

# Tango Argentino: su música, su danza y sus letras<sup>1</sup>

## **Propósito**

El propósito de este trabajo es analizar los tres elementos centrales del tango y además, proveer información necesaria para la comprensión de letras de tango que incorporan el argot o jerga rioplatense llamada “lunfardo”.

## **Orígenes**

El tango no puede ser pensado como la creación de un talentoso compositor. Sus intrincadas facetas, su inasible estilo, su sorprendente diversidad reclaman mucho más que eso. El amplio rango de variantes en las que se desparrama su arte sólo puede ser el resultado de un largo y complejo proceso de creación al cual contribuyeron muchas personas con diversos talentos durante un especial período en la historia del Río de la Plata.

No es sencillo y acaso sea imposible determinar con rigor científico dónde, cómo o cuándo se originó el tango. Las incontestables evidencias que requiere la disciplina histórica no existen -al menos hasta el momento de escribir este trabajo. Por ello sólo resulta posible bosquejar teorías, tejer interpretaciones a partir de la información disponible. Ironías de la vida que le permiten al tango conservar cual dama orgullosa sus secretos y su distancia.

Los investigadores coinciden que en la segunda parte del siglo XIX comienzan a difundirse en las principales ciudades sudamericanas conectadas al Río de la Plata -Buenos Aires, Montevideo, Rosario y otras- composiciones que aunque inspiradas en géneros musicales populares del período (habanera, contradanza, ecossaise o schottisch, fandango, tango andaluz, polca, vals, candombe, milonga, etc) tienen una identidad distinta.

Paulatinamente comienza a utilizarse la palabra “tango” (también “tango criollo”) para referirse a este nuevo estilo musical que tiene un compás sincopado de 2/4. Esas primeras composiciones elaboradas probablemente por personas sin profundos conocimientos formales de música carecían de partituras y se interpretaban necesariamente de oído. La falta de variedad de temas obligaba a la repetición. La inexistencia de registros formales o *copyrights* facilitaba el proceso de modificación y alteración con el que cada intérprete intentaba mejorar la composición original. Este curso de acción hizo que se incrementara aún más la fusión de melodías y asimismo se favoreciera la multiplicación y el perfeccionamiento de las obras.

## **Los Primeros Tangos**

Mucho se ha discutido sobre la fecha de creación del tango rioplatense y tal controversia continúa. Probablemente esto ocurrió en las ciudades arriba mencionadas durante la década de 1860 como fecha temprana o la de 1870 como fecha tardía. Se sabe que hacia 1880 ya existían muchos tangos publicados que gozaban de cierta fama. El ensayista F. Assunção<sup>2</sup> ha listado los nombres de 24 tangos y milongas publicados en la década de 1880 -lista probablemente incompleta dadas las dificultades para conseguir información fehaciente. Considerando que las modas y las costumbres en la sociedad

---

<sup>1</sup> **NOTA:** Es comúnmente aceptado que el tango fue acunado en ambas márgenes del Río de la Plata. Este texto estudia en particular los aportes hechos por artistas argentinos, de allí el título.

<sup>2</sup> Fernando O. Assunção, *El Tango y sus Circunstancias*. Buenos Aires: El Ateneo, 1984. Pág. 157

del siglo XIX se transmitían a un ritmo lento dadas las limitaciones de los medios de difusión disponibles, no sería descabellado ubicar la génesis del tango al menos 10 años antes<sup>3</sup>.

## Influencias Musicales

Si bien el tango es una creación híbrida que recibió aportes de varios géneros musicales, probablemente las dos influencias más importantes hayan sido la habanera y la milonga.

La **habanera** que como su nombre lo indica provenía de Cuba, tiene un estilo musical sensual y rítmico probablemente inspirado en la contradanza española<sup>4</sup> del siglo XVIII. Podía ser sólo instrumental, o bien cantada y bailada. Se estima que la habanera desembarcó en Argentina hacia 1850 traída por los marineros de barcos comerciantes que frecuentaban los puertos sureños. El país exportaba cueros y carnes saladas, a la vez que importaba ron y otros productos como tabaco, etc. La habanera se hizo popular rápidamente ganándose un lugar de importancia en fiestas, reuniones sociales y funciones teatrales. Al escucharla es fácil advertir las similitudes musicales con el tango.

Algunos investigadores hacen también referencia al “tango andaluz” o “tango flamenco” que tenía un ritmo similar al de la habanera y a la cual parecería haber estado ligado. Este género musical fue popular en el sur de España (y más tarde en las colonias) en la segunda parte del siglo XIX, pero luego perdió vigencia en la península<sup>5</sup> y hoy es poco menos que una rareza. Pese a ser homónimo, se considera que musicalmente no tiene vínculos con el tango rioplatense<sup>6</sup>.

La **milonga campestre** (no debe confundírsela con la milonga “urbana” creada por Sebastián Piana hacia 1930 y que se baila en las reuniones tangueras) nace emparentada al canto por cifra<sup>7</sup> o la llamada payada. Típicamente se interpreta con guitarra y es cantada con letras improvisadas (como lo es la payada) o no. Este género musical ya era popular hacia 1860 y se lo escuchaba en bares o “pulperías” y en reuniones sociales. Testimonio de esta popularidad es el hecho que la palabra “milonga” sea usada –aún hoy- en Argentina como sinónimo de lugar de baile o fiesta. Sus antecedentes son las antiguas coplas españolas, las polcas acriolladas, los “corridos” mejicanos, etc. Su génesis puede ser ubicada a la primera mitad del siglo XIX. Cabe recordar que José Hernández en su célebre *Martín Fierro* publicado en 1872 pero que narra peripecias de gauchos en décadas anteriores ya menciona:

---

<sup>3</sup> F. Assunção ubica los inicios del tango hacia 1852 y su definitiva consolidación hacia 1875. Ver Assunção, Op. cit. pág 155. Otro respetado investigador, Horacio Salas, considera que los primeros tangos datan de 1874.

<sup>4</sup> Es muy posible que la contradanza deba su nombre a una mala traducción de la *Country Dance* –danza rural- que se bailaba en Inglaterra desde el siglo XVII. Guardando similitud, en Francia este tipo de música se llamó *Contredanse*, en Alemania *Kontratanz* y en Italia *Contradanza*.

<sup>5</sup> Su importancia en España nunca fue mayor, al punto que hoy los investigadores ibéricos no tienen una posición unificada respecto a este género que –corresponde hacer notar- ni siquiera ha merecido una mención en el Diccionario de la Lengua Española (RAE).

<sup>6</sup> Dice el autor uruguayo Vicente Rossi: “Y llegamos al año 1898 sin que nuestro Tango haya contado entre sus homónimos anteriores, ningún pariente, ni lejano”. Vicente Rossi, *Cosas de Negros*, Buenos Aires: Hachette, 1958. Pág. 145

<sup>7</sup> Rossi dice: “Por eso la Milonga es la payada pueblera. Son versos octosílabos, que se recitan con cierta tonada no desagradable matizada con intervenciones adecuadas de guitarra, llenando los compases de espera entre una estrofa y otra, un punteado característico de tres tonos, mientras el milonguero resuella o se inspira.” Vicente Rossi, op. cit. Pág. 115

Supe una vez, por desgracia  
Que había un baile por allí,  
Y medio desesperao  
A ver la milonga fui...

(*El Gaucho Martín Fierro* - Canto VII)

## Etimología de la palabra “Tango”

Para ejemplificar las muchas posibilidades que ofrece este capítulo puede mencionarse que el ensayista Andrés Carretero<sup>8</sup> provee una lista de 22 diferentes raíces de esta palabra. Un panorama similar surge de la lectura de otros trabajos. Por lo tanto no es sencillo arribar a una conclusión, si bien hay ciertos elementos que merecen ser analizados.

El Diccionario de la Lengua Española (RAE) en su versión de 1899 incluye la primer definición relevante de Tango: ‘fiesta y danza de negros o de gente del pueblo, en América’ y también, como segunda acepción: ‘la música de esa danza’. Considerando que la población de origen africano estaba en vías de extinción en Argentina hacia esa fecha, es muy posible que esta definición se refiera a los bailes de los esclavos que se realizaban en ocasiones especiales varias décadas antes, hacia comienzos del siglo XIX. Hay suficiente documentación que demuestra que esos ‘tangos africanos’ eran populares hacia 1810<sup>9</sup>. Sin embargo, según Vicente Rossi -un firme defensor de la raza africana y uno de los más respetados investigadores del tango, -mencionado incluso por Jorge L. Borges en la primer página de su “Historia Universal de la Infamia”- ni la música ni la danza de aquellos bailes de negros guarda parentesco alguno con el tango rioplatense<sup>10</sup>. Por lo tanto la definición de 1899 de la Real Academia Española era o bien muy tardía (estando referida al homónimo “tango africano” de comienzos de siglo) o simplemente errónea<sup>11</sup>.

El prestigioso lingüista español Joan Corominas<sup>12</sup> indica bajo **Tango ‘baile argentino’** que la primer mención en un sentido primitivo corresponde al cubano Esteban Pichardo en 1836. En efecto, este cronista del folklóre antillano informaba: “Tambor es el atabal que tocan los negros en sus tangos o bailes”.<sup>13</sup> Corominas agrega que es probable que tango sea una voz onomatopéyica y que no sea rioplatense. Aquí nuevamente se trata de homónimos ya que, considerando las fechas, es evidente que Pichardo se refiere a otro tipo de danza y no al tango rioplatense que es el objeto de este trabajo.

---

<sup>8</sup> Andrés Carretero, *El Tango, la otra historia*. Buenos Aires: Margus, 2004. Pág. 17

<sup>9</sup> Dice Assunção: “Por 1821, durante el gobierno de Bernardino Rivadavia, los negros de la nación congo, solicitaron permiso para llevar a cabo sus reuniones sociales y bailes, .... y el primer presidente argentino firma una nota-resolución por la que ordena a... el Sr. Jefe de Policía .... que respecto del pedido referente a la sociedad denominada ‘Tango de Bayle’, ‘ésta y cualquier otra de su clase debe estar bajo la inmediata protección de la Policía’...” Fernando Assunção, op. cit. Pág. 75

<sup>10</sup> Dice Rossi escribiendo en 1926: “Ni el ‘tango’ de la ‘Raza Africana’, ni el de los Lubolos, ni el ‘tanguito’ de los distinguidos negros porteños, han tenido parentesco alguno con el que, hace una docena de años, hemos enviado a conmovir las sociedades de países civilizados, y triunfa aún actualmente en el pentagrama, y en los salones.” Vicente Rossi, op. cit. Pág. 112

<sup>11</sup> El Diccionario de la RAE (Edición 2005) aún persiste en el error en su 3ra acepción: ‘Fiesta y baile de gente de origen africano o popular en algunos países de América’. Los tangos africanos han dejado de escucharse desde hace más de un siglo.

<sup>12</sup> Joan Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1954. Pág. 24

<sup>13</sup> Citado por Vicente Rossi, op. cit. Pág. 100

## Los Primeros Pasos del Tango

En el período relevante para este estudio, Argentina se estaba convirtiendo en un país de inmigrantes. Hacia 1910 el político Juan B. Justo<sup>14</sup> destacaba que más de un millón y medio de inmigrantes habían llegado en los años previos. En consideración de la población total del país entonces (5,7 millones), esta sorprendente realidad constituiría un fenómeno de muchas aristas.

Para este análisis resulta interesante puntualizar que los inmigrantes eran mayoritariamente masculinos. Luego de trabajar, estos hombres salían en busca de diversión y la hallaban principalmente en bares y establecimientos creados para tales fines: los bailes públicos y los burdeles (o “quilombos” en lunfardo). Así se popularizaron las llamadas “academias de baile” o “piringundines” que podían cumplir una o ambas funciones. En estos locales los clientes pagaban para poder bailar con mujeres que trabajaban en el establecimiento. Como el fonógrafo recién se haría popular hacia 1910, la música era aportada por duos o tríos que interpretaban habaneras, milongas, polcas y los incipientes tangos. Estos ejecutantes eran a menudo complementados por parroquianos que gustaban mostrar sus talentos -canto, composición o bien interpretación instrumental. Las contribuciones más exitosas eran incorporadas a los repertorios de las orquestas como único premio a la inspiración en esos días sin pentagramas y sin derechos de autor.

En las “academias” los hombres tenían oportunidad de bailar un par de canciones con una mujer por unos centavos, al menos por el tiempo que cubría el pago. Dependiendo de la clientela, el barrio, la categoría del lugar, etc. el local podía ofrecer prostitutas o no. Si eso ocurría, era infaltable la presencia del “cafishio” (“gigoló” o “canfinflero”) que proveía, controlaba y protegía a las trabajadoras. Estos rufianes tuvieron un rol importante en el desarrollo tango-danza en la medida que sus aptitudes seductorales no sólo dependían de su presencia, estilo y coraje sino que también de su talento como bailarín. En una sociedad en permanente cambio y reestructuración, con una autoridad civil frecuentemente desdibujada o desbordada, los “canfinfleros” llegaron a ejercer no poco poder entre quienes visitaban los “piringundines” (es decir gran parte de la población masculina adulta de la ciudad). Esa admiración redundó en el afán de copiar la forma en que caminaban, hablaban, vestían y por supuesto, bailaban estos personajes del arrabal porteño.

La moral católica o victoriana imperante hacía que los hijos de las familias patricias (llamados “niños bien”) también fueran clientes de los “piringundines” dada las restricciones que encontraban al relacionarse con muchachas de su misma clase social. De esa forma ellos también tomaron contacto con el ambiente del tango al que encontraban original, embriagador y cautivante. Pero las diferencias de clase en una sociedad tan dispar como la Argentina de esos años eran inocultables y las luchas como postularía Marx, resultaron inevitables. Mucho se ha escrito sobre aquellas batallas entre guapos y niños bien, las que a menudo terminaban con saldos luctuosos. Con ese trasfondo épico se difundiría el tango entre estos elegantes porteños –ansiosos de competir hasta en el baile con los “guapos”- y se verá más adelante el rol que cumplirían en el ascenso social del tango.

Esas bacanales nocturnas, cargadas de alcohol, de tabaco, de promiscuidad, de sensualismo, de música cautivante, de letras picarescas, de osadías y de frecuentes peleas son el ambiente donde el tango da sus primeros pasos. Quizá la milonga y el candombe sean quienes le insinúan una coreografía inicial, pero el tango busca su estilo propio. Debía ser el abrazo cerrado, las piernas entrecruzadas, los pasos sincopados, el desplazamiento elegante, el vértigo y la pausa, las caricias y los adornos. Esa cultura de guapos y de presumidos generó una audaz danza signada por la dominación del hombre en el estrecho abrazo de la pareja, por el lucimiento personal que permite la constante improvisación, por la cadencia orgullosa y el andar “compadrito”. En esos “piringundines”, donde los músicos repetían, pulían, modificaban y perfeccionaban sin cesar y sin descanso las nuevas

---

<sup>14</sup> Ver Ernesto Sábat, *Tango, Discusión y Clave*, Buenos Aires: Losada, 1997. Pág. 79

composiciones (mientras hubiese clientes debía seguir la fiesta) es donde se completa la génesis del tango, donde éste adquiere su tarjeta de presentación.

Necesariamente muchos de los títulos y letras de los primeros tangos<sup>15</sup> reflejan ese origen procax o *non sancto*. Y si los autores de esas composiciones prefirieron quedar en el anonimato (o usar seudónimos) queda claro que se trataba de una expresión artística del bajo fondo de la sociedad, algo a lo que no querían aparecer asociados públicamente.

Pero el nacimiento del tango era ya un hecho que, si bien criticado por la clase gobernante, no podría ser ignorado y menos aún eliminado. Su innegable popularidad aumentaba de continuo encandilando así a empresarios y a un mayor número de músicos, artistas y poetas. Habiéndose impuesto en los ambientes pecaminosos y marginales de la sociedad, el tango avanzaba en busca de nuevos públicos. Hacia 1900 el poeta, pianista, cantor, bailarín y compositor Angel Villoldo (1861-1919) decidió llevar al tango al escenario teatral buscando alcanzar nuevas audiencias. Escribe letras con un lenguaje más moderado y evitando palabras procaces, preanunciando lo que se llamaría en la década siguiente el tango-canción (que comenzaría con Pascual Contursi y su tango de 1917 *Mi noche triste*). Produce decenas de tangos famosos, siendo ejemplos *El Choclo* (1903), *El Porteño* (1903) y *La Morocha* (1905). Sobre esta fecunda tarea y estos grandes éxitos se apoya el apodo otorgado a Villoldo: “Padre del Tango”. No privado de sensibilidad social, escribió también obras que recitan los males de la sociedad de entonces (que siguen vigentes hoy): *Matufias (o el arte de vivir)* – milonga.

El tango llega con éxito a los teatros y es interpretado inicialmente con un estilo similar a la zarzuela o el cuplé español –tal era el entrenamiento de los cantantes profesionales de entonces- si bien el lunfardo está presente en cada obra. Los principales vocalistas incluyen –además de Villoldo- a Pepita Avellaneda, Alfredo Gobbi (uruguayo) y su esposa Flora (chilena), Lola Membrives y otros.

## La Guardia Vieja

La invención del fonógrafo tiene un impacto crucial para el desarrollo del tango. En 1907 Villoldo y Gobbi son los primeros compositores tangueros en viajar a París a grabar discos ya que esa tecnología no había llegado al país. Los discos y la incipiente radio ayudarían a popularizar aún más los tangos y a sus intérpretes. Los beneficios económicos inherentes permiten la consolidación de orquestas que pronto pasan a llamarse “típicas”<sup>16</sup>. Gracias a los discos, nombres conocidos hasta entonces sólo en círculos cerrados adquieren fama en corto plazo lo cual estimula aún más todo el proceso. Estos artistas son los que se convierten en el núcleo de lo que se denominaría más tarde la **Guardia Vieja**: R. Firpo, J. Maglio, G. Spósito, V. Greco, E. Arolas, F. Canaro.

---

<sup>15</sup> Puede mencionarse a “Queco”, “Dame la lata” (latas eran las fichas con que los clientes pagaban a las trabajadoras), “La Clavada”, “La Franela”, “Siete Pulgadas”, “El Fierrazo” y otros. Ver Horacio Salas, *El Tango*, Buenos Aires: Planeta, 1986. Pág. 56.

<sup>16</sup> En 1910 Vicente Greco al grabar para Columbia Records designa a su formación como “orquesta típica criolla” en el título de sus discos. Esta calificación se generalizaría para todas las orquestas tangueras. Ver F. Assunção, op. cit. Pág. 216

Otro cambio importante sobreviene con la aparición del bandoneón<sup>17</sup>. Los instrumentos de las orquestas tangueras hasta entonces eran la guitarra, el violín, el arpa, la flauta, el acordeón, etc. Si bien el bandoneón había llegado proveniente de Alemania hacia 1870<sup>18</sup> eran pocos los que sabían utilizarlo inicialmente. Hay un período de adaptación necesario luego del cual las virtudes del instrumento para la melodía del tango aparecen más claras. Su amplia coloratura, su ritmo y fraseo son inconfundibles. Su presencia tuvo el efecto de eliminar las variaciones bullangueras de la flauta y le dio al tango “una modalidad temperamental severa, cadenciosa, adusta, apagada” al decir de Luis Sierra<sup>19</sup>. Asimismo introdujo un tempo más lento en la música lo que beneficiaba a los nuevos e inexpertos bailarines que se seguían sumando a la escena.

Señala Horacio Ferrer “Con excepción del ‘alemán’ Arturo Bernstein, nadie hubo en la Guardia Vieja que lo tocara bien. Hasta el famoso *Tigre del bandoneón*, Eduardo Arolas, no pasó de ser un modestísimo ejecutante frente a Pedro Maffia”<sup>20</sup>.

Con la aparición posterior de bandoneonistas como Juan Maglio, Osvaldo Fresedo, Anselmo Aieta y el mencionado Maffia la orquesta de tangos cambia para siempre, sale la flauta y más tarde con el agregado del piano también se retira la guitarra.

## El Tango en Europa

Habiendo arribado en París oficialmente con Villoldo y Gobbi en 1907, el tango empieza a ser conocido en Europa. F. Assunção aventura que los marineros de los barcos que llevaban carne argentina congelada a Francia (el frigorífico había sido inventado recientemente y el primer envío de carnes congeladas ocurre en 1879) también diseminaban la nueva danza en los puertos de Marsella y otros.

Además de los sólidos vínculos culturales y políticos que unían entonces a Francia y Argentina merece destacarse que había una fuerte corriente inmigrante francesa en el país. Inclusive en muchos de los burdeles –según lo atestiguan numerosas letras de tangos- trabajaban mujeres francesas y allí como se ha visto, el tango era rey.

París de la *Belle Époque* era la meca para la clase pudiente argentina que peregrinaba a Francia de continuo en busca de experiencias, modas o diversiones. Estos “niños bien” que tenían acceso a familias francesas acomodadas contribuyeron a difundir el tango en la forma más directa posible: bailándolo en sociedad. Han sobrevivido anécdotas que narran esas aventuras donjuanescas bajo cielos galos. Horacio Ferrer se hace eco de una historia de 1910<sup>21</sup> que tiene como personaje central a Ricardo Güiraldes, miembro de la elite porteña y que adquiriría más tarde fama literaria al escribir *Don Segundo Sombra*. Cuenta el *dandy* que a instancias de una rica anfitriona una noche bailó varios tangos -acompañado al piano por un compañero argentino de aventuras- con algunas de las mujeres allí presentes y tuvo un clamoroso éxito.

---

<sup>17</sup> Heinrich Band (alemán, 1805-1888) creó hacia 1835 el instrumento de viento que llevó el nombre Band-Union (siendo ésta la cooperativa de Hamburgo que lo fabricaba). Ver Horacio Salas, op. cit. Pág. 73

<sup>18</sup> El poeta Horacio Ferrer sostiene que el bandoneón llega al Río de la Plata hacia 1870. Inclusive afirma que en la vidriera del negocio de venta de bandoneones Mariani en Buenos Aires estuvo exhibido mucho tiempo el bandoneón del padre del músico Ciriaco Ortiz datado de 1878. Ver E. Sábato, op. cit. Pág. 130

<sup>19</sup> Ver H. Salas, op. cit., pág. 74

<sup>20</sup> Ver E. Sábato, op. cit., pág. 130

<sup>21</sup> Ver Horacio Ferrer, *El Libro del Tango*, Buenos Aires, Galerna, 1977, pág. 71.

Vanaglorias aparte, lo cierto es que la Francia de pre-guerra, debatiéndose entre vanguardismos que ya habían dejado atrás al Impresionismo –que fuera considerado revolucionario a fines del siglo XIX– y que buscaban sepultar a la moral Victoriana, estaba madura para una danza novedosa y atrevida.

La irrupción del vals y de la polca unas décadas antes –recibidas por las clases dominantes con serias objeciones y peores augurios por lo “desvergonzado” de sus posturas– permitieron que por primera vez en Europa se toleraran danzas de pareja en público. De ahí el inmenso impacto de estos nuevos géneros musicales en la sociedad que aprendió a bailarlos con gran entusiasmo. Pero estas coreografías repetitivas y predecibles empezaban a perder su novedad. El tango con su improvisación, sus cadencias, su multitud de variantes, sus pasos “pecaminosos” y sensuales halló poca resistencia. De nada valieron las críticas y advertencias de la clase dirigente: el tango se impuso en un llamativo corto tiempo, tal como ya lo había hecho en Argentina. Hacia 1912 el éxito era tal que hasta modas de tango (ropas, zapatos, sombreros, etc) comenzaron a ser comercializadas. En 1913 el hotel Waldorf de Londres comenzó sus *Tango Teas*, inspirados en los *Tes Dansants* de París<sup>22</sup>. Las multitudes querían aprender el tango y hacia Europa enfilaban orquestas, cantantes y bailarines rioplatenses estimulando más aún la evolución de esta danza.

La consagración en Europa permitió asimismo que el tango comenzara a ser aceptado en los círculos de la sociedad argentina que hasta entonces lo habían despreciado o temido. Este cambio no incluyó ni a la Iglesia ni a los políticos más conservadores quienes mantendrían sus críticas por mucho tiempo, hasta que la realidad las volvió anacronismos<sup>23</sup> indefendibles.

## La Guardia Nueva

Como ocurre con todas las artes, los nuevos intérpretes y compositores que se unían al ambiente tanguero comprendieron que era necesario que éste continuara evolucionando. Hacia 1920 esta vanguardia fue llamada *Guardia Nueva* para diferenciarla de la anterior a la que buscaban superar. Si la música de la *Guardia Vieja* ponía el énfasis en la danza, el nuevo estilo consistía en crear un tango para oír y cantar.

Entre las nuevas figuras descollan inicialmente: J. De Caro, O. Fresedo, J. Cobián, P. Maffia y otros. En esas batallas entre ortodoxos (Canaro, Firpo) y evolucionistas, es el tango el triunfador.

En 1917 el poeta y compositor Pascual Contursi decide poner letra a un tango de Samuel Castriota llamándolo *Mi Noche Triste*. Le propone a un cantor de folklore poco conocido que lo estrene en un teatro de Buenos Aires. El cantor era Carlos Gardel<sup>24</sup> y el éxito fulminante de esa obra cambió la vida de ambos para siempre. Gardel abandonó el folklore y su formidable talento hizo que se convirtiera en el artista más popular de Argentina de todos los tiempos. Hasta su trágica muerte en un accidente aéreo el 24 de junio de 1935, llegaría a grabar 792 temas (tangos en su gran mayoría) además de protagonizar varias películas sonoras. La admiración generalizada hacia el mítico Gardel está condensada en una afirmación popular tan rotunda y aceptada como su arte: “Cada día canta mejor”.

---

<sup>22</sup> Ver Christine Denniston, *The Meaning of Tango*, <http://www.history-of-tango.com/couple-dance.html>

<sup>23</sup> El dirigente conservador C. Ibarguren (que en 1916 encabezó la fórmula de oposición a H. Yrigoyen) declaró en 1917 que “el tango no es propiamente argentino; es un producto híbrido o mestizo, nacido en los arrabales y consistente en una mezcla de habanera tropical y milonga falsificada”. H. Salas, op cit, pag. 119

<sup>24</sup> No hay consenso acerca del lugar y fecha de nacimiento de Gardel. Para algunos el futuro cantante habría nacido en Francia en 1890 y para otros, el nacimiento habría ocurrido en Uruguay en el año 1887. La mayoría sin embargo coincide en que habría emigrado con su madre a Argentina antes de cumplir 8 años. Por lo tanto, Gardel creció y vivió en Buenos Aires desde pequeño y se naturalizó argentino en 1923.

Hasta 1917 las letras de tango se caracterizaban por ser simples, a menudo picarescas y sólo funcionales a la melodía. Con *Mi Noche Triste* se inician las letras que hablan de sentimientos, que narran historias, que tienen un mensaje, que buscan comunicarse con el oyente. En esta obra el protagonista expresa su dolor por el amor (la "percantá") ausente, lo cual es toda una audacia ya que el machismo de la época no solía tolerar tales "debilidades". El espaldarazo conseguido por el tema hizo que Contursi –y sus seguidores- continuara en esa senda poética y el tango adquiriría así el perfil triste, nostálgico y hasta elegíaco que lo caracteriza. Además, el estilo de letras más maduras iniciado por Contursi abriría el camino a otras innovaciones como ser los tangos filosóficos o introspectivos escritos por Enrique Discépolo, Celedonio Flores, Mario Battistella, Homero Manzi y otros.

Hacia 1924 a un empresario porteño se le ocurre contratar orquestas típicas para que acompañen a las películas que hasta entonces eran mudas. Las salas exhibían entre otros títulos "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" (filmada en 1921) donde se veía a Rodolfo Valentino bailar un tango que cementaría su fama de símbolo sexual por excelencia en Hollywood y en el resto del mundo. Entre quienes van al cine a escuchar al sexteto del renombrado bandoneonista P. Maffia se encuentra un quinceañero llamado Aníbal Troilo. Con el correr de los años este porteño se convertiría en una nueva leyenda del bandoneón y un símbolo del tango.

El año 1935 vio el estreno de la nueva orquesta del rival más grande que tendría Troilo: Juan D'Arienzo. El estilo inconfundible de este violinista y hábil director consistía en interpretar las obras de tango antiguo con un ritmo 2/4 rápido y bien marcado (*picado* en la jerga tanguera) lo cual las tornaba irresistibles para los bailarines. D'Arienzo supo rodearse de músicos y cantantes excepcionales razón por la cual su orquesta fue por varias décadas sinónimo de profesionalidad y de tango tradicional.

En contraposición a este estilo se puede mencionar a Troilo y a figuras como Osvaldo Pugliese, Osmar Maderna, Miguel Caló, Osvaldo Fresedo, quienes irían impulsando al tango en otra dirección. Buscaban liberarse del estricto ritmo que caracterizaba al sonido D'Arienzo para musicalizar y arreglar mejor los temas, incorporando variaciones y nuevas ideas musicales.

## La Epoca de Oro

El prestigio que el tango había adquirido en Argentina luego de su paso triunfal por Europa hizo que - entre otras cosas- músicos, poetas y compositores con formación académica decidieran integrarse a la cultura tanguera. Esa nueva polinización daría como fruto a las orquestas y a las obras que hacia 1935 iniciarían lo que se dio en llamar la "**Epoca de Oro**" del tango. La cantidad y calidad de los temas producidos por esa generación no tendría par ni antes ni después. Al decir de Horacio Ferrer "son temas de calidad, bien compuestos, distintos entre sí y con ese refinamiento que otorga permanencia porque se vuelven a oír y siempre se les encuentra encanto, atractivo".<sup>25</sup>

Los nuevos temas con música para silbar y letras para escuchar y meditar se incorporan rápidamente al repertorio popular. Las orquestas se benefician de la incesante producción de obras (las editoriales publican por entonces unos 30 tangos al mes) y todo eso contribuye a la popularidad del género que se extiende a la radio con programas que incluyen las mejores orquestas en vivo.

---

<sup>25</sup> Horacio Ferrer, op. cit. Pág. 157



Entre los poetas importantes que dedicaron sus plumas al tango en ese período se destacan Enrique Cadícamo, J. González Castillo, Enrique S. Discépolo, F. García Jiménez, Cátulo Castillo, Homero Expósito, Homero Manzi; intelectuales talentosos y comprometidos con la cultura del pueblo. Esa fecunda conjunción de bardos y compositores no volvería a repetirse en la historia de la música popular Argentina.

Como ejemplos de la poesía que hizo famoso al tango pueden citarse:

Tangos: Sur; Tinta roja; Malena; Tus besos fueron míos; Niebla del Riachuelo; Desencuentro; La última curda; Naranjo en flor; Corrientes y Esmeralda; Cafetín de Buenos Aires; Silbando; Amurado; Alma en pena; Rosicler; Farolito de papel; Fuimos; Garúa; Las cuarenta, Ché Bandoneón.

Valses: Romance de barrio; Caserón de tejás; Flor de lino, Palomita blanca, Pedacito de cielo

Milongas: Milonga triste, Milonga sentimental, Milonga de Puente Alsina.

Lamentablemente este rico ciclo creativo es frustrado por los problemas políticos que sacuden al país. En junio de 1943 triunfa un golpe de estado derechista y asume la presidencia el general Ramírez. Uno de los decretos del régimen prohíbe la difusión pública del lunfardo ya sea en sainetes, obras literarias o musicales. Como ocurría a menudo con los decretos abusivos de las dictaduras, el pueblo ignoró en lo posible la censura impuesta en radios, teatros, escuelas, etc. Por lo tanto la medida tendría un impacto mínimo en el estilo lingüístico del argentino común, pero en cambio su efecto para los compositores de tango que debían ganarse el sustento en esas actividades fue mayúsculo y puede decirse que la censura inició el fin de la época más creativa del tango. Estas condiciones explican que letristas tangueros de la talla de H. Manzi, J. Contursi, M. Battistella y otros, hayan incursionado en boleros, género que no tiene mayores vínculos con la música de Argentina.

Entre los directores de orquesta, el pianista Osvaldo Pugliese fue quizá el más perseguido por sus convicciones políticas de izquierda. Durante la Guerra Civil Española (1936-1939) Pugliese se afilia al partido Comunista, definición que mantendrá toda su vida y que le causará censuras y arrestos durante las repetidas dictaduras derechistas en Argentina. Era de público conocimiento que su afamada orquesta funcionaba como una cooperativa: el dinero que percibían se repartía estrictamente entre los músicos y cantores de acuerdo a un sistema de puntaje que dependía de los méritos y la antigüedad de cada integrante. Es así como uno de los bandoneonistas que tenía mucha experiencia solía cobrar más que el mismo Pugliese. En un gesto elocuente de solidaridad, cuando el director se hallaba en prisión la orquesta se presentaba sin pianista y sobre el mudo piano podía verse una rosa roja en un vaso, en homenaje al líder ausente.

Con la llegada de Juan Perón a la presidencia (junio 1946) paulatinamente se da impulso a los géneros musicales nativos: el tango y el folklore. Se elimina la censura del lunfardo y en las escuelas públicas se enseñan este tipo de obras. Pero estas pautas culturales de sesgo nacionalista serían frustradas definitivamente con el golpe militar derechista de septiembre 1955. Los gobiernos anti-peronistas en las dos décadas siguientes impondrían políticas extranjerizantes en el país<sup>26</sup>. Así el jazz y otras expresiones musicales provenientes principalmente de EEUU y Gran Bretaña se favorecieron y ganaron popularidad en detrimento del tango, el que sufrió una notable decadencia. No sorprendentemente la juventud argentina en esos años creció escuchando y bailando ritmos que no incluían al tango.

---

<sup>26</sup> La dictadura militar que gobernó el país entre 1976 y 1983, responsable entre otras calamidades de la desaparición de 30.000 personas “recomendó” a radios y emisoras de TV que evitaran la difusión de tangos como *Cambalache* de Enrique Discépolo debido a su contenido político progresista o de protesta.

## El Nuevo Tango

Pese a tales dificultades y al inmenso poderío del imperio de los medios de comunicación norteamericanos, el prodigioso talento de artistas como Troilo, Pugliese, Salgán y otros logra mantener vivo al tango. Asimismo vanguardistas como el bandoneonista y compositor Astor Piazzolla llevan a la “música de Buenos Aires”<sup>27</sup> hacia nuevas fronteras.

Hoy nuevos intérpretes y compositores continúan recreando y reinventando aquella indómita música que naciera en los ambientes marginales del Río de la Plata. Además de las formas más tradicionales de música de tango, han florecido otros estilos que incorporan elementos de música electrónica y que muchos encasillan generalmente como “electro-tango”. Como ejemplo puede citarse a: Gotan Project, Bajofondo, Idealtango, Tanghetto, Zambo Tango, Narcotango y otros grupos. Asimismo hay otras variantes que están fusionadas con el jazz y con otros ritmos populares: artistas como Juan Carlos Cáceres y su famoso “Tango Negro”, Pablo Aslan, Adrián Iaies y otros. En esa actitud de creatividad y de progreso que parte desde un origen que se reconoce desembozadamente rioplatense y que avanza hacia nuevos horizontes reside una firme voluntad de resistir a la globalización y la asimilación cultural que hoy amenaza a los países periféricos.

Desde fines del siglo XX la danza de tango ha experimentado un verdadero renacimiento. Talentosos bailarines han relanzado el género a través de espectáculos como “Tango Argentino”<sup>28</sup> (1983) de Claudio Segovia y Héctor Orezza, que contribuyeron a popularizar nuevamente al tango en las principales ciudades del mundo. Las razones del éxito de esas obras reside en que combinan todos los elementos del tango –música, poesía, danza- y los presentan al público manteniendo la originalidad y la riqueza del arte popular. Aprovechando el surco abierto por estos espectáculos, hoy hay “milongas” bien establecidas en Argentina así como en América, Europa y el Oriente. La creatividad de estos bailarines –demasiados para ser reconocidos aquí<sup>29</sup> - permite que el tango siga evolucionando con originales pasos y nuevos estilos lo cual es todo un testimonio de su vigente encanto, de su ductilidad y de sus –pareciera- infinitas posibilidades.

## Cantantes de Tango

Los conocedores del género suelen coincidir en señalar que los tres solistas más importantes de la época temprana de tango fueron Carlos Gardel, Ignacio Corsini y Agustín Magaldi. Estos artistas solían cantar acompañados de guitarras y sus estilos tuvieron tal relevancia para la música nacional que moldearon a la mayoría de los cantantes posteriores.

---

<sup>27</sup> Astor Piazzolla –que al inicio de su carrera fue bandoneonista en la orquesta de A. Troilo- fue muy criticado por el estilo musical de sus obras las que en la opinión de muchos no podían ser consideradas tangos. Piazzolla respondió a esas críticas diciendo que lo suyo era “música de Buenos Aires”.

<sup>28</sup> La revista Time de Oct. 1986 remarcaba lo improbable de que un grupo de 15 parejas entradas en años y en kilos, bailando temas cantados en español, pudiera haberse convertido en el éxito de la temporada en Broadway.

<sup>29</sup> A modo de sugerencia pueden citarse un par de ejemplos:

<http://www.youtube.com/watch?v=wi9Mp1RYjyI&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=EtgMDIE3A-s&playnext=1&list=PLEB6E943C222C7BC9&index=43>

<http://www.youtube.com/watch?v=1qXdzWT7wPs&feature=related>

En lo que respecta a orquestas típicas, resulta hoy sorprendente notar que por muchos años carecieron de vocalistas y que los tangos que interpretaban eran sólo instrumentales. Le corresponde a Francisco Canaro el honor de haber incorporado en 1924 a su orquesta al primer cantante: Roberto Díaz. En esos días, se acostumbraba cantar sólo el estribillo de las obras, es decir la segunda parte de las letras, no más de ocho líneas. Por lo tanto al cantor se lo llamaba estribillista y su rol era considerado secundario, al punto que en muchos casos ni se lo mencionaba en los créditos de las grabaciones discográficas.

Pero la difusión de las obras haría que los cantantes fueran cobrando relevancia. El oyente se relaciona naturalmente más con el vocalista que con los músicos; hay un acercamiento más personal con la voz, y a ésta se la distingue con facilidad. Los discos exitosos catapultaron a los cantantes al nivel de ídolos en la medida que su arte era consumido, admirado y hasta envidiado por el público común. Así la popularidad de los cantantes creció a niveles inimaginados y los nombres de algunos vocalistas inclusive llegaron a eclipsar al de las mismas orquestas. Era común escuchar que alguien dijera por ejemplo “voy a escuchar a Angel Vargas”, en vez de referirse a la orquesta de Angel D’Agostino. Asimismo ciertos discos eran más requeridos si habían sido grabados por tal o cual cantante porque con el paso de los años las orquestas famosas como Troilo, D’Arienzo, Canaro llegaron a grabar varias versiones de un mismo tango con diferentes cantores.

Y como suele ocurrir, la elegancia personal del artista también tenía una influencia en las preferencias de los seguidores. La prestancia de cantantes como Gardel, Corsini, Charlo, Alberto Castillo, Hugo del Carril para nombrar algunos, era un plus que sin duda ayudaba a cementar la fama que gozaban<sup>30</sup>.

Pero más allá de la apariencia, el estilo interpretativo de cada cantante era lo que más apreciaba el público. En el caso de Angel Vargas o del uruguayo Julio Sosa es fácil notar que se está en presencia de voces recias, claras, inconfundibles. En cambio, si uno escucha a Francisco Fiorentino o a Roberto Chanel, lo que cautiva es la ductilidad de la voz, la entonación, el equilibrio. Charlo, Corsini y Gardel sobresalían por tener voces hermosas, de gran musicalidad y amplio registro. Estos gigantes del tango además sabían como transmitir el sentimiento de cada obra.

Entre las voces más potentes del tango puede citarse a Alberto Podestá, Alberto Marino o Enzo Valentino. Entre las más bellas, a Julio Martel, Argentino Ledesma, Alberto Morán. Muchos agregarían también a Oscar Larroca, Carlos Dante, Floreal Ruiz, etc. Artistas como Alberto Castillo y Roberto Goyeneche (en su última etapa) además de poseer una perfecta entonación y clara dicción, se caracterizaban por la incongruencia del tempo de la vocalización con respecto a la melodía de la obra. Resulta asimismo interesante mencionar que artistas como Francisco Fiorentino y Edmundo Rivero fueron músicos profesionales antes de convertirse en cantantes. Más tarde Rivero se dedicaría principalmente a interpretar tangos *reos*, de letras muy intrincadas por el extendido uso del lunfardo.

Entre las cantantes femeninas puede recordarse a Rosita Quiroga por su cadencia arrabalera y a Mercedes Simone por su equilibrado registro mezzo-soprano. El nombre de Ada Falcón evoca una hermosa voz y también una perfecta dicción. En esta breve síntesis debe asimismo incluirse a Nelly Omar<sup>31</sup> por su límpido estilo, su profesionalidad y su larga trayectoria que la llevó en el año 2010 a dar un concierto en el Luna Park a los 90 años de edad.

---

<sup>30</sup> El tango *Corrientes y Esmeralda*, escrito por Celedonio Flores finaliza haciendo mención a “la pinta de Carlos Gardel”. Por razones de humildad, Gardel nunca lo grabó, pese a que la obra se había convertido en una de las favoritas del público.

<sup>31</sup> Nelly Omar fue amiga de Eva Perón y con la llegada de la Revolución Libertadora de 1955 sufrió una prolongada discriminación política. Recién pudo volver a trabajar en la televisión a partir de 1966.

La riqueza del tango como se ha dicho anteriormente ha dado cabida a una variedad de posibilidades en las distintas proyecciones de su arte y esto se observa también en cuanto a cantantes se refiere. Si bien hay nombres que sobresalen y que pertenecen a la mitología tanguera, es fascinante observar que no hay cantante que domine totalmente el horizonte tanguero. Por ello distintos tangos tienen sus mejores versiones con distintas orquestas y/o cantantes. Es difícil explicar las razones de esta realidad. Muy probablemente pesen más en el resultado final cuestiones imponderables como el poder transmitir mejor el sentimiento de la obra, el descubrir su potencial oculto, etc. que la técnica o el talento intrínseco del artista.

Se indica más abajo a modo de ejemplo las versiones que -en la discutible opinión del autor- son las cumbres de cada composición:

- Ventanita de arrabal* cantado por Carlos Gardel acompañado por guitarras (1927)
- Tus besos fueron míos* cantado por Carlos Gardel
- Arrabal amargo* cantado por Carlos Gardel orq. T. Tucci (1935)
- El adiós* cantado por Ignacio Corsini acompañado por guitarras (1938)
- La pulpera de Santa Lucía* cantado por Ignacio Corsini acompañado por guitarras (1929)
- El motivo* cantado por Roberto Goyeneche orq. A. Troilo
- Cómo se pinta la vida* cantado por Roberto Goyeneche orq. A. Troilo
- Desde el alma* cantado por Nelly Omar orq. F. Canaro (1946)
- Cualquier cosa* cantado por Enzo Valentino acompañado por guitarras (1952)
- Pedacito de cielo* cantado por Alberto Podestá
- Fueron tres años* cantado por Argentino Ledesma orq. Héctor Varela (1956)
- Que tarde que has venido* cantado por Argentino Ledesma orq. Héctor Varela (1956)
- Viviré con tu recuerdo* por Ada Falcón orq. F. Canaro (1942)

## El Lunfardo

Durante el período que se extiende desde mediados del siglo XIX a las primeras décadas del XX arribaron al país grandes oleadas de inmigrantes provenientes de Italia, España y otros países europeos que se asentaron en particular en las grandes ciudades argentinas. Este fenómeno que cambiaría por completo la fisonomía de la joven nación, se debió por un lado a las políticas impulsadas por los gobiernos de entonces. Políticos como Juan B. Alberdi o Domingo F. Sarmiento habían postulado que la inmigración europea sería la mejor opción para estimular el crecimiento demográfico y económico de un territorio escasamente poblado. Estos conceptos se incorporarían en el Art. 25 de la Constitución Nacional de 1853<sup>32</sup>. Numerosas iniciativas fueron implementadas para cumplir con estas ideas rectoras: desde la compra de pasajes transatlánticos para los nuevos colonos europeos hasta la cesión de tierras fiscales para quienes venían a instalarse en el país.

Estas medidas hallarían eco en Europa porque las guerras<sup>33</sup>, la extendida pobreza, las epidemias<sup>34</sup>, las persecuciones políticas y religiosas y demás injusticias sociales hacían que miles de personas decidieran buscar un futuro mejor en América.

---

<sup>32</sup> El Art. 25 dice: El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes.

<sup>33</sup> En la segunda mitad del siglo XIX se libraron: la Guerra de Crimea (1853-1856), la Guerra Austro-Prusiana (1866) y la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871).

<sup>34</sup> Epidemias de cólera castigaron a Europa, Asia y África durante el siglo XIX causando cientos de miles de muertes. Sólo en Rusia se registraron más de un millón de fatalidades en la epidemia de 1852-1860.

La llegada de inmigrantes continuó hasta alcanzar hacia 1914 el 30% de la población. Ese alto porcentaje incluso se duplicaba en ciudades como Buenos Aires y Rosario (cunas del tango).

Como muchos de los inmigrantes no hablaban español –los italianos constituyeron el grupo nacional más numeroso de todos los que llegarían- el impacto lingüístico de los recién llegados no sería nulo para la sociedad. El lunfardo recogería muchas de las nuevas palabras que fueron incorporándose al uso corriente y que derivaban de los distintos dialectos italianos (genovés, napolitano, lombardo, etc) así como del francés, del inglés y de otros idiomas.

Pero ésta es sólo una de las explicaciones del lunfardo. La otra –y tal vez la más importante- es que era el idioma (es decir, germanía) utilizado por los criminales para poder comunicarse sin que los comprendieran quienes no eran parte de ese submundo –en particular, policías y ciudadanos comunes.

La etimología de la palabra es controversial: algunos afirman que es una deformación de “lombardo” ya que los naturales de esta región italiana tenían fama en Europa de ser gente de avería. Otros aseguran que “lunfardo” significa ladrón o rufián<sup>35</sup> y que por extensión se llamó así al lenguaje de la gente marginal u *orillera* para decirlo en términos tangueros. Controversias de lado, se sabe que la jerga se puso de moda en círculos donde el tango dominaba y de allí se extendió al resto de la sociedad tal como sucedería con la música y la danza. En esas transformaciones nuevos términos fueron agregándose y el lunfardo se incorporó definitivamente al idioma y al ethos nacional.

Junto con la cadencia del habla y la pronunciación típica de los criollos, el lunfardo representa la voluntad de los argentinos de hacer suya una lengua europea transformándola, dándole un color particular y adaptándola a la realidad local. Esa deliberada búsqueda de una identidad que establezca diferencias y que por lo tanto reconozca y respete un origen y una historia particular expresa además un sentido del humor, una ironía que muchas veces se soslaya pero que subyace en la esencia misma del lunfardo.

## **Letras de Tango**

Las traducciones de letras de tango se mostrarán en otro artículo separado.

Juan Miranda – Abril, 2011

---

<sup>35</sup> El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia ( Ed. 1984) define al lunfardo como un argentinismo que significa ratero, ladrón o rufián.