biblioteca digital

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN





Condiciones de uso

- I. 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 na 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley no 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 nº 9.739 y su modificación por la Ley nº 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



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.

EL TANGO EN LA ESCENA DRAMÁTICA DE BUENOS AIRES EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: CONTINUIDADES Y RUPTURAS

En este trabajo se realiza una aproximación a las dos modalidades del tango que se desarrollaron en la escena dramática de Buenos Aires entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siguiente.

Asimismo se hace referencia a los discursos de época, reflejados en crónicas y noticias periodísticas, que permiten interpretar el contexto social en que se desenvolvieron y la recepción que obtuvieron en la audiencia los hechos musicales estudiados.

El género chico criollo

La escena dramática de Buenos Aires, al finalizar el siglo XIX, presenció la expansión del género chico local, que adquirió en sus inicios la estructura de su homónimo español, es decir el de una obra breve, en un acto, que tenía como finalidad la evasión y el entretenimiento. En poco tiempo, conjugándose con el sustrato criollo existente, alcanzó rasgos locales que lo alejaron del antiguo repertorio hispano. Los personajes y tipos pintorescos que se visualizaron a partir de ese momento, el lenguaje utilizado y las situaciones planteadas en la trama, respondieron a un contexto social y cultural proveniente sobre todo de la urbe y los suburbios de Buenos Aires.

Enmarcado en rótulos como "pasos líricos", zarzuelas, comedias, vodeviles, sainetes, sainetes líricos o revistas, el género chico realizó hasta fines de la década de 1920, el registro de acontecimientos y hechos más o menos destacados del entorno histórico, social y político rioplatense contemporáneo. En todas las variantes enumeradas, la música tuvo un desempeño muy importante conformando un elemento dramático esencial al caracterizar un personaje, una situación o simplemente ambientar al espectador en un tiempo y espacio determinados. Los compositores se inspiraron en diversos géneros del patrimonio musical popular para concretar un teatro de convocatoria masiva. Al estar la mayor parte de las obras teatrales ambientadas en la urbe porteña, los géneros a los que los creadores recurrieron en forma más asidua fueron el tango y la milonga.

Archivos de música del género chico

En los archivos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) de la ciudad de Buenos Aires, se conservan partituras manuscritas de numerosas obras del género chico. Muchas se preservan con la totalidad de las *particellas* de cada uno de los instrumentos de la orquesta y además la reducción para canto y piano que era denominada "parte de apuntar", utilizada como guía por el director de orquesta que solía ser, muchas veces, el mismo compositor.

La orquesta se integraba con el cuarteto de cuerdas completo. Las maderas, por lo común duplicadas, eran: flautín, flauta, oboe, clarinete y fagot; los metales comprendían cornos, trompetas –reemplazadas a veces por pistones o cornetines— y trombones. La percusión estaba compuesta por timbales, tambor y bombo. En ocasiones se complementaba con instrumentos dentro de la escena como piano, violín o violonchelo.

Un somero análisis de este orgánico, permite observar que las *particellas* de los cordófonos a veces sólo tienen duplicada la parte del violín. Por tanto estas orquestas teatrales al privilegiar aerófonos y membranófonos –posiblemente con la intención de lograr mayor volumen– producían una resultante sonora muy peculiar. En ese sentido son muy valiosos los escasos registros discográficos obtenidos a comienzos de 1900 con la participación de estas orquestas en los que se percibe parcialmente, debido a la precariedad técnica de los registros, dicha singularidad.

El tango en el género chico criollo

En las partituras de los números musicales del género chico asociados con el tango, se leen encabezamientos con indicaciones de tiempo de tango,

tiempo de milonga o sencillamente tango, como para señalar un tempo o "aire" implícito, bien conocido por los ejecutantes y que hace suponer una modalidad en la ejecución ligada a la transmisión oral.

Carlos Vega en Estudios para Los orígenes del tango argentino escribió:

"Si alguien desea entender la historia al derecho debe empezar por reconocer el hecho de que *no hay tango argentino hasta que no llega la ola de la zarzuela y concretamente la incursión del género chico.*" (2007:100)

El libro contiene la transcripción de varios melogramas de estos tangos de zarzuela en los que Vega buscó establecer en sus parámetros melódicos y rítmicos, la génesis de los primeros tangos argentinos para enunciar que:

"Los tangos españoles que vinieron en las zarzuelas alcanzaron enorme difusión y popularidad en la Argentina. Compositores y libretistas españoles siguieron haciendo tangos españoles para sus zarzuelas; compositores y libretistas argentinos acabaron por iniciar una floración de tangos argentinos, primero, a la manera española, después, al modo argentino. Es decir, en términos precisos: la primera floración de tangos argentinos es la continuación argentina de la floración española." (2007: 114)

Teniendo presente estas afirmaciones, se analizan, en primer término, una milonga y un tango de sainetes criollos realizados por dos destacados compositores españoles, Antonio Reynoso y Francisco Payá que arribaron a Buenos Aires a fines del siglo XIX. Radicados definitivamente en Argentina, con sus creaciones contribuyeron a configurar los rasgos musicales del género chico criollo.

Antonio Reynoso¹ sobresalió entre sus muchas realizaciones por la música de *Justicia criolla*, zarzuela cómico-dramática de Ezequiel Soria,

¹ Antonio Reynoso (Bilbao, 1869-Buenos Aires, 1912): Autor de la música para importantes piezas del género chico como *Los políticos* de Nemesio Trejo (1897), *Los disfragados* de Carlos Mauricio Pacheco (1906) y *Don Quijano de la Pampa* de Carlos Mauricio Pacheco (1907)

representada en 1897². Una de las primeras piezas teatrales en las que se registra la utilización de elementos musicales asociados con el tango.

La obra está ambientada en un conventillo, casas de inquilinato que constituyeron un microcosmos donde se alojaron inmigrantes de distinta nacionalidad, raza y religión, junto a una amplia gama de componentes nativos. Reynoso logró reflejarlo utilizando géneros musicales contrastantes en un dúo entre Benito, el criollo portero del Congreso y José, el gallego ordenanza de los Tribunales, al identificar al primero con un tiempo de milonga y a José con uno de muñeira. En la segunda parte del dúo, el texto que entona Benito alude a una conquista amorosa que realizó a través del tango. En la partitura se indica Estilo Milonga, y tiene agregado "para bailar pausado".

La milonga se considera uno de los géneros que incidieron sobre la conformación del tango y muchas de las primeras ediciones, evidentemente por afinidades de sus rasgos melódicos, se publicaron indistintamente con los rótulos de tango, de milonga o de tango milonga. En el ejemplo que presento, la fórmula rítmica característica de la milonga, común por otra parte a otras danzas contemporáneas de esa época como, por caso, la habanera, sólo aparece fugazmente esbozada en el acompañamiento, pero también se detectan algunos desplazamientos acentuales que luego se transformaron en rasgos fundamentales del tango. Eso es todo lo que podría asociarse en el ejemplo con el tango rioplatense como género constituido.

Se reproduce una copia de la "parte de apuntar" que posiblemente constituya el manuscrito original de Reynoso.

² Estrenada por la Compañía de E. Gil el 28 de septiembre de 1897 en el teatro Olimpo.

³ El original se encuentra en los Archivos del INET



47



Asimismo en *Justicia criolla*, en la Escena XVI, se desarrolla un baile en el patio del conventillo. Los participantes piden valses, cuadrillas y tangos, pero el personaje de Benito dice: "como buenos criollos propongo que se abra la sesión con un tango y si la mayoría está por la afirmativa, ya pueden rascar sus cuerdas los guitarristas". En la edición impresa de la obra de Ezequiel Soria (1920: s/n), entre paréntesis se acota: "(Tocan y bailan el tango. Después del tango continúa la escena hablada)" La música de este composición no está incluida entre los números musicales que realizó Reynoso. Puede haber sido un tango popularizado fuera del ámbito teatral, pero se desconocen sus características.

Lo importante de esta escena es que habría sido una de las primeras veces que se bailó el tango en un escenario teatral. Reitero que su estreno fue en 1897 y que además no debe olvidarse que la labor continuada de los teatros por hora, con cinco sesiones por día, transformaron al teatro del género chico en la primera manifestación de una cultura de masas que se dio en Argentina. Ello fue posible por el surgimiento en el litoral argentino de una clase media consolidada y con el suficiente poder adquisitivo como para gestarlo y nutrirlo de manera firme y continua durante más de treinta años. Por tanto la presencia del tango en el teatro, como en *Justicia criolla*, demuestra que el género ya había encontrado su reconocimiento entre la clase media en las postrimerías decimonónicas y no se encontraba limitado a ambientes prostibularios y marginales como ha venido señalando reiteradamente el imaginario de varios estudiosos.

El segundo compositor español, Francisco Payá⁴, fue autor de una producción sumamente prolífica que alcanzó a totalizar más de doscientos títulos. De *Música criolla* de Carlos Mauricio Pacheco y Pedro Pico, sainete de 1906⁵, he seleccionado como ejemplo ocho compases pertenecientes al Nº 1, el Sexteto cómico de tres compadritos y sus respectivas mujeres indicado en la partitura como *tango lento*. Se percibe, esbozada, la asociación de pies rítmicos que fue muy característica del acompañamiento de

⁴ Francisco Payá (Guipúzcoa, 1879- Buenos Aires, 1929). Entre las obras que musicalizó pueden destacarse, *Los inquilinos* de Nemesio Trejo (1907), *Los payadores* de José González Castillo y Carlos Schaefer Gallo (1915), *Verbena criolla* de Alberto Vaccarezza (1918) y *El último tango* de Isaac Morales (1922).

⁵ Estrenado por la Compañía de los Hermanos Podestá el 5 de junio de 1906 en el teatro Apolo.

los tangos rioplatenses de la primera época, pero la línea melódica reviste escaso interés. La estructuración en corcheas y semicorcheas sobre las cuales se apoya cada una de las sílabas del texto en versos octosílabos, le confiere pesante uniformidad.

Ejemplo 2: Fragmento del Sexteto de *Música criolla*, letra de Carlos Mauricio Pacheco y Pedro Pico, música de Francisco Payá⁶.



El siguiente ejemplo es de un compositor argentino, Eduardo García Lalanne⁷, que desarrolló su carrera en forma contemporánea a los dos españoles. De sus muchas creaciones, sobresale la música que compuso para el sainete *Gabino el Mayoral*⁸.

⁶ Reducción para canto y piano publicada en *Antología Musical Argentina. Sección Sainete Argentino. Fascículo I,* Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1945.

⁷ Eduardo García Lalanne (Buenos Aires, 1863-Buenos Aires, 1937). Compuso la música para diversas obras del género chico, entre las que se encuentran *El sargento Martín* de Ezequiel Soria (1896), *Ensalada criolla* de Enrique De María (1898) y *La trilla* de Nemesio Trejo (1901)

⁸ Estrenado por la Compañía de V. de la Vega el 16 de diciembre de 1898 en el teatro Comedia.

El N° 3 es un dúo entre los personajes de Angelina y el Vigilante. La segunda parte del dúo se editó, posteriormente, como tango con el título de *No me vengas con paradas*.

Aquí, en la melodía se encuentra nuevamente el pie sincopado muy utilizado en el tango, pero su reiteración determina una sensación de monotonía rítmica, unido a un acompañamiento muy simple. Es decir que pueden detectarse algunos rasgos similares que se asocian con el tango rioplatense, pero su resultante es otra cosa.

Ejemplo 3: Final del dúo entre Angelina y el Vigilante de *Gabino el Mayoral*, letra de Eduardo García Velloso, música de Eduardo García Lalanne⁹.



⁹ Reducción para canto y piano publicada en *Antología Musical Argentina. Sección Sainete Argentino. Fascículo I*, Buenos Aires, 1945. En la edición que se reproduce en el texto que canta Angelina al comenzar, figura erróneamente "No me vengas con pavadas"; debería decir "paradas".









Teatro con cabaret

A partir del estreno en 1918 del sainete de Weisbach y González Castillo Los dientes del perro¹⁰ donde se interpretaba el tango Mi noche triste de Samuel Castriota y Pascual Contursi, surgió la otra modalidad del tango dentro

¹⁰ Estrenada el 20 de abril de 1918 por la Compañía de Enrique Muiño-Elías Alippi en el teatro Nacional.

de la escena de Buenos Aires: el teatro con cabaret, es decir una obra con un cuadro que se desarrollaba en un cabaret y en cuyo transcurso indefectiblemente se interpretaban uno o varios tangos. En realidad el recurso ya había sido utilizado con anterioridad en *El cabaret* de Carlos Mauricio Pacheco¹¹ y *Alma de bohemio*¹² de Florencio Parravicini y Humberto Zurlo, pero el éxito de *Los dientes del perro* determinó que la propuesta se explotara reiteradamente durante la década de 1920.



Imagen 1. Una escena de la obra *El tango de la muerte* de Alberto Novión, estrenado por la Compañía Arata-Simari-Franco el 5 de agosto de 1922 en el teatro San Martín. Cuadro con cabaret. Se observa en primer plano un grupo de bailarines de tango y detrás la orquesta típica. Fotógrafo no identificado. Colección Héctor Goyena.

En el diario Crítica en su edición del 7 de julio de 1922, puede leerse:

"Ha vuelto a su apogeo el cabaret. Ya casi no hay teatro nacional en Buenos Aires donde no haya uno. En el Buenos Aires, Apolo, Politeama y Mayo funciona actualmente y con fecha próxima se anuncia en El Nacional [...]. Lo mismo sucederá en el San Martín donde debutará la Compañía Arata-Simari-Franco con *El cabaret de la muerte*. Pero lo más gracioso es que estos "cabarets" salvo insignificantes detalles, son idénticos. Tienen la misma

¹¹ Estrenado el 5 de marzo de 1914 por la Compañía Vittone-Pomar en el teatro Argentino.

¹² Estrenado el 19 de junio de 1914 por la Compañía de Florencio Parravicini en el teatro Argentino.

orquesta típica, el tanguito sentimental cantado por un hombre o una mujer; los bailarines profesionales, sus borrachos cargosos, el inglés que no sabe bailar tango, el provinciano ridículo a quien los patoteros toman para la farra y la mar de cosas gastadísimas y sin embargo, el público acude a todos y no se cansa. Lo prueba el éxito que en todos los teatros alcanza".

Como exponía el cronista, todos los cuadros con cabaret eran pretexto para exhibir una orquesta típica, a veces de renombre, como podía ser, por ejemplo, la de Roberto Firpo o la de Juan Maglio y la interpretación de uno o varios tangos, que merced a ese medio alcanzaban muchas veces rápida popularidad. Cito como ejemplo el del tango *Milonguita*, letra de Samuel Linning y música de Enrique Delfino o el de *La copa del olvido* con letra de Alberto Vaccarezza y música también de Delfino¹³, estrenado en el sainete *Cuando un pobre se divierte*. Los periódicos se hicieron eco del éxito logrado por la composición y el diario *Crítica* del 27 de diciembre de 1921, señaló:

"No hay precedentes en la historia de una popularidad más rápida, más definitiva, más violenta, más invasora y formidable que la del tango de nuestro compatriota Delfino: *Mozo, traiga otra copa*.

Flota en el ambiente, lo modulan al contestarse las bocinas de los automóviles, lo silba todo el mundo, da vueltas en la cabeza pugnando por salir y se ha infiltrado de tal modo que ya es imposible ir al café y decir ¡mozo! sin que mentalmente sigan las inspiradas notas de la melodía tanguística del señor Delfino. [...] Nadie ha pensado en una cosa, en que Delfino viene tocando el tango, dos o tres veces por sección, a través de las ciento ochenta y siete representaciones que hasta ahora lleva el divertido *Cuando un pobre se divierte* o sea más de cuatrocientas ejecuciones ante una sala sumida en el recogimiento respetuoso con que se escuchan las obras maestras.

Delfino ya no sabe qué hacer para corresponder a esta pasión desbordante. Introduce novedades y complicaciones en su propia

¹³ Enrique Pedro Delfino ("Delfy") (Buenos Aires, 1895- Buenos Aires, 1967). Pianista, director, letrista, compositor. Entre sus tangos más destacados se cuentan: Ventanita florida, Padre Nuestro, Griseta, Aquel tapado de armiño, Araca corazón, Re-fa-sí. También realizó música para varias obras teatrales.

¹⁴ Estrenado por la Compañía Muiño-Alippi el 19 de octubre de 1921 en el teatro Nacional.

música, modulaciones que varían todas las noches, "fiorituras", "gorgoritos", toda una retórica pianística estupefaciente. Cicarelli entona la letra vaccarezziana y Delfino opera en el pianoforte."

De esta crónica se desprenden tres aspectos sobre el tango a destacar:

- 1) La meteórica popularidad lograda por algunos tangos a través del teatro, popularidad que en el caso de *La copa del olvido*, se mantuvo a través de los años.
 - 2) El interés que suscitaban sus interpretaciones.
- 3) El importante papel que desempeñaba, en algunos intérpretes, la improvisación.



Imagen 2. Anuncio publicado en el periódico *Crítica* el 21 de diciembre de 1921, destacando el éxito alcanzado por el tango *La copa del olvido* con música de Enrique Delfino.

Los tangos que se ejecutaban en los "cabarets escenificados" no obedecían a necesidades concretas del texto teatral, sino que aprovechando

la masiva popularidad que el género había logrado, se los interpolaba en ese cuadro ex profeso, por considerarlo el ámbito más propicio para interpretarlo. Por ello sus características musicales no diferían de los que eran compuestos fuera de la escena y cuya estructura formal se integraba con dos o tres secciones diferentes, por lo general de dieciséis compases cada una. La melodía, a su vez, era muy común organizarla en base a los acordes desplegados de dominante y tónica, con un apoyo armónico de I V V I y la utilización de frases acéfalas. Además es muy importante destacar que la orquesta típica que los ejecutaba, conformada por bandoneones, violines, contrabajo y piano, producía un efecto tímbrico que se apartaba totalmente del asociado con las orquestas de teatro que anteriormente describí.

El recurso del teatro con cabaret y con tango, se utilizó hasta la saturación. Al respecto se explayaba el diario *Crítica* el 11 de mayo de 1923:

"El futuro historiador que tenga a bien referirse a esta época del teatro nacional, tendrá que reconocer como protagonista de todas las actividades escénicas del momento actual, como elemento absolutamente dominante, al tango, al soberano tango. Él está en el noventa y nueve por ciento de las obras del género chico, determinando, según sea mayor o menor su eficacia, los grandes éxitos de boletería o los fracasos. Él está dominando con su poderosa sugestión, en las voliciones de los personajes de sainete: la *percanta* se fuga del *cotorro* o vuelve a él a los acordes de un tango; se venga del hombre traicionado en su amor, interrumpiendo el tango que se baila, si hasta los personajes del señor Vaccarezza hablan en parrafadas cadenciosas que remedan una "sentada" de tango. Todo el teatro nacional de hoy está saturado de tango. Nuestra escena es tanguística hasta la médula."

El comentario ilustra con claridad el prestigio y la difusión que había alcanzado el género tanguero en esos momentos.

El teatro con cabaret continuó vigente hasta muy avanzada la década del veinte. Así puede leerse el 12 de agosto de 1927 en el diario *La Razón* el siguiente comentario sobre el estreno de la pieza *Aquella noche en el Pigalle* de Bastardi y Franco:

"El hecho de haber llevado por millonésima vez un cabaret a escena dice muy poco en favor de los autores. [...] Nada falta en el tercer cuadro. Ni la serie de sopapos que suenan entre cajas, ni la repugnada escupida, ni el tango cantado y bisado, ni las excentricidades de un músico extravagante. En su transcurso han sido empleados los recursos del viejo sainete criollo, sainete con cabaret, se entiende y los recursos de la tragedia que no es la shakespiriana."

El ocaso del sainete lírico

El éxito y la continuidad del teatro con cabaret fue asimismo uno de los factores que incidió en la paulatina desaparición de la otra modalidad, la de la zarzuela criolla que desarrollé inicialmente. El diario *Crítica* del 5 de abril de 1923, en un artículo titulado "La decadencia de la zarzuela nacional" manifestaba:

"Las piezas con música son cada vez más raras en nuestro teatro por horas. ¿Es que el público habitué a esas salas no gusta de la zarzuela? No lo creemos. Bien se demuestra que no es así con el éxito extraordinario que obtienen algunos tangos cantados, piezas de ritmo pegadizo que se adentran en el corazón popular y llegan a constituir, por días y días, la obsesión de Buenos Aires. En esas simples producciones hay una inspiración y una originalidad que suele brillar por su ausencia en las partituras que firman los autores musicales de género chico. [...] La música con las muestras de hoy día, no aumenta el éxito de una obra. Otra cosa es con los autores de tangos. Éstos si que coadyuvan el aumento del número de representaciones de los sainetes. Piezas hay que han sido grandes éxitos, merced a los tangos [...]"

A pesar de estas percepciones pesimistas, continuaron representándose sainetes líricos y zarzuelas criollas hasta finalizar la década del '20, aunque cada vez con menor frecuencia.

No debe olvidarse que entre 1922 y 1928, tuvo lugar la presidencia de Marcelo T. de Alvear y desde su gobierno se propalaron los valores de la clase social a la que pertenecía, es decir, la oligarquía liberal. Silvia Pellarolo escribe que: "La consiguiente europeización de la cultura y las costumbres que se hegemoniza desde la clase en el poder, termina de dar el golpe de gracia al teatro nacional." (2010:70). Como resultado de ese desdén hacia

todo lo que no procedía de Europa, muchas compañías nacionales comenzaron a poner en escena obras extranjeras.

Un compositor que siguió escribiendo para el género chico fue el argentino Arturo De Bassi¹⁵. En 1920 presentó la fantasía cómico lírica *Canciones populares*¹⁶ con textos de Carlos Schaeffer Gallo en la que se escenificaban algunas danzas de moda. El cuadro cuarto, asignado al tango, es un dúo protagonizado por Bolín y Corina, en los que alterna el canto y el recitado, con el acompañamiento de la orquesta teatral que se detalló, que debe turnarse en la ejecución con un conjunto ubicado en el escenario y formado por piano, violín y chelo.

Al analizar la música se comprueba que es un claro ejemplo de cómo convivieron el estilo del tango de zarzuela con el del tango rioplatense.

El número indica el consabido *tiempo de tango lento* y se inicia con una sección de dieciséis compases en el que Bolín encara la seducción de Corina a través de la apología del tango. La melodía se mueve dentro de esquemas conocidos: grados conjuntos, ámbito reducido, corcheas y semicorcheas por cada sílaba del canto y un acompañamiento que repite un ritmo monótono de corchea-semicorchea-semicorchea-corchea-corchea-corchea-

Pero cuando le responde Corina, a través de una estructura formal similar, la melodía cambia a un esquema puntillado e introduce elementos propios del tango rioplatense como es el ritmo quebrado y el recurso en el acompañamiento de la síncopa mínima. En el resto de la escena se alternan ambas secciones de acuerdo a los personajes que cantan y nuevamente el recitado.

Arturo De Bassi editó –después del estreno de la obra– un tango denominado *Mangiá, mangiá papirusa* (ver reproducción de la partitura) con la misma música que se acaba de analizar, pero con una estructura formal de tres secciones habitual en los tangos de la época compuestos fuera del espacio teatral. Es evidente que el desarrollo del espectáculo condicionaba la extensión y la estructura de los tangos para el género chico.

¹⁵ Arturo De Bassi (Buenos Aires 1880- Buenos Aires, 1950). Entre sus numerosas composiciones para el género chico puede destacarse la música para cuatro obras de Roberto Cayol: *El caburé* (1910), *El alma del tango* (1914), *El camarín de Bermúdez* (1915) y *El debut de la piba* (1916).

¹⁶ Estrenada por la Compañía Vittone-Pomar el 1º de octubre de 1920 en el teatro Ópera.

Ejemplo 4. Partitura del tango Mangiá, mangiá papirusa, letra de Carlos Schaeffer Gallo, música de Arturo De Bassi

Mangià Mangià papirusa!!.





También en 1920 se representó el sainete de Roberto Cayol *Las luces del centro*¹⁷ que incluía un intermedio musical compuesto por otro destacado compositor español, José Padilla¹⁸, que arribó a Buenos Aires a comienzos de 1920 y durante más de dos años realizó una importante tarea como creador y director de orquesta.

El argumento de *Las luces del centro* desarrolla el conocido tema de la muchacha de barrio que regresa arrepentida a la casa de sus padres luego de haber sido atraída por "las luces del centro", es decir por el lujo fácil y el cabaret, asunto que fue utilizado hasta la saturación por el sainete argentino.

El intermedio musical tiene un texto que sintetiza la historia de la protagonista, entonado, como era habitual en la época, por una tiple. La composición fue muy bien recibida por la crítica que manifestó su beneplácito por la incorporación del compositor al movimiento teatral porteño. Así el diario *Crítica* del 8 de mayo de 1920, escribió:

"[...] no se puede dudar que el tango es el alma de Buenos Aires. De eso debemos estar orgullosos. Es nuestra gloria, nuestro himno nacional. Es nuestra única creación artística que ha alcanzado renombre universal [...] pero el tango es aún de una gran pobreza musical porque no ha salido todavía de los "fueyes" de los milongueros del arrabal. El tango necesita de verdaderos músicos. Posee un motivo musical riquísimo que llegará algún día a inspirar preciosas operetas y geniales páginas de óperas. Será en Buenos Aires, lo que ha sido en Viena el vals: inspirador de grandes maestros [...]. Por eso el intermedio musical que ha intercalado el maestro José Padilla en Las luces del centro es un paso dado hacia la dignificación de nuestra gran danza nacional.

Con motivos de tango, el maestro Padilla ha creado una inspirada página musical, en que se ha interpretado, casi

¹⁷ Estrenado por la Compañía nacional de sainetes y revistas Arata-Simari-Franco. el 5 de abril de 1920 en el teatro Nacional.

¹⁸ José Padilla (Almería, 1889- Madrid, 1960) Autor de canciones muy populares como *El relicario* y *La violetera* y de zarzuelas, entre las cuales destacan *La Giralda* y *La hechicera en Palacio*. Durante su permanencia en Buenos Aires creó la música para varias obras, entre ellas *La viuda de Mendizábal*, de Alberto Vaccarezza (1920) y *El momento universal* de Ivo Pelay (1921).

pictóricamente, la sensación lírica que nos produce la contemplación de la metrópoli dormida bajo el misterio de las estrellas, mientras velan las luces chillonas de los cabaret, de las casas de placer y los focos intermitentes de las casas solitarias. [...] En el tango predomina melódicamente el tono gris que habla de tristeza, de añoranza, de renunciamiento. Todo en Buenos Aires parece tocado del encanto del tango. Su música abarca todas las escalas de la emoción. El tango comenta musicalmente el momento espiritual de la gente, de las cosas, de los sitios [...] ¿Ha habido algún músico que haya recogido esos elementos magníficos de musicalidad que brinda nuestra gran metrópoli? El tango necesita a un Wagner."

El extenso artículo, del cual he extractado algunos párrafos, merece que comente, antes de entrar en el análisis de la música, la ambigüedad prejuiciosa con que todavía en esa época se encaraba la defensa del tango. El cronista señalaba su "gran pobreza musical" atribuible al ambiente social, a los músicos populares que lo ejecutaban y a ser el "fueye" el instrumento que impedía su desarrollo. Pero también le reconocía "un motivo musical riquísimo", pareciendo ignorar que ese motivo surgía de los mismos músicos populares y del ambiente que censuraba.

Volviendo a la partitura de Padilla, su análisis no permite compartir el exaltado entusiasmo del anónimo cronista que la consideró "un paso dado hacia la dignificación de nuestra gran danza nacional", lo que por otra parte no hacía más que ratificar su aprensión hacia el tango. La composición se inicia con una introducción orquestal en tempo lento, donde los metales esbozan fugazmente un ritmo de tango. Al comenzar el canto desarrolla un acompañamiento rítmico en 4/4 y una línea melódica que rememoran un cuplé español. Promediando la partitura aparece la indicación de tiempo de milonga, pero las características del género sólo son sugeridas en el acompañamiento de cuatro compases del bajo a través del esquema corchea con puntillo, semi corchea, corchea, corchea, para luego retornar al esquema melo-rítmico inicial. Recién en el final señalado tiempo de tango lento se repite en el bajo el acompañamiento característico va señalado del tiempo de milonga, pero con una línea vocal más variada con el empleo de síncopas y un descenso cromático antes de la cadencia final, que son recursos más próximos al género.

Ejemplo 5. Final de la versión para canto y piano o "parte de apuntar" del intermedio musical de *Las luces del centro*, letra de Roberto Cayol, música de José Padilla.



¹⁹ Original en los Archivos del INET.



Durante su permanencia en Buenos Aires, Padilla creó, fuera de los concebidos para los sainetes, el tango milonga *El taita del arrabal* con letra de Luis Bayón Herrera y Manuel Romero, empleando los recursos compositivos habituales en el tango rioplatense de ese momento. De todas

maneras, no puede descartase la posibilidad, dado que los autores de la letra eran ambos prolíficos escritores de sainetes y revistas, que se lo interpretara en alguna de las obras con cabaret. Su estructura está conformada por dos secciones de dos cláusulas cada una y una frase de ocho compases que oficia de puente y la melodía se configura sobre la base de acordes desplegados de dominante y tónica con el apoyo armónico de I V V I.

El Taita del Arrabál TANGO MILONGA

Era un malevo buen mozo de melena recortada las minas le cortejaban pero él las trataba mal, era altivo y le llamaban el Taita del Arrabál

Pero un dia la milonga lo arrastró para perderlo usó corbatita y cuello, se emborrachó con pernót, y hasta el tango arrabalero a la francesa bailó.

La linda vida antigua por otra abandono y cuando acordar quiso perdido se encontró.

Pobre Taita, muchas noches bien dopado de morfina atorraba en una esquina campaniao por un botón, y el que antes causaba envidia shora daba compasión.

Hasta que al salir de un baile despues de una champagnada la mujer que acompañaba con un TAURA se encontró relucieron los bufosos y el pobre TAITA cayó.

Y asi una noche obscura tuvo un triste final, aquel á quien le llamaban el TAITA del ARRABAL

Letra de: Bayón Herrera y Romero

Ejemplo 6. Tango milonga El taita del arrabal, letra de Luis Bayón Herrera y Manuel Romero, música José Padilla.



Al distinguido Señor Don Jorge M. Bargenton.

El Taita del Arrabal Tango Milonga





Analizando la partitura se desprende que en conjunto no contiene la riqueza melódica, rítmica y armónica de otros tangos compuestos contemporáneamente. Pero las partituras son únicamente un referente que consignan esquemas muy generales en los que no aparecen, entre otras cosas, indicaciones de fraseos, matices dinámicos o adornos melódicos. Además en el tango, al igual que en otros géneros de la música popular, resulta imposible desligar el aspecto compositivo del interpretativo. Cotejando la partitura de Padilla con la grabación de la obra que en 1922 realizó Carlos Gardel con acompañamiento de guitarras, en el que pueden detectarse modificaciones melódicas, agregados, omisiones, matices de expresión e inflexiones muy particulares en la entonación del texto, se corrobora que son estos componentes los que de manera innegable contribuyen a configurar la versión definitiva de la composición.

Francisco Payá también compuso tangos independientes de la vertiente teatral y siguiendo los modelos compositivos del tango rioplatense. Un ejemplo es *Tierra mía*, con letra de Alberto Novión, Es decir que tanto Padilla como Payá, diferenciaron con toda claridad, cada una de las dos modalidades tangueras.

A manera de síntesis

Sintetizando lo expuesto, han podido apreciarse, en primer término, los tangos compuestos para los sainetes, en los que si bien pudieron reconocerse algunos rasgos musicales –fórmulas de acompañamiento, síncopas, desplazamientos de acentos— asociados con el tango rioplatense, su ritmo, en general, uniforme y poco variado y una línea vocal monocorde, evidencian que constituyen una prolongación de los tangos de zarzuela española.

Luego se enumeraron las particularidades de los tangos ejecutados en las obras teatrales con cabaret. Sus características musicales no son diferentes de los compuestos fuera de la escena dramática y que sintéticamente se resumen en una estructura formal de dos o tres secciones, una configuración melódica sobre la base de acordes desplegados de tónica y dominante, gran riqueza armónica y sobre todo una rítmica en base a silencios, síncopas y desplazamientos acentuales. Asimismo se señaló que las dos modalidades se desarrollaron en forma independiente.

Volviendo a Carlos Vega y a su teoría de que el tango rioplatense surgió de su homónimo español de zarzuela, podría objetársele el haber fundamentado el origen de un género musical popular urbano basándose sólo en algunas fuentes bibliográficas y en el examen de ciertos parámetros musicales. Reitero que en música popular, la partitura constituye una referencia mínima y en la mayor parte de los casos, posterior a la creación musical. Vega no consideró otros factores fundamentales en un proceso múltiple como es el nacimiento de un género popular. En sus investigaciones sobre el tango, lo hizo a través del texto y el contexto histórico, pero sin considerar el contexto socio cultural en que se desenvolvió. No tuvo en cuenta los ingredientes de afinidad colectiva e individual a los que dio lugar el tango rioplatense.

El esmero y el énfasis que puso en destacar la acogida que recibió el tango como baile, no lo aplicó a la recepción y a la trascendencia sonora que adquirió su música en la sociedad rioplatense. Es imposible ignorar que el tango nació cuando un conjunto de habitantes residentes en sectores suburbanos de las ciudades de Buenos Aires y de Montevideo, lo recibió como un hecho musical diferente, distinguiéndolo de otros géneros como la habanera o la milonga aunque todos tuvieran en común idéntica fórmula rítmica de acompañamiento. Desde luego que a favor de Vega debe señalarse que el suyo fue un trabajo en plena elaboración y que quedó inconcluso, con capítulos que no llegó a revisar.

Considero que con el estreno en el año 1932 de la comedia musical *La muchachada del centro*²⁰ con textos de Ivo Pelay y música de Francisco Canaro²¹ se produjo una síntesis de los diversos aspectos que conformaron las dos modalidades del tango en la escena porteña que acabo de desarrollar.

Si bien las trece "comedias musicales porteñas" realizadas por Canaro hasta 1957 requieren de un estudio en profundidad por el significativo aporte a un género que lamentablemente no tuvo continuadores, me interesa puntualizar al menos algunos rasgos:

²⁰ Estrenada por el Conjunto Artístico Nacional de Sainetes, Comedias y Piezas Musicales el 17 de junio de 1932 en el teatro Nacional.

²¹ Francisco Canaro (San José de Mayo (Uruguay), 1887- Buenos Aires, 1964). Compositor, director, letrista. Creó más de setecientos tangos entre los que resaltan: Madreselva, Sentimiento gaucho, Pinta brava, La última copa, El pangaré y Casas viejas.

- 1. El tango no sólo está presente en la configuración de la mayoría de los números musicales, sino que constituye el eje temático sobre el cual giran casi todos los argumentos. Por ejemplo: La patria del tango (1936), La historia del tango (1941), El tango en París (1945) y Tangolandia (1957).
- 2. Para estas comedias, Canaro compuso una serie de tangos empleando los recursos habituales del género que hacía que se emparentaran con los que se ejecutaban en las obras con cabaret. Escribió también oberturas e intermedios sobre motivos de tango y números denominados "tangón" o "tango sinfónico", que indicaban una elaboración del género supeditado a la construcción dramática de la pieza a la manera de los sainetes líricos que he tratado.
- 3. Por último, Canaro hizo ingresar una orquesta típica de tango en el foso para acompañar los números musicales. Esta orquesta, que durante las representaciones también alternaba su actuación en el escenario como en las piezas con cabaret, estaba integrada por cuatro bandoneones, cuatro violines, un violonchelo y uno o dos pianos. En el transcurso de los años, el compositor agregó otros instrumentos como clarinetes, trompetas y batería, que acercaron parcialmente la sonoridad resultante a la que desarrollaban las antiguas orquestas teatrales del género chico.



Imagen 3. Frente del Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires, exhibiendo la marquesina de *Tangolandia*, textos de Ivo Pelay, música de Francisco Canaro. Año 1957. Fotógrafo no identificado. Archivos del INET.

73

Bibliografía

AAVV

1945 Antología Musical Argentina. Sección Sainete Argentino. Fascículo I, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

CANARO, Francisco

1957 Mis bodas de oro con el tango y mis memorias. Buenos Aires: CESA.

CEÑAL, Néstor, Inés Cuello, Jorge Novati e Irma Ruiz.

1980 Antología del Tango Rioplatense. Vol. I. Desde sus comienzos hasta 1920. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

GOYENA, Héctor Luis

1994 "El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte". Latin American Music Review 15 (I), pp. 93-109

2005 "Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires". Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 19, pp. 31-50.

2006 "Antonio Reynoso, José Carrilero y Francisco Payá, precursores del teatro musical popular argentino". Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 20, pp. 211-230.

LAMAS, Hugo y Enrique Binda

1998 El tango en la sociedad porteña 1880-1920. Buenos Aires: Ediciones Héctor Lucci.

LENA PAZ, Martha

1984 "La música en el teatro argentino: el sainete y otras expresiones análogas". *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires. 22-24-XI, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Inédito.

1988 "Antecedentes y perspectivas de la comedia musical en el teatro argentino. *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", pp. 167-173

MARCO, Susana, Abel Posadas, Martha Speroni y Griselda Vignolo 1974 *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.

PELLAROLO, Silvia

1997 Sainete criollo. Democracia/Representación. El caso de Nemesio Trejo. Buenos Aires: Corregidor.

2010 Sainetes, cabaret, minas y tangos. Buenos Aires: Corregidor.

SORIA, Ezequiel

1920 *Justicia criolla* en *El teatro Nacional*, Buenos Aires, 23 de junio de 1920, Año III, N° 112.

El tango en la escena dramática de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX

VEGA, Carlos

2007 Estudios para Los orígenes del tango argentino. Coriún Aharonián, editor. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.

Hemerografía

Diarios - Período 1920-1930 Crítica El Diario La Razón