

bIBLIOTECA
dIGITAL

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2014

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

Quien les habla comenzará aludiendo al paisaje intelectual de su persona para que su exposición sea ubicada dentro de un marco que es un límite pero que no llega a ser frontera. No se alarmen. Lo que muestre de mí mismo será escaso y discreto pues considero que el Yo, como se decía en los salones del siglo XVIII francés, “es una cosa odiosa”. Solamente quiero advertir que he repartido mi vocación y mi praxis en tres sectores: el antropológico propiamente dicho, el ensayístico y el poético. Ellos estarán presentes cuando exprese lo que quiero decir en esta semblanza sobre Carlos Gardel visto desde el umbral de este siglo XXI. Ello me obliga a referirme a su circunstancia y su circundancia: la persona portadora de valores y la sociedad interactúan y se condicionan recíprocamente. Pero también voy a contemplar su genio y su figura desde el mirador de nuestro tiempo, que muchos califican de posmoderno y el último Lipovetsky denomina hipermoderno. Por mi parte no quiero calificarlo: me limito a vivirlo pues darle nombre a nuestra época, un eslabón más en la cadena de la historia, sería como si un señor del siglo XII europeo se hubiera autodenominado caballero de la Edad Media.

Toda esta introducción viene al caso porque me estoy dirigiendo a un auditorio que está conformado por especialistas en “esa diablura” como escribió Borges en un poema alusivo al referirse a una cosa que se llama tango. Y digo cosa resucitando el viejo concepto de Durkheim, quien consideraba cosas a los hechos sociales los que, inevitablemente, también son culturales. La sociedad es algo así como el pentagrama y las distintas partituras compuestas por el ser y el quehacer de los pueblos y las etnias obran al igual que las notas de la gran polifonía interpretada por la milenaria orquesta de espíritus que es nuestra especie humana. De más está

decir que las ciencias socioculturales no entienden por cultura a la ilustración, ni al *savoir faire* de las buenas maneras, ni a la calidad superior de los mentefactos y artefactos creados por los humanos. La antropología considera que la cultura, ya la prealfabeta, ya la tradicional campesina, ya la popular, ya la elitista, erudita o académica de las ciudades es un sistema de habilidades aprendidas y transmitidas mediante conductas simbólicas y técnicas apropiadas. Dicha cultura —y las subculturas que se diversifican en su seno— conserva y a la vez crea un cuerpo de costumbres, objetivaciones materiales y concepciones del mundo y de la vida, sujetas a los cambios lentos o veloces impuestos por el tiempo histórico y la espacialidad geográfica, es decir, por los parámetros de la diacronía y la sincronía que condicionan al cronotopo humano.

Volviendo al concepto durkheimniano podemos decir que las cosas en sí no separan a los hombres sino, como lo expresara Epicteto, éstos son separados por las opiniones que los colectivos sociales se forman sobre las mismas. Se trata en este caso de la polaridad entre el concepto *emic*, la intransferible vivencia interna, y el concepto *etic*, la mirada externa que describe, comunica e interpreta lo mirado y muchas veces no visto en su entraña significativa.

Con el tango rioplatense pasa algo semejante. Hubo a fines del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX, una sociedad rioplatense que, a distintas temperaturas socioculturales cocinó los nutrientes del tango, ese gran puchero donde se forjó la identidad ciudadana de dos urbes y dos humanidades asomadas al estuario paterno.

El tango tuvo, como producto cultural, la doble función, diría que alquímica, de separar y a la vez unir, de crear mitos y desnudar realidades, de ser considerado en un principio, por el establecimiento, como un albañal de vulgaridades y erigirse al fin como el estandarte de un modo de ser, de vivir y de morir de las humanidades rioplatenses. Ética y estética, gnoseología y aporética, todo va junto, pero no revuelto, en la peripecia cultural del tango danza, el tango música y el tango canción.

Con lo expresado hasta ahora finaliza el paso por el corredor que conduce a ese vaivén de paradojas, a esa danza de juicios y prejuicios, a ese polisémico mester del tango trino y uno compendiado en el genio, la figura

y la transfigura de Carlos Gardel. A este pregonero de la cultura popular rioplatense voy a referirme desde el penumbroso umbral del siglo XXI recordando, con Benedetto Croce, que toda la historia es una historia contemporánea.

Con la vida de Carlos Gardel se ha cumplido un proceso inverso al de los payadores y cantores legendarios del campo latinoamericano, sean ya el Santos Vega de la Pampa argentina, ya el Mulato Taguada del Valle Central de Chile, ya el Cantaclaro de los Llanos de Venezuela, ya el Francisco el Hombre de la Caribia colombiana. Éstos, de la convivencia sencilla y abierta con sus públicos analfabetos, que se reconocían intuitivamente en el pregón folclórico del lirismo o la epopeya rurales, pasaron a ser, en las memorias mitopoiéticas de sus paisanos, personajes fabulosos. Según cuentan las tradiciones locales se le animaron en duelos de canto alterno hasta al mismísimo diablo, por quien fueron desafiados a mortales contrapuntos. Su tránsito se efectuó, por lo tanto, de la crónica al mito.

Carlos Gardel, en cambio, se dedicó a fabricar mitos para esconder tras ellos la rutina banal de su vida, dejando a la historia menor de los sucesos rioplatenses la conflictiva tarea de aventarlos. Su lugar de nacimiento, su lastimosa niñez de gamín, su adolescencia de chorro de barrio, sus años de capanga, su paréntesis carcelario, su peripecia sexual, sus amores y desamores, amén de otros pequeños misterios laterales, eran manejados por él con sonrisas abiertas y evasivos silencios. Creaba así en derredor suyo un aura de incertidumbre que sentaba bien a su fama de príncipe de los cantores.

Hoy se sabe todo o casi todo lo que puede saberse de un hombre cuyos cronistas contemporáneos han restituido a una vulgar si bien controvertida biografía. Sólo restan dudas acerca del lugar de su nacimiento. El periodista compatriota Erasmo Silva quiso probar, mediante fotocopias de desteñidos papeles rescatados en un libro erudito (y por momentos sorprendente), que Gardel, uruguayo de nacimiento, era hijo natural de un terrateniente ganadero de Tacuarembó, un departamento enclavado en el corazón de nuestra pequeña república sureña. Tras él, con una argumentación más afinada y caudalosa, vinieron luego Nelson Bayardo y Eduardo Payssé González, cuyos estudios han reforzado, claro que entre un núcleo de etnocentristas incondicionales, la hipótesis del Gardel uruguayo.

Por su parte, y también esgrimiendo “pruebas irrefutables”, ciertos argentinos, tan chovinistas como desinformados, reivindican el porteñismo absoluto del Morocho del Abasto. Finalmente están los que afirman con el aval de elusivos registros parroquiales que el Zorzal Criollo era un pájaro de otro nido, o sea un ruiseñor francés de Toulouse ingresado a la jaula rioplatense cuando estaba recién emplumando. A mí ya no me preocupa esta discusión de comadres de barrio. Gardel es de todos, ¿o era?...

Fuera de esta disputa histórica, que antes hiciera valer sus argucias y argumentos en la controversia sobre los orígenes del tango —entre nosotros se bailaba en la Academia San Felipe, descrita con gracia y eficacia por Vicente Rossi en su libro *Cosas de Negros*— no hay mayores sorpresas ni sobresaltos en la hoja de vida de Carlos Gardel. Aclaro de paso que dicha Academia fue cerrada hacia 1899 y posiblemente habría nacido un decenio antes por lo menos en el Bajo montevideano. Nuestra capital fue también cuna de la Cumparsita (1917), hija del genio musical de Gerardo Matos Rodríguez, un estudiante uruguayo apuntalado por la baquía tanguera de Roberto Firpo.

Quienes conocieron a Carlos Gardel agregan a la vasta galería de recuerdos ciertas singularidades de su carácter, episodios pintorescos, frases que definen (¿o esconden?) su personalidad. Pero ninguna de estas anecdóticas y prescindibles adiciones modifica el único aspecto que interesa y perdura de su legado artístico. En efecto, Carlos Gardel fue por antonomasia el cantor insignia del pueblo rioplatense.

Su perpetuación y renovación en el espíritu criollo no se funda en ningún recurso esotérico, en ninguna martingala sentimental. A Gardel se le acataba por el imperio de su voz: gracias a ella, y solamente por ella, lo que canta y cuenta fue aceptado como arquetipo cultural, como mensaje memorable. La restitución narrativa de un pasado vivido o adivinado brota de la desnuda persuasión de su canto y no de los contenidos puntuales de las canciones. Día y noche miles de radioescuchas y sonoadictos argentinos y uruguayos que peinan pelos canosos, o que ya los han perdido, lo oyen como ayer, con fervor cuasi religioso, con admiración indeclinable: “cada día canta mejor” se comenta en las tertulias de admiradores o se afirma, íntimamente, en el soliloquio de los corazones solitarios. De tal modo, el Ave Fénix de su maestría aún perdura gracias al santo y seña de un arrabal

sumergido, clausurado históricamente por la evolución social y sin embargo vigente en la voz melodiosa de un fantasma.

Todos los cantores que han sucedido a Gardel en el consenso popular cuentan con un sector de incondicionales y otro de detractores, sean ellos Fiorentino, Rivero, Julio Sosa o “El Polaco” Goyeneche, todos llevados ya por la red de arrastre de la muerte. Gardel sólo tiene admiradores o no los tiene. No es ésta una gratuita paradoja. Hay quienes no gustan de lo que canta Gardel, que desestiman la poética maleva (y generalmente malísima) de algunas letras, que incluso aborrecen el tango con todas las connotaciones humanas, musicales y emocionales que alberga. Pero no pueden negar el “hecho” Gardel ni el hechizo de una voz que, como bien se ha dicho, ha vencido al olvido. Y ojalá que así sea, aunque las puertas del museo ya estén abiertas...

El tango nació como danza. Fue una gimnasia virtuosa, un ejercicio asexual, prolijo, difícil, cuyas figuras coreográficas eran desarrolladas con pasos largos, “a la orientala”, o con minucias dibujadas en una baldosa, “a la porteña”. Se le bailaba en las *academias* inaugurales de Montevideo, en los peringundines, trinquetes y cuartos de las chinas cuartereras de Buenos Aires, en las *canguelas* de Rosario de Santa Fe. Estas tres ciudades conforman el triángulo progenitor del tango que, luego de la Primera Guerra Mundial, durante los “años locos”, fue acaparado, pagado, difundido e ideologizado por la gran urbe porteña la cual se apropió de la cáscara pero no siempre del grano del manifiesto de las orillas. En determinado momento el tango ascendió de los pies a la boca y se hizo fundamentalmente canción. Y por último, a partir de las incisivas células sonoras de su ritmo inicial, enriquecido por la armonía a lo largo de los decenios, procuró ser cada vez más música y a veces sólo música, sumando a la riqueza de la partitura el virtuosismo de la orquestación, tal cual Troilo, Laurenz, Fresedo, Stampone, Federico, Pugliese, Salgán, Piazzolla y otros lo han hecho en las etapas de la Guardia Nueva y la Guardia Novísima.

A medida que salvaba los tramos cronológicos de una evolución intensa, el tango se iba enriqueciendo con el perfeccionamiento de sus estructuras expresivas y simbólicas. La danza y su ritmo hiriente, profundo, obsesivo, con todo el prolijo repertorio de “pasos” y “figuras”, privaron desde 1880 a 1920; la canción desarrolló su gran ciclo entre 1920 y 1950;

y a partir de entonces ha comenzado la aventura musical —prefigurada por los antecedentes fundacionales de Julio De Caro en los años veinte— que caracteriza al tango de los últimos decenios del siglo pasado. No obstante, estas fechas y etapas son relativas y tentativas pues la danza, el canto y la música caminan de la mano dentro del tango desde su nacimiento con acentos, ciclos, protagonistas, eclipses y recurrencias que escapan a este esquema.

Debe quedar bien claro que desde un principio los tangos tuvieron letra, la cual brotó espontánea, folclóricamente, en los locales y patios donde se le danzaba. Pero con el tiempo el centro de gravedad se traslada desde el baile, que no fue, como afirma una aviesa ideología, privilegio del prostíbulo, hacia la canción.

Algunos musicólogos explican este desplazamiento del énfasis del tango basándose en motivos técnicos. El tango de la Guardia Vieja era juguetonamente trenzado por instrumentos ágiles. Violines veloces, flautas agudas y guitarras livianas integraban aquellos tríos de incansables ejecutantes, y el tango brotaba entonces vivazmente, estimulado por el viento rítmico de la milonga, una de sus fuentes de criolla carnadura; las otras propuestas son la danza o habanera (guajira) cubana, el candombe afroamericano y el tango andaluz. Éste no era un original producto español: estaba mechado por los ritmos de “bailaores” flamencos y arcaicos tambores africanos, de medieval supervivencia, que atronaban los sucios corralones en tiempos de la esclavitud en tierra europea. También las Islas Canarias tuvieron algo que ver, siquiera en lo que se refiere a su denominación de origen africano, que abarcaba a la vez el tambor y la danza. La letra era solamente un elemento adjetivo que le adosaban los espectadores o protagonistas del baile. Ciertas letras, aún sobrevivientes, totalmente folclóricas, revelan el vocabulario soez del pícaro, del compadrito, del gremio milonguero; otras son de chambona y desamparada sintaxis, de pobre aunque auténtico contenido. Pero cuando el bandoneón y la orquesta se hacen presentes con su estudiado fraseo, la palabra cantada encuentra entonces campo propicio. A tangos lentos y morosos, letras pachorrientas, versos alejandrinos y discursos significativos. Pero ¿hasta dónde son acertados estos argumentos?

De pronto las cosas sucedieron al revés y la música se hizo más pausada para escuchar la palabra, adaptando el instrumento a la cadencia de la voz

humana. En efecto, cuando el pueblo rioplatense comprobó que el tango era la expresión artística y filosófica de una sociedad aluvional; cuando lo convirtió en la proclama de sus esperanzas maltrechas, frustraciones económicas y lástimas sociales, cuyo telón de fondo era una agridulce melancolía, enmarcada por el desplante vocinglero del “guarango” y los silencios ominosos del “guapo”, dicho pueblo volcó en las letras todas las potencias de su creatividad. Y ello sucedió no por generación espontánea sino porque tuvo sus intérpretes, sus poetas, sus bardos callejeros adiestrados e ilustrados por el estaño de los boliches y las tristezas vestidas de sonrisas que ostentaban las minas del cabaret.

La mímica y la palabra, el gesto y el pensamiento oralmente manifestado, son los medios primarios por los cuales el Yo hace inteligible su ser al Otro. Alguien dijo que de todas las artes la danza es la única capaz de acercarnos a lo cósmico. Por su parte Montaigne escribió que la palabra es mitad de quien la dice y mitad de quien la escucha.

En la mal llamada prehistoria –pues la historia es a la vez hija y madre de la humanidad–, al recurrir al mudo y plástico dramatismo de la danza se convocaba tácitamente a la esencia de la especie, apta para una inmediata comunión y posesión colectivas, facultades que la distinguía de las alimañas del contorno. Pero cuando el hombre y la mujer empuñaron la flor polisémica de la palabra abrieron las puertas a una comunicación superior. El gesto es sólo mío y tú lo contemplas e interpretas. En cambio, cuando hablo, tú y yo compartimos el sonido y el significado de la palabra. La palabra es una manifestación mental inteligible y un registro acústico a la vez; por ello se convierte en el mayor y más elocuente vehículo de la volición, el sentimiento y el razonamiento humanos socialmente compartidos.

Dentro de la escala del tango sucedió lo mismo. Maduro como danza, como gesto, tuvo que apelar a la canción para servir de andén al consenso cultural surgido del encuentro entre los llegados del otro lado del gran charco –los italianos, los gallegos, los vascos, los judíos– y los criollos, entre quienes figuraban los remanentes laborales de las estancias modernizadas que convertían las comunidades patriarcales de antaño, abastecidas por el asado comunitario, en fábricas de carne a cielo abierto, en comarcas alambradas. Este pueblo, que ya había adquirido una larvada conciencia de

sus proyectos históricos y de sus postergaciones cotidianas, vuelca en el tango un angustiado microcosmos de nostalgia y desencanto, una proclama implícita –nunca explícita, nunca panfletaria– de rebelión social. Los letristas (jamás se les llamó poetas) fueron personajes surgidos de ese mismo pueblo, o intermediarios cultivados como Discépolo o Manzi, que desde el primer instante se identificaron con las virtudes y defectos de aquél. Íncubos y súcubos a un tiempo, fueron motivados o motivaron: en las letras se recoge lo que el pueblo piensa y se le proponen sentimientos, quizá no sentidos a veces por sus proponentes, que el pueblo reconoce como suyos.

En el año 1900 se popularizaría la letra “Bartolo toca la flauta...” y más tarde, verseadores oportunistas, sin consultar a los musicantes uruguayos Saborido –autor de *La morocha* en 1905– y Arostegui –autor de *El apache argentino* en 1913–, le adosan letras a los referidos tangos. Advértase, de paso, que toda la historia del tango está sembrada de uruguayos, desde los antecesores de Francisco Canaro –Gobbi y Villoldo, entre otros– hasta los que vinieron después de Julio Sosa, aunque muchos dogmatizan que el tango es un producto totalmente argentino, olvidando el significado de área cultural y descuidando una historia artística reconocida por el propio Borges. El memorable cegatón, con el que una vez discutí mano a mano sobre el aprendizaje del baile por los muchachos recién emplumados, escribió en uno de sus libros esta despistadora (¿o despistada?) frase: “*es decir, el tango es afromontevideano, el tango tiene motas en la raíz... [pero] esa chicana no satisface nuestro patriotismo; más bien lo embravece y desespera*” (*El idioma de los argentinos*, 1928, p. 112).

Inaugurando la modalidad de acompañar a la partitura de los tangos con su letra, Juan de Dios Filiberto edita, hacia 1920, *El pañuelito*, con partitura musical y verso a la vez. Y desde entonces la práctica se generalizó. Pero ya por ese tiempo el tango canción andaba con paso vivo y ardía en las gargantas de un ejército de cantores que lo desenfundaban noche a noche, a falta de los puñales de la fábula. Uno de ellos, no el mejor todavía, era Carlos Gardel.

El Carlos Gardel de los últimos años, en la época que su fama trascendía las fronteras rioplatenses y colonizaba la sensibilidad latinoamericana, es un estereotipo memorable pero epilodal. Hubo otro Carlos Gardel, hoy

escondido en los surcos rayados de las antiguas grabaciones, que tuvo, en su frescura orillera y en su impostación agresiva, una mayor autenticidad, si es que el término subraya el tono primerizo de un estilo, que la registrada por el caudaloso repertorio de sus últimos lustros. Comenzó, antes de volcarse decididamente en las letras de tango, con un cancionero de letras que evocaban la vida rural, en el dúo formado con Razzano o en solitario. El primer clarinazo que anunciaba su entrada decidida y decidora en el universo del tango vino después. Escúchese, si no, la primera grabación de *Mi noche triste*, con el acompañamiento de la desvalida guitarrita de José Ricardo, cantada a grito pelado por el Morocho, hacia el 1917 (disco Max Glucksman 18010). Ese Gardel superado, aunque quizá jamás desdeñado y tal vez evocado con nostalgia por El Mago, es el orillero, el cantorito de los suburbios, del que Borges dice en su *Evaristo Carriego* que tenía “*una entonación atiplada, como de ñato, arrastrada, con apurones de fastidio, entre conversadora y cantora.*”

El cantor orillero, representante del despertar artístico rioplatense, es decir un típico espécimen popular, no es, como lo quieren ciertos corifeos del tango, el albacea lírico de una sociedad emboscada en los arrabales cuchilleros de Montevideo y Buenos Aires, donde los criminales se mimitizaban bajo el poncho deshilachado del pobrerío. No debe confundirse la buena salud moral del pueblo llano con las mañas de la gente proclive al delito y enemiga del *laburo*, que tampoco era “mala” porque sí, por deliberado empeño, ya que respondía a un claro determinismo económico y social soslayado por los representantes intelectuales de las clases altas que ven malandrínaje en la muchachada que mamó del seno de dos ominosas madrastras: la ignorancia y la miseria. Es necesario distinguir el mundo del *cafisbo* o *caralisa* que explota a la mujer, la *mina*, con las antiguas artes del proxenetismo, o las malas artes del tahúr de garito, o los desplantes del *guapo* “haragán y prepotente”, ociosos representantes de la “mala vida”, del mundo del criollo buscavidas y el inmigrante recién llegado. Ellos debían soportar, en la riesgosa compañía que imponían por entonces los delincuentes de las ciudades portuarias, las embestidas de la desigualdad social y la escasa remuneración de las fuentes de trabajo. Los mitólogos de la sociedad del tango, cegados por el resplandor de los cuchillos, las más de las veces de hojalata literaria, nunca han visto, o no han querido ver, estos aspectos estructurales de las urbes rioplatenses. Desconocen o tergiversan así la primavera libérrima, pero no libertina, del tango, un hijo del pueblo

y no del *lumpen*, un baile preciosista pero no lúbrico, una música popular y arrabalera pero no canallesca.

En las orillas, donde el campo tropieza con las primeras tapias y la ciudad se desviste de su piel de ladrillo, no cabe ya más el payador rural, dueño del espacio y del tiempo míticos, de los grandes itinerarios ecuestres que unían los oasis del desierto ganadero. Aquí, en los cinturones suburbanos, dialogan cara a cara dos humanidades marginales, ambas recientemente desarraigadas. Una es la del interior del país, la americana, desgajada de sus pagos por el éxodo forzado a la ciudad. Los expulsados de las estancias cimarronas por los representantes del patriciado terrateniente, la “oligarquía de la bosta” al decir de Sarmiento, son las víctimas de una *Pax Britannica* que imponía la racionalización económica de las haciendas y el refinamiento de la ganadería a cambio de la apertura de los mercados ingleses para la adquisición de la carne vacuna. También las ciudades tenían sus Cortes de los Milagros, sus rufianescos ejércitos de vagos malandrines, borrachos y timberos que proliferaban en las orillas penumbrosas en los arrabales somnolientos, en los cafetines sórdidos donde la *piccola gente* bebía el vino carlón luego de fatigantes y mal remuneradas jornadas de brazo arremangado y frente sudorosa. La otra humanidad es la extranjera, en particular la italiana, llegada en las bodegas de la inmigración trasatlántica. Este viaje sin pasaje de retorno era la única manumisión posible de la presión sucesorial sobre el minifundio, del hambre ancestral del proletariado que se hacinaba en las ciudades que crecían pujantes y en los campos de economía arcaica. Los italianos, cuyos hijos fueron activísimos compositores e intérpretes del tango llegaron a constituir, a finales del siglo XIX y principios del XX, la mitad de la población de Buenos Aires y más de la tercera parte de la de Montevideo.

La mezcla genética y cultural de los criollos y los extranjeros da lugar a tipos humanos híbridos, al margen del telurismo campesino y de la cosmovisión urbana. Los náufragos del pasado y los desahuciados por el porvenir deben afirmar, en un despiadado presente, su condición de hombres mediante las categorías directas del coraje. Ser *guapo* equivale simplemente a *Ser* en la duda cartesiana del orillero. Este coraje es hijo de la desesperación y aun del miedo. El inconformismo, la rebeldía, la protesta popular del arma blanca, el triunfo camal y carismático sobre el derredor sórdido de una sociedad del desamparo, están sintetizados en el duelo a cuchillo,

que determina “quién es más” en la tierra de nadie. Y ese rito sangriento debe cumplirse, como lo quiere el tango, a la luz de un farol fabulado y fabuloso que iluminaba la intemperie del espacio social donde, de la mano, medraban la tristeza y la esperanza.

El cantor surgido en ese suburbio, analfabeto, desmañado, sin otra escuela que la aprendida de los otros cantores —un saber sin teoría, una práctica sin doctrina— es el aedo de la infelicidad cotidiana, el cronista de las peleas famosas, el trovador de los cafetines y corralones. Su mensaje es la biografía de un mundo precario antes que malviviente, donde se debe “gambetear la pobreza” para subsistir y, en los paréntesis de olvido, jugar al amor en los brazos de la fatiga. Hecho a imagen y semejanza de ese ambiente azaroso y por momentos sombrío, aunque no exento de amor y ternura, de amistad y cortesía, donde la violencia social es más intensa que las bravuconadas de los cuchilleros de mirada torva, el cantor se convierte, no obstante su insignificancia artística, en el pequeño dios de las noches largas y los domingos cortos, en la única antorcha lírica encendida sobre la gran tiniebla de los arrabales rioplatenses.

Y de este modo, y construido con estos humildes materiales, y seguro dueño de una voz decidora, el Morocho del Abasto, el gordito de cien kilos de peso, canta incansable y sonriente, intrépido y entrador, en un escenario de esquinas rosadas y protagonistas populares: *musolinos*, *fasoleras*, *carreros*, *siete oficios*, *changadores*, “cabecitas negras” y *tanos* lacrimosos, que no sólo manejan organitos como los pinta la crónica sino que entre otros laburos abren, a duras penas, puestitos en la feria con “ganchera y mostrador”. Todo un mundo laboral y comercial pulula en derredor del café O’Rondeman, el epicentro desde donde se propaga la fama de Gardel, mientras los vecinos se acodan en las ventanas estrechas escuchando, ensimismados, aquella voz nocturna que brotaba como un chorro de plata desde el local mágico. Enfrente están las instalaciones del Mercado del Abasto, que durante el día se anima con multitudes de vendedores y marchantes, “lechuzas” cicateros y minoristas regateadores, envueltos todos en un agrio olor a hortalizas. En el cercano salón A.B.C. un “bailarín compadrito”, El Cachafaz, desparramaba “corridas” y trenzaba “ochos”, entre súbitas “sentadas” y estudiados “espejos”, “lustradas” y “alfajores”. En el café Paulin los braceros gallegos y los siete oficios italianos, sudorosos todavía, bebían el vino de la casa bajo la reprobatoria mirada de los

“pesados” criollos, incansables adictos del *suissé* o de la *caña* ordinaria. Y así, dispuestos en dos bandos, se estudian de reojo, se desconfían, alineados a lo largo del mostrador de estaño que reparte alegrías alcohólicas y olvidos matapenas. Entretanto, en los corrales duermen las “chatas” y humea el estiércol; en los patios bajo la luna se besan las parejas furtivas; en el conventillo aledaño un coro de cucharas le canta himnos a la sopa; y en el barrio entero el tiempo parece detenerse al conjuro de aquella canción que ya es, y lo será para siempre, “la canción de Buenos Aires” y del Río de la Plata.

Hay en los suburbios dos tipos de cantores: el milonguero y el cantor orillero propiamente dicho. El primero es una mezcla del payador de tierra adentro con el improvisador suburbano. En su léxico se codean los giros rurales con las voces lunfardas y los ligurismos del habla arrabalera. No es un tipo ecuestre sino apeado, que va de “boliche” en “boliche”, pespunteando el perímetro de las orillas. Estos milongueros –valgan los ejemplos de Betinoti o de Ezeiza– son admirados por sus dotes de repentistas, por su felicidad inventiva. Al igual que sus antepasados modelos rurales, descritos en el Martín Fierro, se sienten por encima de los meros cantores. El payador del campo y el milonguero del suburbio fabrican mundos, se proponen y contestan preguntas capciosas, se empecinan en largos contrapuntos de originalidad creadora. No son ya representantes del folclore sino, como decía Ayestarán, tipos metafolclóricos que escapan del anonimato repetitivo merced a las felicidades de su ludismo mental.

El cantor, por el contrario, vale por el *cómo* y no por el *qué*. Su excelencia finca en su buen oído, en su impostación poderosa, en su gracia vocinglera. Es un intérprete de segunda mano, no un creador. Pero tiene en su favor el privilegio de cautivar órficamente las apetencias del hombre común.

Gardel fue un representante fiel del medio donde comenzó su trayectoria de cantor. Las primeras armas de *El Morocho del Abasto* estuvieron patrocinadas por las lunas friolentas de los barrios. Sus admiradores iniciales se reclutaron entre los integrantes de aquella humanidad sin alivios que paraba la olla en los ranchos y los *bulines*, en los inquilinatos y las pensiones, retratada por Yacaré, Contursi y Carlos de la Púa mediante una poética lunfardeada que alcanzó la categoría filosófica de una concepción del mundo y de la vida.

El estilo inaugural de Gardel, cuando comenzó a adquirir la pátina del oficio, fue el del cantor orillero ya aludido: un estilo nasal, apurado, agresivo, por momentos intrépido en su desvalimiento. En determinadas grabaciones de su gran época Gardel exhuma aquella guaranguería desamparada: basta recordar la forma en la que canta *Un bailongo* (disco Odeón 18045) y la chabacana parla de *Tortazos* (id. 18821).

Ayudaban al joven cantor un registro versátil, amuchachado y, sobre todo, el dominio de una voz no muy poderosa pero dúctil que manejaba con plenitud y alegría, con intuitiva elocuencia, con modulaciones de pregonero criollo. Este estilo suburbano, apuntalado por el acompañamiento de unas guitarras menudas y presurosas, era directo e insinuante como un piropo callejero y desgonzado como el andar de un compadrito. Todo el arrabal se expresaba y reconocía en esa voz tensa y guapetona, sin academismos, intensamente emotiva y sugeridora.

Cuando Gardel, ya maduro y fogueado, conquista luego de una selección darwiniana el innumerable asentimiento de las ciudades rioplatenses, comienza su segunda etapa estilística. Ha aprendido a impostar la voz gracias a una disciplina estudiosa, a una dedicación sacrificada, a un íntimo e intuitivo reconocimiento de su valía, muy pocas veces aludida por sus biógrafos. Domina entonces los recursos de un fraseo parsimonioso, no exento de errores de dicción y de consonantes trabucadas que favorecen la articulación del canto, y, por momentos, recalca en un ingenuo divismo, manifestado por una inevitable autocomplacencia narcisista en los estereotipos del gesto y del atuendo. No es un orillero más: ha dejado de ser el mejor de los cantores orilleros para integrarse a la axiología cultural de sus grandes urbes predilectas, Montevideo y Buenos Aires. La gratuidad afable del trasnochador, beneficiada ayer por el trago de caña y las “achuras” asadas en los corralones, se ha convertido en una reiterada y rendidora operación comercial. Vuela El Zorzal de la humilde jaula de la admiración de los barrios y, sin dejar de ser auténtico ídolo popular, comienza a tener audiencia y proyección en los países de la cultura latina, aquende y allende el Atlántico. El virtuosismo de Gardel ha convertido en recuerdo al *Morocho del Abasto*; ahora es, y seguirá siendo, *El Mago*. Su voz se enriquece, se adensa; el tenor juvenil se abaritona, obligado, más que por los años, por cierta lentitud majestuosa y estudiada, propia del tango canción.

Es bueno reincidir en una explicación anterior para comprender plenamente esta característica gardeliana. Como antes dije, el tango, en su proceso formativo y madurativo, conoció tres épocas. En la primera, de entraña folclorizante, muchas veces improvisado “a la parrilla”, fue ante todo el asa de la danza pero también era cantado con letras locales –doble intención, palabras obscenas, fruslerías cotidianas–, bordadas sobre el cañamazo de un vigoroso esquema musical. En la segunda se adapta a la canción, propicia una vastísima fauna de “vocalistas” y un repertorio no menos caudaloso de letras que por momentos desnaturalizan y desvirtúan, sin defenestrarla, la antigua vocación bailarina. En la tercera, inaugurada por la alquimia precursora de Julio De Caro y desarrollada ampliamente en los últimos decenios del siglo XX (los conjuntos de Piazzolla, la Camerata del Tango uruguayo, el Quinteto Buenos Aires) procura ante todo ser y hacer música a despecho de los amantes del *canyengue* de corte y quebrada y de los letristas tangueros con aspiraciones literarias.

Gardel inaugura decididamente la segunda edad. El tango, gracias a su influencia, asciende “de los pies a la boca”, como dijera Discépolo comentando esta transformación. La danza popular rioplatense, proscrita al principio en los hogares “decentes” de la burguesía por ser conceptuada como el *ballet* de los pobres y el santo y seña rufanesco de una sociedad prostibularia, no tiene ya la impetuosidad rítmica de los tiempos de su niñez jubilosa en las orillas. Frenado por el bandoneón que trajeron los alemanes y dominaron los descendientes de italianos –valga el recuerdo de Greco, de Maffia, de Minotto, de Troilo–, serenado por la voz humana que le da hondura y plenitud, el tango desenvuelve entonces la madeja oculta de una melodía que lleva en andas al canto. La voz de Gardel, que ayer fuera la síntesis feliz y la coronación de los distintos estilos individuales de los cantores orilleros que le disputaban la primacía en los suburbios (cantores devorados por el trago, por la *milonga*, por la tisis) se adapta al fraseo opulento de los “fuelles”. Se abandonea, si cabe la expresión. Se hace grávida, pastosa, insinuante. Las letras preferidas no describen entonces el bailecito de medio pelo ni el *bulín mistongo* como lo hicieran las del período inicial. Una temática nueva, fraguada para la sensibilidad artificial del *cabaret* –campo de maniobras de los “niños bien” que a fuerza de plata corrompen la “obrerita”, convertida ahora en “muñeca de lujo”–, es deliberadamente lunfardeada por los letristas profesionales y da lugar a una larga serie de variaciones sobre el “ambiente”. Y es así como,

pari passu con el dramón vulgar, aparecen los versos de largas sílabas, tan gratos a Celedonio Flores. Dichos versos, a la vez que exploran todas las posibilidades del registro fónico de Gardel, sirven para conmover o para sainetizar, ya se trate de *Acquaforte* (disco Odeón 18807) o *Chorra* (íd. 18246), dándole a las letras un papel discursivo que se aviene con la nueva semántica del tango.

El Gardel de la segunda época cuenta con la alianza de la radiotelefonía y el cinematógrafo para imponer su estilística. Lo que hoy él canta mañana será cantado por el pueblo. Se invierte entonces el proceso. Ayer, el mejor de los cantores orilleros era la culminación de una escuela sin maestros y el espejo de las aspiraciones populares. Ahora, el cantor consagrado sabe que es el modelador visible y acatado del tango canción y de las otras composiciones más o menos camperas que disemina entre sus admiradores rioplatenses. En el primer período Gardel es el *primus inter pares* de los cantores, coronando y clausurando así una breve tradición suburbana; en el segundo es el rostro visible del tango, su Petronio melódico, su árbitro indiscutido.

Lo que canta y cuenta el Gardel de la madurez, ídolo de la radiotelefonía y hasta (casi) buen actor cinematográfico, se convierte, gracias al mecanismo de la adopción popular, en una versátil filosofía del ser y el sentir rioplatenses, intensamente mistificados y manipulados por los traficantes y empresarios del tango. En esa vaga y contradictoria amalgama de sentimientos, pensamientos y publicidad para el exterior, el tango pierde el aliento unívoco de la primera época y se transforma en un artículo de consumo, en un puchero de temas donde la inautenticidad es exorcizada por la voz nigromántica de Carlitos. De este modo se define un extremo trágico en tangos del tipo de *Noche de Reyes* (disco Odeón 18224) o *Cotorrita de la suerte* (íd. 18246); un centro sentimental en *Se llama mujer* (íd. 18270), *Lo han visto con otra* (íd. 18166), *Vieja Recoba* (íd. 18122) o *Cartas viejas* (íd. 18810); un meridiano de rigor malevo en *Por seguidora y por fiel* (íd. 18841), *De puro guapo* (íd. 18241), *Mala entraña* (íd. 18213), *El ciruja* (íd. 18187) o *Taconeando* (íd. 18855); un despectivo florilegio de ridiculizaciones, caricaturas y críticas en toda la línea de los tangos “cachada”: *Che Bartolo* (íd. 18248), *Farabute* (íd. 18258), *Fierro chifle* (íd. 18254), *Pituca* (íd. 18835) o *As de cartón* (íd. 18820). No es posible agotar en esta breve lista los temas del repertorio gardeliano: hemos soslayado deliberadamente a las “madrecitas buenas”, a las “milonguitas” desdichadas, a los muchachos “calaveras”,

a los bailongos domingueros –¿quién no recuerda el retablo nostálgico de *Oro muerto?* (íd. 18175)–, a los barrios y sus personajes típicos, a los tópicos deportivos, a la monótona chafalonía de la traición de amor, etc.

El tema de la injusticia social apenas figura en este vasto friso de temas urbanos y suburbanos. Entre una escasa media docena de tangos pueden señalarse *Al pie de la Santa Cruz* (íd. 18896), *Pan* (íd. 18872), *Acquaforte* (disco ya citado), *Giuseppe el zapatero* (íd. 18836). El pueblo desposeído y desamparado, sin embargo, no extrañó ni en la era de los “años locos” ni en la “Década infame” la ausencia de su angustia y rebeldía en la letra de los tangos que cantaba Gardel. Los letristas famosos, incluyendo al desencantado, estupendo y feroz Discépolo, desestiman en general los temas de la estratificación social, de la desigualdad clasista. Mentan los efectos pero no las causas. Registran la injusticia pero, despistados y contradictorios, olvidan o disimulan a sus responsables históricos. De este modo, el narcótico vespertino de las canciones de Gardel, gustadas entre mate y mate, empareja a todos los hogares rioplatenses en la acepción de una problemática que pocas veces tiene que ver con ellos. Pero el arte de Gardel está más allá de la verdad y la mentira. Las letras torpes o deliberadamente lunfardeadas son aceptadas por su puro cuño gardeliano, por su poderoso testimonio vocal. La plenitud de un estilo incorpora el oro y la ganga (más abundante que el oro) al disfrute del cancionero popular gracias a la magia de su voz, dotada de un sortilegio insoslayable. De tal modo se impone una temática que las grandes masas, en el período que corre entre las dos guerras mundiales aceptan –¿o aceptaron?– por ser la de Gardel, el ídolo, aunque no constituya un reflejo del destino colectivo. Gardel y sus productos se transforman así, merced al escamoteo lírico de la realidad social y la imposición de un tinglado de marionetas, en “el opio del pueblo”.

Gardel perdura preponderantemente como un cantor de tangos. Sin embargo el tango no es el género único de su repertorio. El ancho y tostado rostro del criollismo mediterráneo asoma tras el cancionero de todas sus épocas y modalidades. Con Razzano –el compañero uruguayo de un dúo juvenil– o sin él, los estilos y los valeses, las rancheras y las zambas, las cifras y las milongas, corroboran un tropismo tempranamente manifestado, y siempre renovado, hacia un hemisferio campesino que él conoció de refilón, cuando muchacho, y que palpitaba tras las alusiones paisajísticas y

humanas de las orillas. Se trata, no obstante, de una concesión al patriciado nostálgico de sus raíces, a la burguesía tradicionalista y nacionalista, a la argentinidad definida a lo Ricardo Rojas y practicada a lo Leandro Alem. No hay en las canciones de ambiente o énfasis rural que canta Gardel una pura resonancia telúrica como sucedía con las de Atahualpa Yupanqui, Los Olimareños o Mercedes Sosa. Estos cultores de las proyecciones estéticas del folclore van a las fuentes en busca de mensajes originales. En cambio, los estilos o las cifras del repertorio de Gardel son apenas compensaciones de una carencia, remedos de un ruralismo que jamás tuvo acceso al universo asimétrico del tango.

El tango avasalló el alma de las ciudades rioplatenses cuando éstas digerían con lentitud, como las enormes y aletargadas serpientes constrictoras, la doble extranjería de los desplazados de adentro y los llegados de afuera. En el tango y sus ritmos, en el tango y sus letras, se confabula entonces la guaranguería estentórea, el matonismo oprobioso, la cursilería sensiblera de los barrios, la parla lunfardesca de los noctámbulos del *cabaret*, los lugares comunes del coraje inútil y el amor tornadizo. Toda esta superestructura de quincalla espiritual revela una subyacente y rigurosa infraestructura de penuria social, de desacomodo subjetivo y colectivo, de marginalidad atropelladora e indefensa a un tiempo.

En la era peronista se quiso imponer la temática vernacular. Se le exigió al pueblo citadino, y este convirtió el mandato en recreación, que escuchara con mayor atención la voz de la tierra adentro, esa Pachamama llena de alusiones desconocidas para los forjadores iniciales del tango. Desde las sierras pampeanas y el altiplano andino, geográfica y etnográficamente ignorados por las ciudades, desciende entonces una música agria, monótona, estremecida por el viento aborigen. Y el pueblo, ya definitivamente americano, ya asimilada la turba expatriada de sus orillas, ya integrado unánimemente a los grandes cuadros nacionales, buscó en esos ritmos dolientes y hasta ayer bárbaros, heridos por el trauma económico y espiritual de la conquista, un rescoldo del autoc-tonismo que le negaban la etnia y la historia. Las puertas de la era poscriolla comienzan de este modo a abrirse hacia un mañana reacio a toda predicción, pero cada vez menos gardeliano y más rockero y rumbero, hasta desembocar en el charco donde chapalean barro los pibes del aguante, es decir, los protagonistas y difusores de la mentalidad y la parla rufianesca que campean en la cumbia villera.

La permanencia de Gardel en este tiempo maduro para una mayor autenticidad vernácula sigue levantando en vilo el milagro de un anacronismo. La voz inmortal de *El Mago* defiende así, en una infatigable brega, los fueros de una música y una literatura populares que si bien no han sido totalmente desplazadas ya no son funcionales.

Al obligado retroceso a la tradición impuesto en la Argentina y a la funcionalidad militante del canto popular, que en el Uruguay denunció la prepotencia clasista y la tiranía militar, la voz de Gardel respondió con su permanencia, al margen del bien y del mal, de los tiranos y los revolucionarios, de la opresión y la libertad de los hombres. De tal modo, a contrapelo con las apetencias generacionales y los gustos de los distintos ciclos musicales Carlos Gardel, el incinerado en Medellín, continuó, como el Cid, ganando batallas después de su muerte.

El tango y sus nostálgicas esencias se atrincheran en el milagro incesante de su voz. Las orillas finiseculares y el *cabaret* de entre los años veinte y treinta del siglo XX exhiben en el repertorio gardeliano sus muecas decrepitas, sus solapas manchadas –al igual que el *Viejo smoking* del tango homónimo– por el carmín de la milonguera y las cenizas del *pucho* insolente. *Percantas formayinas, otarios esgunfiadores, pebetas retrecheras, punquistas engayolados, bailarines compadritos, poligrayos aspamentosos, reos esquenunes, batilanas chivateadores*, toda esa fauna lunfarda y lamentable de antaño constituye la procesión de sombras que desfila en el canto retrospectivo de Gardel. Y como contrafigura, un campo convencional, pálido, aguachento, de cuando en cuando salpica con su forzada guachiparla a este museo de criaturas clausuradas por la historia, espectrales en su irrealidad, derrotadas en su pulseada con la muerte.

Quien hoy se asome a las ruedas de albañiles que malcomen en los mediodías, a las cocinas de los restaurantes donde trajinan mujeres sudorosas o a las fiestas bochincheras de los domingos, advertirá que en todos los lugares donde el pueblo desangra sus esperanzas y enhebra sus sueños reumban los compases de las cumbias y ruedan como cuentas de un collar roto las reiterativas, las huecas canciones de trópicos desconocidos y mulaterías ignotas. A ese repertorio alóctono se le agregan, en estos días, los ritmos sordos y las voces descompuestas de cumbias villeras, insultantes y resentidos testimonios del tiempo rioplatense que nos ha tocado vivir. Y

ni que decir del rock que incendia a las multitudes de jóvenes, y no tanto, cuando al compás de la mímica y la *merka* los cantores famosos se menean y gesticulan, y los guitarreros caminan dando bandazos, al igual que los barcos en las tempestades, y el baterista, con velocidad inverosímil, azota su estridente sonajero nocturno.

Pero Gardel, reverberación melancólica y melodramática del ayer, continúa, a despecho de la desaparición de su persona y de su mundo, entregándonos un monólogo ilustre a la hora del amargo ritual, bajo el alero de las tardecitas, enjugando soledades, despuntando nostalgias, evocando orilleros infernos, proletarios purgatorios, y perdidos paraísos. Se trata del lejano resplandor de mentidas lunas de hojalata. Pero brillan y alumbran. La permanencia de la memoria nos remite a las raíces de nuestra identidad criolla. No hay anacronismo en ese búmeran del pasado sino una indefinida duración, tal como Bergson la concebía, sobrevolando las fronteras del tiempo. La pregunta desde el todavía es si resulta válido pensar en el siempre. Gardel cada día canta mejor, sí, pero todo día termina al caer la noche. Y ya, en este joven siglo XXI, la noche está cayendo sobre el canto retrospectivo de Carlitos. Muertos los seguidores veteranos todo nos lleva a pensar que tras el entierro de su tiempo y su memoria se levantará un bosque de lápidas en medio de un triste jardín de flores muertas. La historia le ha dado la razón al río siempre cambiante de Heráclito y no a la esfera inmóvil de Parménides.