



LAS RAÍCES DEL TANGO

Cronología

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

LAS RAÍCES DEL TANGO

Notas cronológicas

N.B.: el primer número corresponde a la obra, y el segundo a la página (ver bibliohemerografía al final).

1500, A.C. Debe afirmarse la vinculación de nuestra música actual con las danzas rituales africanas del

1500 A.J., en los orígenes remotos de la esclavitud negra. Toda especie musical es una resultante cultural, contemporánea, de un proceso que continúa, por lo que es dable sostener que en el futuro proseguirá la transformación del tango de modo similar a lo que acontece con el lenguaje y otros aspectos culturales.

(11)

117, A.C. Roberto Selles infiere a través de la Geografía de Strabón o Estrabón que el “ritmo de tango” pudo haber ingresado a la región de España hacia el 117 A.C. Según Estrabón el navegante Eúdoxos de Kyzicos, decía que había embarcado muchachas músicas (instrumentistas); éstas habrían llevado los ritmos africanos, como tantas veces ocurrió con el pueblo de Cádiz en cuanto a especies ajenas a lo largo de su historia. Otra conexión: los antiguos gaditanos, llamados “gadeirítai” pescaban a lo largo de las costas de Maurosía, hasta el río Lixos, frente a las canarias.

(41, 16 y 17)

485, D.C. Por obra de Casiano, luego abad de San Víctor de Marsella, a fines del siglo VI (he tomado el año 485 como fecha aproximada) el cantor también hablaba: concluía con una oración. Era un lector-cantor. En cierto número de canciones (tangos y milongas) hay partes habladas o recitadas.

(23, 13)

711 Los árabes invaden España, acompañados de negras que introducen el ritmo de tango. Adviértase que hablamos de ritmo, no de tango, y que el vocablo “tango” se ha usado históricamente y no corresponde al “tango” conocido en la Argentina, en el siglo XIX.

(41, 16)

900 Los responsorios de Maitines son “perzosos como gente somnolienta”.

(23, 12)

El responsorio, en el canto gregoriano, combina estribillos del caso con versos solistas, después de los cuales se repite el estribillo. Se emplea sobre todo en los graduales, alleluias y después de los nocturnos de Maitines, en la liturgia católica.

(24, 100)

Nocturnos Maitines eran las partes del oficio nocturno de las Horas Canónicas, precedidas por una introducción (invitatorio).

(25, 295)

Nocturnos a secas era una composición que evocaba la noche y también se denominaba así a las serenatas.

(25, 385)

1000 Se reconoce en el canto gregoriano el uso del calderón, todavía usado en la música y en los tangos. Igualmente la cadencia, aunque sea superfluo anotarlos, pero a decir verdad, en la interpretación del tango no hay identificación total con la escritura musical, generalizando el concepto y no absolutizándolo, y hasta cabe la improvisación.

(23,10)

1100 En el siglo XII aparece en España lo que con el tiempo se denominó “milonga”. Anota Selles: “Ya allí y por entonces figura el compás alterno (6/8-3/4, o sea que el ritmo cambia en cada compás), en el Romance de Gerineldo, de Arcos de la Frontera.

(41, 34)

1200 En el siglo XIII, el denominado “ritmo del tango” (africano) se encuentra en las cantigas de Alfonso X El Sabio y, más tarde, en varios cantares cortesianos.

(41, 17)

1400 En el siglo XV, surge en Andalucía el tema Bartolo, que por entonces contenía esta cuarteta:

“Bartolo tenía una flauta

con un agujero solo

y su madre le decía:

tocá la flauta, Bartolo”.

Aquí se remplazó “agujero” por “agujerito” y “toca” por “tocá”.

Sellos agrega una nota: “Hemos hallado diversas versiones –tanto en melodías como en coplas- de Bartolo, en España, Uruguay, Brasil, Cuba y aún en algunas de nuestras provincias”.

(41, 29 y 51)

En el mismo siglo XV, algunas citas de antiguos comentaristas informan de las críticas con respecto a la improvisación de los instrumentistas. Tal improvisación es propia de la música negra, transmitida a casi todo el mundo y al tango argentino inclusive. El concepto comprende la creación de los músicos intuitivos.

(16, 35)

Nota: no es ninguna novedad este tipo de referencia dado que en la historia de la música hay innumerables componentes comunes.

Después del inicio del siglo se conoce la “frottola” veneciana, llevada a España y afinada en la península como una forma rítmica llamada a perdurar. Es el germen de numerosas subformas españolas y criollas. Se encuentra una frottola escrita sinfónicamente en el primer acto de La Gioconda, de Ponchielli, y se puede reconocer los cuatro pies bailables de los cuales, a la vuelta de los siglos y las travesías, devino el tango porteño. Estas polifonías de palacio da lugar a la contradanza cortesana, que los españoles traen a América. También la traen los portugueses esto se nota en la música brasileña, como algunas formas de la capoeira bahiana y algunas expresiones de la modinha del siglo XIX, suerte de coetánea de la habanera en forma de romanza de salón. En Cuba tendrá su auge más afortunado. Se la encuentra también en el tambor panameño, en el corrido venezolano, en la chamarrita del litoral argentino y en la pampeana milonga, que cubre las llanuras de Buenos Aires, Santa Fe, el Uruguay y Río Grande do Sul. Es el binario colonial, según Vega. La habanera volvió a España y afinó en Andalucía, donde se la denominó “tango” o “tanguillo”.

(3, 85 y 86)

El denominado “ritmo del tango” es hallado en varios cantares cortesianos de los siglos XV y XVI, en África, España y Cuba.

(41, 17)

1490 Surge en España en flamenco, en la clandestinidad y en secreto, al igual que toda música popular, generalmente.

(37)

1500 El compás de lo que con el tiempo se llamó milonga pasó a la zarabanda.

(41, 34)

Escribió Selles: “José Manuel Caballero Bonald, en su obra Las danzas andaluzas, cita, entre las danzas clásicas españolas, El Bartolo, a la que ubica dentro de la ‘escuela antigua, rústica y doméstica’, contemporánea a otros bailes del siglo XVI. A su vez, Ricardo Molina, en Misterios del arte flamenco, lo cita junto a otros géneros que define como ‘los más populares del siglo XVII. Entretanto, Domingo Pratt, en su Diccio-

nario de guitarristas, habla de El Bartolillo, 'aire español contemporáneo de El Cachirulo, muy en boga en la segunda mitad del siglo XVIII". Continúa: "Lo más probable es que se trate de una danza del siglo XVI, o, quizás, anterior aún. Sea como fuere, lo cierto es que llegó a América y aquí se amoldó a la idiosincra de diversas regiones. Tres variantes melódicas hemos hallado en Andalucía, Buenos Aires y Montevideo, dispersas también en México y nuestra provincia de Catamarca. Se convirtió en canción infantil tanto en el país azteca como en la Argentina –aquí se entonó, asimismo, como canto de murga-. En Montevideo se la tiene por milonga y en nuestras tierras, además, se ha divulgado como tango". Selles transcribe las distintas versiones en las letras.

(41)

El rey Manuel de Portugal prohíbe el lundum y el batuque, músicas populares. El lundum se bailó en Buenos Aires en 1823, ostentando ingredientes que pudieron ejercer alguna pequeña e indirecta influencia en la formación del tango, en mi opinión.

(14)

Noticias sobre la prohibición de especies musicales, como el vals, a las que se atribuyen su gestión sexual; se suceden las disposiciones gubernamentales contra tarabandas, landó y chaconas, que se bailaban haciendo "cortes" y "quebradas". Nótese que los ingredientes del tango son anteriores a la fecha en que se lo tiene por "nacido".

(11)

Los ritmos afrocubanos empiezan a desplazarse por el mundo y a gravitar en la música de España y de Latinoamérica.

(10, 39)

Surge la contradanza, en Inglaterra, con el nombre de "country dance" (danza campesina).

(41, 49)

El baile de la contradanza se remonta al 1500, como principio conocido, en la campaña inglesa.

(21, 79)

De acuerdo con estudios arqueológicos y de música, se hallan en la Argentina, como en otros países de sudamérica, instrumentos musicales existentes en el siglo XVI, algunos de los que son similares a los utilizados por los negros y afincados en todo el itinerario de la música nacional y afroargentina. Los estudios aseguran la existencia de una música autóctona y aborígen que durante siglos fue una música triste.

(21, 1 y siguientes)

1502 Isabel la Católica autoriza la trata de negros. Inicia sin imaginárselo un proceso de asimilación cultural con gestación del tango en el futuro país (Argentina).

(41, 13)

1508 Fray Ambrosio de Montesino publica su Cancionero, que incluía numerosas letrillas populares y que luego fueron enseñadas por el padre Barzona.

(21, 10)

1534 Ya figuran entre los instrumentos ingresados por los conquistadores: cascabeles, vihuelas y órgano pequeño.

(21, 9)

1538 Llega a Buenos Aires la nave "Santamaría", confiada a Leone Pancaldo, con mercaderías variadas y entre ellas instrumentos musicales. según un relato éstos y los italianos de la tripulación sirvieron para alegrar a los tristes habitantes de la ciudad.

(21, 8 y 9)

1557 Ingresan al Río de la Plata obras musicales desde Sevilla, constando la remesa en los libros de la

Casa de Contratación de las Indias Occidentales, generalmente coplas y cancioneros. Los soldados cuentan durante la conquista con flautas traverseras, atabales, timbales y atambores. El conquistador Mateo Rosas de Oquendo, que participó en la fundación de La Rioja en 1594, también poeta, escribió:

“Una vez fui en Tucumán

debajo del estandarte
atronado de trompetas,
de pífanos y atabales”.

(21, 9 y 10)

1573 Muere Pedro de Miranda, el primer flautista en nuestras tierras; también tocaba la guitarra, bailaba y cantaba.

(21, ilustración 4)

1585 Tanto el padre Alonso Barzana como San Francisco Solano, difundieron la doctrina cristiana entre los indios por medio de la música, de glosas y letrillas populares.

(21, 10 y 11)

1594 Escribe el padre Alonso Barzana –que enseñara a tocar y cantar las canciones populares de fray Ambrosio de Montesino- que: “Todas estas naciones son muy dadas a bailar y a cantar”.

(21, 10 y 11)

1600 La contradanza, de la campiña inglesa, llega a los salones de la Corte.

(21, 79)

La pulpería es –y lo siguió siendo- un lugar de reunión donde los hombres de las zonas rurales también cantan y tocan la guitarra. Así, se escuchaba, asimismo, al cantor afamado del pago. Después, cantores y payadores se expresaron asimismo, en los fogones de los campamentos.

(18, 159)

1609 En las Misiones Jesuíticas se enseña música e idioma castellano y luego se fabrican instrumentos musicales. Algunas reducciones contaron con coros y orquestas. El indígena fue hábil intérprete y “un excelente intermediario entre la música europea de importación y el nuevo estado social que le impuso la conquista. La dominación europea conllevó, en la música popular del territorio hispano, la polimetría ternaria y la binaria posterior se produce por la influencia africana.

(43, 10)

1611 Comienza la extensión del uso de guitarras y arpas. Entre las clases populares la vihuela y la guitarra son objeto de un reiterado cultivo.

(21, 12)

1615 El virrey del Perú, Juan de Mendoza, con jurisdicción en el Río de la Plata, sanciona varias ordenanzas donde establece que las danzas y reuniones de indios y negros tengan lugar a la “vista”.

(5, 149)

1637 En una carta del 10 de agosto el padre italiano Antonio Dipario informa sobre la música que se practicaba en las misiones y una parte de los instrumentos usados: “violini, arpa, cornett, flauti...”.

1657 En la antigua Londres del Tucumán se cantan “chanzonetas” con “arpa, bigüela y sítara”.

(21, 16)

1659 En San Miguel del Tucumán se mencionan unas coplas que se cantaron en la misa con acompañamiento de “harpa, bigüela y sítara”.

(21, 16)

1680 Francia adopta la contradanza, venida de Inglaterra. Por mala audición se la denomina “contradanse” (danza contraria, por la coincidencia de que en ella hombres y mujeres se enfrentaban).

(41, 49)

1690 Aproximadamente en este año los negros bailaban candombes, tambos o tangos.

(21, 81)

Cerca de este año aparece la contradanza en Francia y Holanda.

(21, 79)

La tradición de los payadores viene de muy antiguo; el padre Pedro Grenón dice en sus escritos que en Córdoba eran frecuentes las reuniones en las pulperías, en donde los guitarristas lucían sus habilidades.

(18, 158)

1691 Comienza la acción, en Buenos Aires, del jesuita Antonio Sepp, que, según Edmundo Wernicke, era todo un artista y que dominaba el arte de tocar la flauta, la corneta, el piano, el violín, la viola y otros instrumentos.

(21, 25 y 26)

1692 Según el padre Sepp, los indios en las Reducciones Jesuíticas fabricaban numerosos instrumentos musicales. Por los cronistas jesuíticos se sabe también que, entre los muy variados instrumentos, fabricaban clarinetes, arpas, violines, flautas, violones, órganos, guitarras (ésta, según Ricardo Rojas, había acompañado a las fiestas populares).

(21, 86)

1700 Horacio Salas, citando a Carlos Vega, anota, con respecto al siglo XVIII: “... ya en México en el siglo XVIII existía una danza de pareja suelta o individual denominada tango”.

(10)

Los congos, por lo común, se unían a los criollos y las letras de sus tangos en las fiestas de campo, cuando se regocijaban los domingos, eran en el castellano que hablaban. Los criollos descendían, en gran parte, de los andaluces, ya que de éstos se componía el mayor porcentaje de las tripulaciones correspondientes a las primeras expediciones en América. Se suma a ello la circunstancia que no faltarían en tales fiestas los marineros de Cádiz, siempre dispuestos al intercambio de coplas, melodías y ritmos, y tendremos el aporte criollo-gaditano a la conformación del tango afrocubano.

(41, 17 y 18)

La zarabanda se convierte en tirana.

(41, 34)

Acerca del canto popular en la época colonial –y no sólo en este siglo-, cabe decir: además del canto popular religioso (alabanzas, saetas, rogativas, trisagios y villancicos), Concolorcovo (o Calixto Bustamante Carlos Inca, como se hacía llamar) escribe sobre las coplas populares de los gauchos, que generalmente hablan de amores.

(21, 84)

Los saraos eran motivo de reuniones (en esto consistían: reuniones para divertirse, bailando o escuchando música).

Las parejas se movían en danzas y contradanzas.

(21, 44)

“Los bailes son en España diversión predilecta de todas las clases sociales... A las colonias de ultramar tam-

bién había de llegarles el benéfico influjo...”.

(21, 77)

Existen músicas populares que aparecen y reaparecen, por las prohibiciones (tonadilla escénica, tirana, bole-
ra, afines por las coplas y letrillas; también tonadillas, de las que habría derivado el sainete lírico, con arias,
dúos y coros. Luego, las tonadilleras y cupletistas, intérpretes criollos, con música de tango, con diálogos y
partes cantadas.

(14)

Ingreso del vals, que habría de compartir ámbito común con el tango, hermanado a éste.

(11)

Durante este siglo tuvo intensa vida en los salones porteños la tertulia, a imitación de Lima; el clave, la flau-
ta y el violín, dieron intensa vida a estas reuniones de la sociedad aristocrática de entonces.

(21, 42)

Influencia de la música italiana.

Nota: incluyo en 1700 estas referencias a hechos que comenzaron a tener lugar a partir de ese año y dentro
del siglo XVIII, es decir, que tales datos no son precisos en cuanto al año.

Sí, en 1700, los negros ya acostumbraban a romper el hermetismo de sus bailes y se incorporan a las cele-
bridades de la Iglesia Católica. Se utilizan sinónimos: calenda, tango, lariate, candombe, chicha, bámbula y
semba.

(3, 62)

Con respecto a ese mismo año: “El tango, tan querido como alma del pueblo, que nunca ha de cambiar su
esencia,ailable y cancionero, no es folklore. Podemos definirlo como música rioplatense. Su nombre ‘tan-
gó’ nace allá por el año 1700 está tomado del tum tum, del batir del parche tamboril de los negros del Río
de la Plata, que decían: ‘a tocá tangó’, toda vez que querían compadrear el ritmo milonguero de sus candom-
bes. Después con los años, ese ritmo se fue cultivando más lento, más sentimental, más triste y quedó consa-
grado como su nombre lo indica: ‘tango’, ‘tang’, fonética de procedencia africana”.

(31, 190)

“Por callejones de sombras

corrían los años viejos;

era en el tiempo de ñaupá

allá por el setecientos...

Canta sus horas de angustia

con su tun tun candombero.

Tun, tun, chiquití, tun tun,

tun, tun, chiquití, tun to.

Cun tango calán cun tango

cun tango a tocá tangó,

tun, tun, chiquití, tun, tun”.

(31, 185)

En la reducción de la Santísima Trinidad, en el Paraná, se esculpieron ángeles tocando instrumen-
tos musicales y entre ellos arpa, violín, vihuela y bajón.

(21, ilustración 8)

1701 Arriba a España la “contradana” (traducción del francés) y poco después se populariza.

(41, 49)

1710 Los Borbones introducen la contradanza en España.

(21, 80)

1713 A partir de este año y hasta 1730 la compañía exportadora de personas de color South Sea Company

introduce en Buenos Aires 8.600 esclavos (otra compañía era la Real Compañía Francesa de Guinea). En la actual plaza del Retiro se levantaba el edificio de esta compañía inglesa. La compañía llamó Retiro a la factoría en recuerdo del Palacio del Buen Retiro de Madrid, donde se firmó el tratado que le confirió el privilegio de Asiento, en 1713.

(21, 81)

1717 Cádiz asume, en remplazo de Sevilla, la hegemonía comercial entre España e Indias. Los navegantes gaditanos hallaron en el tango negro un ritmo (el compás que se toca y canta llamado tango), el mismo que se oye en la isla de Palma, en Cádiz, los puertos y la campiña de Jerez. Los negros que habían acompañado a los árabes en la invasión de 711 habían introducido el ritmo de tango en España.

(41, 16)

Llega a Buenos Aires el más importante de los músicos que actuaron en las misiones, Doménico Zipoli, que fuera uno de los más grandes organistas de todos los tiempos, heredero de la técnica organista de Frescobaldi. “Su escritura se halla en el preciso punto de tránsito entre la fórmula contrapuntística y la simplemente dialogada”.

(21, 17)

1730 La contradanza llega a las colonias del Río de la Plata.

(21, 80)

Según los estudios de Carlos Vega sobre la contradanza en la Colonia, hacia 1730 llega este baile a Buenos Aires. Aristocracia y plebe de la ciudad bailaban contradanzas.

(21, 77)

Nota: la contradanza es cimiento de la habanera y, por conducto de esta, antecedente del tango.

1740 Ya es muy difundido el fandango, aunque también su nombre corría como sinónimo de baile, juerga o trifulca.

(21, 81)

1743 El obispo de Buenos Aires Juan José Peralta prohíbe el baile del fandango en edicto del 30 de julio, so pena de excomunión mayor.

(21, 81)

Ludovico Antonio Muratori escribe, con respecto a los instrumentos usados en las misiones: “No hay instrumento musical en Europa que ellos (los aborígenes) no toquen, como órgano, guitarra, arpa... violín, violoncelo, cornetas...”.

(21, 21)

1746 El 30 de julio, el obispo de Buenos Aires prohíbe los bailes, incluso en casas particulares. Instituye multas, según sean ricos o pobres quienes violen el edicto, en el que se lee: “Bailaban mirando un sexo a otro no de paso sino mui de propósito, en que corren sin muralla..., con artificiosos movimientos del cuerpo, y al oído versos y dichos provocativos que encienden el ardor de la concupiscencia, afianzándose su precipicio con el ningún recato de darse unos a otros las manos, deteniéndose en tal peligroso ademán todo el tiempo que quieren”.

(21, 78)

1747 Tiene lugar la fiesta de coronación de Fernando VI, en Buenos Aires. En los bailes de la noche se escucharon o bailaron contradanzas, minuets y arias. “... ejecutaron en la misma Real Fortaleza los Indios de los RR.PP. jesuitas una ópera de mui acompasada composición... Cantaron con dulce proporción de voces recitadas, alegres, adagios, fugas y demás composiciones con bailes mui agradables y que eran sus mudanzas de particular primor”.

(21, 44)

1750 Según Ricardo Rojas, todos los elementos musicales traídos por la colonización pasaron de la ciudad a la campaña, o de las clases cultas al pueblo. Nuestro pueblo, ingenioso, pero sin industrias ni escuelas, no pudo adoptar sino los instrumentos más simples, y éstos se simplificaron aún más, acaso por dificultades de fabricación y por no ser necesario un gran registro para su breve repertorio. El instrumento popular por excelencia fue la guitarra, que concluyó por asociarse a la personalidad del payador y del arte popular argentino como su más genuino atributo.

(21, 85 y 86)

Fray Pedro José de Parras anota, al visitar la Reducción de Itatí: “Hay escuela de música en que con gran facilidad se instruyen los indios; son muy fáciles para danzar y bailar y lo hacen con primor y he visto entre ellos bailar algunos minuets y contradanzas...”.

(21, 78)

Comienzan a llegar gran cantidad de artistas y músicos italianos.

(21, 55 y 56)

Ya hay noticias de bailes populares en lugares públicos.

(3, 81)

Desde varios siglos atrás se continúa mencionando el “ritmo de tango”. En 1850 también, pero se llama “ritmo de habanera”, sin advertir las diferencias de tempo (velocidad) ni la paternidad de aquél con respecto a éste. El ritmo de tango era muy popular entre los negros de Saint Dominique (Santo Domingo), actual Haití, en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el auge de la contradanza francesa en la isla. El ritmo de tango absorbió a la contradanza, a la que los negros le dieron vivacidad rítmica y “trepidación singular”.

(41, 14)

Según Julio de Atienza ya existe el tango gaditanizado (en Cádiz), coincidiendo así con Fernando Quiñones, que menciona el “tango primitivo”, junto con el bolero y el vito.

(41, 49)

1752 Llega a Buenos Aires el más destacado violinista y organicista, el italiano (genovés) Bartolomé Masza o Mazza. Escribirá “todas las composiciones de música, así de Comedias, Óperas, Sainetes y demás...”.

(21, 63 y 64)

El maestro Antonio Beles o Vélez se compromete a escribir las mismas obras que las citadas precedentemente.

(21, 42)

1753 Con respecto a los bailes de negros (“tangos”) eran “de comixtion de sexos y de concurso de hombres y mujeres, que por estos parajes se llaman vulgarmente fandangos”, dice una misiva de ese año.

(14)

Estando “casi la maior parte de la Ciudad excomulgada”, por causa del edicto del obispo de Buenos Aires (del 30 de julio de 1746 y ratificado luego de su muerte en noviembre del mismo año, que prohíben los bailes) estalla el conflicto y el Cabildo resuelve llevar el pleito a los tribunales y pide que se suspenda el edicto.

(21, 78 y 79)

1754 El procurador de Buenos Aires, Orencio Antonio Ezcurra, manifiesta que “los bailes de Minuetes y Contradanzas, por común regocijo y divertimento se frecuentaban en esta ciudad entre hombres y mujeres”.

(21, 80)

1755 El rey levanta la censura (prohibición de bailar).

(21, 79)

1757 Continúa la presencia de la flauta en las interpretaciones.

(21, 57)

1760 En una gran fiesta, en la casa de Matorras, en Buenos Aires, se ofreció “un concierto de música de cuerda a cuyo compás bailaron una contradanza ocho máscaras”.

(21, 77)

Fiestas de Coronación de Carlos III. Presencia de la contradanza. Representación de comedias, populares y bailes.

(21, 46 y 47)

1763 Dom Perneti describe lo que años más tarde P.F. Lehnert reflejó en una litografía: las mujeres que no bailan están sentadas y otras tocan varios instrumentos: clave, arpa, guitarra, mandolino, flauta, violín. La litografía está publicada en la obra de Claude Gay, botánico francés que vivió en Mendoza, Argentina.

(21, ilustración 10)

1770 Juan José Vertiz prohíbe las danzas y reuniones que realizan algunos negros al toque del tambor. Las “danzas y fiestas que conocemos a través de los más variados testimonios de los siglos XVIII y XIX: congas, tangos, tambores y candombes de los ‘sitios’ ubicados en los barrios del sur de la ciudad”.

(5, 149 y 150)

Un bando del virrey Vértiz prohíbe los bailes que los negros realizaban al son del tambor.

(21, 82)

1773 Concolorcorvo menciona la guitarra pequeña (guitarrita) como recado típico de los gauderios: “Allí tienen sus bacanales, dándose cuenta unos gauderios a otros, como a sus compestres cortejos, que al son de la mal acordada y destemplada guitarrita cantan y se echan unos a otros sus coplas, que parecen pullas”.

(21, 86)

Se publica en Lima la obra de Concolorvo o Calixto Bustamante Carlos Inca –como se hacía llamar- intitulada El lazarillo de ciegos caminantes y dice: “Se hacen de una guitarrita que aprendían a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero cantando y tocando”. Estas coplas que cantaban los “gauderios” de la época colonial son los directos ascendientes de las décimas y cielitos entonados por los gauchos de la época independiente. Refiriéndose a los españoles y campesinos del Río de la Plata, Félix de Azara dice: “No cantan más que yarabis, que son canciones del Perú, las más monótonas y tristes del mundo, por lo que también se les llama triste”.

(21, 85)

Concolorvo, en la citada obra, también escribió sobre el modo de tocar el tambor y otros instrumentos y el ruido que caracterizaba a la música de los negros bozales, agregando: “... y sus danzas se reducen a menear la barriga y cadera con mucha desonestidad, que acompaña con gestos ridículos...”.

(21, 82)

1776 Según el censo ordenado por el virrey Vértiz se establece para los 24.205 habitantes de Buenos Aires las siguientes proporciones: 15.719 blancos, 7.269 negros y mulatos y 1.218 indios y mestizos.

(21, 40)

Buenos Aires tiene 24.205 habitantes, con mayoría blanca y un tercio de negros, indios, mulatos y mestizos.

(43, 15)

1777 Aparece un romance gauchesco durante el virreinato de Cevallos, que demuestra que el romance de gauchería, atribuido a Hidalgo venía desde medio siglo atrás. Ese romance es atribuido a Juan Baltazar Maciel, nacido en Santa Fe, en 1727, y muerto en Montevideo en 1788. El romance expresaba:

“Aquí me pongo á cantar

Abajo de aquestas talas

Del maior guaina del mundo

Los triunfos y las gazañas”.

(21, 85)

Es atribuida a Juan Baltazar Maciel la pieza teatral El amor de la estanciera, donde aparecen los rasgos del género gauchesco.

(21, 85)

1780 Se atribuye al bailarín Cerezo la danza denominada “bolero”, prácticamente extinguida al cabo de una centuria, con movimiento $\frac{3}{4}$ y acompañada de castañuelas; músicos como Weber y Chopin supieron de este bolero y acaso inspiró a Ravel para su homónimo.

(15)

El antiguo bolero aparece transformado con movimiento más rápido (2 x 4) y cantado, siendo el originario con movimiento 3 x 4.

(35)

Cuenta Concolorcorvo, en su Lazarillo de ciegos caminantes, que ha visto sarao al que asistieron ochenta mujeres diestras en la danza francesa y española.

(44, 112)

1781 A partir de este año se conocen numerosas referencias sobre las reuniones y danzas de los congo-angolinos y casas y sitios de tango.

(5, 152)

Don Félix de Azara, en la descripción de sus viajes (1781-1801) nos dice: “No cantan más que yarabis, que son canciones del Perú, las más monótonas y tristes del mundo, por lo que también se les llama tristes”.

(14)

1782 Es de advertir, a través de referencias particulares, que el uso del violín es constante.

((21, 54 y 62)

1783 Se establece el Teatro de la Ranchería, en Buenos Aires (predio que circundan las calles hoy llamadas Perú, Alsina, Chacabuco y Moreno, anteriormente depósito de esclavos). En su escenario se montaron zarzuelas y tonadillas.

(43, 15)

1784 Un indígena, conocido como Cristóbal Pirioby y luego como José Antonio Ortiz, construye guitarras y violines (artesanía que le enseñaron los jesuitas). Fue un solicitado profesor de música. Recibió sepultura en la Iglesia de Monserrat.

(43, 16)

1785 Se destaca en Buenos Aires Luis Joben, organista y constructor de órganos.

(21, 73 y 74)

Se realizan conciertos, con música para clave, violín, flauta y arpa. La población siente necesidad de esparcimiento, con la música; el negro es apegado al ritmo y su ritual es el candombe (música y danza en estrecha fusión y espontánea improvisación). “Reflotaba ritmos y contorsiones de cepa africana, a los que se sumaron letrillas, frecuentemente procaces, en la lengua o jerga del trasplante”. “Los barrios porteños donde más se practicó el candombe (cultivado también en Montevideo) fueron Monserrat y San Telmo...”.

(43, 17)

1840 Antonio Aranaz, director de orquesta del Teatro de la Ranchería, es compositor de tonadillas representadas en Buenos Aires en esa época.

(21, 70)

1788 El virrey de Buenos Aires atiende una solicitud del procurador general donde se queja por la música ruidosa de los negros, “los indecentes y obscenos movimientos”, “pues para ello contribuye el mismo son de sus instrumentos”, con que se altera el espíritu.

(21, 82 y 83)

1789 Se realizaron diversos juegos, “con el agregado de que los gremios danzaron tres bailes”; los plateros “figuraron una contradanza...”. “El 1º de diciembre, en un teatro levantado en el lado opuesto al Cabildo se representaron... tonadillas...”.

(21, 50)

“En las descripciones del viaje del capitán Alejandro Malaspina (1789-1794), anotó don José Espinoza y Tello: ‘Cantan raras seguidillas desentonadas, que llaman de cadena o el Perico o Mal Ambo, acompañándolo de una discordada guitarrita que siempre es un triple’... Sería largo y ocioso recordar los ejemplos, pasando por los populares cielitos...’”.

(14)

1790 La tonadilla es un género musical que triunfó plenamente en los escenarios rioplatenses desde 1790.

(21, 72)

Desaparece la Casa de Contratación. Cádiz, ciudad de Andalucía, se convierte en cuna del liberalismo y desenvuelve sentimientos solidarios hacia los países de América que buscan su independencia. Cádiz estableció lazos culturales con América y debe mencionarse además el intenso comercio entre Cádiz, La Habana y Buenos Aires. El espíritu de estas ciudades está impregnado del carácter gaditano. Existe una estrecha relación entre los siglos XVIII y XIX. “... hay muchos detalles del folklore popular gaditano que entroncan las costumbres”. No en vano se ha escrito tanto acerca de la relación habanera / tango andaluz / tango argentino.

(11, 2)

Según una litografía de P.F. Lehnerte, que describe una tertulia de 1790, las damas que no bailan se mantienen sentadas en el fondo del salón; otras damas tocan varios instrumentos: clave, arpa, guitarra, mandolino, flauta, violín.

(21, ilustración 10)

Entre los instrumentos afinados en el medio aparecen la flauta, el violín, el contrabajo, el clarinete, la viola. Hay numerosos músicos italianos, negros, pardos e indios.

(21, 62 a 70)

1791 Juan Antonio Viera, hijo de una negra esclava, comenzó en el teatro como guitarrero y cantor, en la Ranchería, actuando durante 50 años en las tablas. Con la Campomanes estrenó la primera de las comedias con música escuchadas en Buenos Aires. Entre 1826 y 1833 gozó de gran popularidad.

(11, 3)

1792 “Desde aquella noche de agosto de 1792, los bailarines morenos, los cultores de los ritmos del África, despertaron la sospecha de la gente ‘de bien’, temerosa de los excesos y diversiones de la plebe. Más tarde los vindicó el candombe, grato al Restaurador, que se oía en las festividades de los Santos Reyes, San Benito y San Sebastián:

“Cum- tango

Caram-cum-tango

Cum-tango

Caram-cum tan

Cum-tango

Caram-cum-tá.

(30, 5)

Nota: obsérvese la distinta grafía de otras referencias similares.

Se baila el fandango, en Buenos Aires. Los bailarines morenos son cultores de los ritmos del Africa.

(27, 22)

Ya se conocen sainetes de creación local, no del todo españoles. Desde entonces hay noticias de un baile nativo en un teatro. Aparece en el sainete gauchesco de autor desconocido (El amor de la estanciera), escrito hacia 1792/93, según Mariano G. Bosch, la voz fandango:

“Traiga su guitarra Marcos
que un fandango hemos de hacer”.

(3, 95)

Según inventario existente en el Archivo General de la Nación, en el Teatro de la Ranchería había 123 sainetes, 49 tonadillas generales, 47 tonadillas a dúo, 99 tonadillas a solo.

(21, 61 y 62)

Se conocen obras de Antonio Aranaz, que fuera director de la orquesta del Teatro de la Ranchería: fragmentos de tonadillas, boleras y una tirana. En este año solicitó permiso para realizar funciones en Santiago, “teniendo proporciones para divertir a este público con algunos sainetes, tonadillas y bailes decentes”. Aranaz cultivó con especial entusiasmo la tonadilla y la tirana, componiendo él mismo la letra y la música de varias. Entre las tonadillas: El chusco y la maja, El chasco del mesón y Las satisfacciones de dos amantes:

TONADILLA:

“Como no puedo echarte
la vista entera,
la vista entera.
El rabillo del ojo
corre que vuela,
el rabillo del ojo
corre que vuela,”

TIRANA:

El que a muchos amos sirve
alguno no le ha de hacer falta
como no tengo más que uno
le sirvo con aficción;
tin, tin, tirana
que te han de pillar”.

(21, 71 y 72)

1793 La contradanza con ritmo de tango es expelida a Cuba, desde Santo Domingo, al abolir la esclavitud la Convención Nacional Francesa. Unos esclavos fueron a Cuba por sus amos, otros los siguieron por fidelidad. En Santiago se difunde la contradanza tanguada; después pasa a La Habana, donde se manifiestan dos tipos de contradanza: una sigue la línea de Santo Domingo y la otra está marcada por el minué. A la primera se la llama tango y es este tango popular que genera variantes afroamericanas; en México (tango de los africanos), en Brasil (tanguinho), en Venezuela (tango-merengue o tanguillo criollo, tango matiguá). El ritmo de tango también se encuentra en otros géneros afroamericanos: merengue (República Dominicana), méringue y última parte de la contradanza (Haití), guasa (Venezuela), ciertos calipsos (Trinidad), ciertos beguines (Martinica), maxixa, capoeira y palmas en el samba (Brasil), habanera, guaracha, algunas partes del danzón y ciertos sones (Cuba), black bottom, cake walk, calinda, charleston —el original, oriundo de Senegal— y ciertos blues (Estados Unidos), etcétera. No por nada a la zona prostibularia de Nueva Orleans, donde se difundió el jazz inicial, se le denominó popularmente “tango belt” (área del tango).

(41, 15/16 y 50)

Llega la contradanza tanguada a Cuba. Por haber sido la contradanza, según una teoría, la fuente del tango cubano, se opina que es imposible creer que el tango cubano haya arribado a Cádiz al promediar el siglo XVIII.

(41, 20)

1794 Muere en Buenos Aires el violinista y luthier indio Cristóbal Pirioby (que cambió su nombre por el de José Antonio Ortiz) y en el inventario de sus bienes aparecen los siguientes: a).Instrumentos: guitarras, un contrabajo, un violín, una flauta y un flautín. b).Partituras: música clásica, contradanzas y una tirana.

(21, 70 y 71)

1799 Se puede afirmar que el fin del siglo puede ostentar un pasado de presencia importante de músicos y compositores como Doménico Zipoli, o cantantes como Juan Mesner. Igualmente, de instrumentos musicales que habrían de tener aceptación y afinamiento en nuestras tierras. En 1799, cuando se celebró la exaltación al trono de Carlos IV, en San Pedro, se utilizaron “violines, flautas, violoncelos, etcétera”.

(21, 23 / siguientes)

1800 Desde el principio del siglo XIX han noticias sobre las serenatas en plena calle y después del toque de queda y a veces terminaban dentro de los hogares. Eran organizadas por mozos del barrio. El acompañamiento se hacía con guitarras, flautas y violines y era sencillo como las letras populares que se cantaban. La costumbre habría de prolongarse con el tango. Hoy día lo hace, organizada e institucionalmente, la municipalidad de Bahía Blanca.

(44, 137; 11, 182)

El género denominado “tango”, en este tiempo y con las características propias, es afinado en Brasil. El autor de esta cronología citó un artículo periodístico aparecido en Brasil, O tango, esse negao, escrito por Antonio Medrado y publicado en el diario “A Tarde”, de Salvador de Bahía. En el mismo se afirma que el tango –sin aclarar si es el tango argentino o un “tango brasileiro”- es primo del samba, de la rumba, del merengue y otros ritmos negros y mulatos; y que no siempre tuvo la apariencia que ostenta hoy. Tampoco la coreografía, que tiene otros parentescos, como el flamenco. Fue cambiando con otros géneros importados de Europa, como la polca, el vals, el schottish (xote) y la habanera. Afirma que los cultores del choro usaban el rótulo “tango brasileiro” (como Chiquinha Gonzaga Nazaret).

(11)

Es en el siglo XIX que florece la habanera en Cuba, a través de la danza; en el Brasil, a través del lundú y en el Río de la Plata, apenas unos años más tarde, a través de la milonga. En el siglo XX se llamará habanera en Cuba, maxixa en Brasil y tango en estas latitudes. Todas estas especies son hermanas porque participan del mismo sistema tonal, rítmico y morfológico.

(14)

Nota: es imprescindible anotar que también, principalmente, hubo lapsos de prohibición importantes.

En los comienzos (del siglo XIX) eran muy numerosos los pardos y morenos músicos, en especial violinistas, en todos los países de América Latina. Los grupos musicales a principios de siglo animaban los saraos (reuniones nocturnas para escuchar música y bailar).

(18, 142)

Dice Lauro Ayestarán, en su obra La música en el Uruguay, que la palabra tangocubre en el siglo XIX tres expresiones: el tango o tambo de los negros esclavos, el tango español, que se irradia hacia 1860 por la vía de la zarzuela, y el tango orillero, que florece hacia 1890. Sostengo –y con mayor razón luego de las investigaciones de Roberto Selles- que la palabra tango tuvo muchas otras expresiones y significados desde varios siglos atrás. Y agrego: ¿es posible que este tango orillero no haya tenido influencias importantes de los otros tangos? Las tuvo y bastante por cierto y con un aditamento conceptual: el de que el tango de las orillas probablemente se desarrolló con más libertad; creció libre como el gaucho sin alambrados y no permanentemente encerrado en las paredes del prostíbulo.

(21, 83)

En música del gaucho era, según Ventura R. Lynch, la música de nuestros días, corrupción entonces de aires andaluces. Cantaban la cifra, el cielo, el fandango y el fandanguillo, con composiciones todas parecidas a la jota, el bolero y otras. Ya parecía el malambo. El piano y la guitarra están juntos en muchos ámbitos para

acompañar tristes, vidalitas y cielitos.

(14)

En los inicios del siglo, según Serafín Esteban Calderón, llegan a Cádiz, desde Cuba, cantores y bailes de “distinta aunque siempre de sabrosa y lasciva prosapia”. Dados los adjetivos uno de esos géneros era el tango, que no demoró en gaditanizarse.

(41, 19)

Arriba el tango cubano a Cádiz, al comenzar este siglo y al haberse independizado de la contradanza, en Cuba. Se radica además en Sevilla e Isla de Hierro, en el archipiélago de las Canarias.

(41, 20)

Se inician las danzas de pareja, antecedentes del tango, con la importación del vals.

(31, 82)

“El vals, danza de ascendencia germana derivada del Ländler austríaco, llega al Río de la Plata a principios del siglo XIX. En la época de las invasiones inglesas se bailaba en Buenos Aires, según lo afirma el militar inglés Alejandro Gillespie, prisionero en la primera invasión británica: ‘Los valeses estaban en boga y la música era de piano, acompañado con guitarra’”.

(21, 81)

Unos versos aluden a este comienzo:

“Se va gestando una danza
ya sobre el mil ochocientos,
su ritmo se llama ‘tango’,
nombre que daban los negros
a su parche tamboril
y el ritmo amasa con polcas,
con mazurcas y lanceros.
Se va gestando una danza
que se incorpora al acervo,
con un compás milongueado,
un vocablo de los nuestros
que suena a guitarra gaucha
bajo los patrios aleros”.

(31, 186)

Desde el siglo XIX son muchos los músicos pardos y negros, inclusive violinistas. Los grupos musicales animan los saraos (reuniones nocturnas para escuchar música o bailar).

(18, 142 e ilustración posterior)

Preexistente el vocablo “tango” comienza a expandirse con acepciones equívocas (como sinónimo de habanera y canción de zarzuela; como sinónimo de candombe negro y finalmente como propiamente dicho a partir de 1880, es decir tango argentino.

(3)

Ya florecido en Buenos Aires, antes de este año, un teatro regional, con piezas que pueden ser consideradas como un teatro gauchesco. El tipo nacional comenzaba a formarse con hábitos, vestiduras, vivienda y habla propias.

(21, 85)

Desde hace un siglo sigue vigente la contradanza y continuará su vigencia durante la primera mitad del siglo XIX.

(21, 80)

1801 En el barrio de la Iglesia de la Concepción, la Cofradía de San Baltasar ya es propietaria –así lo registran los documentos de la época- de “una casa y sitio de tango”.

(5, 151)

1802 En un documento hallado por Ernesto Celesia se hace el inventario y tasación de la casa donde se reunían los morenos, llamada “Casa y sitio de tango”, en Buenos Aires, en diciembre de 1802. Esta casa estaba situada en el “barrio de la parroquia de la Concepción”.

(21, 83)

Ricardo Rodríguez Molas verificó la existencia de una “casa de tango” que funcionaba en Buenos Aires, en 1802. “Tango” es voz que circuló en todos los países esclavistas.

(4, 133)

1805 Aproximadamente la quinta parte de extranjeros en la ciudad de Buenos Aires son italianos, de acuerdo al censo de 1805. Luego se producen flujos migratorios, con diverso ritmo e intensidad. José María Salaverría, citado por Miguel D. Etchebarne en La influencia del arrabal en la poesía argentina culta afirma en 1927 que el tango es casi siempre cantado por bocas de procedencia italiana.

(11, 57)

1806 Un decreto del Cabildo de Montevideo prohíbe los “bayles” conocidos con el nombre de “tangos”.

(11, 36)

Existencia, en Buenos Aires, de establecimiento “Tango de Bayle”.

(4, 134)

1807 “El Cabildo de Montevideo prohíbe, dentro y fuera de la ciudad, los tambos o bailes de negros, poniendo penas a quien contravenga esta disposición. En el índice de las Actas Capitulares redactado en la época, se estampa la palabra tangos con respecto a esta disposición del Cabildo”.

(21, 83)

El virrey Elío prohíbe los “tangos” de los negros en Montevideo. Más tarde, los bailes de morenos en Buenos Aires son desplazados hacia el barrio del Retiro para evitar el bochinche que altera las noches del vecindario de Monserrat y Concepción. La danza hegemónica en estos primeros tiempos es el fandango, también reprimido o perseguido en España y en el Río de la Plata.

(3, 81)

Un oficial inglés observó: “Todas las damas que vi en Montevideo valsaban y se movían en las intrincadas figuras de la contradanza con gracia inimitable, como resultado de soltura y refinamiento naturales”.

(21, 80)

En los bailes y tertulias la música era de piano acompañado de guitarra. La música es muy cultivada: minué, vals, contradanza.

(18, 149)

Ya había comenzado a bailarse el vals, con música de piano y guitarra.

(14)

1808 Se conoce un documento, que contiene un petitorio de los vecinos de Montevideo al gobernador Elío par que prohíba los tangos o bailes de negros dentro de la ciudad.

(21, 83)

1810 A partir de 1810 aproximadamente, los criollos advierten la atracción que ejercen en los blancos las reuniones de los negros, de manera especial en los pobladores de las orillas. “Era frecuente la asistencia de éstos a las reuniones de los ‘sitios’ con el fin de observar las danzas y luego las imitaban en los bailes de las orillas más o menos afandangados”.

“Que una niña de diez años,

ni el credo sepa rezar,

y bayle el afandangado

sin olvidar un compás:

Lindo ejemplar”

(Según una “satirilla festiva”, a comienzos del siglo XIX).

(5, 152 y 153)

A partir de este año, aproximadamente, y hasta 1820, también de modo aproximado, se usan determinados instrumentos, que menciono porque fueron conocidos y usados en la música popular argentina. El tambor se usó en todo el tiempo de nuestra historia y lo tocaron en nuestro medio los negros, los soldados y estudiantes en los festejos del 25 de mayo. Igualmente la flauta y el clarinete; según el censo realizado por orden de la Junta Provisional de 1810, en la ciudad de Buenos Aires figuraban 50 músicos y el ejecutante de tales instrumentos fue Víctor de la Prada. Otros instrumentos fueron: violín, violón, violoncello y contrabajo. En el período 1810-1820 se observan frecuentes ejecuciones de arias y fragmentos que se cantan en conciertos y teatros. Era muy difundida la representación de melodramas, melólogos y dramas con intermedios musicales descriptivos. En ocasiones, las arias eran interpretadas por aficionados. Quiero agregar que el aria –del sur de Italia- ejerció influencia en la creación del tango romanza, obra de Juan Carlos Cobián, principalmente.

(18, 114 a 116)

Nota: Según Berlioz, “melólogo” es el término definitivo de su obra melodramática.

Ya venía expresándose la contradanza, forma más cultivada de larga permanencia. Además de la contradanza se bailaba el minué, la gavota y el paspié, la tirana...

(14)

Ana Rodríguez de Campomanes, cantante popular del Teatro de Buenos Aires, tiempo después de la Revolución de Mayo, se inicia en el Coliseo como “tonadillera” (luego de imponer un género mestizo de ópera-zarzuela, convertido sólo en zarzuela en 1819, destacándose por la procacidad en muchas letrillas. El pueblo bajo la admiró.

(18, 142 y siguientes)

Desde este inicio la copla es la estructura ideal para el “cantor” ambulante. Comienza el auge del cielito, canción danzable y danzada; como baile era de dos parejas relacionadas entre sí, “obedientes a las coplas que cantaba el ‘guitarrero’ de turno.

(43, 21)

El sainete español, ya conocido, es en el teatro el vehículo del tango andaluz, que tenía letra, como lo prueba el tema mencionado por Selles con motivo de la invasión napoleónica, y surgido en el pueblo de Cádiz; el mismo autor da ejemplos de las transformaciones del cancionero hispano al criollo.

(11, 40)

Luego del comienzo de la etapa histórica y variadas décadas posteriores de afianzamiento, el canto popular “se hizo expresión espontánea del patriota, enfervorizado. Armado de la antigua e hispana costumbre de ‘romancear’ historias locales, el hombre de campo, al amparo de su voz y de su guitarra, fue de estancia en estancia, de pueblo en pueblo...”. Frecuente la pulpería campesina y orillera; es payador, poeta y músico intuitivo”.

(43, 20)

Llega a Buenos Aires el tenor italiano Pietro Angelelli. Ofreció conciertos con arias de óperas italianas, dio lecciones de canto, solfeo y piano.

(43, 70)

Hasta el campesino más modesto exalta la gesta emancipadora. “Se dio, así, una encendida poesía épica que, en muchos casos fue puesta en música por los compositores –algunos improvisados- que habitan la ciudad”. “Pero ese fervor no se detuvo allí, también llegó al teatro con música incidental o como melodrama”. Parte de las letras tangueras son melodramas.

(43, 19)

Es compuesta la primera marcha patriótica, así denominada, Marcha patriótica, con letra y música de Esteban de Luca. El Himno nacional argentino es considerado marcha. En el tango existe el antecedente de La cumparsita, inicialmente marcha.

(18, 113)

Comienzan los primeros antecedentes del himno nacional de la nueva nación; una de las ediciones se realiza en Londres, como Marcha del Río de la Plata. Por disposición del Cabildo, del 4 de agosto de 1812 se comisionó al regidor Manuel José García para dar cumplimiento a la orden del Superior Gobierno de que se “mandara poner en música una canción nacional cantable, sencilla...”.

(18, 132; 40, 185)

Desde 1810, la Revolución de Mayo fue un hecho trascendental para la sociedad americana. Tuvo su arte, personal e inconfundible, distinto al del Virreinato. Se torna independentista, particularmente la “versería”, como dirá un poema de Bartolomé Hidalgo. Desde entonces se forma un cancionero criollo de la emancipación.

(18, 111 a 113)

Desde este año, a partir de la Revolución, se nota la presencia de inmigrantes italianos, particularmente músicos, entre otros. Ya he mencionado cómo los revolucionarios cuidaron que el arte no fuera influenciado por la cultura española. Dice Gesualdo: “No sólo que la mayoría de los gestores de la Revolución de Mayo eran descendientes de italianos sino que las primeras presentaciones después de la Revolución fueron de músicos italianos. En el caso del teatro muchos de los actores eran italianos residentes aquí. El tenor Piero Angelelli no era residente y después de un tiempo debió irse de Buenos Aires: una de las causas fue que el público no entendía el italiano y estaba acostumbrado a escuchar “las tonadillas y torpes sainetes y piezas del repertorio español”. Junto a Angelelli actuó (y por mucho más tiempo) Carolina Griffóni: ambos interpretaron romanzas, arias y cavatinas de las óperas que componían su repertorio.

(21, 116 y siguientes)

Comienza el proceso de “criollismo” en el arte. Desde entonces se forma un cancionero criollo (de la emancipación).

(18, 111 a 113)

A pesar de lo expuesto precedentemente, se observan frecuentes ejecuciones de arias y representaciones de melodramas con intermedios musicales.

(18, 114 a 116)

Tiene mucha importancia la presencia de artistas italianos y españoles.

(id.; 11, 43)

El pueblo se acostumbra a escuchar “las tonadillas y torpes sainetes”.

(18, 121)

1811 En este año y posteriores aparecen las primeras figuras de nuestro incipiente teatro. Intervenían tanto en la interpretación de danzas como de tonadillas y entremeses. El fandango era uno de los bailes predilectos. Ana Campomanes, la primera cantante arrabalera de nuestra escena y, sin duda, mulata, no sólo era buena actriz sino que bailaba y cantaba alborotando a los espectadores.

(14)

Corresponde a este año, según Roberto Selles, el tango gaditano más antiguo, el Tango de los tirabuzones. Existen tres melodías distintas con la letra de este tango.

(41, 20)

Un antecedente remoto de tanguillo es el hallado por Roberto Selles, el Tango de los tirabuzones. Se remonta a 1811, con motivo de la invasión francesa a Andalucía. Se trataba de una copla popular con música de tanguillo. Selles supone que el tango afrocubano comienza a afincarse en Andalucía a fines del siglo XVIII.

(ib.; 11. 51)

1812 En momentos en que se incrementan las levas de negros con destino al ejército, el gobierno prohíbe sus danzas y reuniones, prohibición que en la práctica tiene poco efecto.

(5, 152)

Un decreto del Cabildo, del 8 de agosto de este año ordena a los maestros de escuelas que no permitan den-

tro o fuera de las escuelas canciones que sean contrarias a la libertad e independencia. Dicho decreto también estableció que no se permitía la reunión de la gente de color, “reglamentación que últimamente se ha visto escandalosamente infringida”.

(18, 113)

1813 Se compone el Himno Nacional Argentino, denominado también Marcha Patriótica y Canción Patriótica.

(11, 41; confer Gesualdo)

Se difunde la costumbre de los bailes públicos y las ejecuciones públicas de las bandas de música.

(ib.)

1814 En este año y hasta 1821, en Cuba, cuna de la habanera, entraron 132.48 esclavos.

Nota: todas las estadísticas en esta materia están referidas a registros oficiales, pero el contrabando de personas ha sido muy significativo, por causa de los monopolios existentes y otros factores, presumiéndose que los guarismos reales distan muchísimo de los conocidos oficialmente.

1815 En el período 1815-1820, en la ciudad de Buenos Aires, se ejecutan tonadillas españolas, acompañadas por guitarras y a veces con orquesta. Tanto sainetes como tonadillas fueron muy criticados; los actores o personajes eran gitanos, fascinerosos o borrachos; las letras eran obscenas. Algunas obras fueron acusadas de inmoralidad y corrupción (recuérdese que las letras y letrillas de “tango” consideradas como prostibularias, pertenecían en parte a España y no a la Argentina, inicialmente). Durante los festejos, en días de recordación patriótica, o como consecuencia de triunfos bélicos o en determinadas presencias como la de San Martín, el 30 de marzo de 1817, se ejecutaban canciones con las bandas de música, se realizaban bailes públicos, etcétera. En ciertas funciones teatrales se agregaban arias, o dúos de música vocal, o se acompañaban de tonadillas, españolas o portuguesas. En ocasiones, las tonadillas se cantaban después del sainete (por entonces “saynetes”).

(18, 138 y siguientes)

A este año ya era costumbre establecida, y que continuó después, la realización de tertulias (reuniones nocturnas), informalmente, en las que no faltaban la música y el baile criollo y el minuet que generaba movimientos cadenciosos.

(44, 50)

El periódico “El Independiente” se refiere a los personajes y al vocabulario teatrales, en obras en las que se baila y canta, presentando características que, en mi opinión, son similares a las que ostentaban ciertos “tangos” a fin del siglo XIX.

(14)

1816 En Montevideo “se prohíben dentro de la ciudad los bayles conocidos por el nombre de ‘tangos’, sólo se permiten a extramuros en las tardes de los días de fiesta, hasta la puesta del sol”.

(21, 83)

1817 Las bandas militares argentinas del ejército libertador llevan a Chile y a Perú nuestras danzas típicas, entre ellas el cieltio, el pericón, la sanjuanina. Entre los oficiales había algunos jóvenes excelentes y todos eran sumamente amables. La mayor parte tocaba la guitarra o contaba canciones nacionales.

(18, 231)

1818 En Salvador de Bahía, Brasil, se baila el lundú, de origen negro. Sus ramificaciones se manifiestan en formas de zamba cueca o zamacueca, en la Argentina. Después se bailó en Buenos Aires, atribuyéndosele significación erótica a la danza, que implicaba contorsiones y era acompañada de dichos y vocabulario que lo acercan al tango. Es decir, se cantaba y bailaba. Pertenecía esta música a la familia del batuque por su

ritmo y se le atribuía parentesco con el tango brasileño, por lo que debe presumirse que algo habría influenciado en el tango argentino. Por ese tiempo se conocían asimismo cantantes populares, como fue en Buenos Aires, Juan A. Viera, guitarrista, bailarín y cantante de “mendinghas”.

(14)

Existe un gran apego a lo nacional. Un diplomático norteamericano le pregunta a un niño qué aprendió en la escuela y éste le contestó: “Escribir, contar y cantar a la patria”.

(11, 44)

1819 Ana Rodríguez de Campomanes, como cantante del teatro de Buenos Aires abandona el género ópera-zarzuela y comienza como “tonadillera”, destacándose por la procacidad de muchas “letrillas” y debe abandonar este género cuando la sociedad del Buen Gusto en el Teatro puso freno a sus “licencias”, pero continuó como actriz, con la admiración popular.

(18, 144)

Continúa vigente la zarzuela, con las canciones populares de Ana Rodríguez de Campomanes.

(18, 142 y siguientes)

El cielito patrio, en la voz de payadores y cantores, ya había cruzado los Andes y se escuchaba en todos los rincones de la patria. “Las guerras civiles desangraron durante mucho tiempo a la naciente república. Las pulperías y otros lugares de reunión fueron semilleros de cantores y payadores que defendían un partido y una divisa”.

(18, 159)

El cielito es una canción danzada.

(18, 160)

1820 “¿Qué veían y oían los porteños en la decena del año ‘20’ (1820)? En primer término una pareja suelta que bailaba y cantaba. En la coreografía del lundú mantiene los brazos y las piernas como así mismo todo el cuerpo, pero especialmente las caderas juegan un papel significativo y determinante. Sus letrillas caen ciertamente en lo licencioso, como sucedió en los primitivos tangos criollos con letra, que tanto abordaron el tema prostibulario como el político y que más tarde se impregnarán de aire pampeano, descripción coreográfica hasta llegar a las letras del cafiolaje y la mina”.

(14)

1820/1850. Lapso en el que, generalizando, Luis Alberto Romero, sostiene que se produce 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.

(8)

Virgilio Rabaglio funda la Academia de Música, y enseña guitarra, canto y violín.

(43, 24)

En la década ingresan a Buenos Aires relevantes músicos italianos (flautistas, violinistas, guitarristas y pianistas). Algunos son además profesores. Esteban Massini tiene como alumno a Jerónimo Trillo, payador.

(43, 25 a 27)

Se publica la obra de Emeric Essex Vidal, donde expresa: “En cada pulpería hay siempre una guitarra y cualquiera que la toque es invitado a costa de todos los presentes... La música es lamentosa y la letra versa siempre sobre el amor frustrado y los amantes lloran sus penas en el desierto”.

(18, 159)

Según una nota periodística del “British Packet”: “Las notas del piano y de la guitarra, que emergen desde diferentes residencias, parecen estar en coincidencia con el tiempo. Tuvimos una audición callejera, al escuchar a una dama que cantaba Una voce poco fá, con un estilo encantador, acompañándose a sí misma en el piano... Una hermosa porteña tocó, desde un balcón, tan encantadoramente la guitarra...”.

(18, 166)

La contradanza tiene movimientos complicados, contorsiones de brazos y corridas hacia delante y hacia atrás. El minueto es lánguido.

(18, 154)

1820/1850. Bailes y o música tienen lugar en la Plaza de los Toros, frente al Retiro destinado a cuarteles; en Palermo, en la residencia de Rosas; en el “pueblo de Barracas”, donde ya se conocen cantores acompañados de guitarra, criollos y extranjeros; en lugares y ámbitos frecuentados por personas de diversas nacionalidades; tocar la guitarra es considerado una diversión; tales lugares con la plaza, la calle, la iglesia, el cuartel, la pulpería, el teatro, los ámbitos de trabajo, como la barraca, el matadero, etcétera. Con respecto a la pulpería, en determinado momento se estableció la existencia de 600 en la ciudad, sin incluirlas de los arrabales de Buenos Aires.

(8)

En la década que se inicia este año se representan obras diversas, El marinero o El matrimonio repentino, ópera cómica en un acto, incluye un dúo, un aria, un quinteto, coplas, etcétera. Las obras fueron catalogadas como tragedias, melodramas, etcétera.

(18, 145 y 146)

Tiene difusión el melodrama.

(18, 145)

Aparecen los diálogos escritos en el lenguaje popular de la campaña y que dan origen a un nuevo género. Los cielitos se vendían por las calles como hojas sueltas.

(18, 160)

1820/1850. Dentro de este período la diversión principal consiste en bailar la contradanza española, vales y minuets, lo mismo que un baile que se acompaña con cantos (cielito); en este lapso igualmente se introduce la cuadrilla.

(8)

Nota: es importante la referencia, porque la contradanza es el antecedente de la habanera cubana, del tango andaluz y del tango argentino, lógicamente no de una manera absoluta.

1821 Se canta el cielito y también lo hacen las mujeres.

(18, 151)

Nota suscripta por Bernardino Rivadavia, de fecha 21 de octubre, en la que se disponía que la autoridad policial expresara a los morenos congos Juan Duval y José Antonio Peña el desagrado del superior gobierno ante la solicitud de que se permitiera la colección de limosnas con destino a una institución de ayuda mutua en un establecimiento denominado “Tango de Bayle”.

(4, 133 y 134)

1822 El 1º de octubre se inaugura en Buenos Aires la Escuela de Música y Canto y el programa incluye una canción de gran popularidad, La gloria de Buenos Aires, con letra de Juan Cruz Varela y música de José Antonio Picasarri.

(18, 172)

1823 Es bailado por primera vez en Buenos Aires el lundum, landú, londú o lundú. Pertenece al grupo de las chegancas, o sea las cantadas y bailadas. Fue danza tradicional del siglo XVI. Al igual que el batuque fue prohibida en Portugal en ese siglo.

(14)

En el libro Cinco años en Buenos Aires (1820-1825) se lee: “Acaban de llegar, procedentes de los escenarios de París y Londres, Mr. y Madame Touissaint, y han sido acogidos con merecida admiración. Bailan el bolero con mucha gracia...”.

(18, 196)

El piano tiene difusión en las clases pudientes y en la alta sociedad porteña hay gran número de señoritas que cantan y tocan el piano. El arpa es instrumento favorito en los salones. También había mujeres que tocaban la guitarra, instrumento popular. Se cantaban canciones muy sencillas y primitivas.

(44, 141)

Nota: Béla Bartók –según mi interpretación- cuando se refería a las canciones “sencillas y primitivas” relacionaba estos vocablos al folclore de su país.

1824 La única música que agrada es la italiana y la española. Rosquellas logró triunfos cantando canciones populares especiales, como Contrabandista. El bolero, el fandango y las castañuelas parecen ser exclusivamente españoles.

(18, 157)

1825 Hilario Ascasubi se manifiesta como guitarrista y autor de coplas, que él mismo cantaba. José Luis Lanuza, en el prólogo al Cancionero del tiempo de Rosas, dice que el odio era cantado en coplas y “esparcido a los cuatro vientos por pulperías, ranchos, fandangos de suburbio, soledades, caminos de carretas, campamentos. Los periódicos de las orillas del río lo mantenían con un interminable contrapunto de cielitos, gatos, mediacañas, décimas y pericones. El odio, siempre el odio. En los teatros, en las fiestas, en los carnavales se azuzaban con coros y canciones”.

(43, 32 y 33)

Existen burdeles en los que los marineros, por las noches, danzan al compás del violín y la flauta.

(8)

1826 La cuadrilla se ha introducido últimamente y no es muy común.

(18, 151)

1827 En Buenos Aires, el comisario José Eulogio de Elías, señala en un informe: “Previniendo de la lubricidad de sus instrumentos músicos y de unas canciones que según ellos se remontan hasta la gentilidad que quieren perpetuar de generación en generación, bastan sus movimientos obscenos para proscribir los tangos”

(sic.)

(5, 152)

1828 Mariano Pablo Rosquellas compone varias canciones, una de ellas la tirana El que sin amores vive, con versos de Florencio Varela:

“Las mujeres de este tiempo

No tienen constancia y fé,

Pues tan sólo la moneda

Es todito su querer.

El que quiera las delicias

Y placeres, disfrutar.

Que se venga a Buenos Aires

Donde encerradas están”.

No hubo porteño de la época que no conociera y cantara esta canción, con esta letra, o alguna de las variantes que con la misma música se cantaban. Rosquellas se encargó de popularizarlas desde el teatro y los salones, difundiendo aún más su intencionada letrilla”.

(18, 200)

1829 Comienza el primer gobierno de Rosas y su estimación por el candombe y el respeto a los negros son conocidos. Durante sus gobiernos, en las festividades de los Santos Reyes, San Benito y San Sebastián, los sonos expresaban:

“Cum tango

Caram-cum-tango

Cum tango

Caram-cum tan

Cum tango

Caram-cum-tá”.

(27, 122, 28, 167 y siguientes)

En el British Packet del 17 de enero se comenta: “El duetto danzante, con lundú, en portugués, fue cantado por el Señor y la Señora Vaccani, produjo un unánime pedido de repetición”.

(18, 208)

Desde 1829 y hasta 1845 el fandango es bailado en los teatros de Buenos Aires y Montevideo por Juan y Juana Cañete (que también bailan la cavota), Petronila Serrano, Fernando Quijano y Dolores de Gambín.

(21, 80 y 81)

1830 En la década que se inicia Esteban Echeverría se manifiesta también como notable guitarrista, poeta y letrista (muchos de sus poemas tienen música). Generalmente, hacía las poesías para ser cantadas. Igualmente, Juan Bautista Alberdi (poeta y pianista), “uno de los más tiernos y sutiles precursores de la música argentina”; publicó un texto de teoría musical y para aprendizaje del piano.

(43, 27 a 30)

Arsene Isabelle anota: “Un compadrito, rasgando la guitarra, hace bailar a negros y mestizos una danza inmoral llamada media caña”.

(14)

Son muy populares las canciones de Florencia Varela (letra) y Mariano Pablo Rosquellas (música).

(18, ilustración 15, posterior a la página 174)

La tirana, luego de ser llevada por la tonadilla escénica a Cuba, adquirió características locales y el nuevo nombre de guajira, un género que, de regreso a España, se aflamencó y en tal variante arribó a Buenos Aires, inferimos –escribe Selles- en 1830. Esto tiene que ver con la milonga.

(41, 34 y 35)

1831 La Sociedad Filarmónica edita cuatro valsos compuesto por el pequeño hijo de Rosquellas, Pablito.

(18, 190)

1833 La ciudad popular empezaba en el barrio de Monserrat. Allí vivían los hombres de color, que alternaban con los trabajadores blancos, compartiendo trabajos y diversiones (entre éstas música y bailes). Poco a poco se fueron asimilando con el gauchaje de los alrededores de la ciudad y en las zonas de quintas (carreteros, arrieros y troperos que conducían animales al matadero, enlazadores y pialadores y quienes se ocupaban del abasto de frutas y verduras a la ciudad. En las zonas rurales se encontraban los gauchos, en sentido específico, que sistemáticamente fueron compelidos al trabajo regular y disciplinado de la estancia.

(9)

Cierto tipo de poesía (recitada) se adaptaba a la payada como podría adoptarse años después a la milonga. Se escuchaba en el campamento de la expedición al desierto.

También en algunos velorios, como los de El maníaco Tartaz, que acostumbraba a ir a comer a la casa de los deudos después del responso final. Una poesía referenciada dice:

“Luego viene doña Blasa

Con diez vejigas de grasa

Y una torta de zapallo,

Matambre, picana asada

Con mucho mijo de ají;

La mulita no la vi...

Sin duda estaba guardada”.

(44, 147 y 148)

1835 Esteban Massini, flautista de la orquesta del Coliseo, compone Himno a los restauradores.

(43, 26)

Invencción del bandoneón, en Alemania.

(11)

En “La Gaceta Mercantil” del 21 de setiembre se hace referencia a las clases de Virgilio Rabaglio: “Canciones modernas con acompañamiento de guitarra o piano...”.

(18, 171)

1836 “Enrique Corominas en su Diccionario etimológico registra la voz (tango) como utilizada desde

1836. Y la definición que de ella da es 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”.

(10)

Esteban Pichardo definió en Cuba: “Tango. N.s.m. Reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores o a tabales”. Tal reunión de negros era el tango en Buenos Aires, ya a comienzos del siglo pasado.

(4, 133)

1837 Se fortalece el fervor por las serenatas y canciones. En este año se edita una recopilación de las mismas bajo el título Cancionero argentino, el que reúne 100 composiciones. Incluye temas de Esteban Echeverría, Florencio Varela y Rivera Indarte.

(29, 32)

Desde este año, continuando la tendencia anterior, la canción tiene gran popularidad. Había temas muy conocidos por el pueblo. Santiago Wilde registra más de cien en su Cancionero argentino. Son letristas Florencio Varela, Esteban Echeverría, J. Rivera Indarte, Juan Cruz Varela, Vicente Peralta, Hilarión Moreno y muchos más.

(44, 142)

Juan Pedro Esnaola compone Paso doble, para banda.

(18, 179)

Comienzan a desarrollarse en los circos los bailes picarescos populares.

(3, 82)

1840 Se baila, en las tertulias de la clase pudiente, el minuet liso, a veces el figurado, rara vez el de la Corte; el montonero o nacional (minuet federal), el vals pausado, la colombiana (especie de contradanza que al final tenían su cielito), la gavota (baile en el que los danzantes ejecutaban movimientos vistosos y difíciles con los pies) y la contradanza, de graciosas y complicadas figuras.

(44, 193)

La habanera es muy popular en España. La primera en ser editada fue El arreglito, del vasco Sebastián Yradier, en 1840. Esta obra logró inmortalizarse a raíz de haberla incluida Georges Bizet en su ópera Carmen, por creerla de autor anónimo.

(41, 50)

1842 Juan Pedro Esnaola escribe Cuadrilla dedicada a Manuelita Rosas y Minué federal.

(18, 177)

Fernando Ortiz incluye la palabra “tango” en su Vocabulario de afronegrismos de Cuba, aclarando que en la isla el tango era un ritmo existente en tiempos de la esclavitud, aproximado en la coreografía a la rumba, de origen africano y escaso arraigo en el folclore criollo. La acción de bailar es denominada tango, según Nina Rodríguez, en algunos sitios de Africa (tamgu, tūngu o tangó tamé).

(5, 151)

1844 En este año, aproximadamente, había en Cuba tonadillas populares, una de que decía:

“Con pavos y con pasteles,
ofertas y baratijas,
quiere Gil casar a sus hijas
con tenientes coroneles.
Mas ellos, si no te enojas,
¡Oh! Gil, te harán entender
que no pretenden coger
el rábano por las hojas”.

(22, 110)

1845 Llega la polka, danza de pareja, antecedente del tango. Luego el pasodoble, el chotis, la mazurca, la habanera y, por fin después, el tango porteño.

(3, 82)

1848 Dice un anuncio: “El profesor de Bellas Artes Virgilio Ravallo (sic) sigue dando lecciones de guitarra, violín, piano, canto... Entre sus composiciones figuran... Canción a Manuelita Rosas (1837), El pensamiento, A unos ojos, La huerfanita (1835) y La noche (1835, esta última con letra de Esteban Echeverría)”, La Laura de Barracas (1837), La despedida de Barracas...”.

(18, 171)

1850 El auge de la habanera comienza con El charrúa, de Sebastián Yradier, estrenada en el Teatro de la Victoria. Dice Selles: “En nuestra búsqueda de la verdad histórica, nos hemos encontrado con varias habaneras convertidas en tangos –sería deshonesto negarlo- pero los ejemplos son muchísimos ante la gran cantidad de tangos andaluces acriollados o criollos al estilo de su homónimo de la España meridional”.

Los que reivindican la ascendencia española del tango, citan al tango andaluz, que se lo bailó hacia 1850 en el Río de la Plata y que sobrevivió hasta la primera década del siglo XX, en numerosos sainetes y zarzuelas.

(27, 124)

Se manifiestan las mezclas, bifurcaciones y las hibridaciones. Son los momentos de gestación. Una misma sustancia o un mismo espíritu musical recibe diversos nombres: habanera, milonga, milongón, milonga partida, habanera tanguada, etcétera.

(2, 18)

A pesar de la ubicación de las referencias que daré, en este año 1850, ellas permiten conjeturar que son muy anteriores. José Ramos Mejía, en Rosas y su tiempo, al hacer referencia a los bailes recuerda: “Acaso todo el placer se encuentra en este desborde de actitudes y contorsiones, de gritos y convulsiones, de bailes y contracturas en que los negros se agotaban al delirio del tango y la variada”. Y esta mezcla de elementos musicales y coreográficos, cuando todavía no se tenía noticias del tango andaluz en Buenos Aires y mucho menos la zarzuela, la vemos bien reflejada y con palabras significativas que subrayamos, en estos versos de Hilario Ascasubi:

“Y entraron a menudiar
Media Caña y caña entera.
¡Ah China!... si la cadera
del cuerpo se le cortaba”

Y en estos otros no menos ilustrativos:

“Que sin soltar el parchito
con la mano en la cintura
le dice en esa postura:

¡Mi Alma! Yo soy compadrito”.

(14)

En la década que comienza se arraiga la habanera cubana, heredera de la vieja contradanza española, al igual que los tangos andaluces.

(2)

La habanera se advierte también en la música clásica. En el primer acto de Carmen, de Bizet, la gitana aparece cantando una habanera. Los tangos para piano de Albéniz son habaneras. Compusieron habaneras Emmanuel Chabrier, Camile Saint Saenz, Maurice Ravel, Claude Debussy.

(3, 86 y 87)

Comenzaría, en una corriente de opinión, la gestación del tango (nosotros sostenemos que la gestación comienza antes). Según Silingo, un mismo espíritu musical recibe diversos nombres: habanera, milonga, milongón, milonga partida, habanera tanguada, etcétera, para decantar al cabo en el tango rioplatense, dentro del compás 2/4.

(11)

Según María del Carmen Silingo, la inserción de la habanera cubana –que, al igual que los tangos andaluces- desciende de la contradanza española, tiene lugar a lo largo de la década de 1850. La contradanza ha sido una danza campestre o también difundida en Francia- y un baile de figuras, que ejecutan muchas parejas a un tiempo.

(11)

Comienzan a circular habaneras llamadas tangos, en el sentido andaluz de la palabra, a nivel folclórico, es decir, de boca en boca, y hasta 1900: el tango del café y el tango de la morena Trinidad, de Nieto; el tango del automóvil y el tango de la estrella, de Valverde; los tangos de la casera, de los sombreritos, del morrongo, de los viejos ricos, de los merengazos, de la vaquita. Entre las recuperaciones de Vega cuentan Al salir de los nazarenos, de tradición oral, y Detrás de una liebre iba, grabados en disco de fonógrafo.

(3, 83)

La contradanza mantuvo su popularidad en la época independiente, siendo durante la primera mitad del siglo XIX la danza básica de todas las fiestas públicas, oficiales y privadas; hacia 1830 pasó al teatro y desaparece alrededor de 1850.

(21, 80)

Se cumple el proceso de adaptación progresiva, en el que nos encontramos con formas tanguísticas como El queco, El tero, Dame la lata, Andate a la Recoleta, etcétera.

(2, 20 y 21)

Aproximadamente en este año surgió en Andalucía una canción popular llamada “tango”. Tenía letra y la guitarra acompañaba a los cantantes mediante un rasgueo invariable “y después del estribillo oíase un breve interludio, punteado, la falseta. También se bailaba el tango andaluz; al principio, por una mujer sola; luego por una o más parejas. Hombres y mujer frente a frente, marcaban el ritmo con los pies, semigirando y haciendo castañetas con los dedos” (Carlos Vega).

(3, 95)

El tango primitivo, para Stilman, es producto de la anónima inspiración popular. Posteriormente, el proceso era el mismo de antes: los improvisaban músicos del pueblo, eran impuestos en bailes, cafés y prostíbulos. “Se lo bailó en ciertas fiestas populares, en cafetines y burdeles, y sólo trascendió a públicos más amplios cuando los organitos –los llorados organitos empujados por napolitanos- comenzaron a pasearlo a la luz del día por los barrios de la ciudad”. Las referencias del mismo autor se remiten a las “academias” de la primera época, que existieron desde mediados del siglo XIX en la zona del Bajo y cuyos regentes eran morenos y que dieron tema más de una vez a la crónica policial.

(11)

Comienzan a aparecer los tangos de modalidad flamenca. Algunos ejemplos flamencos delataban su origen; El Piyayo –cantaor de Málaga- “destacó por unos tangos con aires afrocubanos”, señala Manuel Ríos Ruiz. El teatro repara en esa especie y aparece el tango del género chico y la guitarra, la bandurria y otros instru-

mentos. Son remplazados por el piano. Con éste se simplificó el acompañamiento, al no poder reproducir los complicados ritmos que le habían puesto las guitarras. Se identificó con la habanera, la que tenía gran popularidad en España. Esta subespecie se conoció como “tango americano” y también como “tango andaluz” en nuestro continente (lo primero, por la temática negra de muchas letras). Dentro del tango de Andalucía se identificaron a los abalorios, el malacoff, el hortelano, los merengazos, el amarillo y el conocido aire con que se canta la copla que dice:

“San Juan con el deo tieso

Qué grasía tubo

Que el barcón que se cayó

No lo detubo”.

Y agrega Selles: “Tonadilla que, como casi todas las otras, proviene de los Puertos, o mejor dicho, de Cádiz”.

(41, 23 y 24)

“Otros reivindican la ascendencia española del tango y citan al tango andaluz que se lo bailó hacia 1850 en el Río de la Plata y que sobrevivió hasta la primera década del siglo XX, en numerosos sainetes y zarzuelas.

(30, 6)

1852 Se conoció la Milonga rosista.

(14)

Según Roberto Selles: “Se supone que, cuando Urquiza derrotó a Rosas en Caseros (1852), sus soldados brasileños sorprendieron a los porteños cantando aquellas guajiras y, en son de burla o crítica, señalaron que éstos entonaban ‘milongas’ (vocablo quimbunda afincado en Brasil. ‘Milonga’ significa ‘palabras’, ‘palabrerío’), es decir mucho palabrerío sobre una sencilla melodía repetida hasta dar fin a las estrofas. La más antigua milonga que hemos localizado –aunque aún o se la denominara de tal modo- data, precisamente, de poco antes de la batalla de Caseros y habla del inminente arribo de Urquiza a Buenos Aires.

(41)

“De los ‘sitios’, de las ‘naciones’, las danzas de carácter dionisiaco se trasladan a las academias de baile, piringundines y lupanares de la ciudad. El proceso comienza en los años posteriores a 1852 y se intensifica dos décadas más tarde”.

(5, 154)

Las danzas de moda, después de la caída de Rosas eran la mazurca, la polca, los lanceros, el vals, el chotis y las cuadrillas.

(43, 38)

Fin del gobierno de Rosas. Durante él la música y la danza de los negros tiene el mayor florecimiento; las colectividades negras son las protagonistas de la música popular hasta este momento. Se manifiesta tanto en los tambos, lugares de estas colectividades y otras como los teatros. Se reafirmó en ese período la guitarra popular en todo el país. Las danzas criollas campesinas habían penetrado en la ciudad de Buenos Aires en una medida antes desconocida. Entre los géneros que se bailaban estaba la contradanza y el “valse”. “La historia de la música popular argentina estuvo siempre ligada a la historia de la guitarra”.

(43, 34 y 35)

Juan Pedro Esnaola interpreta en conciertos la melodía El prisionero y la serenata Ya brilla la luna blanca, con versos de Esteban Echeverría.

(18, 177)

Entre los bailes y romanzas admitidos en los teatros, empiezan a registrarse “tangos”, que el Diccionario de la Real Academia define, en su edición de 1852, como baile de gitanos.

(3, 83)

1854 Las compañías de zarzuela se presentan en los teatros incluyendo “tangos americanos”, como llamaban los españoles a las habaneras, para distinguirlas de los tangos andaluces.

(19, 12)

1855 Comienza el auge de la milonga, el candombe y la habanera.

(3, 85)

1856 En 1854, la zarzuela hispana comenzó a filtrarse en el gusto del público de Buenos Aires. Con la primera compañía llegó, en ese año, el compositor, letrista, guitarrista, cantante y actor Santiago Ramos (1825-1902), del que se sabe que entonó un tango de temática negra en la adaptación del drama de Harriet Beecher Stowe La cabaña del tío Tom, cuyo estreno tuvo lugar en julio de 1856 en el Teatro Argentino.

(41, 25)

Las compañías españolas de zarzuelas, en el decurso de los años 1856 a 1865, llevaron a escena danzas negras y entonaron “tangos americanos”, que no eran otra cosa que habaneras.

(20, 63)

Esos “tangos americanos”, en pleno auge, eran entonados por un artista cuyo único nombre con el que se lo conocía era el de “Gómez”.

(20, 41)

1857 Santiago Ramos compone el tango Tomá mate, y además es el autor de la letra.

(45, 18)

Subsiste la contradanza. El general Urquiza, que gustaba de ella, la seguía bailando.

(44, 194)

Según una opinión, Santiago Ramos, que hizo el tango con letra criolla, ya citado, Tomá mate, le había impregnado a la melodía algo propio del sur español. Se inspiró para ello en uno de los cielitos de Bartolomé Hidalgo:

“Tomá mate, tomá mate,
tomá mate, che, tomá mate,
que en el Río de la Plata
no se estila el chocolate”.

Se ha registrado el título también como Tomá mate, che.

El cielito de Hidalgo reza:

“Cielito, cielo que sí,
guárdense su chocolate;
aquí somos puros indios
y sólo tomamos mate”.

El propio autor –expresó Selles- lo estrenó en la comedia El gaucho de Buenos Aires, sobre las tablas del Teatro de la Victoria, encarnando a un compadrito el 22 de octubre de ese año. “Si no aparece alguna vez una obra anterior del género compuesta en nuestra ciudad, deberemos reconocer que, en ese momento, Santiago Ramos creó el tango criollo”. Ese “tango criollo” sonaba a andaluz. ¿Qué diferencia había con el “tango” de los negros de las primeras décadas del siglo XIX? Lo que ahora venía de España como género musical, que comenzaba a acriollarse.

Nota: a) el ritmo y la expresión “tango” de los negros venía del siglo XVIII; y b) el fenómeno criollista comenzó mucho antes, en general y en el género chico en particular.

(41, 25 y 26)

Tiene lugar la zarzuela El relámpago, con una copla que pertenece al tango gaditano Ar sali los nazarenos, cuya melodía fue escrita por Francisco Asenjo Barbieri, con otras estrofas y con el título ¡Ay, qué gusto, qué placé.

Por ese tiempo (?) el Tango de los sombreritos, con el título ¡Ay, qué gusto, qué placé y otro, Señora casera, se interpretaron en Buenos Aires en calidad de “tangos criollos”. Continúa Selles: “Es que las características de nuestro tango ya estaban las gentes en sus homónimos andaluces”; repárese en la melodía y el ritmo del Tango popular gaditano.

(41, 24)

Al pie de la ilustración incluida por Roberto Selles, en su libro El origen del tango, leemos: “El tango afro-cubano en la portada de Coros y tangos de la zarzuela de Francisco Asenjo Barbieri El relámpago (1857),

arreglados por R.S. Allú, Edición de la litográfica Wiegeland-Montevideo, 1869.

En la portada, que tiene un dibujo de tres negras y tres negros, leemos: “Entrega N° 7 (.) Precio 14 Rs. Colección de piezas escogidas de Zarzuela (.) firma impresa ilegible (.) El relámpago (.) Zarzuela en tres actos del Maestro Barbieri (.) Coros y Tangos (.) Arreglados para piano por R.S. Allú. hit. Wiegeland y Cd. Misiones 131. Montevideo”.

(41, apéndice)

Según también las investigaciones de Selles: “Se ignora en qué fecha habrá llegado Bartolo a Buenos Aires; probablemente ya se cantara antes de convertirse en tango. Sí se sabe que el 22 de octubre de 1857, se estrenó en el Teatro de la Victoria, Tomá mate, che, un tango al más clásico estilo andaluz, compuesto en letra y música por el español Santiago Ramos, pero ya con alusiones a costumbres criollas. Comienza con este copla:

‘Pasean por la alameda,
con mi tía Misie Donata,
dijo una moza Pereda;
-¡Este porteño me mata!’
y el estribillo:

‘Tomá mate, tomá mate,
tomá mate, che, tomá mate,
que en el Río de la Plata
no se estila el chocolate’.

Este estribillo se folklorizó, teniéndolo el pueblo como anónimo”.

(41)

1860 En Cuba, cuna de la habanera, en las ciudades, el número de negros y mulatos libres era notorio, en algunos casos superaba al número de vecinos blancos.

(22,13)

Es conocida la habanera Hay qué gusto, qué placer, en la zarzuela Relámpago, de Barbieri (nótese la modificación del título; también se modificó la grafía en los versos).

(3, 83)

Existen varias clases de milonga: la que se canta, la que se baila y la que se toca, simplemente.

(2, 13)

La habanera ya está difundida en los ambientes de la ribera por los marineros que hacen la ruta comercial entre el Río de la Plata y las Antillas. Se radica durante la década de 1860 y se transforma, gradualmente en milonga, en opinión de Vicente Rossi. Después se extiende a los “cuartos de chinas” y se hizo inevitable en las tertulias alegres orilleras. Al momento de denominarse “milonga” se incorpora al criollismo.

(2, 13)

Es la fecha en que se difunde la milonga, según Sañudo Autran.

(14)

Se consolida la habanera y se transforma gradualmente en milonga. Debe reconocerse también que la milonga es cimiento del tango.

(11)

El afinamiento de la habanera que según Vicente Rossi se transforma en milonga tiene lugar a partir de 1860.

(11, 62)

Según Laurentino C. Mejías, oficial de policía que se desempeñó en las últimas décadas del siglo XIX, en sus memorias, luego de describir el tango de los afroamericanos porteños señala el cambio operado en la década (1860-1870): el tango pasó del ‘sitio’ al ‘piringundín’ y se tocaba a clarinete y trombón.

(5, 156)

Existen casas regenteadas por mujeres, donde concurrían soldados, morenos, carreteros, compadraje y

jóvenes de familia. En la regentada por una tal Agustina toca el piano Rosendo Mendizábal*. El piano es el instrumento de estas casas que acunaron el tango hasta fines del siglo. Luego de 1860 se fueron sumando músicos y bailarines de color, que fueron muy populares. Las referencias que vinculan al negro con el tango siguen sumándose hacia el fin del siglo.

(14)

*Nota: debe interpretarse que la fuente citada (14) ubica a Mendizábal en el lapso de existencia de tales casas hasta fin del siglo, dado que Rosendo nació en 1868. La casa de Agustina es posible porque él tocó en muchas de ellas.

“Esta especie cantable característica del gaucho o pampeano era el ritmo preferido de los payadores. Sus textos –que formulan deseos, recuerdos o relatos autobiográficos- fueron la expresión del sentimentalismo y de la picardía criolla. A partir de 1860, la milonga cantada incorporó la danza y fue aceptada en la ciudad. Esta forma musical se dispersó por la pampa, el litoral y el centro del país. Forma parte del repertorio musical del Uruguay y de Chile. En la Argentina, fue también expresión adoptada por el compadrito”.

(32, 223)

Se difunde el tango español en Buenos Aires.

(21, 83)

Inicio del lapso en el que presumiblemente nace nuestro tango, como una manera distinta de bailar las danzas entonces populares: polca, mazurca, cuadrilla y milonga.

(4, 143)

1861 Nace Angel Gregorio Villoldo, que versificó El queco y Bartolo y utilizó aires de tango andaluz y de milonga en sus composiciones.

(41, apéndice)

1862 Un inmigrante suizo, de apellido Schmajer, toca un bandoneón a bordo del barco que lo trae desde Europa, según consta en su diario de viaje por el general suizo Francisco Bion, que hizo la travesía con Schumajer, de quien dice que es herrero de profesión “y nuestro bandoneonista”.

(45, 19)

Se compone (autor anónimo) Milonga mitrista. Una parte de este tema pasa a ser parte del tango El entre-riano.

(41, 37)

Se estrena en el Teatro de la Victoria una zarzuela de Barbieri y Olona titulada Entre mi mujer y el negro, en la que se canta un “tango americano” cuya letra comienza así:

“Como tengo la cara negra

y no hablo como un señó,

ama mía no vio mis ojos,

ama mía no me entendió”.

(19, 12)

1863 Nace Eduardo García Lalanne, uno de los pioneros del tango consagrado en la comedia musical.

(42, 43 y 44)

El 5 de enero, el diario “El Nacional” publica una nota que incluye el siguiente párrafo: “Los negros viven y mueren entre nosotros poco menos como irracionales y no nos recordamos de ellos sino para arrancarles sus hijos y llevarlos de carnada a la guerra civil. Ellos olvidan la ingratitud de los blancos con la Chicha y el tango”.

(33)

1865 Se compone el tango Una negla y un neglito, música de Miguel L. Rojas y letra del español Rafael Barreda, expresamente creado para la Sociedad de Negros –coro integrado por jóvenes de la aristocracia

que, para carnaval, aparecían con sus rostros tiznados:-

“Una negla y un neglito
se pusieron a jugá;
él haciéndose el tlavieso
y ella la disimulá”.

Dice una nota de Selles: Carlos Vega sostiene que deriva del tango andaluz Detrás de una liebre iba. Sin embargo, sólo poseen ambos una ligera semejanza en sus conclusiones. Vicente Rossi, sin mencionar título, habla de “un tanguito” de los mismos autores –que bien podría ser Una negla y un neglito, “sobre motivos de los tanguitos cubanos (tangos andaluces de temática negra, suponemos) de las obritas teatrales El tío canillita y Los dos ciegos”.

(41, 26 y 51)

La asociación musical “Los Negros” está formada por la “alta sociedad” porteña. Sus miembros son músicos, compositores, etcétera. Organizada en comparsa, se presentaban con la cara pintada de negro e imitaban el lenguaje afroide de los afro-argentinos. Una de sus canciones expresaba:

“La comparsa de ‘Los Negros’,
la más constante y leal,
a los amitos saluda
en el nuevo carnaval.

Y a las niñas, como esclavos,
se ofrece para servir,
esclavos de cuerpo y alma
y fieles hasta morir”.

(20, 64 y 65)

El 14 de mayo, en “La Nación Argentina” se refiere a los bailes públicos.

(11, 71)

El cantante Luis Cuba populariza la habanera Tomá mate.

(3, 84)

“... José Santa Cruz –padre de los conocidos tanguistas Domingo y Juan Santa Cruz-, al marchar al Paraguay, hacia 1865, en ocasión de la guerra de la Triple Alianza, llevó consigo un bandoneón de antiguo y reducido diseño que ejecutaba para amenizar las tertulias de descanso...”.

(39, 29)

1866 En el libro de Roberto Selles, El origen del tango, vemos un dibujo de Francisco Arturo Hargreaves (1849-1900), en 1866. “Estilizó la milonga La antigua y el tango Bartolo. Agrega: “Dibujante no identificado, 1941”.

(41, apéndice)

“Pero al principio, como asegura don Santiago (sic) Rossi, el tango fue cosa de negros. Según sus datos, se lo bailó por primera vez en Montevideo, en 1866. Se llamaba El chicoba.

(30, 6)

En Montevideo, se bailó por primera vez un tango; era El chicoba.

(27, 122)

Un comentario del 6 de agosto del diario “La Tribuna” menciona el tango El negro chicoba, bailado en el Teatro Argentino, en el primer acto de la obra Embajador y hechicero.

(14)

Tango La coqueta, de A. de Nincetti.

(6, 43)

Ezequiel Soria (1873-1936), en su sainete El sargento Martín, habla del tango y coloca la escena respectiva en el año 1866.

(13)

El cantante Luis Cuba populariza, por vía de la zarzuela, el Tango de la Menegilda, en La gran vía, de Chue-

ca y Valverde. La Menegilda anuncia una larga serie de personajes que el tango incorporará a su mitología cuarenta años después. Se trata de una chica de provincia que va a la Capital en busca de trabajo.

(3, 84)

Aparece el tango La coqueta, de A. de Nincetti.

(14)

1867 El 24 de mayo de 1867, el actor panameño Germán McKay, tizado de betún y caracterizado de escobero, produjo un verdadero suceso al estrenar El negro schicoba, sobre una letra propia y música de José María Palazuelos, que era en esa época el organista de la Catedral metropolitana. “Schicoba”, en la jerga bozal, significa “escobero” o “bastonero”, el encargado de marcar el orden de las parejas durante el baile de un candombe. Una muestra de la letra:

“Yo soy un neglito, niñas,
que le gusta fandangueá
y a la que le hago un pilopo
bien plonto está cololá”.

El cuadro teatral El negro Schicoba, evidentemente, dice Palacio, tenía una intención cómica, como la tuvo la mayor parte del tango primitivo. Y continúa: “El tango americano se impuso sobre otros ritmos en boga. Y sobre este ritmo se comenzaron a escribir letras orientadas hacia el humor político”.

(19, 12)

En el pequeño teatro El Recreo, de la calle de la Flor Baja, en Madrid, por iniciativa de los actores Valles, Luján y Liquelme, y por oposición a la zarzuela grande, surge el género chico que divulgaría, también en América, tangos españoles, habaneras adoptadas de Cuba y chotis”.

(45, 21)

El 24 de mayo, en el Teatro Victoria, es cantado, por el actor panameño Germán McKay, el tango El negro schicoba, compuesto por un músico profesional, José María Palazuelos.

(11 y 73)

En el libro de Selles El origen del tango, aparece un dibujo de un vendedor de escobas y el texto dice: “Germán McKay (1842-1890), caricaturizado en 1867 como el Negro Schicoba, personaje del tango que compuso con José María Palazuelos e interpretó en el Teatro de la Victoria en ese año. El dibujante firma con sus iniciales”.

(41, apéndice)

Según Vicente Rossi se editan temas (Editorial Cornú), además de El negro schicoba; La coqueta, de A. de Nincetti, aparecido en 1866 y que se vendía en la calle De las Artes número 42.

(14)

Germán McKay, actor panameño, canta en el primitivo Teatro de la Victoria, El negro Chicoba (el escobero de los candombes), escrito o recogido por un violinista porteño, José María Palazuelos. Ese día, 25 de mayo, sugiere que hubo intención de incluir música nacional, en este caso un tango a lo africano.

(14)

Nota: incluyo referencias, en este trabajo de recopilación, tal como las encuentro en las fuentes; en casos se repiten, con algunas diferencias de contenido, y aunque así no fuera igualmente las incorporo a estos apuntes –aunque sean reiterativas– porque la diversidad de referencias pueden probar la veracidad del dato recogido. A mediados del siglo XIX se conoce El negro schicoba, que Francisco García Jiménez considera el primer tango porteño.

(3, 89)

Aunque el tema puede tener más antigüedad, es cantado con éxito en 1867 por el actor panameño Germán McKay, como fin de fiesta en un espectáculo teatral; la música es de José María Palazuelos. Se trata de un personaje de candombe (el escobillero), que canta coplas con ritmo de habanera. Palazuelos escribió también por encargo de sociedades negras Ay gue gui.

Nota: como se ha visto, no debe confundirse el vendedor de escobas con el escobillero del candombe.

(id. y 11)

“El negro trató de evadirse de su propia tradición danzante, el clásico candombe, y allá por el año 1867 la agrupación carnavalesca ‘La Raza Africana’, como gran novedad, dio a conocer el primer tango, desde luego con reminiscencias candomberas, compases acariciantes... Fue el tango que él enseñó al hombre blanco, y que al final, consagró la rancia aristocracia europea en los salones de París”.

(42, 179)

1868 Tango Elizalde, de autor desconocido.

(41, 43)

El 2 de abril, en el diario “La Tribuna” se publicó la letra de “Tango Elizalde, Satírico, Político”, donde el doctor Elizalde, candidato a la Presidencia de la República por el partido del oficialismo mitrista, “canta” así:

“Disputándonos estamos

El mando con gran tesón,

Ya veremos quien lo atrapa,

Si Sarmiento, Urquiza o yo,

Y aunque bramen de despecho

Y digan que soy el peor,

Yo no pierdo la esperanza

De ganarles la elección.

Si los medios

Son legales

Menos males

Surgirán,

Si con fraudes

Se suplantán

Loa que hoy cantan

Morirán”.

(19, 12 y 13)

De acuerdo con un dato de Stilman, en 1868, “La Tribuna”, de Buenos Aires, denunciaba: “Entre nosotros se llaman Academias de baila por antonomasia a esas reuniones que hay en las calles 25 de Mayo y Maipú, en donde gente de mal vivir se reúne a bailar, y en donde se ve toda clase de escándalo excepto a que se haga nada que se relaciones con una academia. La policía, sin embargo, suele hacer de cuando en cuando grandes volteadas...”.

(11, 74)

1869 En el diario “El Nacional”, del 12 de julio, Domingo F. Sarmiento habla de los minstrels y de una representación, en los E.U., de “Los Negros de la Florida” y de otros negros en Buenos Aires y dice que con elementos muy simples como los griegos con la lira y con los negros de la marimba, el candombe o el tango, se divertían y también él.

(14)

Los coros populares callejeros cantan tangos en Cádiz.

(41, 22)

1870 Se conoce El tero, tango de autor anónimo.

(45, 22)

En la calle Olavarría 287 existió una casa de bailes públicos, frecuentada por marineros, peones, trabajadores de astilleros, conductores de tropas de carretas, jóvenes del centro, soldados del Cuartel de Retiro y cadetes del Colegio Militar, y bailaban mazurcas, polca y habanera a un real la lata (era un peringundín).

(45, 22)

“... según contaba Juan de Dios Filiberto, los negros de Buenos Aires bailaban al compás de unos tambores que ellos llamaban tangós”.

(30, 5)

Surgimiento, como emulación porteña del tango español, de las habaneras, danzas y danzones de origen cubano –llegadas al Plata también por vía hispana- y de la milonga criolla, adaptada a las exigencias temperamentales urbanas; también la polka y el schottis en menor medida intervienen en su gestación (del tango).

(1)

hacia este año se celebran bailes muy populares, en el Café Garibaldi, de la Plaza del Parque, hoy Lavalle y, en consecuencia, aldeaño a los viejos cuarteles.

(14)

Ingreso de la habanera cubana a Buenos Aires (otras fuentes informan fechas muy anteriores) y se señala que su compás es de 2 x 4, de melodía dulce y ligera, a veces cantable (confer Rafael Flores). Es bailada en las “academias”, de modo enlazado, tal que llevaba a un mayor acercamiento.

(11)

En la década iniciada este año se conoce el Tango habanero a una jamona, en el que la repetición de palabras permite perdurar el ritmo (las palabras imitan el ritmo de los tambores):

“Doña Petrona, vieja y coqueta,

llena de ungüetos y almidón,

no tiene cara, sino careta,

pues es más fea que un mascarón;

que un mascarón, que un mascarón...

Usa peluca, dientes postizos, como chorizos

que es un primor;

tiene juanetes,

ojos de gallo

y un bravo callo

conspirador”.

(11)

Comienzo de una década en la que se conocen gran cantidad de tangos con letras. A élla pertenece El menguengue, que alude a una morena Francisca:

“!Ay!, si Flancisca muere

pobre menguengue

se va a querá

sin tenel teta golda

de la morena

sin chupá.

Y repué tata viejo

también solito

se va a querá.

Y ya Flancisca

en la hamaca

no tenguerá”.

Los tangos son cantados al son de los instrumentos de las comparsas. Dice Rodríguez Molas: “Debemos señalar que en la década de 1870 los tangos de los negros son cantados en las calles de Buenos Aires ante la presencia de los pobladores”. Según Alejo Carpentier, había preferencia por las orquestas formadas por gente de color en cuanto se refiere al baile y ciertas contradanzas gustaban más cuando las tocaban los pardos.

(5, 158)

Los músicos que actúan en esos lugares (academias de baile, piringundines y lupanares) son en su mayor

parte negros y mulatos.

(5, 154)

El candombe se extingue en Montevideo y aparecen las comparsas carnavalescas, forma menos estricta y vulgarizada del candombe.

(3, 62 y 63)

“La forma musical milonguera comenzó por los años ’70 del siglo pasado, en los finales de la campaña del Paraguay”.

(38, 33)

En Buenos Aires, los negros bailaban al compás de tambores que llamaban “tangós”. “Tango” o “tan-gó” servían tanto para designar al tambor como a la danza o al bailarín de ascendencia africana. Algunas de las mudanzas del candombe, de sus contoneos, cortes, agachaditas y corridas, se incorporaron al tango, a la danza de los corraleros y compadritos del suburbio.

(27, 122)

Sin perjuicio de anteriores antecedentes, en los sainetes y particularmente en el sainete criollo, o porteño o argentino (según distintas denominaciones) es incorporado el baile, el canto o la música popular y criolla, en su diversidad de vertientes y especialmente el tango, en su estado embrionario o como se lo considere.

(11, 78)

Poco después de 1870, cree Pintín Castellanos, la milonga –madre del tango, afirma- aparece como danza original y compadre y es la primera danza del género netamente popular que rompe el fuego. Habría desplazado a otros bailes de moda de aquellos lejanos días tales como los lanceros, polkas, schotis, mazurkas, etcétera. Menciona a Vicente Rossi, para quien la milonga descendería de la música africana con ingeniosidad rioplatense: nombre, ritmo, técnica, ritual, lenguaje. Conviene hacer notar que en varios textos se menciona ese vocablo, milonga, además de tango-milonga, tango y otras, indistintamente. Empero, Castellanos hace una distinción, al sostener que al tango le fue más fácil conquistar el ambiente, porque su ritmo “es lento y las figuras que en él se hacen, resultan menos complicadas, ventaja indudable sobre la milonga para imponerse en todas partes, rápidamente”.

Seguramente, para mayor claridad, habrá que separar las aguas, establecer cuál fue el ámbito de la milonga propiamente dicha, cual el del tango milonga o milonga-tango o tango-milongón y los tiempos en que se tocaba y bailaba.

Pero en los tiempos a los que se refiere Castellanos “nuestra danza más compadre había sido practicada fervientemente en los más temibles ‘peringundines’ y ‘bailongos’ de rompe y raja de los arrabales más peligrosos. Las costas de las orillas del Plata, fueron las que acunaron y vieron surgir la milonga, siendo los barrios bajos de nuestro Montevideo de Antaño, los primeros en ver bailar en sus famosas ‘Academias’ la guapa y original danza –año 1800 y pico-”.

(11, 80)

Aparece Dame bacaray, tango de autor desconocido.

(41, 43)

Tango El tero, de autor anónimo.

1871 Llega a Buenos Aires y se radica aquí Santo Discépolo, contrabajista y compositor italiano, padre de Enrique Santos y pionero del tango.

(43, 48)

Es otra fecha, anterior a la conocida, señalada como la del “nacimiento” del tango, en Corrales Viejos.

(11, 81)

1872 Se publica El gaucho Martín Fierro, de José Hernández.

(45, 23)

Nota: su vocabulario habría de influenciar en el lunfardo y en las letras de tango; contiene referencias sobre la milonga.

1873 Existe el “Almacén de la Milonga”, en la esquina de Charcas y Andes, siendo sus más famosos con-

currentes el gaucho Pajarito, el pardo Flores, el Tigre Rodríguez y el negro Villarino, amigos del acordeón y de la guitarra, que muestran “cierta elegancia campesina”.

(29, 34)

1874 La Municipalidad de Buenos Aires inaugura el Parque 3 de Febrero, en los bosques de Palermo, ámbito tanguero.

(45, 24)

Los soldados de Arredondo que se apoderan de Córdoba y San Luis cantan el tango El queco.

(45, 24)

Panchito, tango de autor desconocido.

(41, 43)

Se edita el tema Panchito, tango para piano, sin nombre de autor.

(14)

Ya era cantado el tango El queco (o El ke-ko). Se trataba de un tango andaluz (confer Roberto Selles).

(11, 83)

“El queco: tras las elecciones de febrero de 1874, en que Avellaneda derrota a Mitre, éste organiza una sublevación contra el gobierno, tachando a aquéllas de fraudulentas. El general Arredondo es uno de sus aliados. Llega a apoderarse de Córdoba y San Luis, matando al jefe de esta guarnición, general Ivanovsky. Se sabe que sus soldados entran en la ciudad cantando El queco. Sin duda se trata de la música que se toca en los bailes que las ‘chinas cuarteleras’ (prostitutas que trabajaban en la cercanía de los ejércitos) dan el día de la paga a los soldados. Improvisadas orquestas lo ejecutan. A la vuelta de los años, sin indicar su procedencia, Julián Aguirre lo recopila y armoniza como Aire Criollo N° 3. En La cabalgata del circo (1945), de Mario Soffici, Libertad Lamarque lo canta (convenientemente disimulado, desde luego”.

(3, 91)

1875 “... Los payadores de moda. Muchos de ellos son negros y uno –cantor, músico, poeta, acordeonista-, ‘especie de orfeo de la pampa’, lo bautiza Mansilla, causa sensación entre los soldados. Otro, Felipe Suárez... Casi todos son campesinos y analfabetos”.

(29, 34)

1876 Tango El menguengue, de autor desconocido.

(41, 43)

Existencia de una comparsa llamada “Los Negros Azúcares”. Denominan tango a una canción titulada El menguengue (quiere decir “el pequeño”).

(14)

La comparsa de “Los Negros Azúcares” tenía en su repertorio el tema El menguengue (El pequeño), que denominaban “tango” y tenía letra. Los que bailan tangos en las piezas teatrales son negros y en pareja, hombre y mujer, lo que se hace ostensible también en los sainetes, en particular.

(14)

Nota: según Vicente Rossi es el teatro rioplatense el que convirtió la milonga en tango y dio a éste perduración y fama (id.).

Aparecen coplas improvisadas durante los viajes en tranvía a las romerías, que aludían a la inminente quiebra de la empresa Tranvía Argentino, propiedad de Mariano Billingham, cuyo recorrido terminaba en la Recoleta. La versión se tituló Andate a la Recoleta o Tango del recoletero:

“Andate a la Recoleta,
decile al recoletero
que prepare una bóveda
para este pobre cochero.
Sí, sí, sí,

que Gaudencio se va a fundir.

No, no, no,

que Gaudencio ya se fundió”.

Se supone que el tal Gaudencio era uno de los conductores.

La música correspondía al tema Señora casera, que tenía otra letra y que databa de años atrás:

“Señora casera,

¿qué es lo que s´arquila?

-Sala y antesala,

comedó y cocina.

-¿Cuánto vale esto?

-Vale cinco duros.

-Dígale usted al amo

que le den...

-Sí, sí, sí,

a mí me gustan los merengazos.

No, no, no,

a ti te gustan los medios vasos.

-Sí, sí, sí,

a ti te gustan

los pío nonos.

-No, no, no,

que yo te he dicho

que no los como”.

Con el tiempo se cambió la letra y se acriolló.

(41, 29 a 31)

1877 J.A. de Diego, en uno de sus trabajos, hizo conocer un dibujo de Stein, “reproduciendo una escena de tango y cuyo ámbito era el de un cabaret porteño de 1877 según lo testimonia el ‘Almanaque de Buenos Aires Ilustrado’, bajo el título ‘Un tipo’, siendo éste un muy señor de barba y bastón que observa a una pareja enredada en los arrequives del tango”.

Otra de sus referencias informa: “El segundo de los artículos en una especie de periplo tanguero, se traía a colación un texto de André de Fouquieres de su libro ‘Mon Paris et ses Parisiens (Les Quartiers de l’Etoile)’, donde alude a una casa de la calle Montchnin 32 con esta afirmación tajante: ‘Fue allí donde se bailó por primera vez el tango en 1895. Sus importadores fueron el hijo del marqués del Muni, Tinito, y el conde de Pradere que más tarde fue ministro de España en La Haya’”. Finalmente, alude –en una comunicación académica- a un poema de Manuel Gutiérrez Nájera, titulado La Duquesa de Job y que debe suponerse anterior a 1895 porque este fue el año en que falleció el autor:

“Los ojos verdes bailan el tango”.

Pero debemos tener presente que Gutiérrez Nájera era mejicano y al tiempo de su muerte existía en Méjico el “tango mejicano”.

(11, 85)

A partir de este año 1877 se puede rastrear el origen de las “academias”.

(11, 86)

Se conoce el Tango de los pitillos, en la zarzuela Los sobrinos del capitán Grant, de Caballero.

(3, 83)

La sátira de las letras de tango no sólo se manifiesta en el periódico “El Porteño” (21 de abril de 1877), respecto a las personas, sino también el matonaje y a la política. De 1877 es el Tango con acompañamiento de tiros:

“En la parroquia de Balvanera

ya nadie puede vivir en paz,
 cada cacique que en ella impera
 al pueblo roba la calma, audaz.
 ¡Quien lo pensara! ¡Quien lo creyera!
 Que en estos tiempos de libertad
 en la provincia de Balvanera
 no se pudiera vivir en paz.
 Andar a tiros los que disputan,
 en Balvanera rico turrón,
 los que el provecho sólo disputan
 y al triste pueblo dan coscorrón.
 El bien de todos... ¡pura quimera!
 ¡No buscan esta fiel solución
 los caciquitos de Balvanera!
 Subir ligeros, trepar bien alto,
 arriba puestos, un punta pie
 a los que dieron lugar al salto
 y en bajo suelo quedan en pie.
 Que mire el cielo todo lo que quiera
 que ya derecho al cielo fue
 el gran cacique de Balvanera.
 Pero... silencio: rectos los jueces
 dan al cacique dura lección:
 ya los caciques pagan con creces
 sus extravíos en la elección.
 Basta de risa, la ley impera
 no hay para el crimen absolución
 de la provincia de Balvanera”.

(5, 157)

1879 En el diario “La Nación” del 22 de febrero de 1879 puede leerse: “ ‘Hijos de la Noche’. La comparsa de niños de este nombre, lucirá en los próximos días de carnaval. El traje que han adoptado los interesantes socios que lo forman, revela buen gusto y mejor tino. Los ensayos continúan adelante y con buenos resultados. ‘Los Hijos de la Noche’ cantarán un tango capaz de electrizar al más grave de los ingleses... de nacimiento”.

(34)
 Se publican La vuelta de Martín Fierro, de José Hernández, y los artículos de Benigno Baldomero Lugones en “La Nación” (18 de marzo y 6 de abril, Los beduinos urbanos y Los caballeros de la industria, respectivamente).

(11, 84)

Nota: deben ser considerados fuentes del lunfardo y del vocabulario del tango.

1880 Desde este año y hasta 1890 se levantaron las “carpas de la Recoleta”. El parque que rodeaba el popular paseo albergaba la carpa durante los primeros días de setiembre. Eran romerías, con juegos y baile. Dijo Villoldo: “Los primeros tangos que compuse fueron para las carpas de la Recoleta”.

(45, 34)

En la década existen varias milongas: bailada o zandunguera; cantada por los payadores, y la tercera, milonga espectáculo, para las primeras representaciones del circo criollo.

(2, 16)

Fecha aproximada en que algunos autores ubican, presuntivamente o con afirmaciones concluyentes, los orígenes del tango.

(2, 23)

La milonga convive con otra especie denominada “tango”.

(14)

La milonga ocupa un lugar destacado en el gusto popular y es bailada particularmente por los compadritos de la ciudad, no debiendo descartarse que se bailara en la campaña.

(11, 85)

El lugar destacado de la milonga en el gusto popular, según una opinión es captado por los payadores y por los empresarios de circos, teatros y la amalgaman con las piezas fuera del espectáculo habitual. La milonga bailada es llamada “zandunguera”.

(11, 85)

Conviven en Montevideo y Buenos Aires, cinco especies musicales de igual ritmo y diferente melodía: candombe, habanera, tango español, milonga y nuestro incipiente tango. Músicos argentinos y uruguayos contribuyen a crear una nueva especie, el “tango”, producto de la habanera cubana, transformada en “habanera rioplatense”. Este es el momento en el que, debe presumirse, que se compone una especie que es “música de fusión”, según lo ha calificado José Gobello.

Podríamos incluso, en mi opinión, considerar que en 1880 se cumple una de las sucesivas etapas del tango como “resultante cultural, artístico-literaria”.

(11, 85)

El tango se impone en el centro de la ciudad de Buenos Aires.

(11, 86)

La milonga ya ocupa un lugar importante, si no prevalente, en el gusto popular.

(2, 13)

Se sostiene que comienza la “guardia vieja”, que dura hasta 1917. Se divide en dos períodos: el primero, de 1880 a 1895, es el de la gestación del tango, el tiempo en que se desarrolla la milonga y –siempre de acuerdo con esa teoría- ésta se confunde con el tango; y el segundo, que va de 1895 a 1917. Durante este lapso se sucede el primer desenvolvimiento de los elementos privativos del tango.

(17, 21)

Se afirma que el tango nació en el prostíbulo. Si consideramos, como inicio, solamente como suposición, la década del 1880, eran pocos los prostíbulos autorizados en Buenos Aires. En 1876 sólo 35 y trabajaban 200 mujeres.

(11, 86)

Lucio López, en La gran aldea, llama al tango “habanera”.

(3, 72)

Comienza la decadencia de la habanera y el tango porteño empieza su ascenso.

(3, 85)

“El año tomado por una mayoría, el de una fecha tentativa, 1880, es fecha que puede ser discutida; pero sin documentación precisa...”.

De este año dataría el “tanguito” Dame la lata, atribuido a Juan Pérez.

(19, 14)

Nota: indudablemente, la “lata” se identifica más con el prostíbulo, pero el sistema venía desde España y aquí como en Buenos Aires se usaba, lata o ficha, en reuniones benéficas, asimismo y probablemente antes que en el prostíbulo.

Los matarifes y cuchilleros de los Corrales Viejos, quienes le dan fama al tango, los que inician su rito en los ranchos y en las casa malas o quilombos, cuyo nombre africano designa aquí al lupanar pero también al barullo y la gresca. Lo dice mejor –y en verso- Miguel A. Camino, al hablar del nacimiento del tango:

“Nació en los Corrales Viejos
allá por el 80.

Hijo fue de la milonga
y un pesao del arrabal.
Lo apadrinó la corneta
del mayoral del tranvía
y los duelos a cuchillo
le enseñaron a bailar”.

(27, 124)

En la década que empieza en este año gente de los mataderos, de las curtiembres, mayorales, cuarteadores, hombres que apenas dejaron de ser gauchos para afincarse de a poco en la ciudad, son lo que dibujan en los patios de tierra la coreografía de los tanguitos iniciales. Compadritos de Mataderos, de Pompeya, de Puente Alsina, malevos de melena cuadrada y galerita, señores del cuchillo en la Tierra del Fuego, en Palermo, en una exacta geografía: un predio de pendencia y coraje que recorren las calles Las Heras y Avenida Alvear y Pueyrredón y Centro América, hoy Coronel Díaz. Los malevos del Barrio de Las Ranas que vienen de la Quema y los de Monserrat, todavía con aire de candombe, ya tienen ocupación: el prostíbulo y el comité. Ellos serán los primeros bailarines del tango. Concurrirán a las carpas de Santa Lucía, a las romerías de Barracas al Norte, a los bailongos del Retiro, cerca de la Recova. Allí se encontrarán con las mujeres, a las que pagarán por bailar. Ellas son las primeras ficheras, las que ponen la ficha en la liga, una por cada pieza. No son aún las mujeres del amor, las de la pasión, las inspiradoras de tangos memorables.

(27, 125)

Se conoce la milonga (montevideana, según Selles, y porteña, según Carlos Vega) Señor comisario, que –para Selles- debe tratarse de una habanera andaluza, no cubana, si se tiene en cuenta el aire melódico y el origen de sus estrofas:

Milonga:	Habanera:
“Señor comisario,	“Señor comisario
señor comisario,	que prende ladrones,
deme otro marido,	prenda a esa morena
porque este que tengo	robacorazones”.
no coge conmigo”	

(11, 86)

“Pero es otro tango. El nuestro, en todo caso, parece deudor de la habanera (sobre todo, los primeros tanguitos) y de la milonga, de estirpe criollo. Paisanos, carreteros de Luján, lo bailaron, a fines del siglo XIX, entre la tristeza de una cifra o una milonga sureña y las mudanzas, floreos y relaciones de un gato. Son los matarifes y cuchilleros de los Corrales Viejos, quienes le dan fama, los que inician sus ritos en los ranchos y en las casas malas o quilombos, cuyo nombre africano designa al lupanar pero también al barullo y la gresca. Lo dice mejor –y en verso- Miguel A. Camino...”.

(30, 6)

Cierta fuente da cuenta del baile con corte, pero tiene ella relación con hechos políticos de 1880:

“Barracas al Sur,
Barracas al Norte,
A mí me gusta
Bailar con corte”

Se trata de una copla orillera de 1900 y los hechos recuerdan a Barracas al Sur, lo que hoy es Avellaneda, hacia el 80: el general Roca venció a las fuerzas provinciales, con las tropas al mando de sus coroneles Eduardo Racedo y Joaquín Viejobueno. En el Puente Barracas, las fuerzas nacionales vencen a las del Coronel José Inocencia Arias, que respondía al gobernador Tejedor.

(30, 7)

Inicio de la etapa probable de composición de Dame la lata y El queco.

(2, 52)

Comienza a popularizarse en Buenos Aires el tango andaluz.

(4, 143)

Ya circula el tango Andate a la recoleta (ver supra: 1876).

(11, 87)

En esta década existen las “casitas” (prostíbulos, con bailes y coplas). Algunas de sus propietarias eran Laura Monserrat (Laura), María Rangolla (La Vasca), Concepción Amaya (Mamita), Joaquina Marán (La China Joaquina) y –entre otras- la Parda Flora. El “tanguito” El queco pertenece a esta época.

(19, 14)

Nota: estimo que en esta referencia se ha puesto bajo la denominación de “casita” a casa que no tenían las características de las “casitas” propiamente dichas.

Es popular el Tango de los consejos o Tango del vigilante, que aparece con variantes en los Aires Criollos de Julián Aguirre. Es un viejo cantar andaluz, que pasó en su lugar de origen al repertorio infantil. El tango andaluz tuvo una versión criolla y Carlos Vega, citado por Selles expresó: “la línea melódica del tango continúa siendo andaluza o reproduce los diseños de la milonga”.

(41, 32 y 33)

Ya era popularísimo otro de los tangos andaluces acriollados, según Selles: “Tanto como para que lo tomaran Eduardo García Lalanne (Soy el rubio Pichinango, terceto de la revista Ensalada criolla, con texto de Enrique Demaría) y José Podestá...”. el motivo inicial reaparece en España, en el Bolero clásico, de Francisco Balaguer. Después el teatro criollo del siglo XIX lo rebautizó La quincena y No me importa que me lleven a mí preso, pero popularmente se conoció con los títulos andaluces La tinaja y No me tires con la tapa de la olla, versión andaluza:

“No me tires con la tapa de la olla

porque se abolla,

porque se abolla.

No me tires con la tapa de la olla

porque se abolla,

ya se abolló.

No me tires con la tapa ´e la tinaja

porque se raja,

porque se raja.

No me tires con la tapa ´e la tinaja

porque se raja,

ya se rajó”.

La versión criolla:

“No me tires con la tapa de la olla

porque se abolla,

porque se abolla.

No me tires con la tapa ´e la tinaja

porque se raja,

se va a rajar (o ´por la mitad´)”.

El estribillo –al parecer agregado en Buenos Aires- dice:

“Si se abolla yo te abollo,

si se raja yo te rajo,

si se rompe yo te rompo

de un trompazo la nariz”.

Dice la nota de Selles: “También lo utilizaron Andrés Abad Antón (milonga de la zarzuela Casos y cosas), Alberto Williams (Música popular, opus 113, N° 8), Ernesto Drangosch (Obertura criolla para orquesta), Luis Sanmartino (Milonga), Francisco Payá (fragmento del sainete Música criolla) y Antonio Scatasso (No me tires con la tapa de la olla, tango, con letra de Alberto Vaccarezza). Pese a la repetida denominación de ´milonga´ se trata de un tango”.

(41, 31, 32 y 52)

1881 “Primera mención del empresario Juan Hansen –recabada por Jorge Alberto Bossio-, por haber pagado el alquiler de una casa en el Parque 3 de Febrero” (ver 1874)

(45, 30)

El tango, en la etapa de los compadritos de San Telmo, de la Concepción, de las proximidades del Parque de Artillería, se baila en los más variados sitios.

(5, 159)

En un periódico de los morenos porteños se publica la letra de un tema titulado Tango:

“Mundela, cagombo baila la mazurca y el chtí inglés
requebrando cintula solo y alastrando los pies...

Poble neglo, baila candombe
y el quisanche plonto templa
pala bailar en la cancha unidos
los tres días de carnaval”.

Se alude a una danza enlazada. Es el momento de la transición del tango negro, de parejas separadas, a otro de carácter criollo, enlazado, tal como lo conocemos en la actualidad. Las letras de esa época tienen un carácter satírico o festivo, no melancólico.

(5, 156 y 157)

1882 Tango El porteñito, de Gabriel Diez.

(41, 43)

La revista “La Ilustración Argentina” (30 de noviembre) reproduce un grabado que responde al epígrafe “tango” y que representa a una pareja de negros bailando sueltos (no compadritos bailando enlazados).

(4, 144)

En los contornos de la ciudad está tan generalizada, que hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo, que se oye en las guitarras, los acordeones, un papel con peine y en los músicos ambulantes de flauta, arpa y violín. También es ya del dominio de los organilleros que la habían arreglado y la hacían oír con aire de danza o habanera; la bailaban también en los casinos de baja estofa, en los mercados de 11 de Setiembre y Constitución, como en los bailables y velorios de los carreritos, soldadesca y compadraje” (de Ventura R. Lynch, en Folklore bonaerense)”.
(45, 31)

(45, 31)

“Milonga de Tancredi. Anónimo (dato de Roberto Selles)”. Según Ferrer y Del Priore se trataría de un tango (ver aclaración inicial de la obra citada en esta referencia).

(45, 31)

Al fundarse la ciudad de La Plata se hacen nuevas coplas adaptadas al tema musical Señora casera. Selles deduce que su título nuevo es Vamos a La Plata:

“Vamos a La Plata,
la nueva capital;
allí se come sopa
y puchero sin sal.
Sí, sí, sí,
que La Plata se va a fundar.
No, no, no,
que La Plata ya se fundó.
Vamos a La Plata,
la nueva capital;
se gana mucho dinero
con poco trabajar.
Vamos a La Plata,
que hay mucho que ver,

hombres a caballo,
mujeres de a pie.
Me voy a La Plata,
la nueva capital,
que allí se gana plata
y no hay que trabajar”.

1883 Ventura R. Lynch publica un libro y afirma: “La milonga sólo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus ‘sitios’”. Afirma que el tango tuvo una larga preparación en cuna negroide.

(14)

Se conoce un tango de Miguenz, desconociéndose su título.

(41, 43)

El acordeonista moreno Jorge Machado compone el llamado Tango N° 1 que en algunos compases delata la influencia de la milonga.

(41, 36)

Publicación del libro de Ventura R. Lynch, La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República, que informa que la milonga sólo la bailan los compadritos de la ciudad, que la han creado como burla a los bailes que dan los negros en sus “sitios”. Escribió el mismo autor que la milonga se parece mucho al cantar por cifra, con la diferencia de que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y a la milonga le rinden culto sólo el compadraje de la ciudad y campaña. En casos se hace oír con aire de danza o habanera.

(2)

Un libro de Ventura R. Lynch, publicado en este año, con el tiempo adquirió diversos títulos (el último, Cancionero bonaerense o Folklore bonaerense), en el que caracteriza a la milonga como antecedente del tango, agregando que está muy generalizada y es pieza obligada en todos los organilleros y se baila también en los casinos, mercados, bailes y velorios de los carreritos, soldadesca y compadraje.

(13)

1884 En el libro de Selles El origen del tango, vemos la portada de una partitura con el dibujo en la parte superior de un hombre con sombrero de copa, un cigarro en la boca, aparentemente bien vestido y el texto: “CARA SUCIA (.) Tango para piano (.) Arreglo con letra de F. Elpidio”. Agrega Selles: “Cara sucia (originalmente C... sucia), compuesto por el violinista Casimiro Alcorta hacia 1884, aquí en edición sin fecha con letra de F. Elpidio”.

(41, apéndice)

Según Nemesio Trejo fue Gabino Ezeiza quien introduce el contrapunto milongueado. Trejo vincula la milonga de Gabino con el candombe y dice de ella que es pueblera.

(2, 15 y 16)

La primera parte del tango Concha sucia, compuesto en 1884, luego Cara sucia, apropiada por Francisco Canaro en 1916, tiene la música de la habanera Dame más, con letra de Antonio Lambertini, y después –con otro título- Heroico Paysandú, con versos de Gabino Ezeiza, tomada por el violinista de color Casimiro Alcorta (“El Negro Casimiro”).

(41, 39 y 40)

Música sentimental. Silbidos de un vago, de Eugenio Cambaceres.

(45, 33)

Tango Cara sucia, atribuido al Negro Casimiro.

(45, 33)

Desaparición de las academias de bailes (casas de bailes públicos con anexo de bebidas y juego). Luego se abren otros bailes a organito y sin carpeta de juego (peringundines, fundados por italianos; “peringundín”

es voz genovesa, según algunos autores y, según otros, francesa. Fuente: Vicente Rossi, Cosas de negros, citado por Jorge B. Rivera.

(2, 22)

1885 Año en que comienzan a brillar los primeros ejecutantes y que habrían aportado al tango su sabor definitivo.

(2, 48)

Tango El peringundín, de autoría de Angel Gregorio Villoldo, presuntivamente.

(41, 43)

En el citado libro de Selles, El origen del tango, aparece la portada de una partitura con el dibujo de un rancho campero, donde se lee: “La milonga (.) Danza criolla (.) Capricho (.) Para piano (.) F. A. Hargreaves”. El texto de Selles expresa: “La milonga, obra de concierto compuesto por Hargreaves entre 1885-86, inspirada en La antigua, de autor anónimo. Breyer Hnos., s/f. “.

(41, apéndice)

Tango El peringundín, de autor anónimo (dato de Roberto Selles).

(43, 35)

Tango La milonga, Francisco Hargreaves (dato de Roberto Selles).

(43, 35)

1886 “OBRAS. Tango de la Menegilda. De La gran vía, zarzuela de Federico Chuca (música) y Felipe Pérez González (letra). Pejerrey con papas fritas. Milonga anónima. Tango de las sirvientas. Anónimo (dato de Roberto Selles).

(45, 36)

Alrededor de 1886, en los barrios sur de Buenos Aires –Barracas, La Boca, San Telmo, según Stilman- la vida nocturna –y con ella el tango- desplegó su actividad más intensa. “Los más concurridos y temibles lugares de diversión eran los cafés del barrio de la ribera, con epicentro en la esquina de Suárez y Necochea. Allí estaban La Marina, el Café del Griego, La Turca, Royal, Edén, Azul y la Casa de Diversiones del padre de Juan de Dios Filiberto, que acostumbra a visitar Villoldo hacia 1886. En esos lugares no se bailaba; se lo hacía, en cambio, en los burdeles vecinos, donde rústicos conjuntos –guitarra, flauta, violín- entretenían la espera de la concurrencia, que avivaba sus instintos en el baile”.

1887 Hilarión Moreno firma algunas piezas con el seudónimo Ramenti, vesrre de “mentira”; entre ellos, valeses “boston”, variedad lenta, confidencial, romántica, en oposición al tipo de “vals a vapor”, “que estaba también de moda, vertiginoso, chispeante, saltarín”.

(43, 38)

1888 Edelmiro Mayer publica un diccionario musical en el que define el término “tango”: “Canción y baile originado por los negros esclavos de la América Española”, agregando que la música “es de compás 2/4 y el baile se divide en dos partes”.

(5, 153)

César Urien recuerda sus experiencias de la infancia muy anteriores y habla de “un tango infernal” que tiene lugar una noche de candombe en la zona sur de Buenos Aires. Temporalmente lo ubica en la época de Juan Manuel de Rosas.

(5, 153 y 154)

Es conocido el tango El lechero o El lecherito, de autor desconocido; el tango Dame la lata, de Juan Pérez, y otro tango más, El rejuco, también de autor desconocido.

(41, 43)

1889 López de Gomara estrena De paseo por Buenos Aires, donde se baila una milonga.

(3, 83)

Aunque la ordenanza municipal lo prohíbe, algunos propietarios impiden la entrada de gente de color en

salas de bailes públicos.

(5, 160)

Al tango lo trasladan a otros ambientes (de las salas de baile al Prado Español, v. gr., el ubicado en la calle Belgrano a la altura de Plaza Once de Septiembre). Se escuchan los compases en los kioscos de Palermo junto a temas de folclore. Una orquesta ejecuta tangos, gatos, romanceros, malambos y cielos. Se caracteriza por su música nacional. Se escuchan los compases lánguidos de un tango, que poco tiene ya del ritmo de su antecesor de los sitios africanos.

1890 Florece el tango orillero, en Buenos Aires.

(21, 83)

Un tango memora la revolución de ese año. Su autor es un negro hijo de un soldado de la guerra del Paraguay, que amenizaba a la tropa con aires de milonga. Su nombre: Domingo Santa Cruz. El tango: Unión Cívica, en homenaje a los insurrectos del 90 y a la divisa que los convocó, el partido político Unión Cívica.

(27, 125)

Tiene lugar La verbena de la paloma, de Tomás Bretón. La habanera de La Verbena, empieza con las célebres frases del barítono: “¿Dónde vas con Mantón de Manila?”.

(3, 84)

Aproximadamente en este año, se baila el tango entre la tristeza de una cifra o una milonga sureña y las mudanzas, floreos y relaciones de un gato.

(27, 124)

Se componen temas (El galleta y De canfinflero a ser pierna), con letra de Juan de Nava, que contienen partes musicales de la Milonga mitrista, de 1862.

(41, 37)

Se conocen el tango Qué polvo con tanto viento, no conociéndose su autoría, y el tango La yapa, de Casimiro Alcorta.

(41, 43)

Del sainete de Abdón Aróstegui, Julián Giménez:

“BASTERRECHE. –Sí, sí. Bailando amiga tío Juan (sic) (A Tía María).

¡Tía María! Vení bailando tango con Tío Juan. (Tocan un tango en las guitarras y tío Juan y tía María se colocan uno frente del otro). (Y he aquí el tango que cantan, mas no se olvide que estamos en 1890:

“Una negla

y un neglito

se pusieron

a bailá

el tanguito

más bonito

que se puede

imaginá”.

(13, 14 y 194)

Se compone El llorón, “nacido” como milonga. Luego tuvo la denominación de tango. Como tal lo interpreta Francisco Canaro hacia 1905.

(41, 36)

Fin de las carpas de la Recoleta (ver 1880)

(45, 34)

Nota del autor de la recopilación: como digresión, es necesario aclarar en este momento, que limitamos nuestras referencias a las raíces remotas y antecedentes inmediatamente anteriores al mismo, con relación a la música, la danza y la letra, no mencionando los datos biográficos y referencias de músicos, compositores y poetas que ya comienzan a manifestarse como los grandes creadores. Nuestro interés ha sido recoger datos, por pequeños que sean, para establecer la permanencia de componentes que hoy se advierte en el “fenómeno tango”.

Según Gobello, citado por Luis Ordaz: “En la década de 1890 el tango llega al teatro como baile de compadritos”. Ya para 1890 –asegura Carretero- se vendían en las casas especializadas del ramo, música de tango impresas; en Buenos Aires había siete teatros y el “género chico” y el sainete incorporaron al tango como medio de atracción popular y toda representación teatral del género debía contener dos o tres números de música popular para lograr el éxito de taquilla.

“Por ahora, hacia 1890, son otras las preocupaciones del pobrerrío que se alza contra el gobierno. Un tango memora aquellas jornadas de la revolución de ese año (ver 1890, supra).

(30, 7)

El tango con humor no podía faltar en aquellos simples espectáculos que atraían a enormes cantidades de público” (se hace referencia al circo criollo).

(19, 34)

1891 Se bailan tangos (no se sabe con qué partitura ni con qué coreografía, pero se supone que se trataba siempre de habaneras o de milongas bailables, géneros intercambiables, en Julián Giménez, de Abdón Aróstegui, y en el sainete Exposición argentina, de Pedro Blau (Tango del mate).

(3, 83)

Tango del mate, de Pedro José Palau (ver grafía del apellido, anterior).

(41, 43)

Nota: son fuentes distintas, con respecto a dicho apellido.

1892 Se folcloriza el tango compuesto en 1865 Una negla y un neglito en el lapso 1865-1892 y es incluido en el drama de Abdón Aróstegui Julián Jiménes (1892; también vemos en diversas fuentes el apellido no se escribe igual) con nuevas estrofas:

“Una negla y un neglito

se pusieron a bailá

el tanguito más bonito

que se puele imaginá”, etcétera.

Dice Selles: “Pero el carácter folclórico, paradójicamente, ya estaba en los orígenes de la composición;

Rojas se había basado en algún tango de zarzuela –citando a Carlos Vega- y, por cierto, la melodía pese a la repetición obsesiva de algunas notas, lo cual parece africanizarla adrede- presenta giros propios de Andalucía.

(41, 26 y 27)

De acuerdo con una poesía lunfardesca de autor anónimo, que Luis Soler Cañas supone que en ese año era un abogado autor de libros de historia y traductor de Shakespeare, convivían la payada, la cuadrilla, el tango, la habanera y los lanceros, así como convivían compadritos y gringos en los bailes. He aquí algunos versos:

“BAILE DE SOCIEDAD

Mi guitarra es la primera

en toda farra ó payada,

y por todos alabada

cuando toco una habanera”

...

“Con su programa variado
de puro tango y cuadrilla...”

“Cuando en el baile dentré
preludiaban un lancero...”.

(7)

Tango La galleta, de autor desconocido.

(41, 43)

El autor Ezequiel Soria escribió la revista lírica El año 92, de la que se extrae una canción –especie de boce-

to de tango- con alusión política a Roque y Luis Sáenz Peña y a Leandro N. Alem.

(19, 35)

1894 La verbena de la paloma –habanera- (música de Tomás Bretón y texto de Ricardo de la Vega) se trocó en tango con las coplas que siguen, transcritas por Selles:

“-¿Dónde vas, che, cafizo, apurado?

A lucirte, seguro al café,

donde está tu querida Rosaura

también luciendo un vestido chiné.

¿Dónde vas con melena y chambergo,

dónde vas retaquando tu pie?

-Al paseo a buscar las ‘chinelas’

para irme a bailar un minué”.

(41, 40)

1895 Se inicia la segunda etapa de la guardia vieja.

(17, 21)

1897 Tango No me vengas con paradas, de Eduardo García Lalanne.

(41, 43)

La bicicleta, tango de Cádiz, es estrenado por el Coro Los Abanicos, en el Carnaval de 1897. Villoldo lo reformó –al reemplazar nombres de sitios gaditanos por porteños- y lo firmó.

(41, 47)

Tango Era un domingo de carnaval, de Antonio Reynoso. Se estrenó El entrerriano, el 25 de octubre, de Rosendo Mendizábal en la “casita” de María Rangolla (La Vasca).

(41, 43)

Con El entrerriano, Anselmo Rosendo Mendizábal y Escalada, fijó la estructura de tres partes que caracterizó al tango de la Guardia Vieja.

(41, apéndice)

Escribe Ordaz: “En lo que concierne a la zarzuela comprimida, para que el espectáculo pudiera ofrecerse en las sesiones de una hora de duración, La verbena de la Paloma influyó fuertemente, por ejemplo en Justicia criolla, de Ezequiel Soria, que se estrenó en 1897. En este último ‘sainete lírico’ aparece un personaje, Benito, portero negro del Congreso Nacional, quien explica a su amigo José cómo había logrado conquistar a la ‘mina’ mientras bailaba, en el Pasatiempo, un tango con corte arrabalero”.

(11, 89)

Rosendo Mendizábal compone El entrerriano, “una clara estilización de milonga en sus tres partes” (Selles).

Hay introducción de milonga en los tangos Hotel Victoria y Yunta brava. El llorón, nacido en 1890 como milonga fue incluido en parte en varios tangos (Señor Leyva, Fuegos artificiales, A la larga, El cebollero y Salamin senza piolita.

(41, 36 y 37)

1898 Villoldo habría compuesto El choclo, estrenado en 1903.

(41, 53)

Tango Don Juan, de Ernesto Ponzio, y tango Las siete pulgadas, probablemente anónimo. Anota Selles: “En la más lejana partitura de esa obra (Las siete pulgadas) firmaba como autor Prudencio Aragón. Más tarde, lo firmaron Carlos Nasca, Ambrosio Radrizzani y Juan Maglio “Pacho”. Se supone que, al no haber sido nunca reclamada su paternidad por Aragón –el más longevo de los cuatro, ya que falleció en 1963- se trataría de una página sin compositor conocido. Su título adecentado es Las siete palabras.

(41, 47 y 53)

Se estrena Ensalada criolla, obra de Enrique De María, con música de García Lalanne.

(19, 36)

En el proceso de acriollización del arte popular, el zapateo del baile español es remplazado por movimientos de tango; la jota es remplazada por el tango.

(19, 36)

Podestá estrena Ensalada criolla, con tres “tangos”, que se cantaban y bailaban: Soy el rubio Pichinango, No me vengas con paradas y Zueco, que me voy de baile (“tangos”, “milongas” o “habaneras”, lo que esa, pero motivo del éxito rotundo de la revista.

El sainete español se había acriollado, con la presencia de personajes y circunstancias locales. En mi opinión, si bien es cierto que se intensifica el fenómeno criollista hacia fines del siglo, y se manifiesta de muchos modos, no menos cierto es que se fue conformando lentamente desde la fundación de la nueva nación, comenzando por obra de las decisiones patrias de excluir del arte popular todo signo de dependencia e ideología propia de la dependencia hacia España en el arte popular, especialmente la poesía y la canción que pudiera reflejarla (confer Vicente Gesualdo).

(11, 90)

Dice Luis Ordaz: “Retorno al doble suceso del año 1898. Gabino, el mayoral, llevaba música del maestro Eduardo García Lalanne, uno de los pocos compositores criollos, dado que en su mayoría eran españoles y provenían del ‘género chico’ peninsular. Según el texto de la pieza (que se ofreció en el Teatro de la Comedia), el espectáculo se inicia con varias parejas que bailan el tango en plena calle, al estilo de las presentaciones madrileñas, si bien otras eran las músicas. El protagonista, el tal Gabino (trazado por el autor para lucimiento especial, con el indumento adecuado, de la tiple española Irene Alba), es un compadrito porteño, cobrador del tranvía a caballos urbano. Entre otros cantables, se escucha un dúo sentimental y juguetón, entonado por el Vigilante y la Sirvienta, dos protagonistas criollos que serán muy utilizados luego en las zarzuelitas y los sainetes porteños. Lo hacen al son de la habanera que, según se estima, fue uno de los condimentos más sustanciosos del tango. Además del Tango de la Menegilda, existía en dicha pieza otro cantable muy popular: el comienzo burlesco de la ‘jota’...”.

Otro dato: “Reitero que en 1898, en el circo criollo de los Podestá, que se levantaba en una de las esquinas de la plaza Lavalle, se produjo el estreno de Ensalada criolla, ‘revista lírica’ del oriental Enrique De María, con música del ya nombrado García Lalanne. Los espectadores de las gradas del circo criollo pudieron comprobar, con sorpresa y regocijo, cómo los famosos ‘tres raterillos’ madrileños se habían transformado allí en tres compadritos de nuestras orillas. Y, en vez de bailar y cantar al son de una jota, lo hacían con los compases de un tango”.

1899 El año 1899 marca el fin de las “academias”, en Montevideo, donde existieron en mayor cantidad o por lo menos adquirieron más trascendencia, escribe Stilman. Fueron famosas Gloria, Del Triunfo, Del Picaflor y San Felipe, la cual fue la última (cerró en 1899).

Por ese tiempo, en Buenos Aires, ya había lugares céntricos destinados a escuchar y bailar tangos. Asume Carretero “que la llegada del tango al centro se realizó a través de todos aquellos que, siendo personas del centro, concurrían al prostíbulo y lo fueron introduciendo de manera lenta y firme”, pero niega que el prostíbulo sea el único ámbito de difusión del tango, lo que se realizó por varios caminos: los organitos que recorrían la ciudad, los mayorales de los tranvías que anunciaban su paso con trozos de tangos en sus cornetas, los niños bien que lo llevaron a las reuniones bailables de su ambiente propio...”.

(11, 91 y 92)

Tango Sargento Cabral, de Manuel Campoamor. Por estos tiempos se conoce también el tango Dejá de joder, che, adecentado después como Dejá de jugar, che, che y varios sin título, autor y fecha.

(41, 43)

1900 Para el Conde Keyserling, hasta 1900 no existía otro modo de bailar el tango distinto a la forma en que lo hacía el compadrito. “Este baile –dice- nació en arrabales equívocos y sus antecedentes demostrables más importantes fueron los bailes de los negros cubanos y las canciones napolitanas. Dada la gran pasividad de la naturaleza argentina era evidente que el estímulo había de llegar de afuera. Pero toda la vastedad, toda

la melancolía y toda la pasión sin orillas e incapaz de solución de la Argentina, se vertieron pronto en las formas tomadas...”. Etchebarne le atribuye a Alberto Gerchunoff el concepto de que el alma del arrabal y sus sentimientos, su modalidad y su destino hallan, también, su natural expresión en el tango. Podemos deducir así que el tango se vincula al arrabal en su conjunto y no al arrabalero del prostíbulo solamente.

Lo cierto es que nadie, generalmente, niega al protagonismo de distintos géneros en la composición del tango y su entorno, el arrabal. Más todavía, el habitante de conventillo que no está en el arrabal, forma parte de éste desde el punto de vista humano y espiritual, al no ser una cuestión puramente geográfica. Miguel D. Etchebarne menciona, citando a Dr. Ceferino de la Calle (seudónimo), a los músicos del arrabal “que tocaban gatos y cielitos, polkas y cuadrillas, con unos aires quebrados propios del peringundín y del baile criollo” y agrega que los “aires quebrados”, cuando no se mencionaba aún al tango, son un anticipo de la famosa “quebrada” de la milonga.

Se conforma una suerte de nacionalismo musical, que se desarrolla en el tiempo.

El partido popular, la Unión Cívica Radical, nacido en 1891, se había declarado nacionalista, federalista, republicano y radical. Francisco Hargreaves había compuesto aires nacionales, una serie de piezas con giros campesinos. La corriente continúa con Alberto Williams, Julián Aguirre y Juan José Castro.

(43, 53 a 58)

Aparece en Buenos Aires “la primera edición de un tango, titulado Bartolo. Se basaba en un estribillo popular, picaresco, de posible origen candombero, que sigue siendo motivo de bromas. Era recopilación y armonización de Francisco Hargreaves”, porteño que a los 28 años de edad había compuesto y estrenado en Italia la primera ópera argentina.

(43, 42 y 43)

Los misioneros jesuitas habían introducido la guitarra y este instrumento se prestigia por el nivel alcanzado por los guitarristas argentinos en el siglo XX. Los jesuitas habían sido constructores y luthiers y construían las guitarras con las maderas de los bosques vírgenes del nor-este argentino. La guitarra no enraizó en el rango clásico y sí en el popular, en el estilo rasgueado.

(43, 13)

De Lito Bayardo, en El tango-Síntesis de su historia:

“Ya sobe el mil novecientos
para la historia del tango
tiene ganado un recuerdo...”.

(31, 186)

Hargreaves (autor de la primera ópera argentina, La gata blanca) publica con el nombre de Bartolo, mejorado, el tango Andate a la Recoleta. Otra hipótesis es que, comparsas de carnaval por medio, Andate a la Recoleta se hubiera metamorfoseado en letra y música, en Bartolo (toca la flauta, etcétera) y que Hargreaves se hubiera limitado a recopilar y armonizar.

(3, 93)

1902 Se edita un folleto, Los grandes éxitos, en el que se incluye una denominada Letra para el tango, un testimonio mas de los elementos que señalan el origen de la danza y el carácter satírico y sexual de las letras:

“A un nega que quiso piña
¡ay!, un negro se la cogió,
y le dijo: toma morena
la piña y el corazón.
¿La comió?
Sí, señor,
es decir...
me lo figuro yo.

Pues después, ya por la noche,
la neguita dijo así:
¡Ay!, qué dulce fue la piña,

¡Ay!, moreno queme diste a mí”.

Al inicio del nuevo siglo se atribuye al final del siglo XIX la existencia de una orquestita del negro Almeida (piano, guitarra y tamboril), y una música y letrilla coreada que contaba las aventuras del negro Francisco “fitongo” (borracho):

“Jua, jua,
ay que risa que me da!”

Esa canción recuerda la de El negro alegre, de Angel Villoldo, que seguramente también la habría escuchado. Lanuza dice que la cantaban en tiempo de habanera, muy quebrada por el tamboril.

(14)

En 1902, puntualizó Luis Ordaz, se estrenó Fumadas, sainete de Enrique Buttaro, en donde Pablo Podestá, encarnando a Pucho, el reo protagonista, daba una clase pintoresca y magistral para que Rosa, su fulana aprendiera a bailar el tango con corte.

En el mismo año, un elenco zarzuelero español que se encontraba actuando en Rosario (dirigido por Enrique Lloret y con la tiple Julia Iñíguez haciéndose cargo del protagonista, el chico vendedor de diarios callejero) presentó Canillita, de Florencio Sánchez, sainete con sones de habanera debidos al maestro Cayetano Silva”.

1903 José S. Alvarez (Fray Mocho) publica el artículo El tango criollo, donde confirma el origen negro de la danza. “Recuerda luego la anterior etapa de la música del suburbio, ‘cuyo pininos ensayan hoy en la vereda de los conventillos, al son del pianito callejero y como remedo de otros tiempos...’. Como Laurentino Mejías, un colega policial, Alvarez no expresa la menor simpatía por el tango, para él denigrante por su origen plebeyo y negro. Asimismo, confirma el hecho de que en su primera etapa criolla había sido pendón de bandería de mitristas y alsinistas, como lo demuestra el texto mencionado antes del tema Tango con acompañamiento de tiros.

(5, 158 y 159)

1905 “Caras y Caretas” define al tango como un baile libertino y señala títulos de “originalidad compadre”: No me arrugués la pollera, Golpeá que te van a abrir, Embadurname la persiana, Sacale la nicotina.

(11, 94)

Nota: el anteúltimo título es similar a Sacúdime la persiana, con que se remplazó otro indecente.

Francisco Canaro interpreta como tango la milonga El llorón.

(41, 36)

1907 “El tango ha prendido fuerte en los barrios y el suburbio, pero aún encuentra resistencias en el centro”.

(29, 35)

1908 Un tango de “bajo fondo” fue patentizado por el poeta Julián Enciso, que lo retrasó así:

“Tienes el gesto típico de los matones
y aquilatan la injuria con que prosternas
la esgrima tenebrosa de los facones
y la musa plebeya de las tabernas “.

Tal referencia fue realizada por el Maestro José Gobello. Podemos deducir que así, se vincula el tango a las tabernas y cabe preguntar: ¿Desde cuándo estaría vinculado a las tabernas?

(12)

1910 Francisco de Veiga, en Los auxiliares de la delincuencia, (1910) citado por Gobello, escribió: “La Academia era simplemente un café en que servían mujeres y se tocaba música, generalmente el organillo; allí se bebía acompañado por estos dulces estimulantes, y se bailaba entre copa y copa, con la misma camarera”.

(11, 95)

Presencia del tango andaluz en numerosos sainetes y zarzuelas.
(30, 6)

1913 Se publican los artículos de “Viejo Tanguero”, hechos conocer luego de mucho por José Gobello, de los que deducen algunos elementos del baile de los negros, transportados al tango.
(26, 10 y siguientes)

Jean Richepin presentaba el 30 de diciembre en el Théâtre Aténée, en París, su comedia Le tango. En esa pieza se baila algo que, según se opinaba, podía ser tango o maxixa.
(36)

1916 Angel Gregorio Villoldo edita una recopilación de sus obras con el título Cantos populares argentinos.

(17, 20)

Muere Gabino Ezeiza y con él termina la época de oro del payador.

(43, 21)

Nota: Betinoti le había pronosticado a Gardel: “Pibe, con vos se terminan los payadores”.

1917 Finaliza, según una teoría, la etapa denominada “guardia vieja”.

(17, 21)

De Lito Bayardo, El tango-Síntesis de su historia:

“En mil nueve diecisiete

en un varieté del centro

sobre Esmeralda y Corrientes

una voz del cancionero

consagró en ‘Mi Noche Triste’

el primer tango porteño

que cantó Carlos Gardel

un mito porque es eterno”.

(31, 186)

FUENTES

1. Horacio Ferrer, *El libro del tango*; Antonio Tersol Editor, Buenos Aires, 1980.
2. Jorge B. Rivera, *Historias paralelas*, en *La historia del tango*; Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1976, tomo I.
3. Blas Matamoro, *Orígenes musicales*, en *La historia del tango*; Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1976, tomo I.
4. José Gobello, *Orígenes de la letra de tango y Tango, vocablo controvertido*, en *La historia del tango*; Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1976, tomo I.
5. Ricardo Rodríguez Molas, *Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango*, en *Revista CICLOS*; Instituto de Investigaciones de Historia Económica y Social, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Buenos Aires, Año III, volumen III, número 5, segundo semestre de 1993.
6. Antonio Rodríguez Morales, *La relación entre Cádiz y Buenos Aires*, en “*Diario del Viajero*”; Buenos Aires, número 457, Año X.
7. Luis Soler Cañas, *Antología del lunfardo*; Crisis, Buenos Aires, 1976.
8. Luis Alberto Romero, *Buenos Aires criolla, 1820-1850*; Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
9. Mirta Zaida Lobato, *La revolución de los restauradores, 1833*; Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
10. Horacio Salas, *El tango*; Editorial Planeta Argentina, Buenos Aires, 1986.
11. Eduardo Giorlandini, *Orígenes remotos del tango*; Edición del autor, Bahía Blanca, 1996.
12. José Gobello, *La historia del tango, nota VI*, en “*Prensa Subterránea*”, Buenos Aires, 31 de enero de 1996.
13. Tomás de Lara e Inés Leonilda Roncetti de Panti, *El tema del tango en la literatura argentina*; Ministerio de Educación y Justicia de la Nación, Buenos Aires, 1961.
14. *Un siglo de historia*; Editorial Perfil S.A., Buenos Aires, fascículos 1, 2, 3 y 4.
15. Emiliano Chávez Cortés, *El bolero. El amor hecho canción*; Editorial Andrómeda, Buenos Aires, 1994.
16. Néstor R. Ortiz Oderigo, *Orígenes y esencia del jazz*; Editorial Columba, Buenos Aires, 1959.
17. María del Carmen Silingo, *Tango. Danza tradicional. Método, curso de segundo nivel*; Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1992.
18. Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*; Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1961, tomo II.
19. Jorge Palacio, *El humor en el tango*; Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1996.
20. Néstor Ortiz Oderigo, *Calunga, croquis del candombe*; Eudeba, Buenos Aires, 1969.
21. Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*; Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1978, tomo I.
22. Rafael Duharte Jiménez, *El negro en la sociedad colonial*; Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1988.
23. Jean de Valois, *El canto gregoriano*; Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba); Buenos Aires, 1965.
24. Mariano Pérez, *Diccionario de la música y los músicos*; Ediciones Tstm, Madrid, 1985, tomo III.
25. Mariano Pérez, *di anterior*, tomo II.
26. José Gobello, *Crónica general del tango*; Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1980.
27. Pedro Orgambide, *Ser argentino*; Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, 1996.
28. José C. Ibañez, *Síntesis de historia argentina*; Editorial Troquel, Buenos Aires, 1978.
29. María del Carmen Silingo, *Tango-danza tradicional. Método. Tercer nivel*; Editorial Plus Ultra, Bue-