



# RAÍCES DEL TANGO

Cuaderno 1: Consideración estructural

**EDUARDO GIORLANDINI**

Miembro académico, en las Academias Porteña del Lunfardo y  
Argentina de Artes y Ciencias de la Comunicación



**edUTecNe**

Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional  
Sarmiento 440 3er Piso . Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
[edutecne@utn.edu.ar](mailto:edutecne@utn.edu.ar)

**Primera edición en papel: Editorial Raigambre, 2000**

**Este material es propiedad moral del autor. La presente edición está fuera del mercado, no tiene fines de lucro y es destinada a bibliotecas, profesores, especialistas y estudiantes, quienes pueden solicitar autorización, para reproducir libremente, citando al autor:**

**Profesor Eduardo Giorlandini  
L. M. Drago 23, piso 8 oficina 2  
-8000- Bahía Blanca (Pcia. Buenos Aires)  
República Argentina.  
Teléfonos (0291) 453-9230 y 453-8340  
Fax (0291) 453-8340  
e-mail : giorlandini@arnet.com.ar**

**Tengo el convencimiento que los objetos culturales** no son otra cosa que resultantes históricas. Particularmente, la música, la danza y el canto, fueron teniendo sucesivas modificaciones, enriquecimientos, adaptaciones, influencias entre la diversidad de especies, amplia en el tiempo y el espacio.

El desenvolvimiento del arte en general no está desvinculado de los fenómenos políticos, económicos, sociales y culturales; en general, por no decir en plenitud, su estudio se acerca más a una consideración estructural.

Dentro de tales presupuestos, es dable mencionar los flujos migratorios; las guerras, el intercambio comercial, el desarrollo tecnológico, en fin, quiero significar: cuando se observa la historia en su conjunto, o cada hecho en particular, vemos cómo se van incorporando ingredientes nuevos, o se sepultan otros.

Los hechos de infrahistoria, según la expresión de Miguel de Unamuno, parecen ser irrelevantes. Empero, igualmente ejercen su influencia en el desarrollo de la cultura.

Cuando hablamos de las raíces del tango no queremos significar que el tango nació hace siglos, sino que es un resultado, en constante modificación; en el siglo XX adquiere ciertas características y se manifiestan diversidad de especies, esto es, un espectro mucho más amplio que en el siglo XIX.

La actitud investigativa consiste en no desechar ningún factor de posible gravitación, importante o no, en ese proceso de transformación artístico-musical, para presentar al tango –considerando en su unidad y no en sus especies- como “música de fusión” y mucho más dentro de un horizonte muy extendido.

De este modo intentamos profundizar en los hechos, para ir descubriendo eslabones, perdidos o desconocidos. Resulta poético y grato mantener el misterio y hablar del misterio del tango, del bandoneón o del alma del compadrito, pero, si es posible la humilde pesquisa para ir creando nexos y exhumando antecedentes útiles a tal objeto, despertaremos el interés por conocer la intimidad del algo que amamos. No se trata de una mujer. Se trata del tango. Dicen que a la mujer no hay que tratar de conocerla sino de amarla. Pero, creo, para el tango valen las dos cosas.

No debería asignarse al tango lugar, día y hora de nacimiento, del mismo modo en que sucede con las personas naturales, por necesidades del orden jurídico, de la seguridad jurídica o de la burocracia, así como de las costumbres y de los usos sociales.

Como producto cultural que es, en cierto sentido provisional, se ha modificado permanentemente, porque no es una categoría ni una estructura rígida, estadística o hibernada para siempre. Tiene una génesis remota y diversificada, pero esta génesis es a la vez secuela no definitiva del desarrollo cultural.

De modo tal que falta todavía descubrir los eslabones o las transformaciones sucesivas, en el tiempo y el espacio, para remontarnos a la edad en que los antecesores e ingredientes diversos se distancian y, en principio, nadie puede ver rasgos parecidos con los del tango canción, por ejemplo.

Se trata de algo similar al idioma, a las leyes que rigen su transformación, producto de la libertad de la persona humana. Si quisiéramos ejemplificar esto con el idioma, lo haríamos con el lunfardo; su génesis, sus raíces, o sus antecedentes, se hallan en los primeros sonidos guturales del ser humano. Esto parece una exageración, o una perogrullada, y, sin embargo, no es superfluo el recuerdo:

Generalmente, los lunfardismos vienen de vocablos antiguos, del mismo modo que los géneros musicales conocidos en determinada instancia histórica derivan de una multiplicidad de componentes, dispersos o ligados, si nos imaginamos que tanto el tiempo como el espacio pueden “arrugarse” como el bandoneón, para graficar el concepto.

Como lo expresó Marechal: “El tango es una posibilidad infinita”. Para atrás y para adelante.

Es algo más o menos común atribuirle a los argentinos resentimiento, tristeza y nostalgia, vinculando todo esto a la inmigración, la que habría de ayudar a preparar el advenimiento del “tango”, de cierto tipo de tango.

También es frecuente no fundar las afirmaciones y algunos se refieren a la inmigración ocurrida en la etapa que se considera como nacimiento del tango, sin considerar la inmigración anterior propia del coloniaje (antes y después de 1810), o la inmigración forzosa, consecuencia de la esclavitud, o las migraciones internas.

Tales aseveraciones presentan la sensación que esto sucedió sólo en la Argentina, cuando estos fenómenos de formación y transformación de nuevas y sucesivas comunidades han sido comunes denominadores en toda la historia de la humanidad, en casos mediando características dramáticas, como la guerra o la invasión por hambre o robo. No se tiene en cuenta tampoco cómo se acortó la distancia social entre aborígenes, gauchos, negros y otros extranjeros y menos todavía la música los convocó a comunes ámbitos y espacios.

Quiero hacer notar mi opinión basada en hechos de nuestra historia: la presencia de Rosas en el poder revalorizó al gauchaje que se acercó a la ciudad (Buenos Aires), permitió a los negros realizar sus fiestas y sus bailes libremente en las calles de la ciudad y convocó a pobres y desamparados bajo la divisa federal. ¿Y antes de esto?

¿Qué resentimientos podían tener los nativos ante los extranjeros si había altos salarios, no faltaba trabajo en un país que comenzaba a constituirse y donde probablemente – si seguimos a algunas de las fuentes que he de citar más adelante – no había muchas ganas de trabajar y menos – en casos – de hacer algo por la revolución (me refiero ahora a los acontecimientos de Mayo de 1810); a tales habitantes se los denominaba “macetas”, vocablo que explica claramente su actitud.

¿A qué inmigrantes aluden cuando sostienen que preparan el advenimiento del tango? Esto último responde a causas más amplias y complejas, algunas de las que he mencionado y que mencionaré en el presente trabajo, como eslabones aislados del fenómeno, cuyo seguimiento debería hacerse en épocas más distantes de los considerados por los historiadores o publicistas tangueros, en forma más o menos amplia.

Hay cierta dosis de empeño en galvanizar al tango con tristeza. Igualmente, es concebido como exclusivo del tango, cuando sabemos de su diversidad y de sus transformaciones sucesivas;

diversidad de sentidos y de lugares. Y sabemos, asimismo, que la tristeza invade, aunque no totalmente, a muchos géneros musicales.

De tal modo, el tango “es un pensamiento triste que se baila”, hermosa frase de Enrique Santos Discépolo, para repetir y lucirse, o para engrandecer al tango en cierto escorzo, pero define una sola arista del tango. En otras opiniones, no es responsable el inmigrante, el que incorporó tristeza, melancolía y nostalgia, sino el bandoneón.

Decir que el tango es un producto híbrido del arrabal porteño parece también por un lado una descalificación y, por otro, una perogrullada: es tan híbrido como el vals o cualquier otro género, pues no hay pureza absoluta. Así como las palabras son hijas de la tierra – por no decir “circunstancia” – la música también lo es y refleja el espíritu de quien la crea, en íntima ligazón con el espíritu popular, los sentimientos, el sistema de valores, las costumbres, etcétera. Cuando se quiere conocer la naturaleza de una cosa – un objeto cultural, en el caso – es necesario aprehender sus elementos y observar dentro de lo factible su desenvolvimiento en los aspectos estáticos y dinámicos, sus relaciones y sus recíprocas interacciones.

Iguals razonamientos se imponen cuando se afirma que el tango es prostibulario, que nació en el prostíbulo, o que el tango es uno sólo, o que es “serio”, o que el tango no responde a formas rígidas y que es informal. En una palabra, se establecen dogmas, o se absolutiza o se generaliza. Tomando una sola franja de lo expuesto, a manera de muestra, lo único razonable es asumir que hay distintos tipos de tango, aunque sea uno en sentido substancial, o que hay tangos tristes y tangos “serios”, o tangos alegres, así como hay tangos que componen un inmensurable espectro de caracteres, sentimientos y estados afectivos, según el tiempo, el lugar y la comunidad singular donde se desenvuelve.

Otra cuestión: ¿es posible aseverar, con razón, que el tango es absolutamente argentino, o español, cubano, finlandés o brasileño? Al puntualizar estos datos estoy mentando afirmaciones leídas o escuchadas, expresadas por especialistas o pesquisantes. ¿Y lo es acaso el folclore? No, ni lo es la payada, ni el lenguaje criollo, ni el lunfardo. Sí es dable sostener que existe un espíritu colectivo y una afectividad –y mucho más todavía– que aneja un nuevo sentido espiritual a la música, la danza o las palabras y letras y, de tal modo, las hacemos propias, válidamente.

Es, entonces, imprescindible terminar con esa actitud investigativa y metodológica: la de observar un lado del asunto, la de asumir y repetir conceptos muy difundidos en el tiempo, la de declamar frases persuasivas, hacerlas propias y desarrollar el razonamiento a partir de esas premisas, en vez de buscar el pensamiento crítico, como lo hace don José Gobello, por ejemplo. Porque las cosas no son como aparecen sino como son según su naturaleza.

Sólo así podrían extinguirse una diversidad de conceptos y de mitos: el tango es machista, discriminatorio, obra de chulos o ladrones, o de gente de mala vida (y no de gente que vivió mal), que se hermanó con un lenguaje nacido en la cárcel, etcétera. No es como cada uno quiere que sea, o como cada uno lo ve o supone; su esencia se hace ostensible en una consideración extensa, objetiva, profunda y reflexiva, que va más allá de la reunión de datos o referencias, las que, sí, ayudan a entender el fenómeno.

Otro tema estriba en el método que se aplica para el análisis de los actores y personajes del tango, lo que está muy bien, pero lo que no lo está es el dejar prevalecer los signos que presentan

sus defectos y debilidades, cuando no su inmoralidad o amoralidad, como si se tratara del alma propia y exclusiva de un compadrito, de un taita o rufián o de una mala mujer, o de un asunto de fulería o resentimiento. Muchas cosas, sí, pueden manifestarse, pero en todo caso deberían insertarse como notas en una partitura musical. Hasta podría esto trasladarse al baile, en el que, dentro del ritualismo y de la seriedad que tiene en cierta y apreciable dimensión, es comprobable el estado de alegría interior de quien danza, una alegría íntima que no es menor que la que manifiesta el extrovertido y eufórico. El tango (música, letra, danza) es triste, alegre, contestatario, conformista, cordial, agresivo, grotesco, sarcástico, dramático, humorista, ciudadano, pueblerino o campero..., esto es, “una posibilidad infinita” como lo expresó Marechal.

Líneas arriba incorporé –solo una mención– la presencia social del compadrito, que no debe quedar desbrozada de estas consideraciones. ¿El compadrito llevó al prostíbulo sus contorsiones aprendidas en los bailes de los hombres de ébano y así se fundó el tango? Gobel dice bien cuando lo vincula tan solamente al baile, a una de las aristas del “fenómeno tango”. Creo que el tema no es simple y al respecto caben algunas reflexiones, que puntualizo seguidamente.

Los ámbitos del compadrito fueron la ciudad, el arrabal, las calles, las veredas y esquinas, los patios, los boliches y quilombos.

Si él generó el tango pudo haber sido en el tiempo que el compadrito se encontró con la mujer, para el baile o el amor, o cuando comenzó a ser atraído por la música.

El tiempo en que transcurren las cosas permite hablar del tango en su embrión, o en su formación; algo le improntó el compadre y algo de él absorbió el tango: el alma del compadre y también su lenguaje, sus movimientos, su silbido, sus silencios y mucho más. Es un modo de decir, de intentar una explicación parcial; nadie puede controlar el nacimiento de un género musical, o de las palabras, que va haciendo, va componiendo, con rasgos propios, esto es, va creando, el espíritu colectivo del pueblo.

Si es que el tango es híbrido o es música de fusión, como se afirma no sin motivos, nos se justifica que haya “nacido” en el prostíbulo y, menos todavía, que lo haya “fundado” el compadrito, con sus contorsiones aprendidas en los bailes de los negros. Así, diremos poca cosa a favor del tango.

Asumiendo que – por ejemplo – existen diferencias notorias con el tango andaluz – y otras especies – no podemos negar la junción de elementos cruzados en el tiempo. Sabemos que el progreso material y tecnológico es muy dinámico y que el espiritual no; y que el arte y, en especial, la música – como producto que es del espíritu – igualmente cambia y se recrea muy lentamente. Se sabe que el arte de los titiriteros data de siglos antes de Jesucristo; que el juego del billar, también de esos tiempos, así como otras expresiones culturales. No resulta criterioso creer que el tango nació en un breve lapso. Sí, en cambio, lo es afirmar que un resultado cultural se modifica incesantemente en el tiempo y va alterando formas y hasta esencias, materia y sentido espiritual.

Más que buscar raíces en la etimología de la voz “tango” interesa el hecho en sí; más que la etimología correcta del vocablo importa admitir que precede en mucho al momento que algunos consideran como génesis del tango. Interesan asimismo los significados que se aproximen a los componentes del tango, cualquiera sea la instancia histórica en que haya aparecido, unos y otros. Dice Horacio Salas: “En este terreno, como en la mayoría de los puntos que hacen a la prehistoria del tango, casi todo está por descubrir y acaso las pruebas documentales halladas hasta ahora

sólo hayan aportado una mínima porción de la verdad”. Agrega: “Pese a ello, Enrique Corominas, en su ‘Diccionario Etimológico’, registra la voz como utilizada desde 1836 y la definición que de ella da la siguiente: ‘(Baile argentino). Aparece primeramente fuera de América como nombre de una danza de la isla de Hierro y en otras partes de América con el sentido de reunión de negros para bailar al son de un tambor, y como nombre del tambor mismo. Este y otros análogos constituirán el sentido primitivo; es probable que se trate de una voz onomatopéyica’.”.

Cita a Carlos Vega; “...ya en México en el siglo XVIII existía una danza de pareja suelta o individual denominada tango”.

Sin perjuicio de las fuentes que cito, me he basado en una serie de reflexiones, en actitud crítica con respecto al tema, gracias a variadas lecturas en temas que aparentemente no se hallan vinculados directamente. Tal debe ser el camino, porque los eslabones perdidos o desconocidos no los encontraremos en las fuentes bibliográficas más conocidas en el tema “tango”, de las que no debemos omitir referencias muy importantes que, al parecer, en su individualidad, no despertaron mayor curiosidad en algunos investigadores. Hemos querido ponderarlas para ayudar un poco y no más a construir un bosquejo.

Luego de esta digresión, debo señalar que no interesa tanto -prevalentemente- la etimología y la semántica, conocida cronológicamente, como el desenvolvimiento de las especies y los cruzamientos de éstas como productoras del tango. No debemos olvidar que siendo tan antiguo el vocablo se ha usado con distintos fines, es decir, con diversidad de sentidos y designaciones de objetos, hechos, situaciones y hasta lugares, como sucede con no pocas palabras antiguas, al tal punto de llegar a adquirir significaciones opuestas. Empero, es atendible la tesis del origen africano del tango ( y aquí no hablamos del vocablo), sustentada por Vicente Rossi, pero en la dimensión y con la relatividad que surge del presente análisis.

Lo expuesto no impide afirmar que el tango tiene identidad y que nos identifica como país. Al igual que el ser, ontológicamente, es una resultante histórico-cultural, con variados y distintos componentes. Basta decir, en consecuencia, que no es dable que sea aprehendido, inteligido o conceptualizado sino de un modo estructural, filosóficamente hablando. Los métodos de interpretación (que corresponden a la metodología) igualmente constituyen un capítulo de la filosofía; también lo es la ontología; cualquiera sea el método nos llevaría a las mismas o parecidas conclusiones. De todos modos, cabe aquí el método estructural, como debería corresponder a toda actitud estructuralista, incluso utilizando diversidad de métodos según las partes del objeto o parcela sometidos a estudio.

Tal postura se corresponde con el concepto que informa: “Todo está en todo”. Y, sin ánimo para exagerar la postura, debo citar a Antonio Medrado que, en un artículo periodístico (ver “Fuentes”) escribió:

“Primo do samba, da rumba, do merengue o de outros negros e mulatos, o tango nem sempre teve a aparência que ostenta hoje. Tampouco a coreografia, que já fica por conta de outro parentesco com o flamenco...O tango chegou ao Brasil ainda no século XIX, virando moda com outros gêneros importados da Europa, como a polca, a valsa, ó schottish (xote) e a habanera...Pegou tanto que, para impor suas composições junto ao gosto colonizado, os cultores do choro usavam o rótulo de ‘tango brasileiro’ (Chiquinha Gonzaga, Nazareth) e de ‘polca’ (confira –se Carinhoso, de Pixinguinha)”.

Traducimos el concepto:

“Primo del samba, de la rumba, del merengue o de otros (ritmos) negros y mulatos, el tango no siempre tuvo la apariencia que ostenta hoy. Tampoco la coreografía, que ya queda por cuenta de otro parentesco con el flamenco...El tango llegó al Brasil todavía en el siglo XIX, cambiando moda con otros géneros importados de Europa, como la polca, el vals, o el schottish y la habanera... Pegó tanto que, para imponer sus composiciones junto al gusto colonizado, los cultores de choro usaban el rótulo de ‘tango brasileiro’ (Chiquinha Gonzaga, Nazareth) y de ‘polca’ (Confira-se Carinhoso, de Pixinguinha)”.

Ya se ve, por los conceptos precedentes, en su generalidad, que es con tal método de investigación (el estructural) que podemos arribar a una mejor comprensión del objeto sometido a estudio, en este caso, el desenvolvimiento de un género musical.

Estructuralmente, son aprehendidas las influencias mutuas, entre los distintos géneros y especies. De modo distinto no comprenderíamos cómo el tango, a su vez, influyó en parte del folclore acerca de lo cual Roberto Selles –un serio investigador en la temática- dio una muestra motivada de este fenómeno y con respecto al chamamé y otras especies litorales (milongas, costerita, sobrepaso, tanguito montielero o rasguido doble, tanguito liso y chamanito). Y a propósito del chamamé, Enrique Febraro, en un importante artículo, corrobora: “El chamamé tiene mucho de tango”, (Algo más acerca del tango en la música del litoral).

Existe un lapso o instancia en que el músico o compositor o letrista se transforma en tanguista sin abandonar el espectro de producción artística y/o literaria, a veces equívoca o confundida con el género “tango”.

Angel Gregorio Villoldo, como lo consigna José Gobello, fue llamado “El Papá del Tango”, pero de sus primeras cuarenta y ocho composiciones grabadas, seis eran tangos y el resto canciones criollas, recitados y diálogos; “no era propiamente un tanguista sino, más bien, un artista de varieté”. Nació en 1861, de modo que fue protagonista de la evolución del tango en el siglo pasado.

Juan Maglio (Pacho) grabó sesenta composiciones, de las que cuarenta eran tangos.

Temas equívocos (en cuanto a su género o identificación: ¿cuplé?, ¿tango?, etcétera) hubo muchos, subsumibles en diversos géneros o especies, pero actores en ese proceso de transformación.

El mismo Gobello expresa: “Puede decirse, en efecto, que Villoldo creó la letra del tango, pero debe agregarse también que la creó sobre el modelo de los cuplés en boga. Los cuplés entonados por las cupletistas y las tonadilleras, ya fueran españolas o criollas, casi siempre empezaban con la frase ‘Yo soy’ ”.

Igualmente, en numerosas letras de tangos-milonga, advierto comunes denominadores en algo más que anota Gobello: “Casi todos los temas eran rufianescos: los protagonistas se jactaban de ser óptimos bailarines, infatigables juerguistas y en algunos casos explotadores de mujeres más o menos inocentes. Los tangos cantables de Villoldo son, en su mayoría, por su letra, verdaderos cuplés malevos o cuplés de canfinfleros”. Puede deducirse que el protagonista no es invariablemente un habitué del prostíbulo, del mismo modo que, por lo visto, el mismo Villoldo fue más artista de varieté que músico de prostíbulo, si es que tocó en algún prostíbulo.

Después, el Maestro Gobello señala que Alfredo Gobbi y su mujer, Flora Rodríguez, llenaron una



época de varieté porteño, aunque en tiempo más distante con relación a los orígenes remotos del “fenómeno tango”. Así y todo, en este tiempo, Villoldo, con Gobbi, produjo tangos, aires nativos, canciones y “un gran número de mazurcas, habaneras, marchas, tonadillas, shotis, valeses, cuplés, piezas de zarzuela (como “Cuidado con los Cincuenta”, definida como tango), etcétera”.

Constantemente, en la historia de la Argentina, se manifestaron los brotes locales, criollos o nativistas, de un modo natural y espontáneo. Las expresiones extranjeras alterábanse con el sello del espíritu nacional o criollo. De tal modo que el sainete se hizo nacional, o porteño, o criollo o gauchesco, según se mire y según los casos y circunstancias; el circo se hizo criollo y también el tango y el arte de los titiriteros; los tangos “criollos” fueron distinguidos de otros tangos que fueron en realidad su cimiento de la misma manera que el idioma español, el italiano y otros constituyen el basamento de nuestro idioma nacional.

Como consecuencia del enfoque estructuralista, parece relativamente absurdo asumir que el tango nació en lugar y fecha precisos; sí, a lo mejor, puede afirmarse que, una especie, en determinado momento, adquiere una forma simple u peculiar y que tiempo después se diversifica y se transforma; la especie se manifiesta, entonces, como una resultante cultural, históricamente –con más especificación histórico / cultural, artística y literaria- (véase la explicación de Luis Adolfo Sierra cuando se refiere a Juan Carlos Cobián, en su libro “El tango Romanza”).

El tango fue y será resultante cultural, como todo objeto de la cultura; un resultado provisional o momentáneo, sujeto a sucesivas modificaciones. Expresa Gobello: “Lo que yo digo es que no creo en el resurgimiento del tango ni del bolero ni nada; lo que creo es que el mundo sigue su camino. En mi opinión todo cambia: del tango compadrito se pasó al tango sentimental y después al tango estresado de la megalópolis, tenso; y con el hombre del futuro vendrá un tango nuevo, pero no será de bolero ni de compadrito sino otra cosa, según como sea el mundo en el próximo siglo. Yo no creo en la regresión sino como una nostalgia pasajera...” (ver fuentes: La Maga).

Veamos una opinión acerca del rock, que corresponde a Alfredo Beltrán Fuentes:

“El rock como forma musical tiene una característica muy marcada: su eclecticismo. Distintos estilos o ritmos musicales, amalgamados o no, están incluidos dentro del concepto de rock. Esto puede observarse inclusive en la discografía de un mismo músico o conjunto. El origen del actual rock debe buscarse en el rock and roll surgido en EE.UU. en la década el '50. No obstante que fundamental es el aporte que el folk, el blues, el jazz, la música clásica (de Baha a Stockhausen), el reggae, la música medieval, etcétera, han hecho para confirmar el amplio espectro musical que hoy se denominó rock”.

Entre 1965 y 1967 Bob Dylan y los Beatles (y en menos medida los Rolling Stones) crean poética y musicalmente las bases del rock, aportando elementos de música folk, blues, clásica, hindú etcétera.

Es decir, pareciera que es una suerte de ley de la cultura popular; en materia de música los nuevos géneros populares tienen cimientos diversos. Más todavía, ello es extensivo a todas las especies. La formación del tango fue más lenta y esto es consecuencia de otra ley: los cambios y las transformaciones fueron produciéndose cada vez más rápidamente, cada vez en menos tiempo, lo que es comprobable en la historia universal de la humanidad, en todos los aspectos relevantes de la vida de ella. Hoy la difusión de la música, particularmente el rock es planetaria y constante. Bastó la creación de la Comunidad Europea para que Inglaterra recibiera el rock de otros países de esta comunidad. También otras músicas tienden a universalizarse, igualmente el

tango. No es superfluo señalar la rapidez de los cambios en lo material y tecnológico y la lentitud en lo espiritual y en el arte, donde hay ingredientes de enervamiento y deterioro, que no favorecen a la promoción humana y al proceso hominizador.

Para corroborar –o intentar hacerlo- aunque sea mediante algunas pocas referencias lo que expongo aquí, me remitiré a algunos datos y antecedentes, glosados de un estudio de Luis Alberto Romero y que consigno seguidamente.

Desde 1820 Buenos Aires creció bajo el clima del libre comercio. Entre 1820 y 1850 la población se densificó en torno al viejo barrio sur, como centro comercial y residencial importante. Se concentraban allí las carretas que venían de las zonas rurales y los mataderos eran enclaves del contorno rural. Se insinuaban suburbios, en la Boca (puerto de embarque) y Barracas (lugar de saladeros y depósitos), entre otros. Cueros y carne salada se exportaban a Inglaterra, Francia, Brasil y Cuba; eran preparados en saladeros ubicados en la zona sur, junto al Riachuelo. A la vez, se importaban productos manufacturados muy variados. Llegaban productos de la provincias y además se comercializaban los realizados por artesanos nativos y extranjeros. Escaseaba la mano de obra porque los productos eran baratos y con poco se alimentaba.

La población de Buenos Aires era de 55.000 habitantes en 1822 y de 230.000 en 1885, según Orlando Mario Punzi al fin de la colonia, los componentes principales de la población eran los negros, que comenzaron a desaparecer afectados por levas y guerras, pero principalmente porque se integraron con la raza criolla. Se integraron también extranjeros (italianos, españoles, etcétera) atraídos por los altos salarios. Los criollos dominaban algunas actividades como las de los mataderos. Aparentemente, la religión era una valla para la integración, -pero en mi opinión- la música, el canto y el baile eran gauchos, prevalentemente. En este aspecto se produce –también en mi opinión-, durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, un acercamiento y una vigorización de y entre la música criolla y la de los negros; entre lo criollo y el arte “negro”, entre la cifra y la milonga y el candombe. Escribe Romero: “En tiempos de Rosas, sobre todo, el gusto por lo rural lo invadió todo, en parte forzosamente, como un elemento de la lucha contra fracción vencida y en parte porque era en el fondo la ‘gente decente’, todavía identificada con actitudes y valores tradicionales, así como participaba del gusto popular por las carreras de caballos, las riñas de gallos o los juegos comunes en las festividades patrias”. El mismo autor menciona las actividades que habían decaído o desaparecido en tiempos de Rosas, en alguna medida por las dificultades económicas y en algo, porque, no sin motivos, se identificaba a muchas de esas actividades con la fracción vencida: tertulias literarias, teatro, ópera, literatura y periodismo...

Tomaré, seguidamente, algunas fuentes o referencias de algunos autores o comentaristas transcritas por dicho autor y que quiero resaltar aunque no tengan relación directa con el tema específico:

#### I.La ciudad.

-Por la noche, los marineros danzan en los burdeles, al compás del violín y la flauta, causando asombro a las chicas criollas (año 1825).

-En el Retiro, destinado a cuarteles, enfrente, se extiende un vasto espacio, la Plaza de Toros, en donde solían tener lugar antes algunas corridas; una banda de música ejecuta allí por las tardes.

- En Palermo, Manuelita Rosas suele recibir en la casona de la familia a las visitas y ofrecer

bailes.

-El día domingo resuenan ruidos jubilosos “en el pueblo de Barracas “ y en algún balcón de madera un joven bearnés canta, acompañándose de la guitarra, una canción de su país natal, quizá la elegía popular de Despourrins: “Allá arriba, en la Montaña”.

## II. Vida económica y social.

- El cuadro más animado y bullicioso que pueda verse en la ciudad es el del mercado; se ven allí representantes de casi todas las razas y países, así como la Babel de lenguas de todas las naciones... Ninguna ciudad del mundo –con seguridad- puede ostentar tan abigarrado concurso de gentes; es tan grande la variedad de los rostros que acaba uno por dudar de que la especie humana proceda de un tronco común.

-La única diversión elegante es tocar la guitarra, de la cual parecen ser aficionados, aunque no son adelantados en el arte.

-Hacia 1836, en los barrios del Sur tenían lugar tertulias de literatura y música. Agrego por mi parte y según esas fuentes citadas que la música está presente, de muy diversos modos, en la calle, la plaza, la iglesia, el cuartel, la pulpería, matadero, etcétera; la ejecutan músicos profesionales y aficionados y maestros por amor al arte, en forma individual o en grupo, banda, con diversos instrumentos (flauta, violín, pero principalmente guitarra, entre muchos otros como tamboriles, etcétera).

-En la etapa que considero y de acuerdo a los trabajos transcritos por Romero, había extranjeros entre los sectores populares, mezclados con negros y criollos. Los extranjeros poco se abstendían de frecuentar las tabernas; según los informes de la policía, se demuestra que hay abiertas no menos de 600 pulperías en la ciudad, sin incluir las de los arrabales.

-En las tertulias, centro de la sociabilidad, comenzaba a advertirse el choque entre las nuevas costumbres, imitadas de los extranjeros y las tradicionales.

-La diversión principal consiste en bailar la contradanza española, “muy superior a la que se conoce en Inglaterra bajo el mismo nombre y también vales y minuetos, lo mismo que un baile que se acompaña con cantos y en el cual la mujer avanza la primera cantando: “Cielito, mi cielito...”, de donde proviene su nombre. La música también forma parte de esta diversión y muchos de los señores son muy buenos ejecutantes.

-Es un acto de complacencia el convidar para un concierto de aficionados, ya sea de piano, o de canto, o de guitarra.

-Hay actos que pasan por finos, como el bailar florido con trinos y apoyaturas. Prevalecen los minuetos y la contradanza española, en que se muestran con mucha soltura y gracia los movimientos de los porteños. La cuadrilla se ha introducido últimamente y todavía no es muy común (la etapa que se considera es la comprendida entre 1820 y 1850).

Mirta Zaida Lobato escribió: “A pocas cuadras de la plaza empezaba la ciudad popular, en el barrio de Monserrat, de Lorea o Catalinas. Allí vivían los hombres de color, que alternaban con los trabajadores blancos compartiendo las más diversas ocupaciones: aguateros, carretilleros, vendedores ambulantes, obreros de saladeros y barracas, etcétera. Sin embargo, negro y mulatos predominaban en algunas actividades tales como vendedores de mazamorra o empañadas, escoberos, sirvientes y músicos”. Y, asimismo, con relación a la época que consideramos (alrededor del año 1883).

“Los sectores populares se prolongaban en los alrededores de la ciudad. Allí se encontraban los habitantes de las quintas, los rudos carreteros, arrieros y troperos que conducían animales al matadero, enlazadores y pialadores, o también quienes se ocupaban del abasto de frutas y verduras a la ciudad. En las áreas rurales dominaban los gauchos, antiguos habitantes errabundos de la campaña, que están siendo sistemáticamente compelidos al trabajo regular y disciplinado de la estancia”.

“La plaza de la Victoria no se destina solamente para celebrar fiestas cívicas, es a veces el teatro, el foro...A la menor señal de revueltas, se ve que se reúne bajo el pórtico del Cabildo una turba andrajosa de carretilleros, carniceros, aguateros y compadritos...”. Finalmente:

“Los enfrentamientos y sentimientos políticos se expresaron también en poesías, en los escenarios de los hechos y por medio de la prensa” (acerca de lo que existen suficientes fuentes y documentos).

Creo que todas estas referencias son útiles para tener una idea de los ámbitos en los que lentamente pudieron haber evolucionado las especies musicales, en la ciudad de Buenos Aires. Nótese la presencia de la guitarra, de la contradanza, del compadrito, de la junción de gentes con diversas músicas, de la literatura y las canciones memorando hechos e historias y mucho más. En el caso de la contradanza ponemos el acento como antecedente de la habanera y del tanguillo.

Habíamos señalado que la evolución musical ha sido lenta y acumulativa y lo afirmamos casi como una ley; probablemente sea cada vez más rápida, si tomamos como ejemplo al rock. Por esa lentitud no extraña algunas de las recordaciones que hace José Lino Grunewald, a saber:

Gardel interpretó numerosos géneros de composición: bambuco (tonada integrante de un baile popular), cifra (modalidad de canción rural), cueca o zamacueca (proveniente de una danza popular), estilo (género dominante entre los antiguos payadores; es una especie de ritmo lento, con versos simples pero generalmente bien elaborados, que pide apenas el acompañamiento de la guitarra; según Felix Coluccio sus temas predilectos son los ambientes circundantes), gato (muy popular en la Argentina), jota (danza y canto provenientes de España), milonga (música de naturaleza urbana que precedió al tango, probablemente proveniente de la habanera y que servía para la danza o el canto), pasodoble (composición en ritmo de marcha), ranchera y su variante la chacarera (muy comunes en la Argentina), rumba (música popular típica de Cuba, con origen africano), shimmy (variante del charleston, que para ser bailado exigió contorsiones del cuerpo), tonada (canto con melodías simples, con estrofa y refrán), triunfo (modalidad de danza cuyo ritmo musical también se presta al canto), vidalita (modalidad argentina de canción con tema triste) y zamba (ritmo folclórico argentino, que se asemeja a la cueca, según Edmundo Eichelbaum), Como se sabe –y es lo relevante- inicia el tango canción, con “Mi Noche Triste”. Debemos agregar a dichos géneros los temas de fado y un pasillo grabados por Gardel. En una palabra, Gardel

se convierte en cantor de tangos luego de cierta evolución, pero así y todo no se desprendió totalmente de los géneros ya mencionados, algunos de los que fueron denominados “paratangos”, por José Gobello.

No tengo el propósito, con esta suerte de introducción, de exponer acabadamente el tema, porque ello es imposible y porque mi intención estriba en expresar una brevísima muestra que ha de complementarse con cada una de las especies o géneros que abordaré en el futuro, más adelante.

El objetivo es lograr que asumamos que el tango se fue haciendo en instancias diversas; que la palabra “tango” es históricamente provisional y que no alcanza a designar en plenitud un fenómeno; como contrapartida, no debemos asumir y menos dogmáticamente lo que se ha repetido en el tiempo: “tango nació en el prostíbulo”.

El tango lo es por sus componentes, por su atmósfera y por su circunstancia. ¿Cuántos géneros, cuántos tipos de danza se transformaron en el tiempo? ¿Cómo se pasó del zapateo al taconear de la milonga? ¿No podemos trasladar esto a la tirana o a las especies que se bailaban enlazadamente? ¿Cuántos géneros se hicieron contradanza? ¿No se bailó acaso la tirana en pares sueltos y en pares enlazados? El tango pasó por lo mismo y además se intercalaron los cánticos. Algo similar sucedió con el balaio y la chamarrita. Al listado posible, Salvador Fernando Lamberty agrega las que nos son comunes –y algunas que Gobello llama–, como lo expresé líneas arriba, “paratango”, como la ranchera, la habanera, la milonga, la polca, etcétera. El tango

pasó, como otras músicas, con etapas: primero vinieron la música y la danza y después la letra (véase lo que escribe dicho autor sobre el bugio).

Y seguimos insistiendo, entonces, en la idea de la “resultante cultural”. Tomemos por caso el tema del machismo en la música. No es esto técnicamente un ingrediente esencial pero hace a la circunstancia. Es un absurdo hablar del machismo del tango, en términos absolutos o con prevalencia con respecto a otros aspectos o contenido, pero sí puede admitirse que hay letras machistas y también la expresión coreográfica, en todos los campos, en la historia. Esto tiene origen en la antigüedad, a saber:

Las danzas eran representaciones de disputas de guerras, acontecimientos, actos sexuales de animales, etcétera. Siendo la música y la danza la más alta expresión artística de las gentes de ébano o de sus fantasías creativas surgieron las congadas y la ginga, palabra que representa hasta hoy los requebrados del cuerpo, los cortes y quebradas, para decirlo de un modo más claro. De esto salió la chula, transmitida a lugares próximos a la Argentina, como el sur de Brasil. Difundida desde Portugal, representaba entre otras cosas el coraje de la lucha, la masculinidad y el rigor de la campaña. Ya veremos cómo los cortes y quebradas tuvieron génesis en otros géneros, a partir de la música negra y de los difundidos en España, Portugal y otras latitudes. No es despreciable considerar los géneros difundidos en el sur del Brasil porque, además del portugués, hay muchas aristas de un fenómeno por el que hay cierto “contagio” cultural en la región, lo que se nota más en el folclore: prendas, temáticas, vocabulario, etcétera, y a propósito del machismo, la actitud histórica común (exaltación de la condición de macho, reflejada por ejemplo, en el dicho: “Macho, dijo la partera”).

Más, con todo, trataré de ser objetivo y, a tal objeto, no hemos de perder de vista al tango, en sentido específico, como música, danza y canción, al uso nostro, pero tampoco a los eslabones

de que habla Gobello, distantes y dispersos, para ayudar a conocerlo en su intimidad, dentro de lo factible y de lo que hoy parece imposible, para quererlo más y no para extinguir su encanto.

**FUENTES**

1. Horacio Salas, "El Tango"; Editorial Planeta Argentina S.A.I.C., Buenos Aires, 1986.
2. José Gobello, "Crónica General del Tango"; Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1980.
3. Vicente Rossi, "Cosas de Negros"; Hachette, Buenos Aires, 1958.
4. Vicente Rossi, "Teatro Nacional Rioplatense"; Hachette, Buenos Aires, 1969.
5. Colección "Historia Testimonial Argentina"; Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983/1984.
6. Blas Raúl Gallo, "Historia del Sainete Nacional"; Editorial Buenos Aires Leyendo, 1970.
7. José Gobello, "Historia del Tango", en "Prensa Subterránea"; Buenos Aires, 1995 5-7-95.
8. Meri Franco-Lao, "Tiempo de Tango"; Anesa, Buenos Aires, 1977.
9. Eduardo Giorlandini, conferencia en la Biblioteca Bernardino Rivadavia, Bahía Blanca, 1995.
10. Juan Gyenes, "Don Juan y el Teatro en España"; Ediciones Mundo Hispánico, Madrid, 1955.
11. Tomás de Lara, Inés Leonilda Roncetti de Panti, "El Tema del Tango en la Literatura Argentina"; Ediciones Culturales Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Buenos Aires, 1961.
12. Will Durant, "Historia de la Civilización"; Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1960.
13. Antonio Medrado, "O Tango, Esse Negão"; "A Tarde", San Salvador de Bahía Brasil, 5 de septiembre de 1988.
14. Roberto Selles, notas periodísticas en varios medios; comunicaciones académicas (Academia Porteña del Lunfardo) y particularmente periódico "Tango y Lunfardo", N° 50, Chivilcoy, dirigido por Gaspar Astarita.
15. Enrique Febbraro, "Tango y Lunfardo". Id. Id.
16. Luis Adolfo Sierra, "El Tango Romanza"; Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 1987.
17. Alfredo Fuentes, "La Ideología Anti Autoritaria del Rock Nacional"; Centro Editor de América Latinas, Buenos Aires, 1989.
18. Luis Alberto Romero, "Buenos Aires Criolla -1820/1850"; Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
19. Mirta Zaida Lobato, "La Revolución de los Restauradores, 1833"; Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
20. Rodolfo Dinzelbacher, "El Tango a Través del Tiempo"; en Buenos Aires Tango, Buenos Aires, diciembre de 1994.
21. Victor Pintos, "Tanguito. La Verdadera Historia"; Planeta, Buenos Aires, 1993.
22. José Lino Grunewald, "Carlos Gardel, Lunfardo e Tango"; Editorial Nova Frontera, Río de Janeiro, 1994.
23. Salvador Ferrando Lamberty, "ABC do Tradicionalismo Gaúcho"; Martins Livreiro Editor, Porto Alegre, 1996.
24. Orlando Mario Punzi, "La Argentina en la Época de Gardel"; Fundación del Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1986.