a ritmos que poco tenían que ver con el tango, Mercedes Simone (La Plata, 1904) prodigó una voz cálida, de baja tonalidad, que le permitió, casi desde sus comienzos, singularizarse con respecto a otras cancionistas. Tanto por temperamento como por matización vocal, se situó en las antípodas de Lamarque, dueña de un registro extremadamente agudo, pero no consiguió alcanzar la popularidad de aquella, aunque incursionó en el cine con muy relativo éxito. Tomó parte en los films Sombras porteñas (1935), La vuelta de Rocha (donde interpretaba el tango del mismo nombre de Juan de Dios Filiberto, que Gardel había popularizado 10 años antes) y Ambición, tal vez donde cumplió su mejor actuación para el cine. Sus más celebradas interpretaciones fueron las que realizó para el disco desde la segunda mitad de la década del 30, época en que grabó dos de sus más grandes sucesos: Cantando (de su propia autoría) y Dímelo al oído (de Francisco Lomuto).

En contraste con Mercedes Simone, siempre proclive a los temas de fuerte contenido dramático, Tita Merello (1904) orientó su repertorio hacia los tangos de carácter humorístico, especialidad en la cual también descolló Sofía Bozán (1904-1958). Sin embargo, se puede decir que el precursor del tango festivo fue Gardel, que a partir de 1924 grabó algunas piezas en que se buscaba un evidente efecto irónico con un trasfondo más mundano, donde había un cierto regusto por la boutade porteña. Tanto Merello como Bozán incursionaron largamente en el género re-visteril, en el que adquirieron un notorio dominio de la matización humorística, una clara inventiva para la recreación de los textos y otorgarles la justa intencionalidad que poseían. Ambas, en general, grabaron pocos discos, sobre todo Bozán, que dejó escasos testimonios de su manera de cantar y de decir el tango. En el caso de Merello, el cine le permitió acceder a una enorme popularidad y, a la vez, fue un vehículo muy importante para sus aptitudes interpretativas, para la caracterización de una cierta tipología de personajes suburbanos. Como cantante, sus mejores grabaciones las realizó junto a Francisco Canaro; Llamada pasional (del que es autora), Se dice de mí, Niño bien y Arrabalera quedan como una muestra de su talento y ductilidad para encarar el tango vocalizado.

La trayectoria de Ada Falcón (1904) no tuvo la culminación a que estaba destinada: por propia decisión dejó el canto y el teatro en el momento más estelar de su carrera y se enclaustró en un convento cordobés por un arrebatado de crisis mística. Cumplió gran parte de sus actuaciones junto a Francisco Canaro, con quien también realizó el grueso de sus grabaciones. Pecado mortal, Cuando llora la milonga y Yo quiero que sepas fueron interpretaciones muy representativas de su estilo mesurado, dramáticamente contenido, pero eficaz en cuanto a la categorización de los textos que cantaba. Hizo dúos, además, con Ignacio Corsini (Un jardín de ilusión) y Charlo (Casas viejas), demostrando que su exquisita voz de mezzo soprano se adaptaba a las más diversas circunstancias.

También fue fugaz el paso por el tango de Adhelma Falcón (nacida en 1907), hermana de la anterior, que en los primeros años del 30 realizó actuaciones radiales y grabó algunos discos, retirándose de la vida artística en su mejor momento.

Todas las cantantes nombradas, más otras de menor entidad vocal, fueron las que crearon, en definitiva, los diversos estilos de interpretación femenina del tango, en una época en que se decía que "sólo era cosa de hombres" y cuando el reinado de Gardel y de Corsini aparecía casi sin fisuras.

CRISIS

El crac económico de 1929, que precipitó un tembladeral sin precedentes en las bolsas norteamericanas y europeas, que volatizó sólidas fortunas y creó masivos bolsones de desocupación, también llegó rápidamente a América latina con todas sus sombrías secuelas. Tampoco el tango quedó inmune; por el contrario: el cierre de locales de espectáculos, la baja en la venta de discos, la dispersión de orquestas y conjuntos, todo confluía para que el panorama se tornara pesadamente desolador. Pero la crisis del tango engendra el tango de la crisis. En Buenos Aires la situación se vio agravada por la decisión de los militares de tomar el poder y desalojar a don Hipólito Yrigoyen (El Peludo) de la presidencia, que el 12 de octubre de 1928 había triunfado con amplitud en los comicios. El 6 de setiembre de 1930, sin embargo, las tropas avanzaron desde Campo de Mayo, rodearon la Casa Rosada y el general Uriburu asumió el cargo. Francisco García Jimenez y Anselmo Aieta aprovecharon el instante para componer el tango Viva la patria, que inmediatamente grabó Gardel y que era una exaltación de los nuevos inquilinos de la Rosada (17).

(17) Parte de la letra de Viva la patria es la siguiente: La niebla gris rasgó veloz el vuelo de un avión/y fue triunfal amanecer de la revolución./Y como ayer, el inmortal 1810/salió a la calle el pueblo radiante de altivez./No era extraño el opresor, cual el de un siglo atrás/pero el mismo pabellón quiso arrebatár./Y al resguardar la libertad del trágico malón/la voz eterna y pura por las calles resonó./Viva la patria/y la gloria de ser libres./Viva la patria/que quisieron mancillar.



Enrique Santos DISCEPOLO:
la Biblia contra el calefón.

que las crisis económicas van acompañadas de crisis morales no es un descubrimiento de la sociología ni de la antropología social: Enrique Santos Discépolo lo fijó para siempre en obras como Cambalache, Yira yira, Qué vachaché, Quién más quien menos. Productos apasionados de una época en que los valores humanos estaban notoriamente trastocados como consecuencia de la inestabilidad del entorno social. "Al mundo le falta un tornillo", dirá Enrique Cadícamo a comienzos de los 30 y redondeará: "La humanidad anda a las piñas y de pura rebatifa apoliya sin colchón".

Si bien los letristas de tango no siempre hicieron una putual y cronológica anotación de la realidad, el impacto de ciertos hechos quedaron categóricamente registrados. Algunos de los tangos de la década del 20 se condolieron por las condiciones de vida de los trabajadores, pero fueron escasos los letristas que se consagraron al rastreo cotidiano del arrabal y sus habitantes. La rebelión, en todo caso, asume caracteres individuales y, en ciertos momentos, con una clara pigmentación anarquista, como, por ejemplo, en algunas de las composiciones de Dante A. Linzera (né Francisco Bautista Rimoli, 1903-1938), autor del tango Pajarito y que era una verdadera requisitoria contra el periodismo del sistema:

Pajarito
que al rudo compás del grito
Prensa, Argentino, Nación,
vas cortando las aceras
y flameando las banderas
de tu propia perdición.
Mientras ganas tus centavos, canta bravo
la canción de los esclavos, la canción,
que en las urbanas arterias callejeras
vengará un día tus miserias de gorrión.

Con un título más o menos inofensivo, Mario Batistella y Enrique Delfino (Al pie de la santa cruz se llama la pieza) protestaron contra la aplicación de la Ley de Residencia (4144), que significaba la expulsión de la Argentina de los extranjeros que fueran declarados indeseables por sus actividades políticas. El presidente Agustín P. Justo, elegido en 1932, aplicará esa ley sin contemplaciones a los que considera revoltosos. Por eso el citado tango dice en su parte liminar:

Declaran la huelga, hay hambre en las casas
es mucho el trabajo y poco el jornal
y en ese entrevero de luchas sangrientas
se venga en un hombre la ley patronal.

El escritor Enrique González Tuñón, hermano mayor del poeta Raúl, dejó inolvidables testimonios literarios de esa etapa de mishiadura (18), y en Camas desde un peso, escribía: "Yo era un muchacho tímido de hambre, que salía a la calle pobremente vestido o despertaba avergonzado por el alba en un banco de plaza. Mis ojos buscaban con ansiedad el amor. Sentía irrefrenables deseos de estallar en aullido de fiera acorralada". Y no era el único; también Roberto Arlt hizo un amplio registro de los avatares de la crisis en sus famosas Aguafuertes porteñas, auténticos compedios de la vida cotidiana, de los pocos afortunados azares de esa vida cotidiana: "Y Angelita, María o Juana, la tarde del sábado trabajan para los hermanos. Y planchan cantando un tango que aprendieron de memoria en El alma que canta (19); que esto, las novelas por entrega y alguna sección de biógrafo, es la única fiesta de las muchachas de que hablo". Arlt se refería, naturalmente, a las chicas que trabajaban en costuras o en los sombríos talleres de las fábricas, aquéllas que vivían sin vivir.

A la par que González Tuñón y Arlt, el escritor Elías Castelnuovo —protagonista directo de la crisis del 30— rememoró años después los efectos de la gran conmoción social (La Opinión Cultural, 7 de setiembre de 1975): "Se veía gente descalza por la calle y los que llegaban de Villa Desocupación, que estaba en Puerto Nuevo, parecía que venían del infierno, todos negros y desmelenados. Se veía desalojos en los conventillos que se realizaban violentamente, con mucha represión policial". El tango, desde luego, no fue indiferente a la crisis y una composición de comienzos de 1933, Acquaforte (grabada por Gardel y Magaldi), firmada por Horacio Pettorossi y Carlos Marambio Catán, dejaba esta reflexión:

Un viejo verde que gasta su dinero
emborrachando a Lulú con su champán,
hoy le negó el aumento a un pobre obrero
que le pidió un pedazo más de pan.

(18) Mishiadura: pobreza. Del genovés miscio: falta de dinero.

(19) Revista dedicada al tango que fue fundada en 1916 por Blas y Vicente Buchieri.

Ni siquiera Francisco Canaro escapa a las perturbaciones de ese momento histórico y junto con Ivo Pelay (né Guillermo J. Pichot, 1893-1959), autor de fáciles comedias de éxito, monta en 1932 la revista teatral La muchachada del centro en el Sarmiento, que es un testimonio entre irónico y compasivo de la crisis, sin más ambiciones que las descriptivistas. Y así en el tango Dónde hay un mango, que formaba parte de la obra junto a otras canciones más o menos pegadizas, ambos autores sostienen:

Dónde hay un mango, viejo Gómez?
Los han limpiado con piedra pómez.
Dónde hay un mango que yo lo he buscado
con lupa y linterna y estoy afiebrado?
Dónde hay un mango que los financistas
y los periodistas,
ni perros ni gatos, noticias no datos
de su paradero no me pueden dar?

Pero será Enrique Santos Discépolo quien con mayor profundidad, vehemencia y en permanente desafío de las tradiciones, dará una visión casi totalizadora no sólo de los años críticos, sino que también desnudará a todo el cuerpo social. Cada uno de sus tangos es una reflexión caústica, a veces corrosiva, pero siempre vivencial, de lo azarosamente humano. Por eso Ernesto Sábato señala que con Discépolo se inaugura el tango existencial, de hondura metafísica, en los que el inconformismo se hace crónico y no hay espacio para una razonadora esperanza. El pesimismo de Discépolo no nace de meras frustraciones personales: proviene de la observación atenta, sin condescencias, del entorno social, de todo lo que rodea su existencia. Desde su primer tango, Qué vachaché, que fue estrenado en Montevideo en 1928 ante la más absoluta indiferencia del público que no supo entender que se encontraba ante una nueva manera de concepción tanguística, Discépolo fue mordaz y contundente: "No ves gilito embanderado que la moral la dan por moneditas, que la honradez la venden al contado y la razón la tiene el de más guita". Para agregar: "Vos resultás haciendo el moralista un disfrazado sin carnaval". La reacción del auditorio ante ese tipo de sentencia es de una frialdad que hiela. Y el mismo Discépolo comentó ante ese aparente fracaso: "Un desastre, una catástrofe...se cayó el teatro, un terremoto, se hundió el escenario.

Todo lo que diga de aquello es poco. Yo francamente pensaba que el tango estaba bien. Que estaba clara su intención y su sentido. Lo presentamos en mitad del espectáculo. En el público, al principio, hubo una sensación de incomodidad. Luego empezaron los cuchicheos en la platea, se extendieron a los palcos, por ahí descendió de la galería un comentario. Y empezó a temblar la tierra. El público no entendía aquello y, como siempre, cuando algo no se entiende, se rechaza. Para el público aquello no era un tango. No era lo que estaba acostumbrado a escuchar. Y en cuanto a la letra ¿qué puedo decir?"

A pesar de sus muy discretos conocimientos musicales, Discépolo se las arregla para producir la melodía de uno de los tangos de mayor perdurabilidad de todos los compuestos a comienzos de los años 30: Yira, yira, cuya letra anuncia con abundancia de elementos la quiebra social y moral, consecuencia directa de la crisis económica y del derrumbe ideológico del liberalismo, de la pérdida de fe en los valores erigidos por una sociedad que sospechaba que su base de sustentación (ideológica, cultural, ética) podía permanecer inmutable ante los más disímiles avatares históricos. Discépolo ejemplifica en Yira, yira que esos valores no sólo pueden ser contradichos: están carcomidos, mistificados, enmascarados y, por lo mismo, han dejado de tener vigencia. El discurso discépoliano, sin embargo, es claramente individualista; parte del drama personal o de la captación de variados dramas personales para la elaboración de una filosofía de la vida que proclama el escepticismo como sustancia vital. Pero ese escepticismo es vivificante en un momento en que se descubre que "todo es mentira, que nada es amor" y que "al mundo nada le importa: yira, yira".

En otro de sus tangos de la misma época, Qué sapa, Señor —de muy débil difusión en comparación con Yira, yira—, aparece el mismo escepticismo, la misma visión caótica de la sociedad, aunque matizada con elementos políticos más contingentes: "Los reyes temblando remueven el mazo buscando un "yobaca" (20) para disparar..." y agregando, como con-

(20) Tanto en "sapa" como en "yobaca", Discépolo utilizó el vesre lunfardo, que consiste en invertir el orden de las sílabas. En el caso de "yobaca" se sustituyó la doble ele de caballo por la i griega, que es una constante de la ortografía lunfarda.

tinuidad de la misma idea: Qué sapa, Señor...que ya no hay Borbones?" La alusión es directa al triunfo de la República en España y la abdicación de Alfonso XIII. La percepción del mundo se identifica con casi todos los tangos anteriores y posteriores de Discépolo, en los cuales el desgarró existencial estará siempre presente, como en Uno, Canción de desesperada y Cafetín de Buenos Aires, sus letras fundamentales de la década del 40.

La sensación de derrumbe, inestabilidad, falta de coherencia sociopolítica; Discépolo traduce todo eso en la siguiente sentencia: "Y en medio del caos que horroriza y espanta, la paz está en yanta y el peso ha bajao". Entre 1926 y 1935 casi todos los tangos discépolianos insisten sobre la misma temática; en Quien más quien menos (una de sus composiciones menos difundidas, a pesar de que fue grabada por Alberto Gómez, Tania y Alfredo de Angelis), la caotización social se transforma a la vez en frustración generalizadora: "Quien más quien menos pa mal comer, somos la mueca de lo que soñamos ser". Lo mismo ocurre en Soy un arlequín, tango de 1929, en el cual el enmascaramiento pirandelliano alcanza una rara evidencia, una transposición que se inscribe como novedad absoluta en los textos de la tanguística: "Soy un arlequín que salta y baila para ocultar su corazón lleno de penas". Aquí la frustración está patentizada por los descabros del amor ("me engañó tu voz de arrepentida sin perdón), aunque queda claro que tales desequilibrios sentimentales están provocados por la vorágine de la sociedad, que fagocita cuanto encuentra a su paso, que humilla hasta a los más estoicos, que devora a sus criaturas y las tritura como una bulldozer.

Pero también hay otros hechos, otras circunstancias, que influyen notoriamente en la visión amarga y descarnada de Discépolo: una infancia caracterizada por la orfandad (sus padres murieron cuando tenía apenas 10 años), sólo reconfortada por los cuidados de su hermano mayor, Armando, quien, a la vez, lo inició como autor teatral (juntos escribieron el grotesco El organito en 1925). También su poco afortunada unión con la cantante Tania (née Ana Luciana Devís) tuvo una repercusión decisiva en

su existencia. A todo eso se debe agregar su esmirriado físico, la desmesura de su apéndice nasal, que también tuvieron una particular incidencia en su vida, a pesar de que el propio Discépolo se burló repetidamente de tales "defectos" y, en definitiva, los superó a base de talento y sentido del humor. Por ejemplo, cuando Gardel cantó Que vachaché y prometió garbarlo inmediatamente, Discépolo se encontraba trabajando en un destartado teatro de provincia, y recordaría con posterioridad: "Estaba loco de alegría y estaba solo. No tenía con quien compartirla. De repente noté el bulto de alguien que llegaba a mi lado. Qué suerte. Me di vuelta para contarle mi felicidad... y era una pulga. En aquel camarín las pulgas eran más grandes que yo".

Al mismo tiempo, el autor de Esta noche me emborracho (tango de 1928 e inmortalizado por Gardel) su explicar con desesperanzada lucidez cuál había sido el caldo de cultivo de sus composiciones, cómo se habían gestado y el por qué de su desazonada manera de percibir la vida. Y lo explicaba con estas palabras: "Hay un hambre tan grande como la del pan que es la injusticia, la de la incomprensión. Y la producen las grandes ciudades donde uno lucha solo, entre millones de hombres indiferentes al dolor que uno grita y ellos no oyen. Londres y Nueva York grises, Buenos Aires gris, todas deben de ser iguales. Y no por crueldad preconcebida, sino porque en el farrago ruidoso de su destino gigante, los hombres de las grandes ciudades no pueden detenerse para atender las lágrimas de un desengaño. Las ciudades grandes no tienen tiempo para mirar el cielo... El hombre de las grandes ciudades caza mariposas de chico. De grande, no. Las pisa...No las ve. No lo conmueven".

Los esfuerzos de Discépolo por sistematizar ese sentimiento de oquedad y desaprensión se plasmaron en cada uno de sus tangos, incluyendo los más humorísticos y menos comprometidos (Chorra, Justo el 31, Victoria), pero en los cuales no varía la visión desolada del mundo. Católico a su manera, como él decía, dejó entrever su decepción religiosa en composiciones como Tormenta, Martirio y Desencanto, en los cuales hay repetidas apelaciones inquisitivas sobre los postulados teológicos del

catolicismo, que en la época a que responden esos tangos aparecía firmemente adherido a los centros de poder. Con su muy especial desborde verbal, Discépolo pudo ir un poco a la médula de su tiempo, saber a ciencia cierta cuáles eran las motivaciones esenciales de sus tangos y explicarlos a quienes pensaban que los hacía por un mero divertimento. "Un tango puede escribirse con un dedo, pero con el alma —decía—; un tango es la intimidad que se esconde y es el grito que se levanta desnudo. El tango está en el aire como el aire: está en el vuelo curvo de los pájaros, en la pared descascarada que muestra una llaga de ladrillos; está en la esquina más distante, y está también presente en esta esquina que forman tu corazón y mi corazón".

Muerto a los 50 años, el 23 de diciembre de 1951, Discépolo no sólo fue uno de los más profundos renovadores del tango, sino una conciencia de su época, que dejó testimoniada en cerca de unas 30 composiciones que han perdurado más allá de todo cuestionamiento estético o ideológico, como lo sigue demostrando aún hoy Cambalache (1935), uno de sus tangos más conocidos, pero no por eso uno de sus mejores; Cambalache, con su letra corrosiva, de humor desencantado y pesimista, continúa molestando a quienes lo escuchan. Y no hay otra razón en el úkase del gobierno del general Viola, en noviembre de 1981, que prohibió su difusión radiofónica. Tal vez reflejaba con demasiada precisión los acontecimientos de la Argentina actual.

Quizás quien haya comprendido con mayor inquietud el mundo discépoliano fue otro talentoso poeta del tango: Homero Manzi, quien en su composición Discepolín (con música de Aníbal Troilo), trefiló estos versos de homenaje y valoración, que representan unívocamente una captación de su mundo y de su gente:

Sobre el mármol helado, migas de medialuna
y una mujer absurda que come en un rincón;
tu musa está sangrando y ella se desayuna:
el alba no perdona, no tiene corazón.
Al fin, quién es culpable de la vida grotesca?
y del alma manchada con sangre de carmín;
mejor es que salgamos antes de que amanezca,
antes de que lloremos, viejo Discepolín!

Conozco de tu largo aburrimiento
y comprendo lo que cuesta ser feliz,
y al son de cada tango te presiento
con tu talento enorme y tu nariz.
Con tu lágrima amarga y escondida,
con tu careta pálida de clown
y con esa sonrisa entristecida
que florece en verso y en canción.

La gente se te arrima con su montón de penas
y tú las acaricias casi con un temblor;
te duele como propia la cicariz ajena;
aquél no tuvo suerte; y ésta no tuvo amor.
La pista se ha poblado al ruido de la orquesta
se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín
No ves que están bailando?
No ves que están de fiesta?
Vamos que todo duele, viejo Discepolín!

CINE

Antes del advenimiento del cine parlante, infinidad de tangueros encontraron un seguro medio de vida en las salas que exhibían films mudos. Se dice que muchas personas acudían a esas salas no por la película que pasaban, que era asunto secundario, sino que para escuchar a los cuartetos y sextetos típicos que desgranaban un tango tras otro, mientras que en la pantalla la acción se escurría por muy distintos caminos a los musicales. Pero la novedad que significó el cine hablado ahuyentó para siempre a los intérpretes de tango, que quedaron de la noche a la mañana sin una importante fuente de trabajo. El acontecimiento coincidió, además, con los años de la crisis, con lo cual el impacto sobre aquellos músicos fue aún de mucho mayor envergadura. El bandoneonista Pedro Maffia —auténtico maestro del instrumento— diría más tarde que para toda su generación sería ése el momento más duro, el de más difícil sobrevivencia.

Pero así como el cine había desalojado a los tangueros de los valcos, los convocaría poco después, pero esta vez en calidad de protagonistas. Y sería, precisamento, el cine el que revitalizaría al tango en instantes en que parecía languidecer sin remedio y muchos de sus in-

térpretes, obligados por las circunstancias, debieron dedicarse a perfeccionar ritmos internacionales o a buscar nuevos medios de vida. Es en 1933, cuando ya El cantor de jazz —la primera película sonora norteamericana que tiene como protagonista fundamental a Al Jolson— ha concitado a multitudes en el mundo entero, que la Argentina Sono Film, bajo la hábil dirección comercial de Atilio Mentasti, decide lanzarse por el camino del film musical. Y contrata a Luis Moglia Barth, un modesto artesano de la imagen, pero que tiene el mérito de haber intentado durante el año anterior la realización de dos cortometrajes sonorizados, de los cuales uno solo llega a exhibirse: el que tenía como figuras principales a la vedette María Esther Gamas y al cantor Carlos Viván (autor de los famosos tangos Cómo se plantea la vida y El barco 'María').

Para la facturación de ese primer film, Moglia llamó a los más importantes actores y tanguistas de la época, ninguno de los cuales tenía una experiencia cinematográfica más o menos importante. La película, que se tituló Tango, era una especie de compendio del lugar común, un su dorífero folletín destinado al consumo del gran público, que debería que dar absorto por la novedad. Al margen de los devaneos sentimentaloides del argumento, era más importante ver a Mercedes Simone interpretando su composición Cantando y Milonga sentimental (de Manzi y Piana), a Azucena Maizani haciendo gorjeos en La canción de Buenos Aires (de ella misma y Cúffaro), Botines viejos (de Juan de Dios Filiberto) y Milonga del 900 (también de Piana y Manzi), a Juan D'Arienzo —que había formado su primera orquesta en 1928— tocando su tango Chirruza en un suntuoso cabaret con piscinas y caídas de agua. El film, además, presentaba al conjunto guardiaviejista de Ernesto Poncio, al cantor Alberto Gómez, a la orquesta de Osvaldo Fresedo, al grupo de Edgardo Donato, a la cantante Tita Merello, mientras que los actores de mayor relieve eran Luis Sandrini, Pepe Arias, Alicia Vignoli y Meneca Tilhade. Se trataba, pues, de un elenco monstruo para la época y que reflejaba las ambiciones con que había sido encarada la película.

El indiscutido éxito comercial de Tango pareció señalar un derrotero muy preciso a los incipientes productores y ese mismo año, en que

nace la empresa Lumiton, Enrique Susini dirige, por encargo de ésta, el film Los tres berretines, que también cuenta con la presencia de Luis Sandrini y en la cual aparece Anibal Troilo (que sólo tenía 19 años) como bandoneonista de un sórdido cafetín suburbano. El mismo Moglia Barth se apresuró a repetir el suceso anterior y filmó Dancing, también en el año 33, para lo cual reunió a la cantante Amanda Ledesma, la orquesta de Roberto Firpo y a los actores Tito Luisiardo (que además las oficiaba de bailarín) y Alicia Vignoli.

Esas tres películas precursoras —que dejaron en las taquillas notorios provechos económicos— estimularon a otros directores, como José Agustín Ferreyra, Mario Soffici, Eduardo Morera, que habían incurrido fructuosamente en el cine mudo, a continuar por el mismo sendero, pero con la seguridad de que ya pisaban terreno abonado. En 1934 Ferreyra realizó Calles de Buenos Aires, al paso que Carlos de la Púa, que se había hecho muy conocido por su libro de poemas lunfardos La crencha engrasada, acomete la dirección y argumento de Galería de esperanzas, un módico film en que aparece la actriz Nelly Quel. Pero la película de mejor construcción dramática, de mayor coherencia dentro de las limitaciones temáticas, será Alma de bandoneón, dirigida por Soffici, que tiene música de Discépolo y a la cantante Libertad Lamarque como figura estelar, a pesar de que Lamarque aún no ha alcanzado la real dimensión artística que lograría a fines de la década del 30. También Manuel Romero, que había dirigido a Gardel en Luces de Buenos Aires, en París, trata de imitarse a sí mismo y filma Noches de Buenos Aires, con un elenco que incluye a Tita Merello, Enrique Serrano, Irma Córdoba y Fernando Ochoa. Un poco antes, Eduardo Morera se había lanzado con Idolos de la radio, un film que no era otra cosa que una sucesión o un collage de temas tangueros, en los que descollaban Ignacio Corsini, Ada Falcón, Tita Merello y el infaltable Francisco Canaro, que simulaba dirigir su orquesta.

El cine, como ya se dijo, fue en esos años de casi total anemia tanguística, un núcleo revitalizador para el tango, una forma de catapultación hacia públicos que lo habían ignorado o que se habían cansado de sus desfallecimientos. Y también abrió una brecha en otros países latinoamericanos, conquistando nuevos mercados y nuevas audiencias. Esta si-

tuación afianzó, a la vez, el mercado discográfico como inmediato reflejo de la aceptación que encontraron esas primeras películas dedicadas exclusivamente al tango. También el cine sirvió de trampolín para figuras tan importantes como Hugo del Carril (né Piero Hugo Fontana, 1912), Sabina Olmos (1913) y Alberto Vila (1903) o para consolidar a intérpretes que iban a tener una vasta repercusión popular (Charlo, Tita Merello).

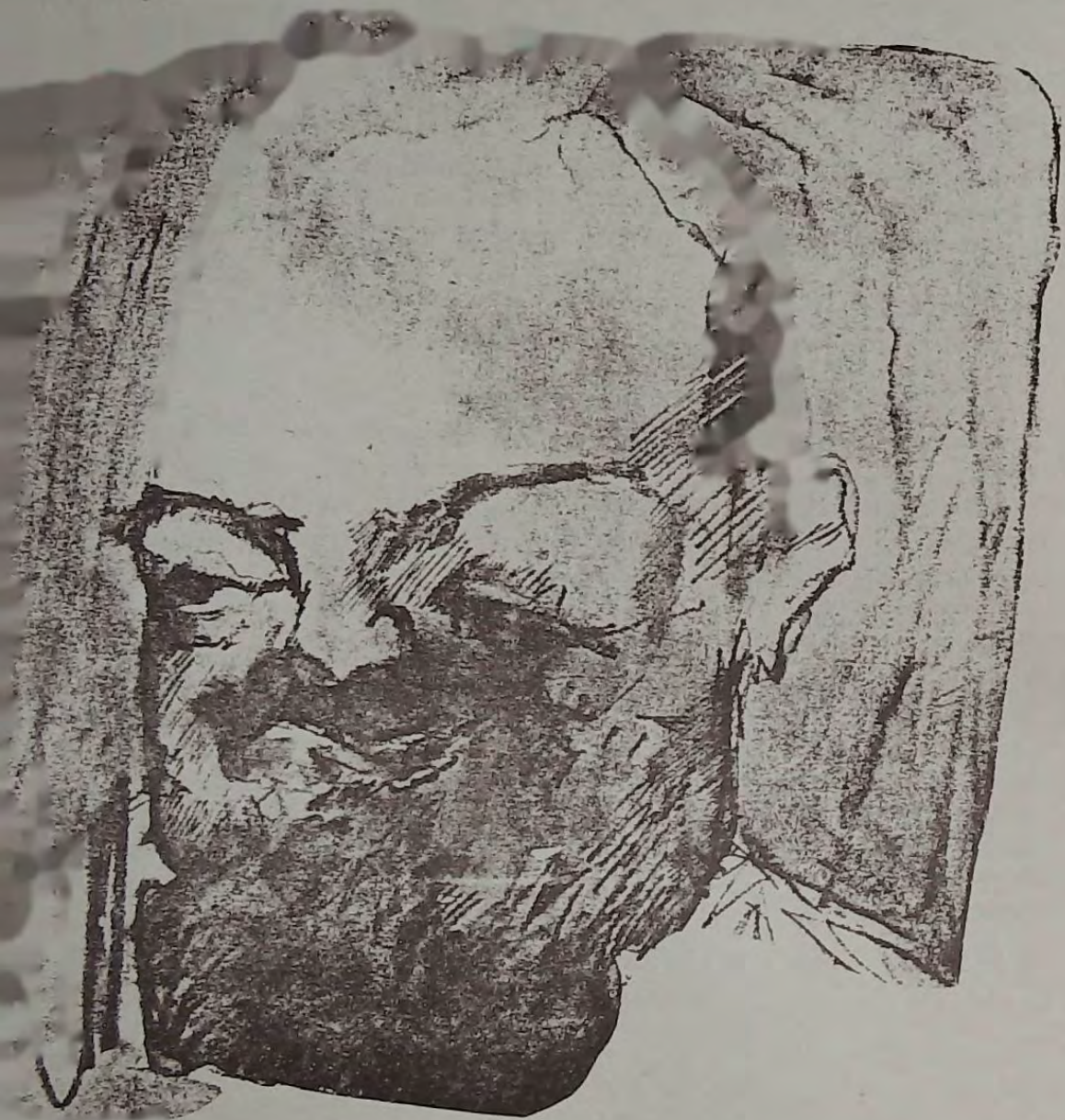
Films como Los muchachos de antes no usaban gomina, dirigido por Manuel Romero en 1937, Ayúdame a vivir, realizado por Ferreyra en 1936, Besos brujos, también de Ferreyra, Tres anclados en París, donde compartieron roles estelares Florencio Parravicini y Hugo del Carril, fueron determinantes para el asentamiento del cine tanguero, que perduraría hasta fines de los años 50 y se transformaría en una de las modalidades de mayor arraigo en el desarrollo de la industria cinematográfica argentina. En forma casi paralela, pero en París y en Nueva York, Carlos Gardel alcanza su mayor consagración a través de los films que lo imponen como actor y que tienen como punto de referencia el único posible para las posibilidades del cantante: el tango. Desde Luces de Buenos Aires (1931) a Tango bar (1935), las películas protagonizadas por Gardel repitieron, monótonamente, las mismas sinuosidades argumentales, al punto que el cantante declaró con cierta exasperación: "Me escriben guiones idiotas, y cuando aparece alguno pasable lo modifican tanto que al final queda convertido en un mamarracho. No sé qué hacer". Lo cierto es que a la Paramount le interesaba, por encima de cualquier otra consideración, introducir la imagen de Gardel en los más amplios sectores hispanoparlantes, para lo cual era imprescindible apelar a libros cinematográficos que calcaran los folletines de la época y que garantizaban una amplia aceptación popular. Todos esos films, además, se veían agravados por las escasas aptitudes actorales de Gardel, pero como dice Matamoros "cuando llega a exasperar con sus pobrísimos recursos de comediante, canta, y a-

lí su dramatismo y su intención lo convierten, de pronto, en un gran actor, no de la palabra hablada, sino de la cantada".

Al margen de tales carencias, las películas de Gardel --como también las que se hicieron en la Argentina-- estimularon el gusto por el tango y le dieron un nuevo impulso, sacándolo del marasmo en que se encontraba, revistiéndolo de una mitología populista de vastos alcances. Y esa mitología se vio acrecentada por un hecho aleatorio pero de firme importancia: dos films de Gardel (Tango bar y El día que me quieras) fueron estrenados con posterioridad a la muerte del cantante, lo que de alguna manera acrecentó cierto regusto necrofílico en las plateas.

POSTLUNFARDO

La internacionalización del tango vehiculada por Gardel y un no desdeñable equipo de asesores, entre los que se contaba Alfredo Le Pera (1904-1935), significó un vuelco casi absoluto en la concepción de las letras de tango. Le Pera se esforzó en "lavarlas" de toda culpabilidad lunfarda, de hacerlas comprensibles a todos los públicos hispanoparlantes. Esta purificación idiomática, que obedecía a instancias parejamente comerciales, había sido instrumentada varios años antes por otros autores de mayor hondura poética que Le Pera. Tal es el caso de Ricardo Luis Brignolo (Intimas), Armando Tagini (Marioneta, Misa de once), Fernán Silva Valdés (Agua florida, Clavel del aire), Héctor Pedro Blomberg (La viajera perdida, La que murió en París), Mario Gomila (Bibelot, Páginas muertas), José González Castillo (Griseta, Silbando, El aguacero), Enrique Cadícano (Anclao en París) y, en fin, Homero Manzi (Milonga del 900, Milonga sentimental). La mayor parte de los temas citados fueron, a la vez, cantados y grabados por Gardel y tuvieron una extraordinaria repercusión cuando fueron estrenados; sin embargo, Le Pera, que tenía un



Homero MANZI: jerarquía poética

aguzado sentido mercantil, fue quien le dio coherencia a un estilo de escritura que podríamos calificar de "purista", pues sólo apelaba a palabras castellanas. Esta corriente tuvo inmediatos continuadores en José María Contursi (Katunga) a través de uno de los más hermosos tangos compuestos en el segundo lustro de la década del 30: Más allá, con música de Joaquín Mora y fielmente interpretado por Ignacio Corsini. Contursi (1911-1972), hijo de Pascual Contursi, rehusó seguir las huellas lunfardescas impuestas por su padre a partir de Mi noche triste y, por el contrario, se internó en un camino que se orientaba en un rescate (para el tango) de modalidades poéticas que iban de Amado Nervo a Alfonsina Storni, pero perfectamente ensambladas a la tanguística. En esta labor fue inestimable la cooperación de Joaquín Mauricio Mora (1907), uno de los más inspirados compositores de la época y a quien se le ha hecho escasa justicia: gran parte de sus temas han sido olvidados o desdeñados por los más destacados intérpretes que surgieron desde los años 50 en adelante y, por lo tanto, permanecen desconocidos para el gran público. Solo sus tangos Divina, En las sombras y Margarita Gauthier fueron grabados en el último tiempo, pero en general en versiones orquestadas. Tal vez este olvido se deba a que Mora se radicó en Colombia en 1943 y se desvinculó casi totalmente de Buenos Aires.

Mora y Contursi dieron a conocer entre 1935 y 1939 una media docena de piezas de notable riqueza melódica y poética, que significaron una auténtica renovación temática y formal para el género, pero sin apartarse de sus esencialidades, sin falsos vanguardismos. Había, eso sí, superación, el intento de recrear ciertas fórmulas gastadas por el uso y por el tiempo. Así surgieron Esclavo, Frío, Como aquella princesa, Al verla pasar, Más allá, Distante, tangos que si no tuvieron una trascendente irradiación popular al menos sentaron las bases para ensayar otros métodos más evolutivos de la tanguística. Es probable que la etapa de Mora y Contursi no haya sido aguilatada en todo su valor por los historiadores

del tango, pero es evidente que deberá revisarse de manera mucho más minuciosa.

La paulatina deslunfardización del tango no implicó, sin embargo, darle la espalda al pasado más inmediato ni un desprecio por las obras que se habían gestado durante toda la década anterior. Existía, eso sí, la clara tendencia a no seguir repitiendo, machaconamente, todo lo que había explorado la generación anterior; además, la crisis había enseñado que era necesario aventurarse por otros derroteros: de otra manera no había salvación para el tango, desfasado de la sensibilidad de la época. Esa obligación un poco imperiosa fue determinante para la aparición de piezas como Nieblas del riachuelo y Nostalgias (ambas de Cobián y Cadi-camo), Tango sin letra y Sin ella (Cátulo Castillo), El pescante y Pue-ye (Homero Manzi), Yo no sé llorar (Celedonio Esteban Flores, en una tesitura muy diferente al grueso de su obra anterior), Aromas y Siempre es carnaval (Emilio y Osvaldo Fresedo), Mariposita y Entre sueños (Francisco García Jiménez), solo por citar algunas, pues la lista es posible aumentarla con decenas de temas que se inscriben en esa misma vertiente.

Algunos letristas de esta etapa renovadora procedían de la década anterior y habían alcanzado cierta madurez de escritura dentro de una modalidad que habían impuesto desde el inicio del tango-canción Pascual Contursi y el Celedonio Flores. Tal es el caso, en especial, de Enrique Cadí-camo (1900), uno de los autores más prolíficos del tango y de las más variadas facetas, que van del exasperado lunfardismo de Pompas al modernis-mo rubeniano de La novia ausente. Muchas de sus composiciones (Madame I-vonne, Aquellas farras, Muñeca brava) fueron grabadas por Gardel y alcan-zaron una notoria difusión y perduraron en las siguientes décadas gracias a continuas regrabaciones que hicieron otros intérpretes de primer rango. Lo mismo ocurrió con García Jiménez (1899), aunque en toda su trayectoria inicial no recurrió muy tajantemente al vocabulario lunfardo, reflejando de preferencia el habla popular de Buenos Aires a través de una retórica

que se postulaba con mayor envergadura original; también tuvo la suerte que sus temas liminares fueran incluidos en el repertorio gardeliano, que le permitió acceder desde muy temprano a una cierta consagración autoral. Sus tangos Zorro gris, Alma en pena y Farolito de papel fueron los más representativos de su voluminoso inventario cantado por Gardel. Se puede decir, sin embargo, que García Jiménez pasa sin solución de con-tinuidad de los comienzos del 20 a fines del 40, manteniendo siempre una fina captación de la problemática ciudadana (con el paréntesis de su po-co afortunada composición Viva la patria), para lo cual contó con la muy eficaz colaboración del bandoneonista Anselmo Aieta (1896-1964), a quien le perteneció la música de la mayor parte de sus temas. Aunque premunido de una muy precaria técnica musical, Aieta fue uno de los más inspirados compositores de las etapas iniciales del tango cantado, logrando con En-tre sueños su máxima creación, que se inscribe entre las obras de mayor relieve melódico de la década del 30.

Ha señalado Roemí Ulla (Crisis, N.º 7, noviembre de 1973) que "es-tos poetas (los que irrumpen en el 30), cuyo paradigma es Homero Manzi, registran en sus letras (especialmente en las lírico-amorosas) el ingre-so de la clase media en la producción y el consumo del tango". No obsta-nte, es solo una entrada que apenas se despunta y que tendrá un eco mucho más masivo en la década siguiente, cuando ya estén asentados los funda-mentos musicales y metafóricos en los cuales los nuevos autores basarán lo más característico de su obra: los cambios que se han operado en el panorama social y artístico, que repercutirán, además, en la ciudad mis-ma, desde la transformación en las costumbres a su desmesura urbanísti-ca. El tango, por lo mismo, no podrá permanecer ajeno a esas claves de modernidad y la única forma de garantizar su pervivencia será la conquis-ta de ámbitos que antes le habían estado vedados; la masificación de las capas medias será el elemento y el vínculo para alcanzar la mayor divul-gación de su historia.

TROILO

La escuela decariana, que alcanzó su cénit en los comienzos de los 30, tuvo por cierto múltiples ramificaciones y nutrió por igual a variadas tendencias interpretativas que se reclamaron como renovadoras y evolutivas. Los músicos, en líneas generales, clarificaron sus ideas, eligieron líneas temáticas más avanzadas, propusieron composiciones de muy elaborados hallazgos melódicos y, a la vez, sensibilizaron el oído del público a través de las exigencias que se autoimpusieron. Todo esto fue posible porque la gran mayoría estaba técnica y académicamente preparado para dar ese importante salto cualitativo. Ya no se trataba de intuitivos que suplían sus carencias a base de cierto iluminismo inspirativo y que, además, contaban con la complacencia de auditorios incapaces de discernir lo que era buena o mala música. Como alguien dijo, el tango subió de los pies a la cabeza, naciendo de alguna manera el tango para escuchar, piedra de toque para toda composición que se quiera artística.

El decarismo contribuyó, desde luego, a una polarización de las tendencias y si bien no se entabló una lucha entre tradicionalistas y renovadores, al menos hubo una posibilidad de elección. Las orquestas de Francisco Canaro y Roberto Firpo —las que más discos lanzaban al mercado— continuaron cultivando las modalidades interpretativas que habían impuesto en la década anterior, pero otorgándole mayor importancia a la parte cantada (generalmente un estribillo de las letras). Pero, la aparición de otros conjuntos más o menos conservadores (Juan D'Arienzo en 1928, Juan de Dios Filiberto en 1933, Edgardo Donato en 1931) reforzó la línea de los que buscaban perpetuar los rudimentarismos musicales. La tarea para los vanguardistas no era fácil: el público había favorecido las formas simples, habituales, de ejecución y parecía dispuesto a no dejarse tentar por nuevas normas que rompieran sus esquemas. Sin embargo, De Caro había impuesto —en un sector minoritario, es cierto— su estilo,

pero eso no significaba que hubiera algún tipo de concenso sobre el estilo del autor de Copacabana, que dejaba largos espacios para la realización de solos y fraseos, que utilizaba reiteradamente formas contrarintísticas. Los continuadores de la tendencia decariana (Carlos Maruccci, Pedro Laurenz, Pedro Maffia) debieron afrontar la incompreensión de ciertos auditorios y el rechazo, por otra parte, de las casas grabadoras que —al igual que hoy— no querían promocionar a "artistas que no venden". El caso de Laurenz en ese aspecto es bastante significativo: pudo registrar su primer disco en 1937, es decir, tres años después de haber constituido su orquesta. Aún más dramático es el de Elvino Vardaro —uno de los más grandes violinistas del tango de todos los tiempos— que actuó con su sexteto durante cuatro años (1933 a 1937) en el café Germinal de la calle Corrientes, pero que no pudo grabar ninguna de sus magníficas interpretaciones (21). Muy distinto fue lo que ocurrió con Francisco (Pancho) Lomuto (1893-1950) que pudo con sus diversas agrupaciones completar una muy nutrida discografía, pero sin que se advirtiera en su estilo y en la solución musical de sus ejecuciones ningún aporte estimable a la evolución instrumental del tango. Tal vez su éxito se deba más que nada a que compuso dos temas que lograron una insólita repercusión: Churrasca (cantado por Charlo) y Dímelo al oído (verdadero caballo de batalla de Mercedes Simone).

Vardaro (1905-1971), que en la mitad de la década del 20 había actuado con Roberto Firpo y que luego había sido el primer violín de la Orquesta Típica Victor, consagró sus esfuerzos no sólo a dignificar la interpretación de la tanguística, sino que fue un verdadero maestro para algunos de los jóvenes ejecutantes que lo secundaron en su sexteto, entre ellos Aníbal Troilo, que a la sazón contaba con solo 19 años. Pero Vardaro, que se negó a "comercializar" su forma de ejecutar y de sen-

(21) La única incursión que hizo Vardaro con su sexteto en un estudio de grabación fue para una prueba, grabando la composición de Salvador Gruppillo Tigre viejo. Ese registro fue editado en 1969 por el sello Show Record, que dirigía Oscar del Priore.

tir el tango, no volvió —una vez disuelto su grupo orquestal— a dirigir otros, limitándose a integrar diversos conjuntos, entre ellos los de Fulvio Salamanca y Astor Piazzolla. Este último le dedicó el hermoso tango Vardarito —grabado por el noneto en 1972—, un verdadero réquiem para el sobresaliente violinista.

Otro de los importantes músicos que tuvieron una notoria influencia en la formación de Troilo fue el bandoneonista Ciriaco Ortiz (nacido en Córdoba en 1908), un auténtico virtuoso del instrumento. "Acaso por esta misma condición de su estilo —dice Horacio Ferrer—, un preciosismo que tiene menos que ver con la mecánica bandoneonística que con una "polenta" (22) temperamental inimitable, no ha tenido continuadores, aunque se alcance a percibir su influencia en otro estilista de tan admirable contenido creador como Aníbal Troilo". Sin embargo, el tiempo en que Troilo actuó junto a Ciriaco Ortiz fue relativamente breve (juntos integraron la orquesta típica Los Provincianos), aunque fue lo suficiente como para marcar la tonalidad, el tempo, interpretativo del autor de Sur. También la personalidad de Pedro Maffia (1900-1967), que con su sexteto formado en 1926 y con las diversas orquestas que dirigió posteriormente, dio una indiscutible tónica de calidez a cada interpretación que realizó, tuvo una decidida repercusión en estilo troiliano, especialmente en los "arrestres" bandoneonísticos, en el desgranamiento pausado, lindante a veces con la lentitud de los tangos íntimos de la madrugada. Maffia, a la vez, fue un compositor de notables aptitudes; lo demuestran sus temas Amurado, Taconeando, Diablito, Pelele, Por qué no has venido, para citar unos pocos de los muchos que realizó a lo largo de su fecunda travesía por la música popular.

La década del 30 se singularizó por la profusión de grandes ejecutantes del bandoneón, algunos de los cuales se habían iniciado en los

(22) Polenta: expresión lunfardística que significa fuerte o de calidad superior. Por extensión, y como la utiliza Ferrer, algo que tiene alma o su propia dinámica. Del italiano jergal: oro.

años 20, pero que tuvieron una nítida proyección artística y espiritual en la etapa en que el tango se recompone de su crisis y accede, además del cine, a los frondosos shows radiales. Tal es el caso de Pedro Laurenz (1902-1972), que había alcanzado ya cierta plenitud cuando integró el sexteto de Julio de Caro de 1925 a 1934, pero que a través de su propia orquesta logró una pareja calidad de interpretación dentro de la tendencia más evolucionada de ese tiempo, para lo cual contó con la colaboración (piano y arreglos) de Osvaldo Pugliese, de Armando Blasco (segundo bandoneón, que también había integrado el grupo de De Caro), de José Nieso (primer violín) y de otros calificados intérpretes. Su escuela bandoneonística, que combinaba imaginación y técnica musical, fue muy determinante para la formación de los más jóvenes instrumentistas de la generación de 1935 en adelante (Osvaldo Ruggiero, Domingo Federico, Julio Ahumada, Máximo Mori). También su fino temperamento de compositor ejerció no poca influencia entre los autores coetáneos; se le deben páginas tan definitivas como Suerte loca, Milonga de mis amores, La revancha, Orgullo criollo, Mala junta (en colaboración con De Caro) y Berretín, aunque además dejó muchos otros temas, varios de los cuales para ser cantados.

Hasta aquí hemos descripto, someramente, cuál era el ambiente, el élan bandoneonístico en que se nutrió Troilo (sin olvidar a otros dos grandes de la época: Carlos Marcucci (1903-1957) y Luis Petrucelli (?-1941), quienes también ejercieron un importante magisterio, especialmente Marcucci, autor de un método para el aprendizaje y perfeccionamiento de la ejecución del fueye, que hasta hoy tiene vigencia). Si bien todas esas influencias fueron de alguna manera categóricas, al poco tiempo asomó la genuina originalidad de Troilo, sobre todo cuando pudo expresarse de manera autónoma a través de su propia formación orquestal. Nacido el 11 de julio de 1914, inició precarios estudios musicales a los 8 años y debutó profesionalmente a los 12, en el cine Petit Colon del barrio de Palermo, en Buenos Aires; dos años después pasó a integrar la orquesta de Juan Maglio, que hacía sus presentaciones en el café Germin-

53

nal. Tras haber integrado diversos conjuntos, algunos de manera muy fugaz, decidió crear su propio grupo en julio de 1937, debutando en la boite Marabú, uno de los más importantes centros del tango nocturno, cuando solo contaba con 23 años. Orlando Goñi (1914-1945), de la misma edad que Pichuco, ocupó la plaza de pianista, mientras que Francisco Fiorentino (1905-1955) tuvo a su cargo los vocales; ambos fueron aportes fundamentales para el primigenio conjunto troilliano. El primero por su extraordinaria sensibilidad tanguera, reforzada por una depurada técnica y un manejo impresionante de su mano izquierda, y el segundo porque llevó una experiencia como cantante y músico que había desarrollado a partir de 1925 en la orquesta de Francisco Canaro, en la cual había alternado su labor como bandoneonista y estribillero.

Desde su inicio, la agrupación de Troilo (bandoneón por tres, violín por tres, piano y bajo) mostró un encomiable afiatamiento, un característico sentido del melodismo, pero que no le restaba fuerza tanguera. Quedan como testimonio de esa primera etapa las grabaciones de dos temas realizados en 1938 para la casa Odeón (reeditados en 1965): Comme il faut (de Arolas) y Tinta verde (de Bardi). Otra de las constantes de Troilo durante toda su trayectoria fue su insobornable buen gusto para la elección del repertorio y, a la vez, la calidad de los músicos de los que siempre supo rodearse; eso también se evidenció en los cantantes que integraron su orquesta y que, cronológicamente (de 1937 a 1975), fueron los siguientes: Francisco Fiorentino, Amadeo Mandarino (de paso muy fugaz), Alberto Marino, Floreal Ruiz, Edmundo Rivero, Aldo Calderón, Jorge Casal, Raúl Berón, Carlos Olmedo, Roberto Goyeneche, Angel Cárdenas, Elba Berón, Roberto Rufino, Nelly Vásquez y Tito Reyes. En el año 1975, cuando Troilo se presentó --muy poco antes de su muerte-- en el Teatro Odeón fue secundado vocalmente por Roberto Achával, pero no logró realizar verdaderas fonográficas. En 1969, en fin, y solamente para la grabación de un LP, Troilo y Goyeneche volvieron a actuar juntos.

Troilo, que ha sido considerado como el mejor bandoneonista de todos los tiempos, amalgamó sus cualidades de intérprete con un inspirado sentido de la composición; bastaría citar dos de sus tangos para comprobarlo: Sur y La última curda. Pero Pichuco dejó muchas otras pruebas de su talento, de su incomparable sensibilidad de autor: Resonso, Toda mi vida, Corralera, Garúa, Pa' que bailen los muchachos, Barrio de tango, Medianoche, Servando, Che bandoneón, Milonguero triste (en homenaje a Orlando Goñi), A Pedro Maffia, Contrabajando (en colaboración con Piazzolla), A la guardia nueva, Desencuentro. Esas y muchas otras piezas ilustran de manera cabal sus diversas etapas de compositor, de hombre de tango que supo expresarlo con un invariable buen gusto artístico, a pesar de que en los últimos años se advirtió con claridad que gran parte de su inteligencia creadora la fue dejando en una bohemia un poco exasperada y no pudo, después de 1966, retomar la calidad de su línea anterior, dejándose llevar por los vaivenes de la mitología que se erigió en torno a su persona.

Pero la personalidad de Troilo —aún con sus flaquezas posteriores— llenó casi 40 años de tango y se constituyó en una piedra angular de su evolución; no fue casual, por lo mismo, que por su orquesta pasaran músicos muy importantes de la tanguística actual (Piazzolla, Carlos Figari, Berlingieri, Ernesto Baffa, Julián Plaza, como arreglador del conjunto.) Al margen de las grabaciones que hizo con la orquesta, también registró 20 temas con el excelente guitarrista Roberto Grella, a quien secundaban Edmundo Zaldivar (guitarrón) y Kicho Díaz (contrabajo), demostrando en los solos de bandoneón toda la riqueza armónica, melódica y rítmica que es posible extraerle al instrumento.

Más allá del mito, de la simple evocación nostálgica, Troilo sintetizó y amplió todos los valores musicales del tango que se habían gestado en torno al decarismo, pero le sobró talento para crear su propia escuela, su manera intransferible de tocar y frasear, sin falsas audacias ni alardes virtuosistas.

PUGLIESE

Casi todos los exponentes del tango de los años 20 fueron violinistas o bandoneonistas; por lo tanto, el desarrollo pianístico quedó supeeditado a muy pocos músicos que tuvieron que crear, sobre la marcha, una forma de interpretación, pero adaptándola siempre a la modalidad de la orquesta que integraban. Tal es el caso de Francisco de Caro, que actuaba en el sexteto de su hermano, de José María Rizzuti, que se asoció a Osvaldo Fresedo, de José Cosenza, que se vinculó a Roberto Firpo cuando éste decidió abandonar el piano para solo dedicarse a la dirección de su orquesta. Distinta es la situación de Eduardo Pereyra (El Chon), que pese a sus indudables cualidades pianísticas alcanzó mayor trascendencia como autor que como ejecutante, aunque formó su primera orquesta en 1924 y siguió actuando hasta bien entrada la década del 50. Sin embargo, fue más conocido por la composición de temas tan populares como El africano, Y reías como loca, Gorriones y Viejo coche, algunos de los cuales fueron grabados por Gardel y Angel Vargas. También fueron diferentes las incursiones que hicieron en el tango René Cospito —que se dedicó fundamentalmente a la música popular de carácter internacional—, autor de dos muy hermosas composiciones (Porota y Esponjita) y Sebastián Piana, quien produjo piezas tan sobresalientes como Tinta roja, Silbando, El pescante y De barro, por solo nombrar algunas de su prolífico repertorio, pero que en el plano interpretativo tuvo escasa participación, dedicándose de manera preferente a la docencia.

Carlos di Sarli, en cambio, marcó desde el piano un estilo y un temperamento de singulares relieves en la forma de tocar el tango, a pesar de que siempre se negó a que sus intérpretes realizaran solos y/o variaciones dentro de su sólida concepción musical, propicia a constantes tutti orquestales, a una consubstanciación de la masa instrumental. Algunas prudentes intervenciones suyas —especialmente en el caso de Milonguero viejo, La cachila y Bahía Blanca— en el plano solista rompieron brevemente la estructura de su conjunto, que desde 1925 —cuando forma su pri-

mer sexteto— a 1960, año de su muerte, mostró una coherencia de intención que no tuvo ningún momento de cambio o de transformaciones. Se mantuvo, por lo tanto, fiel a sus primeras ideas musicales y no buscó adaptarse a la necesaria evolución interpretativa del tango, pero su conservadurismo no representó un rechazo de las escuelas de avanzada, sino una manera de sentir la canción porteña, de pensar que sus grandes valores habían fulgurado en las décadas del 10 y del 20; de ahí que el grueso de su inventario orquestal estuviera integrado con temas de esa época.

La pianística del tango, que alcanzó su punto culminante con Francisco de Caro (1898-1976), quien desde comienzos de 1924 ocupó el correspondiente atril en la formación de su hermano Julio y con quien continuó actuando hasta 1955, también encontró en Lucio Demare (1907-1974) a otro de los intérpretes de mayor calidad; al igual que De Caro (autor de temas de tanta importancia como Flores negras, Sueño azul y Loca bohemia) fue uno de los más finos melodistas del tango y dejó páginas de trascendencia como Mañana zarpa un barco, Malena, Tal vez será mi voz y La calle sin sueño, demostrando, a la vez, que tanto con su orquesta como en sus solos de piano lo guiaba una búsqueda plena de sentido artístico, de buen gusto y de hondura tanguera. Así lo evidencia en los registros pianísticos que realizó para el sello Disc-Jockey, siendo especialmente memorables los rotulados Sentimiento tanguero, Divina, Dandy y La cachila. En la misma tesitura de alta jerarquía artística debe citarse a José María Rizzuti (1896), Lalo Scalise (1912), ambos integrantes, en diferentes épocas naturalmente, de la orquesta de Osvaldo Fresedo, Armando Federico, que fue pianista de Roberto Firpo y que continuó su labor en Europa, actuando en las principales ciudades donde existía un visible gusto por el tango (Berlín, París, Amberes, Madrid), Oscar Napolitano —pianista durante más de 10 años de la orquesta de Francisco Lomuto—, que alcanzó alguna notoriedad por su estilo "bordoneado", que no tuvo muchas oportunidades de lucir lo por las escasas oportunidades solísticas que le brindó —al menos en las grabaciones— la orquesta de Lomuto.

Coetáneo de todos los pianistas nombrados, Osvaldo Pugliese iba a singularizarse desde muy joven por la manera depurada de sus interpretaciones y por haber producido uno de los tangos de mayor relieve de toda la historia: Recuerdo (al que hicimos referencia en la parte dedicada a Julio de Caro). Pero Pugliese iba, a la vez, a despuntar como uno de los más calificados arregladores de comienzos de los 30, cuando integra el sexteto de Pedro Maffia o la orquesta de Pedro Laurenz. Nacido en 1905, se inició en el conjunto de la legendaria bandoneonista Paquita Bernardo, pasando luego a integrar el sexteto de Enrique Pollet (El Francés), que animaba las veladas del café El Parque (Lavalle y Talcahuano); desde 1926 a 1939 tocó alternativamente con Roberto Firpo, Daniel Álvarez y Miguel Caló, además de los ya citados directores. Su etapa de conductor de su propio grupo orquestal está vinculada al gran florecimiento tanguístico del 40, aunque por edad y por realidad generacional su figura está unida a todos los intérpretes que en la segunda mitad de los años 20 iniciaron la auténtica renovación musical del tango.

El estilo de Pugliese, estructurado con su primera orquesta —en la que alinearon el bandoneonista Enrique Alessio, el violinista Julio Carrasco, el contrabajista Aniceto Rossi y el cantante Roberto Chanel—, y cuya calidad se puede apreciar en la placa inicial que realizara para Odeón con los tangos El rodeo (de Agustín Bardi) y Farol (de Virgilio y Homero Expósito), se mantendrá en constante progresión y en la misma identificable exigencia musical hasta la actualidad. Creador de un auténtico sonido tanguero, en el que se mezclan el más aguzado cayengue con retoques de brillantes solos instrumentales, su manera de interpretación casi inimitable ha alcanzado momentos culminantes a través de sus propios temas (La yumba, La beba, Adiós Bardi) o de Para dos (Ruggiero), La cachila (Arolas), La rayuela (De Caro), NN (Ruggiero). Sin embargo, se hace muy difícil —al margen de ciertos gustos personales— intentar una clasificación de los temas más representativos llevados al disco, pues cada u-

no de ellos estuvo siempre revestido de la más alta expresión artística, con excepción de algunos tangos cantados, los que no siempre respondieron a la excepcional fuerza cayengue del conjunto, a la brillantez que exhibieron violines y bandoneones, a los breves y pausados solos de piano. En todo caso resultaron de notable rememoración las interpretaciones de Fa-rol, Tiempo y Yo te bendigo, con Roberto Chanel en los vocales; El abroji-to, San José de Flores y Frente a un copa, con Alberto Morán; Puente Alsina y Barra querida, con Jorge Vidal; El pescante y No la erré, con Alfredo Belusi; Antiguo reloj de cobre y Acuaforte, con Miguel Montero; El a-diós y El pañuelito, con Jorge Macial y Una lágrima y Es preciso que te vayas, con Abel Córdoba.

En 1968, por motivos de estricto desarrollo artístico, se desvincularon de su orquesta seis de sus principales músicos: Emilio Balcarce y Oscar Herrero (violines), Osvaldo Ruggiero y Victor Lavallén (bandoneones), Julián Plaza (piano) y Alcides Rossi (contrabajo), quienes formaron a partir de esa fecha el ahora famoso Sexteto Tango, una agrupación que de alguna manera continuó proyectando la modalidad pugliesiana. Al margen de los intérpretes citados, pasaron por la orquesta de Pugliese ejecutantes como Mario Demarco, Jorge Caldara, Arturo Penón, Rodolfo Mederos (bandoneonistas), Enrique Camerano, Mauricio Marcelli y Osvaldo Monteverde (violines), Omar Murtagh y Fernando Romano (contrabajistas) y Osvaldo Manzi y Ernesto Romero (pianistas, que reemplazaron a Pugliese cuando estuvo detenido en 1950 y 1951 por sus simpatías comunistas).

Considerado como el más importante pianista del tango, la labor de Pugliese no se ha limitado al marco interpretativo: su escuela ha sido extraordinariamente fructífera y ha trascendido mucho más allá que la de su plano orquestal. El mismo Piazzolla ha reconocido que su evolución dentro de la tanguista se debió, entre otras influencias, a la que ejerció como referencia musical el Pugliese de los años 45 al 50, cuando éste se encontraba en el apogeo de su brillante trayectoria, una de las más fecundas y permanentes en la historia de la tanguística.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial repercutió profundamente en la Argentina; no sólo se polarizaron acremente las tendencias de la población, como había ocurrido a partir de 1936 con el conflicto español, sino que en el seno de las fuerzas armadas surgieron corrientes antagónicas. Una de esas facciones, apoyada sin restricciones por la embajada alemana en Buenos Aires, se constituyó en logia secreta, conocida con el nombre de Gou, y fue la que encabezó el golpe militar del 4 de junio de 1943, que expulsó de la Casa Rosada a Ramón S. Castillo, un político conservador que no hacía demasiados esfuerzos en ocultar sus simpatías pronzis, pero que iba variando de posición a medida de que se convencía de la inminente victoria de los aliados. Pero el país había asistido, no sin estupefacción, en 1938, al fraude electoral más escandaloso de la historia argentina, que había dado el triunfo a Roberto Ortiz y al vicepresidente Castillo; sin embargo, al poco tiempo Ortiz debió renunciar por los abrumadores errores cometidos durante su mandato, quedando Castillo como jefe del Estado. La confusa situación fue aprovechada tres años después por los militares que asumieron el poder total.

En este enrarecido clima político, pero absolutamente al margen, se gestó uno de los movimientos tangueros de mayor atracción popular y que dio, a la vez, un decisivo impulso a las más variadas tendencias que coexistían en el mundo de la tanguística (23). También reveló una de las constantes de más gravitación en el desarrollo de la canción porteña: el escepticismo de los textos, la total prescindencia de los autores ante la realidad inmediata. El propio Discépolo volcaría su inspiración hacia temas de muy distinta raigambre a los realizados en la década anterior, centrándose en sus preocupaciones en la frustración personal, en los desgarros de los sentimientos. Otro tanto ocurriría con Homero Manzi y Cátulo Castillo.

(23) El término tanguística lo hemos venido utilizando en el sentido en que se lo definió en los últimos años: disciplina que tiene que ver con el conocimiento y desarrollo del tango.

Pero la década del 40, tan rica en instrumentistas de primera línea, daría también a su propio y más íntimo poeta: Homero Expósito, que revolucionaría metafóricamente las letras de tango, otorgándoles una nueva retórica que apenas apelaría a términos lunfardescos y que, por otra parte, significaría un rompimiento con toda una tradición de textos tangueros. Es que Expósito (1918), que había estudiado en la Facultad de Filosofía y Letras y no quiso graduarse, era dueño de una cultura literaria que le permitía desbrozar todas las malezas que se habían adherido a la poesía popular y encarar el oficio de letrista con una dignidad y una visión casi inéditas. Esto se dejó traslucir con nitidez desde los tangos iniciales de Expósito (Pa' qué seguir, Al compás del corazón) de una clara sobriedad estilística; una sobriedad, sin embargo, que no rehúía la invención poética, que no evitaba la audacia lírica, como lo demuestra en Farol, Cafetín o Trezas, donde al igual que en Percal recrea límpidamente algunos temas mitologizados por textos del 20 y del 30, pero dándoles una nueva vigencia o una muy distinta lectura.

Esta manera de sentir el tango encontró una respuesta musical de envergadura, sobre todo en los músicos jóvenes que se habían nucleado en la orquesta de Miguel Caló y que emergían como auténticos renovadores de los esquemas más o menos clásicos. Tanto Domingo Federico, Enrique Mario Francini, Armando Pontier y Néctor Stamponi, todos integrantes de la agrupación de Caló, como su hermano Virgilio Expósito y Emilio Barbato —pianista de Osvaldo Fresedo— fueron los colaboradores más inmediatos de Homero Expósito, perfectamente consubstanciados con las ideas y con los planteamientos del letrista. La cancionística expositiana (24) fue la que con ma-

(24) Como lo señala Horacio Ferrer, cancionística fue un término creado por el propio Expósito "para denominar de modo genérico a la técnica literario-musical de que se sirve el poeta para concebir canciones".

yor fuerza y frescura revitalizó, expansivamente, por contagio, la producción tanguera que se crea en los primeros años del 40, aunque es imposible desconocer los aportes esenciales que siguieron prodigando otros letristas que habían realizado parte de su obra en la década anterior (Manzi, Contursi, Castillo, Bahr). Tampoco se puede dejar de lado el florecimiento del tango en general, no sólo en la Argentina, sino en gran parte del cono sur latinoamericano; ese florecimiento —vehiculado en gran medida por el cine— coincidió con la aparición de la pléyade de nuevos autores y nuevos intérpretes.

La orquesta de Miguel Caló (1907-1972) pareció compendiar en ese momento una buena parte de las virtudes renovadoras que se venían operando desde 1937 en adelante y que habían significado, a la vez, el advenimiento masivo de músicos jóvenes a los atriles tangueros. Caló, en ese sentido, fue muy inteligente para elegir a sus colaboradores, aunque ya a comienzos de 1931 había sabido estructurar un conjunto que acumulaba una dosis importante de lo que sería la orquesta del 40. Lo testimonian sus grabaciones de 1934 que, sobre arreglos de Argentino Galván, realizó para el sello Odeón: No vale la pena, Nostalgias, Dulce amargura, en las cuales se advierte la influencia que había ejercido Osvaldo Fresedo en las concepciones musicales de Caló, de la que se irá desprendiendo en forma paulatina hasta alcanzar un estilo propio que se apoyaba, en lo esencial, en un ritmo marcadamenteailable, matizado por breves intervenciones solistas, primordialmente del piano (especialmente en la época de Osmar Maderna).

Es a partir de Al compás del corazón (el más popular de los tangos de la época) que la orquesta de Caló encuentra la decisiva audiencia pública y el necesario apoyo para continuar elaborando una modalidad interpretativa que será inconfundible y que se verá reforzada por el permanente buen gusto del repertorio, por la sobriedad de las ejecuciones y por la feliz participación de dos cantantes que hacen un aporte fundamental: Raúl Berón y Alberto Podestá, ambos muy jóvenes pero con una resuelta seguridad de sus

medios expresivos.

Caló, por cierto, estuvo muy lejos de ser un revolucionario de la interpretación, pero supo en ese momento, gracias al excelente equipo de ejecutantes de que estaba rodeado, dignificar el gusto popular. Y éso es ya rescatable. Sin embargo, no fue desdeñable la influencia que ejerció Juan D'Arienzo no sólo en el público: en la forma de realización de varias orquestas. Rodolfo Biagi (1906-1969), que se había iniciado en 1920 en la agrupación de Juan Maglio, y que había acompañado a Gardel junto con el violinista Antonio Rodio en algunas grabaciones (Sorpresa, Montmartre), fue uno de los herederos del estilo de D'Arienzo, con quien además tocó durante tres años (1935-1938). Todas las orquestaciones de Biagi se adaptaron a un esquema casi inmutable: fuerte y rápida marcación del ritmo, breves pasajes de sólo de violín y simplísimas variantes pianísticas, dibujadas por la mano derecha en la segunda parte de cada pieza. Tal vez su éxito se debió a la enorme demanda que tuvo el tango bailable y que él supo servir sin ningún tipo de complicaciones estilísticas y apoyado siempre por buenos vocalistas: Carlos Acuña, Jorge Ortiz, Andrés Falgaz y Alberto Amor, entre muchos otros. En la misma tendencia se inscribe Ricardo Tanturi (1905-1973), que en los comienzos del 40 aportó la novedad de un cantante (Alberto Castillo) que muy pronto se hizo inmerecidamente muy popular y que luego empezaría actuar en carácter de solista, exagerando su manera gritona y desangelada, hasta convertirse en una caricatura de sí mismo después de los años 50.

Pero fue D'Arienzo (1900-1976) quien cosechó los más grandes halagos dentro de la modalidad puramente rítmica y bailable, llegando a constituirse —por una muy bien planificada propaganda— en el artista de tango que más discos vendió entre los años 1948 y 1976. A pesar de que algunas de sus interpretaciones alcanzaron ciertos pasajes de gran pulcritud musical —gracias a que contó con solistas como Cayetano Puglisi, Enrique Alessio y Carlos Lazzari—, lo que demostraba que podría haberse superado

si hubiera querido, pero siempre estuvo más atento al tintineo de las recaudaciones que al sonido de su orquesta. La industria cultural, por otra parte, iba adquiriendo una importancia fundamental a medida de que se expandía la difusión del tango: imponía modelos, arquetipos y una cierta uniformización del gusto masivo. Algunos directores (Pugliese, Troilo, Cobbi y luego Salgán) no se dejaron avasallar por el dictak que se lanzaron desde los sellos grabadores y ese fue el motivo de que registraran muchas, muchísimas menos versiones que Canaro o D'Arienzo, siempre dóciles al pensamiento de los ejecutivos de las empresas discográficas.

Si bien el 40 significó una eclosión tanguera sin precedentes, también tuvo como contrapartida una deformación de los modelos evolucionistas que se habían gestado con el decarismo. No es casual ni extraño que uno de los músicos menos provistos, de una elementalidad casi grotesca, Alfredo de Angelis (1912), pueda imponer su estilo y un mal ensamblado conjunto bajo el rótulo de "la orquesta de la juventud". Es que el tango de comienzos de la década que hablamos tenía como fin casi último, al menos para la gran mayoría de los directores, ser esencialmente bailable, pues sus grandes centros de consumo se encuentran en los maratónicos baillables que organizan las grandes emisoras de ese momento: El Mundo, Belgrano y Splendid, en que combinan, generalmente, cuatro orquestas de ritmos internacionales con cuatro típicas. También los populosos bailes de carnaval son lugares en donde una determinada orquesta puede encontrar su más absoluto espaldarazo (como ocurrió, en efecto, con D'Arienzo que durante varios años tocó en las instalaciones del club River Plate). Los grandes cabarets contratan, a la vez, a las orquestas que tengan la suficiente cuota de atracción danzante.

El caso de Horacio Salgán (1916) es bien representativo de la distorsión que se operó en el mundo del tango; a pesar de que el extraordinario pianista había formado en 1944 un sólido conjunto —que contó con la participación de Edmundo Rivero en los vocales— no logró grabar ninguna

de sus interpretaciones. El estilo de Salgán, desde luego, aparecía como demasiado evolucionado en un instante en que solo se buscaba que la gente bailara, o que se dejara llevar —al margen de calificadas excepciones— por el simplismo de las orquestaciones. "En general, el tango del 40 resulta, musicalmente, más democrático y masivo en su manera de ejecución", ha dicho Blas Matamoro, agregando: "si se lo debiera entroncar con alguna modalidad anterior, habría que vincularlo más con la fresediana que con la decariana. Los instrumentos actúan por voces, es decir, que toda la fila de bandoneones o de violines se comporta de manera compacta. Los solos son esporádicos, y se dan cuando el director es un solista importante, como en los casos de Troilo (bandoneón), Di Sarli (piano) y Gobbi (violín). Es marcado el carácter rítmico de esta época, sin duda determinado por la gran extensión del público que lo baila".

Por lo mismo resulta novedoso en un sentido absoluto que Troilo pueda grabar el 12 de marzo de 1946 una versión muy estilizada del tango de Enrique Delfino, Recuerdos de bohemia, según un memorable arreglo de Argentino Galván. "Ese arreglo es revolucionario —escribió Oscar del Priore—. El abandono de la forma bailable es total y es interesante la lograda búsqueda de distintas combinaciones instrumentales durante toda la obra; la aparición del cello preludiando la pieza y la intervención de Marino en la función de un solista más de la orquesta, la labor de Basso en el piano y la descollante participación de Troilo". Pero son las grandes y aleatorias excepciones de un momento en que hasta Enrique Rodríguez (1901-1971), tal vez el más comercializado de los músicos de tango, consigue imponer su repertorio, basado en temas de muy fácil digestión e interpretados de la manera más rudimentaria y con omisión de cualquier logro artístico.

No es posible, entonces, hablar del 40 como un todo, como una homogeneidad de objetivos, como una etapa totalmente evolucionista; por el contrario: son muchos los ejemplos que demuestran lo contrario y también son muchos los conjuntos que consiguen un apoyo popular sin tener otros méri-

tos que reproducir viejos lugares comunes. Muchos directores, por otra parte, buscaron un sólido apoyo en los cantantes, que ya no tuvieron —como ocurrió en la década anterior— el simple papel de estribilleros, sino que interpretaron al menos una copla y el refrán de la letra; de esa manera se hicieron muy populares algunos binomios: Troilo-Marino, D'Agostino-Vargas, Pugliese-Chanel, Demare-Berón, De Angelis-Dante, D'Arienzo-Echagüe, Biagi-Ortiz, Laurenz-Podestá, etc. De ahí también que al margen de algunos consagrados que continúan actuando por su cuenta —Hugo del Carril, Libertad Lamarque, Ignacio Corsini, que decide retirarse en 1946—, no surgen independientemente de las orquestas grandes voces del tango: los mejores gorgeadores de ese momento están integrados a las más importantes agrupaciones típicas.

El caso más singular en ese sentido fue el de Angel D'Agostino, nacido en 1900, que alcanzó una notable repercusión gracias al cantante Angel Vargas (né José Lomio, 1904-1959), que impuso un estilo algo nasal, reminiscente en algún aspecto al de Corsini, aunque de una muy definida característica. Vargas, que a partir de 1947 comenzaría a actuar como solista, le otorgó a la orquesta de D'Agostino un sello de identificación que el pianista no había logrado darle al no encontrar un estilo que lo singularizara de muchos otros conjuntos que también alcanzaron cierta aceptación en la misma época (Raúl Kaplún, Joaquín de Reyes, Emilio Orlando, Alfredo Malerba, etc.)

Pese a la gran profusión de orquestas y compositores que produjo el 40 no hubo innovadores de importancia, si se exceptúa a Argentino Galván que orientó sus inquietudes hacia el arreglo orquestal y cuya labor fue preponderante en ese aspecto. Los más sensibles ejecutantes (Troilo, Pugliese, Gobbi) y los más renovadores al mismo tiempo, son hombres surgidos en la década anterior. Una explicación a este fenómeno tal vez se encuentre en que la competencia, ante la cantidad de conjuntos que estaban en cartelera, era demasiado dura y obligaba a los intérpretes, antes que

nada a buscar la aquiescencia del público para no quedar desbordado por quienes contaban con seguras masas de seguidores. Entonces, en muchos casos debieron adaptar sus estilos al no siempre confiable gusto popular o a las imposiciones de los empresarios del espectáculo, a todo ese magma que aún no se conocía como "industria cultural" (sólo los muy exquisitos habían leído --y en alemán-- a Theodor W. Adorno).

También la abundancia de grupos orquestales fue, a la vez, un acicate para la formación de otros. Así sucedió, bervi gracia, con la orquesta de Miguel Caló, cuyo desmembramiento dio origen al nacimiento de tres calificados grupos: el Osmar Maderna (1918-1951), que surgió en 1945, el de Domingo Federico (1915), que hizo sus primeras incursiones en 1944 y, finalmente, el que encabezaron Enrique Mario Francini (1916-1979) y Armando Pontier (1917) y que debutó el uno de setiembre de 1945. Todos músicos exigentes y alineados en el tango más musicalmente comprometidos, superaron con creces lo que habían realizado junto a Caló, en especial Federico y Francini-Pontier, quienes llevaron al disco muy estimables versiones de tangos más o menos tradicionales y otros que habían aparecido en ese momento o de los que eran autores (A los amigos, A Zárate, A José Manuel Moreno, todos de Pontier, Saludos, Con el mayor gusto, Futuro, de Federico). Osmar Maderna, en cambio, que logró estructurar una muy bien ensamblada orquesta, orientó sus tareas de compositor hacia temas de fuerte coloración imaginativa, que se tradujo en la elaboración de temas como Lluvia de estrellas, Concierto en la luna, Escalas en azul, en los cuales fue evidente la influencia que ejerció su afición por los desplazamientos aéreos (era aviador civil y perdió la vida en un choque, cuando pilotaba su propio aparato).

Pero todo lo de más positivo que tuvo el 40, la extraordinaria profusión de autores —fue la etapa en que se concretó una impresionante cantidad de tangos—, se vio abruptamente truncado por la implantación, después del golpe militar del 43, de la censura a las letras de las cancio-

nes. Esto significó que muchos textos debieran ser modificados, sobre todos los de una fuerte connotación lunfardesca; otros —como en el caso de Percal— fueron prohibidos por atentar "a las buenas costumbres". Y como sucede siempre, la censura dio paso a una situación todavía peor: la autocensura. Los letristas se coaccionaron a sí mismos y produjeron temas cada vez más "lavados", muy semejantes a los boleros mexicanos, desnaturalizando el contenido del tango. Si bien fue una etapa transitoria, tuvo, sin embargo, una gravitación de mayor envergadura de lo que se pudiera pensar a simple vista: cortó en ciernes la continuidad realizadora de una serie de letristas (Expósito, Manzi, Castillo, Cadícamo, Bahr, Contursi, Marcó, Rubens) que hasta ese momento habían creado tangos de indudables valores poéticos. Ese corte tuvo, posteriormente, caracteres de catástrofe y salvo escasas excepciones —el Manzi de Sur, el Castillo de La última curda, de 1949 y 1956, respectivamente—, la canción porteña no se recuperó de esa sacudida que fue un auténtico zarpazo a sus más reales logros.

Las letras que se pergeñan después de 1945, cuando hay un extendido populismo estético y artístico, son apenas un mal remedo de las anteriores o, lo que es peor, destinadas al halago del mal gusto. Esto queda demostrado por el repertorio que utiliza Juan D'Arienzo, que llega a su cúspide de popularidad al promediar la década del 40. Tangos como Che existencialista, El nene del Abasto, Sarampión, El raje, Bien pulenta, Pan comido, Amarroto, todos perpetrados por el equipo de músicos y letristas que se unen en torno a D'Arienzo, serán los más predominantes y no tendrán otro objetivo que hacer ruido comercial.

PIAZZOLLA

En 1944, al desvincularse el cantante Francisco Fiorentino de la orquesta de Aníbal Troilo, en la que había permanecido durante siete años,



Astor PIAZZOLLA: la vanguardia

el vocalista le pidió a Astor Piazzolla —que también tocaba con Pichuco— que organizara un conjunto para acompañar sus actuaciones como figura independiente. Fue bastante breve el lapso en que ambos compartieron el rubro; al poco tiempo Piazzolla, que tenía 24 años y muchas ideas musicales, impuso sus propios criterios interpretativos y realizó hasta 1949 una serie de notables grabaciones para el sello Odeón, a la vez que compuso uno de sus primeros tangos de éxito: El cielo en las manos, concebido para una película del mismo nombre (25). A principios de 1950, y llevado por otras inquietudes —fundamentalmente la profundización de sus conocimientos musicales— Piazzolla disolvió el conjunto y esporádicamente se dedicó a realizar algunos arreglos orquestales, en especial para Francini-Pontier y Miguel Caló.

Pero a comienzo de la década del 50 la suerte parece estar echada: los más mediocres, los más rutinarios y conservadores, los que siguen repitiendo fórmulas seguras, son los que dominan el panorama tanguero. Sin embargo, siempre hay algunos osados que quieren nadar contra la corriente y uno de ellos es Horacio Salgán, que tras su relativo fracaso inicial (y decimos fracaso en el sentido de que no fue entendido y valorado) hace su retrée con una orquesta que mantiene, en líneas generales, los mismos conceptos interpretativos, las mismas pautas musicales. Pero se mantiene como un ejecutante de minorías. Se explica: su choque con el establishment tanguero es demasiado violento y, por lo mismo, es observado con indiferencia por las conciencias habituadas, por quienes son consumidos por los esquemas tradicionales. Por eso graba poco y tiene escasas oportunidades de trabajar de manera estable y que le permita continuar, desahogadamente, realizando su labor casi pionera en un momento en que el desaliento parece invadir a los renovadores. Aunque Troilo sigue actuando con éxito y Rivero empieza a imponer su singular estilo de canto, otro de los evolucionistas de la década anterior, Osvaldo Pugliese, está en la cárcel —en Villa Devoto— por su oposición al peronismo. Por eso resulta casi ejemplar el talentoso empuje de Salgán y también su atrevimiento de grabar Recuerdo, en insuperable versión, cuando su autor era perseguido por sus ideas políticas.

(25) En 1979, el bandoneonista Juan José Mosalini hizo una notable versión de la composición en solo instrumental, que incluyó en la placa Don Bandoneón, grabada en París.

También en los primeros años del 50 se produjo otro hecho que iba a tener notorios efectos posteriores en la evolución general del tango: la aparición de las primeras composiciones de Piazzolla (Prepárense, Para lucirse, Triunfal, Lo que vendrá, Contrabajando, en colaboración con Troilo y en homenaje a Nicho Díaz). Estos temas fueron incorporados a los repertorios de muy pocas orquestas y fueron aún menos quienes los grabaron, pero encontraron un muy buen tratamiento de parte de Osvaldo Fresedo, Anibal Troilo y José Basso. Este último, nacido en 1919, había formado su propio conjunto en 1947, año en que se separó de Anibal Troilo, de quien había sido pianista durante casi un lustro, demostró una corrección formal de méritos estimables: eludió los más aviesos lugares comunes en que cayeron, en general, las orquestas de la época. Además, supo rodearse de muy buenos intérpretes, incluyendo a cantantes de temperamento muy definido como Oscar Ferrari y Jorge Durán, en su primera etapa, con quienes realizó excelentes versiones para los tangos Venganza, Anoche a las dos y En la vía. Sin embargo, fue en las composiciones para orquesta sola donde alcanzó su mayor riqueza de textura tanguera; muy remarcables en ese sentido fueron las grabaciones que hizo para los temas Amurao, El amanecer, Brazo de oro y Mala junta.

Otro de los grandes músicos del 50 fue Alfredo Gobbi (1912-1965), aunque es conveniente aclarar que su gravitación en el tango es muy anterior: debutó a los 14 años y partir de 1930, cuando integró el sexteto de Pugliese y Vardaro, incursionó en muchos y calificados conjuntos. Aunque formó su orquesta en 1942, recién en el 47 pudo hacer sus primeras grabaciones, logrando su consagración definitiva ya en plena década del 50 con un estilo interpretativo que, como en el caso de Pugliese, dejaba paso a la brillantez de los solistas y, al mismo tiempo, no desdeñaba cierto yumbeado rítmico (26). Pese a sus sorprendentes dotes musicales no siempre su

(26) El término yumbeado es una derivación de yumba, voz onomatopéyica que creó Osvaldo Pugliese para definir su característica forma rítmica de interpretar el tango en las partes de los tutti orquestales. Su composición La yumba es, por lo demás, la más explícita manera de ejemplificación de los propósitos del maestro. También en su interpretación de La cachila hay otro buen ejemplo de lo mismo.

po mantener la misma calidad creadora en los temas cantables: en esa instancia su repertorio tuvo algunas caídas que no se condecían con el rigor que, contra todos los cánones establecidos, había mantenido en su fase puramente orquestal. Además, en el plano de compositor Gobbi produjo uno de los tangos de mayor relieve de la época: El andariego (dedicado a su padre), el cual de alguna manera sintetizaba todo su enorme bagaje musical y a la vez era una muestra —todavía más— de que las posibilidades de la componística tanguera no se agotaban en la reiteración rítmica de D'Arienzo o de Biagi. O de Héctor Varela (1911) que formó su orquesta en 1951, después de un tránsito más o menos prolongado con D'Arienzo, y que como De Angelis solo buscó un existismo comercial, a pesar de que con el cantante Argentino Ledesma (1928) alcanzó a realizar alguna versión medianamente escuchable (Viejo rincón).

Aunque el tango se ha mantenido bastante al margen de la política contingente (27), durante la época peronista (1945-1955) hubo una indudable adhesión a los postulados ideológicos del justicialismo de ciertos hombres vinculados a la música popular (Manzi, Troilo, Discépolo, Mores); sin embargo, no se puede decir que ese compromiso trascendiera a su obra. De ahí, entonces, que el tango de esa etapa no hiciera ninguna referencia al "momento político" que se vivía, manteniéndose dentro de las pautas más o menos habituales en cuanto a forma y contenido (exceptuando las páginas orquestales de Piazzolla a las que hicimos referencia), aunque se advierte un abuso en la elección de ciertos temas machaconamente repetitivos, como las piezas de Luciano Leocata y Abel Aznar (Y mientes todavía, Y todavía te quiero, Y no te voy a llorar), en los cuales no sólo había una reiteración de la conjunción copulativa "y", sino de endilgar a la inconstancia femenina todas las tribulaciones amorosas del protagonista.

(27) En la década del 20 surgieron, no obstante, algunos tangos anarquistas y que se interpretaban en los pic-nics libertarios que se realizaban en la Isla Maciel, situada en los alrededores de Buenos Aires.

Durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón fue notorio que existía, superficialmente, un proteccionismo para la música que se producía en el país: las emisoras de radio estaban obligadas, por decreto, a difundir en sus programaciones un 40 por ciento de composiciones argentinas; al mismo tiempo, las salas de cine tenían que presentar "números vivos" en cada una de sus funciones. Ese tipo de imposiciones no significó, sin embargo, que se produjera una revitalización del tango —ya bastante alicaído en la primera mitad de los 50—, pues, si por un lado se estimulaba su difusión, por el otro, se promovían los temas menos calificados y que encajaban con el populismo artístico que se postulaba desde el poder. Esta contradicción estuvo lejos de ser resuelta y ya desde 1954 se empezó a advertir una clara dicotomía en la concepción de lo que debía ser el tango. Se puede decir que esa escisión marcó, de alguna manera, el advenimiento de la vanguardia, a pesar de que esa vanguardia ya había sido formulada, en cierta forma, por Troilo y Pugliese.

Pero de 1953 en adelante es posible hablar de una nueva crisis del tango; una crisis que se irá acentuando hasta hacerse muy nítida a fines de la década y empiecen a surgir los pequeños conjuntos, como el Quinteto Real, que reúne en sus filas a Horacio Salgán (piano), Enrique Mario Francini (violín), Pedro Laurenz (bandoneón) —quienes han debido disolver sus respectivas orquestas por falta de contrataciones—, Ubaldo De Lío (guitarra eléctrica) y Oscar Ferro (contrabajo). Si bien es cierto que las grandes orquestas se mantienen en cartel (Canaro, D'Arienzo, Di Sarli, Fresedo y D'Agostino) no logran atraer a nuevos públicos, sino que deben contentarse con seguir nutriendo el gusto de audiencias más o menos estables. Si el panorama es pobre en el plano interpretativo, en el de la composición es aún peor. Las muertes de Discépolo y de Homero Manzi han ahondado el desfallecimiento autoral y las dificultades que encuentran nuevos letristas y compositores para dar a conocer sus obras, que los lleva a un temprano desahucio, hace el resto.

Las perspectivas del tango no podían ser más desalentadoras y, en líneas generales, se vivía una etapa muy parecida a la de los comienzos de los años 30. Astor Piazzolla, que en 1954 había viajado a París para estudiar composición con Nadia Boulanger, grabando en la capital francesa algunas de sus obras con músicos galos, parecía estar dispuesto a abandonar definitivamente el tango y dedicarse por entero a la realización de proyectos de más largo alcance y de más difícil elaboración: trabajos sinfónicos y de cámara, algunos de los cuales fueron dados a conocer antes de 1955. Pero a su regreso de Francia, y por consejos de Boulanger, decidió volver a su labor anterior y formó una orquesta de cuerdas con la que hizo diversas presentaciones y grabó varias placas para tres sellos (T.K., Music Hall y Odeón), pero a comienzos de 1958 disolvió ese conjunto y se marchó a los Estados Unidos, donde trabajó en funciones bastante ajenas al tango. Ese paréntesis fue impuesto por la casi total ausencia de estímulos a su labor, salvo la de una minoría que empezaba a rescatar a la vanguardia.

Al iniciarse la nueva década, no obstante, la situación pareció sufrir algunas modificaciones; el enorme ascendente que había alcanzado en el ámbito popular el cantante Julio Sosa (1926-1964) reavivó el ambiente tanguero, a pesar de que no hizo aportes esenciales. Repuso algunos temas que había creado Gardel (Soledad, Sus ojos se cerraron, Volvió una noche) y otros que habían sido sostenido éxito en el 40 (Mañana iré temprano, Al compás del corazón, Toda mi vida), a la vez que siguió la escuela vocal que había impuesto Edmundo Rivero. Sin embargo, sus ajustadas interpretaciones, que tuvieron el magnífico marco orquestal de Leopoldo Federico, lograron impactar, nuevamente, a buena parte de los auditorios que habían desdeñado al tango por otros ritmos o por cierto cansancio ante la escasa renovación que advertía en ciertas orquestas que no cesaban de repetirse a sí mismas, reiterando fórmulas que habían significado sucesos importantes en un pasado no demasiado remoto.

A pesar de haber sido un creador en toda la línea, Edmundo Rivero

no tuvo la misma aceptación que Sosa. Es que Rivero (nacido en 1902) debió luchar enconadamente para imponer su estilo y su voz de baja timbradura, lo que no le resultó fácil: sólo en 1947, cuando Troilo lo contrató para integrar su orquesta, pudo realizar su primera grabación. Tenía ya 45 años, es decir una edad en que ya muchos cantantes están pensando en retirarse al haber perdido gran parte de sus recursos vocales. Rivero, en cambio, alcanzó su plenitud después de los 50 años, lo que evidenció en dos de sus mejores suites de grabaciones que realizó para el sello Philips: Rivero canta a Discépolo y Mano a mano con Celedonio Flores (1959 y 1960, respectivamente). Aunque su labor fonográfica comenzó a ser muy intensa y sus presentaciones personales constituyeron sesiones memorables, continuó siendo un artista no valorado exactamente en toda su dimensión expresiva, en todo lo que había de renovador en su voz y en su repertorio. Es verdad, por otra parte, que Rivero buscó permanentemente nuevas formas y no se negó a encabezar empresas de difícil elucidación, como la de llevar al disco algunos textos de Jorge Luis Borges musicados por Piazzolla (Hombre de la esquina rosada, entre ellos). También su búsqueda para reactualizar viejos y recios textos lunfardos, matizados con algunos de su propia autoría, fue otra de sus labores que lo situaron mucho más allá de un mero cantor de tangos. A partir de mayo de 1969, gran parte de sus actuaciones la cumplió en El Viejo Almacén, local nocturno de su propiedad, situado en Independencia y Balcarce.

También a comienzos de los 60, Roberto Goyeneche (que había cantado anteriormente con Horacio Salgán y Anibal Troilo, con quien actuó hasta 1964) empezó a descollar como uno de los intérpretes más meritorios del tango, aunque él mismo se autocalificaba como un simple diseur. Acompañado en su primer tramo como solista por el trío de Luis Stazo (1930), alcanzó notoria repercusión cuando fue secundado primero por la orquesta y el trío de Baffa-Berlingieri y por Attilio Stampone después. Poseedor de un estilo de canto muy definido y de muy perfecta dicción, tuvo además la vir-

tud de elegir un repertorio de calidad musical y poética (Trenzas, Tinta roja, Dice una guitarra, Intimas, Tal vez será su voz, Balada para un loco —una de sus más logradas creaciones—, Claudiette, Nieblas del riachuelo). Después de 1975, lamentablemente, sus cualidades vocales se hicieron cada vez más borrosas, a pesar de que en ese tiempo sólo tenía 49 años.

Pero el gran impulso renovador —y muy al margen de las demás manifestaciones— partió de Piazzolla no en sus tanteos de los años 50, bastantes discontinuos, sino en su arremetida de 1961, cuando consolida el quinteto Nuevo Tango, que incluye al vocalista Héctor de Rosas, con quien realiza memorables versiones de Milonga triste (de Piana y Manzi), Cafetín de Buenos Aires (de Discépolo y Mores), Rosa río (de Diana Piazzolla). El influjo de Piazzolla no sólo significó un cambio en las pautas estructurales del tango: incentivó la inventiva de gran parte de los músicos jóvenes y de sus coetáneos (Julián Plaza, Attilio Stampone, Néstor Marconi, Eduardo Rovira, Rodolfo Mederos, Leopoldo Federico, Horacio Valente, entre muchos otros), tanto en el plano interpretativo como en el de la composición. El piazzollismo marca a fuego toda la tanguística de las dos últimas décadas y tiene, en términos históricos, la misma importancia del decarismo; sin embargo, la fecundidad del autor de Adiós Nonino casi no encuentra parangón en el historial del tango. Tampoco hay ejemplos anteriores de una tan sostenida evolución dentro de un estilo absolutamente inconfundible, evolución que obliga a Piazzolla a intentar las más variadas formaciones orquestales, sin desdeñar en algunos casos la colaboración con músicos o cantantes muy ajenos al mundo tanguero (Jerry Mulligan, Georges Moustaki, Ornella Vanoni) o de otros bandoneonistas (sus excelentes dúos con Anibal Troilo en El motivo y Volver y con Leopoldo Federico, Antonio Ríos y Rodolfo Mederos en Recuerdos de bohemia). Es imposible hacer una lista puntual de todas las composiciones de Piazzolla, pero se pueden destacar algunos temas que integran por derecho propio la más exigente de las antologías: Invierno porteño, Concierto para quinteto, Marrón y azul (en homenaje a

Georges Braque), Vardarito, Buenos Aires hora cero, Balada para mi muerte (con letra de Horacio Ferrer), Canción de las venusinas (también con versos de Ferrer), Bando (apócope de bandoneón), Libertango, El mundo de los dos (en colaboración con el poeta y periodista Albino Gómez), Zum (uno de sus tangos yumbeados), Melancólico Buenos Aires, Años de soledad, Escualo, La bicicleta blanca (actualmente prohibido en la Argentina). Insistimos en que sería demasiado arduo dar un catálogo completo de la obra piazzolliana como también la de músicos y cantantes que lo han secundado en estos últimos 22 años.

Las corrientes renovadoras del tango, contra todo lo que puedan decir los nostálgicos de siempre, surgidas bajo la égida de Piazzolla, no sólo jugaron un rol fundamental en su puesta al día, manteniéndolo como música viva y contemporánea, sino que impidieron que el tango se convirtiera en un agónico "fantasma del viejo pasado". Y en ese aspecto ha sido de extraordinaria importancia el aporte de Julián Plaza (Sensiblero, Nostálgico y La tregua), bandoneonista y pianista (además de notable arreglador) de a menudo recursos. Lo mismo ocurre con Leopoldo Federico, que fuera de su labor como intérprete, ha dado a conocer páginas de notorio relieve musical (Bandola zurdo, A Ernesto Sábato, Diagonal gris). En la misma tesitura se inscribe otro bandoneonista de envergadura: Raúl Garelo, magnífico arreglador (realizó casi todas las últimas orquestaciones de Troilo) y autor de un hermoso tango de corte vivaldiano (Margarita de agosto) y de varios temas cantables (Dice una guitarra, Trasnoche de ilusión —ambos interpretados por Roberto Goyeneche—, Antes de que llegue el día). Pero la más prolífica de las compositoras del último tiempo —exceptuando a Piazzolla, naturalmente— es Eladia Blázquez, quien se ha afianzado con temas que, en música y letra, dan una visión muy actual de Buenos Aires y su gente (Sueño de barrilete, La fiaca, A un semejante, A pesar de todo, María de nadie (con letra de Mario Iaquinandi), Somos como somos, para nombrar solo algunos de su extenso repertorio).

A la par de los nuevos compositores aparecieron también letristas que han tenido una cálida gravitación en la renovación de los textos tangueros. El más importante, sin duda, ha sido Horacio Ferrer que a partir de Balada para un loco hasta Partita para una ciudad perdida ha sabido incorporar modelos poéticos (algunos reminiscentes del surrealismo) que el tango no había osado nunca frecuentar. Su labor en ese sentido ha sido ejemplar y metódicamente exigente en el uso del habla coloquial de Buenos Aires y, por lo tanto, ha podido rehuir todo regusto por un cultismo que lo hubiera alejado de los supuestos tangueros. En una orientación parecida, aunque sin los logros evidentes de Ferrer, se han situado Héctor Negro (Milonga del casamiento, Milonga para el domingo), Juanca Tavera (Vamos todavía, Qué querés vender) y Mario Iaquinandi (Contame una historia). De manera esporádica, además, han escrito letras de tango Ernesto Sábato (Alejandra, Al Buenos Aires que se fue), Juan Carlos Lamadrid (Fugitiva, Rosario), Julio Cortázar (Buenas noches, che bandoneón), Jorge Luis Borges (Jacinto Chiclana, A don Nicanor Paredes, Milonga de marfil negro, con música esta última de Julián Plaza).

En el plano interpretativo se advirtió después de 1965 la inevitable tendencia a la constitución de pequeños conjuntos y el regreso, en algunos casos, a lo que había sido la base de la orquesta típica: el sexteto. Así eclosionaron el Sexteto Tango (1968, el Sexteto Mayor (1972), el sexteto de cuerdas de Antonio Agri (1977). Al mismo tiempo se afianzaron el Vanguatrío, el Trío Contemporáneo, el trío del uruguayo César Zagnoli —que realizó impecables interpretaciones dentro de una tesitura más tradicionalista— y los ya desaparecidos grupos que integraron Ernesto Baffa, Osvaldo Berlingieri y Fernando Cabarcos, por un lado, y Leopoldo Federico, Roberto Grela y Kicho Díaz, por el otro. También Federico y Berlingieri actuaron durante las temporadas 1972-1975 en El Viejo Almacén con la colaboración de Cabarcos, a la vez que registraron dos notables LP para el sello Victor. Otros grupos reducidos se han dedicado a la exhumación de viejos tangos (Los Porteñitos, el Cuarteto de Tango Antiguo, el Cuarteto del Cen-

tenario), utilizando instrumentaciones parecidas a la de los primitivos grupos de fines del siglo anterior y comienzos de éste.

Aunque el tango cantable ha ido perdiendo el devastador auge que tuvo en la década del 40, la definitiva consagración de Susana Rinaldi (nacida en 1935) revitalizó el gusto por la modalidad vocalizada. Rinaldi impulsó un estilo de canto muy matizado, de vasta hondura dramática, alcanzando sus más memorables logros en Che bandoneón, Bettinotti y Los mareados, todos del repertorio clásico, y en Sueño de barrilete, A un semejante y Volvé ciudad, entre los tangos actuales. Rubén Juárez (nacido en la provincia de Córdoba en 1947) encabeza la pléyade de jóvenes intérpretes que aún no alcanzan una madurez expresiva, a pesar de que Juárez ha demostrado en algunas grabaciones (Cuando tallan los recuerdos, El aguacero y Café la humedad) sus ricos recursos naturales y una certera autenticidad, desprendiéndose por momentos de las influencias de Marino y de Sosa que han gravitado fuertemente en su modo de cantar. José Angel Trelles, Guillermo Fernández, Hernán Salinas, Rosana Falasca, María Graña, Adrián Guida y Eduardo Espinoza —con gran diversidad de estilos y vocaciones— son quienes han tomado el relevo del decir tanguero, a pesar de que a muchos de ellos aún les falta bastante camino que recorrer para llegar a cierta plenitud artística.

Queda por seguirse preguntando, como ha ocurrido en distintas épocas y circunstancias, si el tango está en crisis o si atraviesa una etapa de reconcentrada renovación y cuáles van a ser los límites de esa renovación en momentos en que ha empezado a prefigurarse —con timidez, es cierto— una especie de tango-rock o de tango progresivo, fracasado el intento de tango dodecafónico intentado por Eduardo Rovira. Los límites de la evolución no pueden ser definidos ahora, pues el tiempo con sus cambios y sus modas impone a veces los más insólitos presupuestos artísticos. Creemos, sí, que el tango tendrá que volver a sus fuentes más auténticas y valederas. Así parece entenderlo el propio Piazzolla que en sus últimas composiciones —Piyuya, Marejadilla, Chin chin— se aproxima a lo más raigal de la tanguística.

El tango en Chile

El tango en Chile ha tenido un largo y amplio desarrollo, a pesar de que el país no ha producido artistas estimables dentro del género y, comúnmente, fueron intérpretes argentinos y uruguayos quienes a través del disco —y también en actuaciones personales— se encargaron de su difusión masiva. El gusto por el tango, sin embargo, no implicó a todas las capas sociales de la población; por el contrario: al igual que en la Argentina, fue aceptado por las clases altas cuando sufrió el tamizado de París, aunque se lo consideró como simple danza de moda, mientras que otros sectores empezaron a advertir que el tango era un reflejo más o menos efectivo y puntual de su propia problemática. La popularización de la radio fue determinante para la divulgación de la música en general y del tango en particular: eran muy pocos los que podían costearse un fonógrafo importado. Se puede decir, entonces, que es partir de la democratización de la radio de que la música alcanza una real ampliación. Antes había sido el teatro y el cabaret, en mucho menor proporción, el vehículo de divulgación del tango. Muchas compañías de zarzuelas, por lo general españolas, incluyeron tangos en sus actuaciones y de esa manera dos cantantes hispanos alcanzaron en los años 20 una notoria aceptación: Juan Pulido y Pilar Arcos. Ambos grabaron una buena cantidad de interpretaciones tangueras (algunos de esos discos han sido reeditados en Costa Rica en los últimos años, donde también fueron muy populares).

En 1917, en el mes de octubre, Carlos Gardel y José Razzano —acompañados por el guitarrista José Ricardo— se presentaron en el teatro Royal de Santiago, culminando una gira que habían iniciado en San Juan y que también había comprendido Mendoza, Valparaíso y Vía del Mar. En esas actuaciones, naturalmente, no cantaron tangos, sino que temas de carácter folklórico. Un cronista del semanario Corre-Vuela, que se firmaba Pagliacci, hizo las siguientes consideraciones sobre el espectáculo, en el que intervenían otros artistas: "Completan estas veladas el duetto argentino Gardel-Razzano y el guitarrista José Ricardo. Los primeros cantan tonadas y estilos criollos con mucho sentimiento. El señor Ricardo, que es un excelente guitarrista, nos baila para finalizar, un verdadero tango argentino, con la señorita Roxane. A pesar de que ya estamos un poco escamados con esto de anunciar el "verdadero" tango, queremos esta vez creerle a la pareja, pero confesamos sinceramente que preferimos el falso tango; no cabe duda de que los franceses, desnaturalizándolo, le han impreso a este baile un sello de elegancia y un efectismo que seduce; el "verdadero" argentino nos resulta monótono, desabrido".

A través de lo que dice Pagliacci es posible espigar que ya en esa época el tango no era ningún desconocido en Chile, a pesar de ciertas preferencias por los "productos" franceses. Uno de los más divulgados había sido Emancipación, de Alfredo Bevilacqua, compuesto en 1910 en homenaje al

centenario de la independencia chilena y que había sido estrenado cuando el presidente Emiliano Figueroa viajó a Buenos Aires para asistir a las celebraciones del centésimo aniversario de Mayo de 1810.

A medida de que fue desarrollándose la industria fonográfica y, por lo tanto, diversificando su producción, los discos de Roberto Firpo, Carlos Gardel, Francisco Canaro y Osvaldo Fresedo, entre otros, entraron al mercado chileno en un pie de igualdad con los que provenían de Estados Unidos y Europa. Hacia 1925 uno de los registros que tuvo más demanda fue Be-so de muerte, un tango del chileno Osmán Pérez Freire y que había sido grabado por la orquesta de Fresedo. Aunque el autor de La tranquera compuso varios otros, el que alcanzó mayor difusión y popularidad fue Maldito tango y que cantaba Libertad Lamarque.

A partir de la década del 30, algunas radios de Santiago pusieron en el aire algunos programas orgánicos sobre tango; uno de los primeros y que alcanzó mayor difusión fue Frisas argentinas. También debe señalarse que las constantes presentaciones de importantes intérpretes contribuyó de manera decisiva no sólo a la divulgación, sino al acrecentamiento del gusto tanguero. En 1934, en una gira que comprendió varias ciudades, Enrique Santos Discépolo y Tania tuvieron un notable suceso, que se vio realizado por el estreno de Carillón de la Merced, uno de los tangos que ha tenido en Chile un éxito permanente. Hugo del Carril y Libertad Lamarque, que ya triunfaban en el cine, tuvieron una extraordinaria acogida en Santiago. Lamarque hizo noticia aparte —comentada de manera destacada por la prensa sensacionalista— cuando trató de suicidarse en la capital chilena. Al mismo tiempo, el cine argentino se encargó de hacer aún más amplia la afición tanguera.

A fines de 1940, el notable bandoneonista Gabriel (Chula) Clausi se radicó en Viña del Mar, donde durante casi 10 años actuó en los bailables del Casino y en otros centros de diversión nocturna. Las actuaciones de la orquesta de Clausi, que tenía como vocalista a Ricardo Ruiz, fueron transmitidas noche a noche por Radio Cooperativa Vitalicia. También el violinista Antonio Rodio mantuvo su cartel en Chile al frente de una orquesta de agradables matices. Hacia 1938, estimulado por la creciente ola tanguera, el bandoneonista chileno Porfirio Díaz formó su propio conjunto, en el cual alcanzó notoria participación el cantante, también chileno, Jorge A-bril, que murió muy joven en un accidente del tránsito. Díaz hizo sus grabaciones para el sello Victor y se retiró de la actividad artística después de 1950. Por la misma época, comienzo de los 40, debutaron los vocalistas Chito Faró y Nino Lardi que interpretaron los tangos que estaban más en voga. Pero el cantante chileno que alcanzó mayor repercusión —y que más discos grabó— fue Pepe Aguirre y que popularizó el tango Quinta Normal, que aludía al populoso barrio santiaguino.

En 1942 el locutor Galvarino Villouta empezó la realización de un programa diario dedicado exclusivamente a Gardel, y que iniciaba con unas coplas que se hicieron muy conocidas: "Lamento señor oyente que a usted lo hayan engañado/la noticia que le han dado/carece de fundamento/Si Gardel hubiera muerto en el trágico accidente/el tango, su confidente/habría muerto con él/Pero el tango ni Gardel/jamás han enmudecido/y hoy de gala se han vestido/para llegar hasta usted". Fue precisamente en la década del

40 cuando proliferaron las audiciones radiales dedicadas en exclusividad al tango y que se mantuvieron durante varios años, siendo la más prestigiosa Ritmo porteño, de Manuel Orlando Tarragó, por la variedad de la programación y por la difusión de grabaciones que no habían sido editadas en Chile. A comienzos de la década del 70 los espacios de radio dedicados al tango no habían disminuido y las emisoras de Santiago mantenían en el aire un total de 22 programas diarios sobre la materia. Y uno de los más singulares estaba orientado a exhumar la vida y los discos de Agustín Magaldi.

En la década del 50 se empieza a advertir una cierta declinación de la ola tanguera. Se explica: el auge del bolero parece irresistible y sus intérpretes alcanzan cotas de popularidad incontrarrestables, en especial Leo Marini. Sin embargo, el tango se ha mantenido --pasada ya la racha de Miguel Caló, que se había constituido en la orquesta de la más amplia aceptación en Chile-- gracias al impulso que le había dado el cantante Raúl Iriarte, radicado durante dos años en Santiago. También las actuaciones del mendocino Natalio Tursi, pianista de limitadas posibilidades, tuvieron una inusitada resonancia pública. Tursi, absolutamente desconocido en Buenos Aires, llegó a grabar no menos de 30 placas en Chile, muchas de las cuales han sido reeditadas en el último tiempo. De 1955 en adelante, el tango entró en un período de hibernación --como ocurría, por lo demás, en la Argentina y Uruguay-- y fue desestimado por los jóvenes: la arremetida del rock a partir de la exhibición del film Semilla de maldad barrió, en la práctica, con todos los demás ritmos.

En abril de 1957 se produce uno de los hechos más importantes del tango en Chile: la presentación de Aníbal Troilo con su orquesta, más Roberto Goyeneche y Angel Cárdenas en los vocales. Fue la única vez que Troilo actuó en Santiago a lo largo de toda su carrera. Todo lo contrario sucedió con Alfredo de Angelis, que desde la mitad de los años 50 realizó innumerables torunées por diversas ciudades chilenas, llegándose a convertir en el más popular de los intérpretes del tango, a pesar de las escasas cualidades musicales del conjunto que lideraba. Por otra parte, la apertura de algunas tanguerías en Santiago y Valparaíso se constituyó en otro de los aspectos salientes para la permanencia del tango. Así el Club de la Medianoche contrató al bandoneonista Alfredo Fanelo, mientras que El Mundo, en la calle San Diego, presentó a Héctor (Cachito) Presas. En Valparaíso los hermanos Carbone animaron una concurrida casa tanguera, al paso que el también bandoneonista Mauricio (Budita) Schulman hacía otro tanto. A mediados de la década del 60, el fueyero Eliseo Marchese presentó su conjunto en La Sirena, contando con Agustín Copelli en los vocales. Por esa misma época, el conocido cantante Alberto Podestá decidió radicarse en Chile, realizando actuaciones en El Germania y animando una audición radial de amplia difusión.

Esta es una visión apenas somera sobre el desarrollo del tango en Chile. Sabemos que después de 1975 la actividad ha decaído, pero, con todo, han sido muy exitosas las presentaciones de Susana Rinaldi, Roberto Goyeneche y Osvaldo Pugliese, entre otros muchos, sin olvidar las actuaciones clamorosas de Astor Piazzolla en 1968 y 1971, que tuvieron la particularidad de reavivar el gusto por el tango entre los más jóvenes.

De nuevo París



DANSE APACHE

G. GOUBLIER

Después de varios años de notoria indiferencia, el tango parece haber vuelto a París, aunque no con la fuerza y vitalidad que alcanzó entre 1910 y 1914 y luego en la década del 30, cuando Gardel, el trío Irusta-Fugazot-Demare y la orquesta de Francisco Canaro impusieron la canción porteña. Pero a partir de la segunda mitad de los años 70 se evidencia que el tango vuelve a ganar terreno. En ese fenómeno está presente, en primer lugar, el éxito que alcanzó Astor Piazzolla que ha demostrado que existía una auténtica evolución musical en los nuevos contenidos tangueros, y, en segundo término, a la labor que han desarrollado en la capital francesa artistas como Juan Cedrón al frente de su cuarteto, el bandoneonista Juan José Mosalini, el pianista Gustavo Beytelman y, sin duda, las actuaciones de Susana Rinaldi, que a comienzos de 1978 realizó una serie de presentaciones en el Théâtre de la Ville, una de las más cotizadas salas parisienses. También se deben mencionar los discos grabados por la cantante

Valeria Munarriz, las actuaciones cumplidas por el excelente guitarrista uruguayo Ciro Pérez, algunas veces complementando el bandoneón de Mosalini. Deben consignarse, además, los aportes hechos por Julio Cortázar, que versificó varios tangos creados por el músico Edgardo Catón y que fueron grabados por Juan Cedrón, acompañado por una orquesta especialmente formada para la ocasión.

A todo lo anterior se debe agregar el establecimiento de la tanguería Trottoirs de Buenos Aires a fines de 1981 y que ha presentado a artistas de la relevancia del cantante Rubén Juárez, el Sexteto Mayor y, últimamente, al pianista Horacio Salgán y el guitarrista Ubaldo de Lío. Y no es casual que cuando Horacio Ferrer presentó El libro del tango en La Sorbona, el profesor de literatura Paul Verdevoye, le envió una conceptuosa carta, ya que una ligera enfermedad le impedía asistir al acto, en la que desgranaba conceptos como los que siguen: "Gracias a Astor Piazzolla, a le tristas como usted, como Eladia Blázquez, se renueva ahora este furor, sin olvidar, no faltaba más, los tangos de la guardia vieja que conmovieron mi juventud y siguen conmoviendo a los parisinos del presente. Pero usted aña de algo más, ese algo que tiene que interesar sobremanera a los universitarios que han empezado a preparar tesis de doctorado sobre el tango: me refiero a su monumental El libro del tango, guía, historia y diccionario a la vez."

Como lo que ocurre en París contagia a otras ciudades europeas no es ni siquiera sorprendente que una radio belga haya empezado a emitir un ciclo de programas bajo el rótulo de Geschiedenis van tango (Historia del tango). Tampoco sorprende que una casa de discos de La Haya mantenga en stock permanente las novedades que se editan en Buenos Aires o que Astor Piazzolla y Susana Rinaldi hayan sido presentados en amplios espacios en la TV alemana. O que Gardel siga siendo mito incommovible.