

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](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto: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.

## PREGUNTAS EN TORNO AL TANGO<sup>1</sup>

### uno

¿Qué es el tango? Las dificultades para establecer un ámbito de estudio en torno a la temática del tango empiezan ya desde su propia definición. Eso no es privativo del tango, pero no deja de llamar la atención en un terreno en el que se han escrito muchos metros de libros y muchos quilómetros de artículos. Agreguemos una segunda interrogante, que ya veremos que es muy importante: el tango, ¿fue siempre una misma cosa?

Se nos plantea una pregunta metodológica: ¿cómo podemos trazar una historia tan extensa, que rebasa las posibilidades del respaldo documental? (Esta problemática ya había sido claramente planteada en el importante trabajo coordinado por Jorge Novati entre 1972 y 1975 en el Instituto Nacional de Musicología, trabajo publicado en 1980<sup>2</sup>.) Carlos Vega sitúa el nacimiento del tango –en tanto convergencia de música y danza– hacia el año 1890<sup>3</sup>. Las grabaciones en discos de gomalaca se inician en la primera década del siglo XX (las primeras de tango rioplatense datan de 1905<sup>4</sup>).

1 Texto basado en la conferencia dictada en el VI Congreso Latinoamericano de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music), Buenos Aires, 23-VIII-2005.

2 Jorge Novati (coordinación y supervisión general): *Antología del tango rioplatense, vol. 1 (desde sus comienzos hasta 1920)*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1980. El prólogo señala el período 1973/1976, pero la co-autora Irma Ruiz ha aclarado que se trata de una información inexacta.

3 Carlos Vega: “La formación coreográfica del tango argentino”. En: C. Vega: *Estudios para Los orígenes del tango argentino*. Educa, Buenos Aires, 2007. Es importante dejar constancia de que cuando preparé la primera versión del presente texto no había tenido todavía acceso a los originales de Vega, por lo que mis referencias a sus aportes en mi conferencia del 2005 se limitaban a lo que era édito a esa fecha.

4 Boris Puga: Comunicación al autor, 17-III-2003, reafirmada el 24-II-2006. En 1902

No nos sirven las partituras para la historia anterior, puesto que las primeras ediciones regulares datan de esos mismos primeros años del siglo (la eclosión de edición de partituras de tangos se produce aproximadamente entre 1905 y 1910)<sup>5</sup>. Por otra parte, toda referencia a una partitura es, en música popular, muy poco rigurosa, puesto que, en la tradición de codificación escrita, la música popular grafica muy pocas cosas, y sobreentiende muchas. Tampoco es exacta la notación occidental en materia de música culta, pero la cultura occidental ha desarrollado un sistema de transmisión de sus sobreentendidos, y los impone generación tras generación.

¿Es así? En realidad, tampoco esto es cierto. El *establishment* de la cultura occidental nos hace creer que su edificio es mucho más marmóreo de lo que realmente es. Si recorremos la historia de la interpretación de la música culta europea en el último siglo y medio, veremos que los criterios han variado y siguen variando muchísimo<sup>6</sup>.

La música popular tuvo, hasta hace muy poco tiempo, un sano régimen de consumo que se limitaba a lo producido por su propio momento histórico. El mercado museístico es en este ámbito muy reciente, de poco más de dos o tres décadas. Por ello, no fue nunca necesario desarrollar una academia trasmisora de pautas estilísticas. Las partituras eran sólo puntos de partida y ayudamemorias para intérpretes que las hacían encajar en un molde estilístico previamente aprendido y dominado. Esto era así en el

---

aparecen las primeras grabaciones de música criolla en disco, y es probable que haya algún tango ya antes de 1905 tocado por el español Francisco Payá. Por décadas, no ha habido un rescate importante de registros en cilindro, una fuente importantísima de información –probablemente extraviada en su aplastante mayoría–. La publicación por Miguel A. García y Gloria B. Chicote de una parte de los cilindros grabados en La Plata en 1905 por Robert Lehmann-Nitsche ha significado un primer salvataje de esa ausencia (*Voces de tinta*. Editorial de la Universidad de La Plata, La Plata, 2008).

5 Juan María Veniard: “Editores de música de tango”. Apéndice en: J. Novati (coord.): *Antología del tango...*, ya citado.

6 Hasta poco antes de mediados del siglo XIX no existía necesidad de decodificar los criterios estilísticos, porque sólo se tocaba música del propio momento histórico. Posteriormente, hubo muchas curiosidades. El clavichémalo se “redescubrió” (y sus reglas de juego fueron reconstruidas poco a poco) recién avanzada la primera mitad del siglo XX. Hacia mediados del mismo siglo XX todavía había virtuosos del piano que tocaban Bach con pedal, recurso incompatible con la forma de sonar del clave. Así grabó Sviatoslav Richter el *Clave bien temperado* en 1970 (álbum de vinilos *Le Chant du Monde*, LDX 78 525/26/27, París, 1970). Hoy día, continúan haciéndose las obras orquestales de Haydn y Mozart con varias veces el volumen instrumental para el que fueron concebidas.

contexto europeo, el generador de la escritura musical en pentagrama. Y el divorcio entre lo escrito y lo que debía sonar era mucho más acentuado para lo de las culturas extraeuropeas, en las que se daban a menudo situaciones musicales poco compatibles —si no plenamente incompatibles— con la lógica occidental que había generado esa codificación. Como en las polirritmias de tres contra dos o contra cuatro, tan importantes en América, que implican la vivencia corporal de esa dualidad.

El divorcio se acentúa con la terminología, que muchas veces condiciona la comprensión del hecho musical, si es que no la obstaculiza francamente. Por ejemplo, el extendido (y haragán) uso del término *síncopa* para nombrar la anticipación de un apoyo (o su postergación) esconde un fenómeno específico, extraeuropeo, que se da en las rítmicas mulatas de las Américas, diferente de lo que es una síncopa en su definición europea.

Quienes hacen *jazz* y otras expresiones musicales norteamericanas, saben muy bien que el *swing* no se puede escribir, pero es imprescindible que se toque. En el caso del tango, la situación es muy parecida. Si bien se trata de una especie musical bastante europea en su sintaxis y en su organización de alturas, plantea serios problemas a la hora de determinar aspectos que van desde los valores rítmicos de las notas —y el lugar real en el compás en que debe sonar cada una de ellas— hasta la forma de fraseo<sup>7</sup>. La correcta lectura de una partitura de tango produce un tango de tía solterona, no un tango real. Es un dato que se puede corroborar en toda la historia paralela entre partituras y grabaciones, especialmente a partir de la tercera década del siglo XX.

¿Y por qué de la tercera década? Porque las grabaciones anteriores resultan sospechosas para un estudio riguroso. Veamos esto en dos puntos:

---

7 El *toucher* de Daniel Barenboim en su cuidadosamente hecho disco de tangos es considerado por los conocedores como erróneo desde el punto de visto estilístico. No se trata de tocar “bien” sino de tocar dentro de las pautas de lenguaje específicas, que Barenboim domina para Mozart o Beethoven. En este terreno, constituye un aporte bibliográfico de excepcional importancia el libro de Horacio Salgán (*Curso de tango*. Edición del autor, Buenos Aires, 2001), a pesar de algunas ingenuidades y del complejo de inferioridad del autor, muy común en músicos populares respecto a sus colegas de la música culta, se lo merezcan estos o no. Un segundo aporte, más reciente, es el volumen publicado por Julián Peralta (*La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Edición del autor, Buenos Aires, 2008).

a - Es un lugar común señalar que, hasta por lo menos esa tercera década, la del 1920, el tango era mal visto en sociedad. Si así fuera, efectivamente, debemos dudar de la veracidad del retrato sonoro que las grabaciones comerciales de los primeros tiempos nos pueden suministrar, puesto que sería inverosímil que ningún empresario invirtiera dinero en fabricar discos que fueran recibidos como producto de mal gusto. Dicho de otro modo, es muy verosímil suponer que los discos de los primeros años presentan un tango en alguna medida “adecentado”, es decir pulido en sus aristas agresivas para el potencial comprador <sup>8</sup>.

b - Y ello se acentúa porque no había posibilidad de que el comprador fuese alguien de clase no pudiente. El aparato reproductor de discos era hacia 1910 un artefacto muy caro —de hecho, hasta después de la Segunda Guerra Mundial, difícilmente se encuentre más de un tocadiscos en cada hogar <sup>9</sup>—, y los propios discos eran artículos suntuarios <sup>10</sup>. Toda posibilidad de ofender la sensibilidad del comprador quedaba descartada a priori.

...Salvo que se hubiese producido en ese entonces algún fenómeno de apropiación temporaria por parte de la clase dominante, como sucediera hace muy pocos años con la aparición de la moda “terraja” en la oligarquía rioplatense. Pero no hay pruebas de que eso haya ocurrido ni hacia 1910 ni antes de esa fecha. ¿O sí?

En cuanto a la música, entonces, debemos sumar datos y datos, y extraer las conclusiones sin prisa, descartando poco a poco la información poco sustentable. Vemos en las partituras que el tango es, hasta mediados de la década del 1910, binario y habanero <sup>11</sup>. Las grabaciones lo corroboran, pero podemos plantear la duda de hasta qué punto el habaneramiento de un tango grabado no es una exigencia de “adecentamiento”, recurriendo a una especie musical ya aceptada socialmente, y con cierto “abolengo”, al haber sido adoptada décadas antes por la metrópoli y devuelta en diversos formatos, incluido el muy prestigioso de lo operístico.

---

8 C. Aharonián con José Wáiner: entrevista a Boris Puga, Montevideo, 17-V-1985.

9 Nik Cohn: *Avopobaloobop alopbamboom: pop from the beginning*. Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1969.

10 C. A. con J. Wáiner: entrevista a B. Puga, 17-V-1985, ya citada.

11 No perdamos de vista el que Carpentier habla de “ritmo mal llamado de «habanera»” (Alejo Carpentier: *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México, 1946). Véase más adelante la convergencia sobre esto de Zoila Lapique.

Por otra parte, el habaneramiento, ¿no constituiría prueba de que quienes hacían tango en el Río de la Plata no pretendían, en esas primeras décadas, alejarse mucho de un modelo cubano —directo, o recibido desde Europa, tanto da—? Volveremos sobre este tema.

José Gobello, curiosamente, escribe que a mediados de la década de 1910 “*el tango había asumido un ritmo más retenido, procedente de París. Se había habanerizado*”<sup>12</sup>. Y hace referencia a un artículo anónimo publicado en 1913 en el diario *Crítica* de Buenos Aires<sup>13</sup>. La referencia a París plantea una posible influencia por rebote de la difusión europea de la novedad de la lejana colonia. En cuanto a la habanerización, ¿se trata de una confusión de él o nuestra? ¿Se habaneriza en esa década, o se des-habaneriza? Las grabaciones no son, a veces, un testimonio tan transparente como se quisiera. En *El negro alegre*, por ejemplo, que Ángel Villoldo graba en 1907 como tango y que firma como autor<sup>14</sup>, la melodía cantada tiene un acompañamiento de tipo habanero, si bien la introducción hace referencia a otra vertiente de la época (figura tética con semicorchea, corchea, semicorchea, corchea, corchea), culturalmente vinculada a la que nos preocupa.

Podemos tomar varias versiones sucesivas de un mismo tango para observar cómo se comporta ese habaneramiento, visto a través de las situaciones específicas. “Gran Hotel Victoria”, compuesto en 1906 por Feliciano Latasa, por ejemplo, es grabado a comienzos de la década del 1910 por la Estudiantina Centenario (trío de bandurrias y guitarra, bajo la dirección de Vicente Abad), por la Orquesta típica criolla de Vicente Greco y por la Banda Municipal de Buenos Aires, y editado respectivamente en 1910, 1912 y 1913<sup>15</sup>. El bajo de habanera es nítido (pero no cuadrado) en la Estudiantina Centenario, con bandurrias y todo. Pero es más acelerado y quizás menos nítido en Vicente Greco, probablemente porque lo suyo es más milonga bailable que habanera. Y ha desaparecido

---

12 José Gobello: *El tango como sistema de incorporación*. Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 1987.

13 Viejo Tanguero: “El tango, su evolución y su historia”. En: *Crítica*, 22-IX-1913. Reeditado como librito: Club de Tango, Buenos Aires, 1995.

14 Héctor Lorenzo Lucci: *Los payadores, volumen 1*. Casete y folleto. Edición no comercial del autor, Buenos Aires, 1997.

15 La idea de ejemplificar con *Gran Hotel Victoria* surgió del archivo y la hospitalidad de Horacio Loriente.

prácticamente en la Banda Municipal. ¿Por qué tres comportamientos tan diferentes para un mismo tango, en tres testimonios tan próximos, si es que no contemporáneos en su vigencia social?

Todas estas grabaciones son de ese período temprano, el del probable adcentamiento. En las discusiones que he buscado generar, se ha observado que la versión de la Banda Municipal, que por lógica debería ser la más dura, suena más flexible, con más *yeite* o *swing* que las de la Estudiantina Centenario y la Orquesta típica criolla de Vicente Greco. ¿Cómo imaginar hacia dónde podían darse –en el tango real, verdadero, en el que sonaba realmente en el Río de la Plata– las diferencias de criterio en lo interpretativo? Propongo aquí un ejercicio para el que no poseemos muchos documentos, pues a nuestros mayores no se les ocurrió que pudiera ser posible recabarlos a posteriori. La mayor parte de los protagonistas del tango de comienzos de siglo no murieron tempranamente, y un joven de 30 años en 1900 podía ser un hombre de sólo 70 en 1940. Hubiera sido bastante fácil reconstruir el estilo de una época, no a través de testimonios hablados o escritos –que es lo que primó como vía de especulación– sino a través de la memoria de los propios protagonistas. Eso es lo que hizo el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán en 1957 cuando pidió a Prudencio Aragón, alias Johnny, una de las figuras protagónicas de la historia del tango hacia 1910, que aceptara hacer una sesión de grabación de sus tangos del pasaje del siglo XIX al XX. En “El Pardo Cejas” de y por Prudencio Aragón, por ejemplo, hay una sombra de bajo habanerado, pero no es un gesto tan predominante como en las grabaciones hechas hacia 1910. Como es obvio, Prudencio Aragón no podía ser fotográficamente fiel a su propio pasado, pero cabe alguna posibilidad de que este modo de tocar sea un retrato más fiel de su modo de tocar en 1910 que lo que reflejan los discos comerciales editados en esa época. Y parece bastante más adecuado a las figuras de coreografía que muestran las fotografías de la época.

Suponiendo que pudiéramos visualizar suficientes elementos de lenguaje como para determinar lo más acertadamente posible cómo era el tango hacia 1910, puede ser interesante recordar lo escrito en *Caras y caretas* en 1903 por quien firmaba bajo el seudónimo Sargento Pita: “*La memoria del tango se ha salvado debido a los Podestá que la conservan, pero la silueta del compadre pendenciero que lo bailaba se perdió para siempre [...]. Si ya no asistimos a su ignorada*

*muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía*"<sup>16</sup>. Tenemos pues aquí un primer dato respecto a la pregunta de si el tango fue siempre una misma cosa. Al parecer, tras una vida de algún par de décadas (es decir, tras un proceso de consumo social normal), lo que Sargento Pita y los lectores de *Caras y caretas* conocían y aceptaban como tango, estaba cambiando. Para ellos, esa crisis de lenguaje era un final de historia. Para los jóvenes de la época (como Prudencio Aragón, nacido en 1887 y muerto en 1964), no era otra cosa que una sana renovación que lo hacía aceptable para sus pautas generacionales diferentes<sup>17</sup>. Ergo, tendríamos hacia 1910 por lo menos dos etapas del tango diferenciadas en su lenguaje: la vigente desde fines de la década del 1880 y la que empieza a sustituirla tras poco más de diez años de vigencia.

## dos

Ocurre que ambas orillas del Río de la Plata están sufriendo fuertes cambios en ese entonces. A la sacudida que significa la inmigración masiva de la segunda mitad del siglo XIX<sup>18</sup> parece seguirle el nacimiento del tango, que pasa a constituir, entonces, la expresión cultural más importante de un momento cultural muy dramático. A la estabilización del nuevo orden sociopolítico y al surgimiento de una pequeña burguesía parece corresponderle el cambio sustancial que el tango sufre en la década del 1910<sup>19</sup>.

16 Sargento Pita: "El tango criollo". En: *Caras y Caretas*, año VI N° 227, Buenos Aires, 7-II-1903. El texto de Sargento Pita es parcialmente citado, con errores y sin constancia de que se trata de cita parcial, por Tomás de Lara e Inés Leonilda Roncetti de Panti. También aparece citado parcialmente por otros autores. El seudónimo ha sido atribuido al escritor argentino José Sixto Álvarez (1858-1903), conocido como Fray Mocho, un afectuoso y agudo comentarista de la sociedad. Sea o no Fray Mocho el verdadero autor del texto, *Caras y caretas* lo está respaldando.

17 El compositor y pianista Manuel Campoamor habría explicado de modo coincidente por qué dejó de componer después de 1905, según José Gobello ("La esencia del tango", reproducido en *El tango como sistema de incorporación*, ya citado).

18 Arturo Jauretche cita al dirigente político y pedagógico Domingo Faustino Sarmiento: "*Pudimos en tres años introducir cien mil pobladores y abogar [...] a la chusma criolla inepta, incivil, ruda, que nos sale al paso a cada instante.*" (A. Jauretche: *El medio pelo en la sociedad argentina*. A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1966.)

19 Apoyándome en Carlos Vega ("Antecedentes y contorno de Gardel". En: Cátulo Castillo y otros. *Buenos Aires tiempo Gardel*. El Mate, Buenos Aires, 1966. Reproducido en: C. Vega: *Estudios para Los orígenes del tango argentino*, ya citado), escribí en un trabajo desarrollado entre 1984 y 1990: "*Obtenida, al cabo de más de tres siglos de interacción, una homogeneidad social resultado del mestizaje de las culturas indígenas con las europeo-occidentales y con las negro-africanas —o aguisimbas—, el poder colonial decide desestabilizarla, por medio de una*

Hacia 1920 se produce un enorme cambio: el tango deja de ser binario y se convierte en cuaternario, y pierde el bajo de habanera. “El choclo” del argentino Ángel Villoldo es todavía binario, si bien en la versión de 1913 de Eduardo Arolas ya asoma algún marcado en cuatro. “La cumparsita” del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez es francamente cuaternaria. El primero es aparentemente de 1905 y es compuesto por un hombre de entre 35 y 40 años. El segundo es de 1916/1917, y ha sido compuesto por un jovencito que no ha cumplido todavía los 20 años, por lo que es comprensible que haya una diferente visión generacional (es clarísima esa concepción distinta en la grabación que se conserva hecha por su autor en piano –posterior en el tiempo, pero testimonial de todos modos–). Ya desde sus primeras grabaciones hechas en ese período de transición (Orquesta Alonso-Minotto, Orquesta de Roberto Firpo), “La cumparsita” muestra la presencia de los cuatro tiempos. “*Recuerden las cuatro notas de la melodía con que empieza «La Cumparsita»*”, escribe Jaurès Lamarque Pons. “*Ellas nos darán claramente los cuatro tiempos [...]*.” Y alerta: “*por mucho tiempo el «dos por cuatro» se defenderá como pueda y no querrá retirarse así nomás del lugar que le corresponde, al preceder la entrada de la melodía*”<sup>20</sup>. Esto es clarísimo, por ejemplo (y nos mantenemos en el mismo eje de referencias auditivas) en el comienzo de la versión de “Gran Hotel Victoria” grabada en 1922 por Roberto Firpo.

Entretanto su coreografía, aquella que se había encontrado con la música del tango hacia 1890<sup>21</sup>, permanecía binaria, fiel a un tango que ya no sonaba igual. Es más, un tango juguetón y movido se había ido convirtiendo

---

*nueva e increíblemente fuerte inmigración europea, porque ha comprobado que sus intentos de «modernizar» la economía e instaurar un orden neocolonial se estrellan contra un rebelde cuerpo social que tiene su mayor fuerza en esa homogeneidad. Los nuevos inmigrantes de la segunda mitad del siglo XIX destruyen una sociedad, pero son a su vez víctimas de un ajuste de cuentas en sus propios países de origen (preponderantemente España e Italia), en los que enfrentaban –activa o pasivamente– al poder, y constituían, allí, un factor desestabilizador. Ellos son también víctimas, sin patria, y a la búsqueda de una identidad a la que aferrarse, identidad que ya no podrá ser la de la patria perdida y que todavía no es la de la patria invadida. Su descomunal número obligará a reformular las bases de identidad a todo el cuerpo social y a iniciar el largo camino para un nuevo mestizaje. Sus hijos afianzarán esas bases, y la nueva sociedad emergente del reordenamiento económico y social estabilizará un tango que será su reflejo.”* (C. A.: “¿Y qué pasó con el tango?” En: Brecha, Montevideo, 9-XI-1990. Incluido con modificaciones –como “El tango”– en C. A.: *Músicas populares del Uruguay*. 3ª ed., Tacuabé, Montevideo, 2014 [2007].)

20 Jaurès Lamarque Pons: “La verdad que no”. En: J. Lamarque Pons: *El tango nuestro de cada día*. Arca, Montevideo, 1986.

21 C. Vega: “La formación coreográfica del tango argentino”, ya citado.

en un tango más pausado y más cantador (y a veces llorón), sustituyendo para siempre jamás la flauta por el bandoneón. La introducción del bandoneón —mitologizada de muchas maneras— reviste una excepcional importancia. Evidentemente no es cierto que su aparición “enlentece al tango” por tratarse de un instrumento que no se domina todavía, como se suele asegurar <sup>22</sup>. Si el tango se enlentece efectivamente en un momento que coincide con el del ingreso del bandoneón, la razón bien puede ser que ambos hechos respondan a una causa de afectividad del sector de población que cultiva el tango, a una eventual variación del sector que lo consume —la pequeña burguesía a la que hacíamos referencia— y a una modificación de función. Es también en 1916/1917, el momento de lanzamiento de “La cumparsita”, y también en Montevideo, que Pascual Contursi le pone letra a un tango instrumental y lo canta en público. ¿No coincide esto con esa necesidad de un tango más cantador planteada a nivel de lo puramente instrumental? Escriben Wáiner e Iturribery <sup>23</sup>: “*Por haber ilustrado en sus tangos una visión pequeñoburguesa del mundo, [Contursi] definió el destino del género; dicho a la inversa, la clase media necesitaba una versión tan literal como ésta de su propia perspectiva para asumir enteramente al tango.*”

En la década del 1920, el tango se afirma como cuaternario. Para aquellos que creen en la veracidad de las partituras, recuerdo que buena parte de las de tango se sigue escribiendo en 2 x 4, simplemente porque es más fácil para el músico medio leer en 2 que leer en 4 <sup>24</sup> (así como el vals se siguió escribiendo en 3 x 4 aunque se tocara y bailara en 6 x 8). Al promediar la década del 1930, en los grandes locales de baile del Río de la Plata se ha empezado a sustituir la coreografía original del corte y la quebrada por

22 Las diferencias entre el bandoneón y la flauta travesera son muy claras: el bandoneón significa un radical cambio de gesto expresivo —el bandoneón llora, la flauta no—, un abanico infinitamente más amplio de posibilidades de fraseo —“*un instrumento de soplo no puede dar esa acentuación como «para adentro» que da el bandoneón*”, me dice la sensible oboísta Mariana Berta—; por otra parte, es evidente que el bandoneón entra en el juego por opción estética, puesto que es mucho más incómodo de transportar que la flauta, y mucho más complejo en su ejecución. Un dicho criollo tradicional (del departamento de Colonia, Uruguay) deja claras las cosas: “*Más aburrido que tango tocado en flauta*” (citado por Marta Lustemberg, en comunicación personal).

23 José Wáiner y Juan José Iturribery: *El tango*. Editores Reunidos & Arca, Montevideo, 1969.

24 Explica Enrique Delfino: “*Se adoptaba una escritura pianística muy simple para que la pudieran tocar «las pianistas de barrio».*” (Pompeyo Camps: “De cómo Enrique Delfino, ciego, revisó su pasado”. En: Autores varios: *La historia del tango, vol. 6*. Corregidor, Buenos Aires, 1977.)

un paso estándar tomado del *foxtrot* estadounidense. Éste ha sido impuesto por el mercado de la música popular, que ya está cayendo en manos estadounidenses, tras haber sido europeo durante los siglos de la expansión imperialista, y haber estado manejado principalmente por Viena y París. Después de la Primera Guerra Mundial, París se inclina por el *jazz*, y ayuda a inventarle historia y teoría <sup>25</sup>.

Desde temprano —por lo menos la década del 1910—, se da en los conjuntos instrumentales que interpretan tango (llamados “orquesta”, aunque el número de sus integrantes no sea muy elevado) un especial interés por una estructura vertical de más de un estrato simultáneo, que conlleva un especial gusto por la contramelodía. Esta inclinación de los hacedores de tangos determina que esos elementos simultáneos pasen a ser tan esenciales para la pieza particular, que sobreviven a los cambios estilísticos y el paso de las décadas. Y a veces la contramelodía compite con la melodía principal. En las grabaciones tempranas de “Gran Hotel Victoria” podemos ver claramente cómo la contramelodía pasa a ser parte de la obra. En el caso de “La cumparsita”, la versión cantada con texto de Pascual Contursi y Enrique Pedro Maroni (no autorizada por el compositor) sustituye la melodía de la parte A por una variación de la contramelodía, mientras el acompañamiento de guitarras hace referencia a la melodía original.

Pero el proceso de cambio del tango no se detiene hacia 1920, aunque sus protagonistas y sus consumidores continúan llamándolo tango y llamándolo como tango. Señalo esto, porque no es lo más habitual en las especies mesomusicales o de música popular. Algunas tienen denominaciones más específicas y sobreentendidos más cerrados de identificación como cosa distinta. Por otra parte, es muy importante comprobar que una especie musical socialmente vigente es un ser vivo. En la medida en que esté vivo, está en permanente cambio, y no suspendido en el tiempo, como quisiera buena parte de la musicología, hable de tangos o de sinfonías.

Retomemos el tango “Gran Hotel Victoria”, esta vez para observar brevemente algunos de los cambios de lenguaje que se producen a través

---

25 Escribe Scott DeVeaux: “[...] *the idea of the «jazz tradition» is a construction of relatively recent vintage*” (“Constructing the jazz tradition: jazz historiography”. En: *Black American Literature Forum*, vol. 25 N° 3, St. Louis, 1992).

de las décadas, cambios sobre los cuales ha habido referencias bibliográficas desde la década del 1960, retomadas en años recientes. Francisco Canaro, en 1935, lo enlentece aún más, en una adecuación con los cambios coreográficos, y con el interés de los dueños de locales de baile por tener más parejas de bailarines por metro cuadrado. El esplendor del período del tango-canción hace que se le ponga letra a este tango también (lo hace Carlos Pesce), y en 1945 Ángel Vargas la canta con la Orquesta de Ángel D'Agostino. (Hay aquí, además, algunos floreos arreglísticos.<sup>26</sup>) En 1951, la graba la Orquesta de Joaquín Do Reyes, y nos instala en otro contexto de sobrentendidos estilísticos. A comienzos de la década del 1950 son ya muchas las características de lenguaje que se han modificado. Y ello se acentúa con la versión grabada en 1964 por el Quinteto Real, integrado por Horacio Salgán (piano), Pedro Laurenz (bandoneón), Enrique Mario Francini (violín), Ubaldo De Lío (guitarra eléctrica) y Rafael Ferro (contrabajo).

A partir de una visión retrospectiva de las distintas expresiones cultivadas como tango y aceptadas como tango en su región natal, podemos intentar deducir las características específicamente musicales de la especie<sup>27</sup>. Es éste un ámbito de trabajo fascinante, que puede producir sorpresas varias. Ya sea en la identificación de sus gestos musicales particulares –los que diferencian al tango de otras músicas y los que lo unen en familia con otras–, como en lo referente a los criterios estructurales<sup>28</sup>. Ya sea en su interrelación con lo coreográfico –y por lo tanto en su gesto pélvico implícito–, ya sea en su manera de manejar los textos. Ya sea en una profundización que, al margen de las etiquetas comerciales o de las banderías estilísticas, nos permita establecer algún día qué del tango se

---

26 Pero no se hace necesario cambiar la tonalidad. Esto es habitual en música popular, en la que diferentes interpretaciones de una misma pieza suelen conservar la tonalidad aunque modifiquen muchos otros parámetros.

27 Dentro de mis limitaciones, he hecho un intento de aproximación a este territorio en mi trabajo de 1984/1990, recogido como capítulo (“El tango”) en mi *Músicas populares del Uruguay*, ya citado.

28 No hay “forma tango”. Rige durante un buen tiempo una idea de hacer piezas tripartitas, lo cual puede venir por la presión de los usos de comienzos del siglo XX. Sin embargo, si tomamos tres versiones cercanas en el tiempo de un mismo tango, podemos encontrarnos con que una toca las partes en sucesión ABBACCA (“La cumparsita” por Alonso-Minotto), la otra en ABBACCA (la misma por Firpo, contemporánea) y la tercera en ABCA (sin volver a A antes de C) precedido por el final de C (la misma por Gardel).

mantiene vigente en las expresiones musicales vivas, y qué ha pasado a ser parte de la historia <sup>29</sup>.

### tres

Otra curiosidad: cuando decimos que el tango había sido jugueteón y movido, solemos decir también que era amilongado. Pero cuando se hace más pausado, también oiremos decir que es amilongado. Ocurre que el concepto de milonga usado para una y otra definición es diferente. La milonga es probablemente una de las vertientes que convergen en el tango, pero en el siglo XIX hay por lo menos dos especies musicales llamadas milonga, que los pobladores del Río de la Plata diferencian pero no sienten necesidad de denominar distintamente. Hay una milonga rapidita, angulosa, con abundancia de gestos del tipo semicorchea / corchea / semicorchea que cae a tierra en corchea o negra, es decir lo que los estudiosos rioplatenses dan en llamar “pie de milonga” y los brasileños “síncopa americana”, omitiendo a menudo mencionar la nota de caída a tierra, sin la cual esa figura puede ser otra cosa. Esa milonga bailable es preponderantemente instrumental, pero puede llevar letrillas pícaras o procaces <sup>30</sup>. Se conserva en algunos pocos tangos de comienzos de siglo, como “Rodríguez Peña” (1911) de Vicente Greco (1888-1924), pero va a aparecer reivindicada como milonga, dentro del mundo del tango, recién en la década del 1930, cuando es rescatada como subespecie del lenguaje tanguero aparentemente por Sebastián Piana (1903-1994) <sup>31</sup>. Piana sugiere una continuidad histórica al explicar: “[Manzi] Me propuso componer una milonga destinada a Rosita Quiroga, una de las cancionistas más populares de ese tiempo y una de las cultoras más distinguidas de ese género.” Y agrega: “no llegó a grabarla, dado que no era del corte común”. Nueva pregunta: ¿cómo podía ser Quiroga una cultora de algo que no se cultivaba? Y ¿cuál era el “corte común”, si supuestamente la milonga bailable había dejado de existir varias décadas antes, al menos bajo el nombre de milonga? No coincidiendo mucho con Piana, nos dice Lamarque Pons <sup>32</sup>: “El «dos por cuatro» seguirá viviendo en la

---

29 C. A.: “El tango”. En: *Músicas populares del Uruguay*, ya citado.

30 Blas Matamoro transcribe dos de Montevideo (B. Matamoro: *La ciudad del tango*. Galerna, Buenos Aires, 1982).

31 León Benarós: “Sebastián Piana y la milonga porteña”. En: Autores varios: *La historia del tango*, vol. 12. Corregidor, Buenos Aires, 1978.

32 J. Lamarque Pons: “La verdad que no”, ya citado.

*milonga rioplatense en la que perdurará también toda la gracia y todo el ritmo chispeante y alado que tenía el llamado tango de «la guardia vieja».*” “Con permiso”, una milonga de 1942 del uruguayo Alberto Mastra puede constituir un buen ejemplo para ilustrar la afirmación de Lamarque. Otra punta que se abre: la milonga tanguera de la década del 1930 en adelante, ¿es un rescate de gestos perdidos del tango anterior a la década del 1910? Eso es, por ejemplo, lo que parecen estar explorando algunas versiones recientes (Tango7) de “El entrerriano”, tango compuesto probablemente en 1897 por Anselmo Rosendo Mendizábal (1868-1913).

La otra milonga, coexistente, pertenece a la familia del tres-tres-dos, y es preponderantemente cantable, acompañada, en principio, sólo por guitarra. En 1884 es incorporada a la payada de contrapunto<sup>33</sup>, tras superar una etapa en que se la consideraba no suficientemente digna del arte de los payadores. Durante el siglo XX, la milonga cantable pasará a ser un elemento identitario de gran peso en el Río de la Plata, con varias subespecies, de las que por lo menos dos muy fuertes coexisten hasta hoy día: la “orientala” y la pampeana<sup>34</sup>. Pero hay una tercera: la milonga achamarrada, que se da en una ancha zona fronteriza entre Uruguay y Río Grande do Sul. La achamarrada del último medio siglo tiene a veces un aire demasiado cercano a la milonga orientala payadoril de principios del siglo XX, lo cual nos abre una nueva interrogante. Compárese “Otra cosa es con guitarra” de y por Anselmo Grau, editada en 1969, con “El cimarrón” de y por Arturo de Nava (con 2ª guitarra anónima), grabada en cilindro hacia 1905. Las diversas milongas planearán por encima de la historia del tango durante varias décadas, y se reinstalarán con gran fuerza hacia 1960, principalmente en el lenguaje piazolliano.

#### cuatro

A veces la palabra “milonga” servirá para tender un puente entre la especie pausada cantable y la movida bailable. El mundo tanguero le rendirá homenajes explícitos a la primera en varias composiciones denominadas

33 Ismael Moya: *El arte de los payadores*. Pedro Berruti, Buenos Aires, 1959.

34 El uruguayo Ricardo Sánchez las enumera antes de 1890 (como las dos “más generales y aceptables”), tras señalar que “se podrían hacer varias clasificaciones de las milongas”. Ver: R. Sánchez: “El milonguero (tipos que se van)”. En: Casimiro Prieto y Valdés: *Almanaque sud-americano para el año 1889*. Buenos Aires, 1889.

también milonga, sin que nadie se moleste por explicar la diferencia con aquella rapidita,ailable. Mayor confusión todavía. Piana explica su “Milonga triste” (1936, letra de Homero Manzi) como “milonga campera”<sup>35</sup>. Y “Milonga triste” permite efectivamente un viaje de ida y vuelta al terreno folclorístico (escúchense las versiones de Atahualpa Yupanqui, en guitarra sola –grabada en 1965–, y de Alfredo Zitarrosa, con un grupo instrumental “a lo Gardel”<sup>36</sup> –grabada casi contemporáneamente en 1967–).

Entretanto, hacia 1940, la milonga movida servirá para tender un puente hacia el candombe tanguero, una especie nueva que enlazará el canto de comparsa de negros de Montevideo con el lenguaje tanguero, llamando el resultado “milonga tango” o “tango milonga” o “tango candombe” o candombe a secas<sup>37</sup>. El camino es abierto al parecer por Alberto Mastra con su “El candombe federal” de 1933, que graba en Buenos Aires en 1938 el dúo Dante-Noda. Sigue una cantidad interesante de candombes tangueros, entre los que podemos señalar “Pena mulata” (milonga candombe, 1940) de y por Sebastián Piana, “Estampa del 800” (milonga candombe, grabada en 1944), letra de Gerónimo Yorio y música de Carmelo Imperio y Romeo Gavioli, por Romeo Gavioli y su orquesta, “Bronce” (candombe milonga, grabada en 1946) de Pintín Castellanos por Alberto Castillo y su orquesta típica, o “Yum bam ba” (candombe, 1948), letra de Alberto Britos y música de Luis Pasquet, por Romeo Gavioli y su orquesta típica.

Aldo Pellegrini titulaba “Para contribuir a la confusión general” uno de sus ensayos más lúcidos. En 1936, al final de una llamada al pie, Carlos Vega retrataba inmejorablemente la situación de quienes se habían aventurado en un estudio serio del tango: “*Considero suficientemente oscurecido este punto*”<sup>38</sup>. Creo que a esta altura de nuestro recorrido empezamos a tener claro que esta historia es bastante más oscura –es decir, compleja– de lo que parece a simple vista. No se trata de una particularidad del tango, pero estudiar la complejidad de lo que se define como tango puede sernos muy

---

35 L. Benarós: “Sebastián Piana y la milonga porteña”, ya citado.

36 Mario Núñez, Nelson Olivera y Gualberto López, guitarras; Néstor Casco, contrabajo.

37 C. A.: “Música, negro y matices de racismo en el Uruguay”, ponencia para el Primer Encuentro de Culturas Afroamericanas, Buenos Aires, 2/7-VIII-1991. Incluido como capítulo (“El candombe, los candombes”) en: C. A.: *Músicas populares del Uruguay*, ya citado.

38 C. Vega: *Danzas y canciones argentinas*. Edición del autor, Buenos Aires, 1936.

útil para empezar a comprender la complejidad inherente a todo fenómeno de cultura popular, especialmente si éste es estudiado en su proceso de cambio a través del tiempo.

Hacíamos referencia al candombe. ¿Qué es el candombe? La palabra ha designado cosas diferentes en el transcurso del tiempo, pero ha mantenido en general el significado implícito de “cosa de negros”, que tenía hacia comienzos del siglo XIX. En el siglo XX va significando toda canción que se pueda construir encima del tejido rítmico polifónico de la tradición de la *llamada* de los tambores afroporteños<sup>39</sup>. Esto se da a través de varias etapas, cuya descripción escapa a los límites de este trabajo<sup>40</sup>.

Ahora bien: ¿cómo se da esa compatibilidad entre milonga tanguera y candombe? Hay puntos de confluencia entre los esquemas rítmicos básicos de distintas especies cultivadas en el Río de la Plata: el tres-tres-dos de la milonga es compatible con el bajo de habanera (que apoya el segundo tiempo binario en un tres-un-dos-dos, “blanqueando” la rítmica y facilitando la tarea al bailarín europeo o europeizado), y es también compatible con el toque básico del tamboril *piano* de *llamada* afroporteña, de clara anticipación de apoyos, que hace un tres-un-cuatro que se continúa en un tres-cinco. Es decir, se puede superponer un comportamiento al otro, sin violentarlo. Nótese que no me apresuro a extraer conclusiones acerca de orígenes. Sólo anoto esta situación concreta.

## cinco

Las comparsas de negros del carnaval porteño conservaron, durante décadas, un grupo de nombres y de gestos musicales diferenciados de aquello que denominaban candombe: uno de ellos es el milongón, que representa una de tantas corrientes envueltas en misterio, y que en algún momento de la historia del tango rescatará el uruguayo Francisco Canaro<sup>41</sup>. El

39 C. A.: “Un hecho históricamente dinámico: la música del tamboril afroporteño”. En: *Brecha*, Montevideo, 8-II-1991. Incluido como primera parte del capítulo “La música del tamboril” en *Músicas populares del Uruguay*, ya citado.

40 C. A.: “El candombe, los candombes”, ya citado.

41 Néstor Pinsón & Julio Nudler: *Francisco Canaro*. En: [www.todotango.com.ar](http://www.todotango.com.ar). Dice la letra de Homero Manzi para *Milongón* de Francisco Canaro: “Aquí viene el milongón / surgiendo del ayer, / lo trajo un bandoneón / amargado de tener / que llorar sin razón. / Y vuelve del pasado, / trayendo en el vaivén / burlón de su compás / el recuerdo de los tiempos / que ya

milongón se conserva en distintos medios ambientes, en la orilla este del Río de la Plata, y es reivindicado en la década del 1960, entre otros, por Alfredo Zitarrosa. Zitarrosa era integrante —con Daniel Viglietti, Los Olimareños y otros— de la generación uruguaya de creadores-intérpretes folcloristas, que se desarrolla como parte de una historia separada y paralela a la del tango, tal como había acontecido, ya desde algunas décadas antes, en la orilla occidental. Atahualpa Yupanqui no hace tango. Zitarrosa tampoco, no sólo porque no parece sentir la necesidad de hacerlo, sino sobre todo porque el medio tanguero, cerrado y esclerosado en ese tiempo, no lo aceptaría.

Estamos nuevamente en un terreno difícil. Porque, aunque el medio tanguero no pareciera tener, desde mediados de la década del 1930 en adelante, intercambios con las existencias paralelas del folclorismo y de las especies venidas de otros lados, hubo algunos personajes que se movían con total naturalidad en más de un terreno creativo. Muchos de los intérpretes no tenían pruritos en grabar una maxixa o un *foxtrot* en la cara B y un tango en la cara A de un mismo disco de 78 rpm, y varios compositores produjeron piezas de lenguajes muy diversos. De hecho, debemos recordar que Carlos Gardel era un cantante del ámbito que luego se llamaría folclorístico, formado en la escuela del *estilo* criollo, y que antes de grabar su cuarto tango ya había editado —solo o en dúo con José Razzano— 57 piezas que **no** son tangos (y Razzano solo, otras 4). De esas 57 piezas, 14 por lo menos son estilos, otras tantas “canciones criollas”, 4 zambas, 3 por lo menos valeses, 2 bambucos colombianos, y hay cifras, una media cifra, un gato patriótico, una vidalita, 2 canciones provincianas, una cueca, una tonada, una milonga, y hasta un fado.

En este territorio en que asoma la presencia del milongón detrás de otros gestos musicales confesados, podemos probablemente rastrear uno de los eslabones perdidos de la historia del tango. Pueden depararnos sorpresas los milongones de la segunda mitad del siglo XIX conservados por tradición oral (“El orillero” o “Campamento”, por ejemplo), tocados en forma “adecentada” por Abel y Agustín Carlevaro, quienes los habían aprendido de Alberto Gallotti, alias Bachicha, hacia 1940<sup>42</sup>. Tampoco hay

---

*nunca volverán. / [...] / Aquí llega el milongón, / contando en la canción / su historia de arrabal / que lloró el bandoneón / y olvidó la ciudad. [...]*”.

42 Alfredo Escande y Ediciones Tacuabé: comentarios al disco *Música popular del Río de la Plata* de Abel Carlevaro (vol. 4 de su serie), Tacuabé, T/E 41 CD. Montevideo,

conclusión aquí, sino meramente la observación de que es necesario no saltarse este tipo de datos de la realidad.

## seis

¿Podemos suponer que estos documentos nos dan alguna pista respecto a los orígenes del tango? No por ahora. Pero ¿de dónde viene el tango? Se han dado muchas respuestas respecto a las especies musicales y coreográficas que confluyen en el tango o que influyen en lo que hacia 1890 llaman tango y la variedad de elementos de lenguaje que seguirán siendo llamados tango desde entonces. Una pregunta aparece aquí, y me parece también importante: ¿es que es necesario determinar de dónde viene el tango? ¿Por qué los del sur debemos siempre explicar de dónde vienen nuestras cosas? ¿Por qué nos sentimos obligados a caer en el juego de tener que autojustificarnos? En todo caso, ha sido práctica común explicar el origen del tango, y ha habido muy valiosos aportes, entre los cuales el de Vega <sup>43</sup>, incompleto y no particularmente compartible, constituye un ejemplo de rigor.

Tratemos de señalar algunos puntos de discusión posible. ¿Tiene origen negro el tango? ¿Tiene origen español? ¿Cubano? ¿Brasileño? Una y otra posibilidad han recibido apoyos y rechazos, algunos muy bien fundamentados, otros poco fundamentados, y unos cuantos basados en el poco científico “me parece”. Es cierto que hay una especie llamada tango en Cuba, una llamada tango en Brasil, y una en Andalucía. Y hay una corriente de tango en la cultura afroporteña. También en el México colonial, sin que esto signifique que haya tenido una continuidad histórica detectada: una denuncia a la Inquisición en 1803 en Veracruz habla de un “*son nombrado el Torito, deducido del antiquísimo tango*”<sup>44</sup>. En principio, corresponde recordar que el hecho de que una misma palabra designe dos cosas

---

2003. Los hermanos Carlevaro mantuvieron este repertorio como secreto de barra de amigos (el grupo de tangófilos que se reunía con Agustín durante muchísimos años todos los lunes de noche, por ejemplo) o picardía de ambiente familiar, y las grabaciones circulaban confidencialmente entre los coleccionistas de tango, aceptando como lógica —y respetando— la discreción y la reserva exigidas por ellos. Abel decidió hacer públicas las grabaciones muy poco antes de su muerte acaecida en 2001.

43 C. Vega: “Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines” En: *Estudios para Los orígenes del tango argentino*, ya citado.

44 Gabriel Saldívar: *Historia de la música en México*. Gernika & SEP, México, 1987.

no constituye prueba de que esas dos cosas sean una misma, y ni siquiera de que exista alguna relación entre ellas. Es más: el origen de una palabra no constituye prueba de otra cosa que de ese origen, del de la palabra, no del origen de la cosa designada. De ahí que las lucubraciones en torno del origen de la palabra tango —desde el bantú hasta el latín— no son más que un interesante pasatiempo lingüístico. Lauro Ayestarán solía explicar esto señalando que la palabra mondongo viene de África, pero el mondongo no.

Lo que sí parece ser cierto es que la palabra tango posee en América, desde hace más de dos siglos, el significado genérico —como vimos en la palabra candombe— de cosa de negros. Así aparece en documentos diversos, así en los ataques de sus detractores tempranos. Veremos luego que esto se vincula de algún modo con el hecho de que la mera palabra tango está impregnada de una fuerte connotación negativa, propia de una sociedad racista (franca, como en el pasado, o solapada e hipócrita, como en el presente).

Los músicos del gueto negro montevideano y de las comparsas de negros del carnaval de esa ciudad conservaron durante muchas décadas la memoria —y los gestos de toque— de una especie designada como *tango de comparsa* (de la que tuve el privilegio de ayudar a rescatar un par de ejemplos a mediados de la década del 1960 como asistente de Lauro Ayestarán —y con la ayuda de Francisco M. Merino—). Los ejemplos que se conservaban en la memoria databan probablemente de la década del 1880, una década importante para la cultura rioplatense, y se diferencian claramente de la vertiente de la llamada y el candombe, también, entre otras cosas, por la forma de tocar los tamboriles (podemos observarlo en una grabación de 1969 con Luis Alberto Méndez y Juan Carlos Fortes en tamboriles). Lo más visible es la presencia del tres-tres-dos como infraestructura rítmica. No podemos extraer ninguna otra conclusión. Puede ser interesante, en todo caso, relacionar esto con el “Tango de los negros” grabado en 1907 por el uruguayo Arturo de Nava <sup>45</sup>. Llamo la atención sobre la figuración de la guitarra en el acompañamiento y sobre la expresión “*si pembe*” en una especie de estribillo, que aparece también en el “Endunda” grabado por

---

45 H. L. Lucci: *Los payadores*, ya citado.

Ayestarán <sup>46</sup>. Tango no es; ¿qué es, entonces? ¿A qué expresión musical contemporánea hace referencia el título? Hoy día lo asociaríamos con la tradición de la cultura del gueto afromontevideano. ¿Por qué Arturo de Nava, que no pertenecía en principio a ese ámbito cultural, lo graba, y por qué firma la autoría?

## siete

Los documentos son a veces desorientadores. El tango “El porteño”, anónimo, grabado en cilindro en La Plata por Robert Lehmann-Nitsche el 14-IV-1905 a Salvador González y Juan M. Paúl tiene un llamativo tu-fillo hispánico. La impresionante muestra de Lehmann-Nitsche, de 125 cilindros grabados ese año 1905 con voces e instrumentos de músicos populares, posee al parecer sólo cinco piezas identificadas como tangos. Y al menos uno de esos cinco tangos tiene vinculación con España.

Es muy probable, tal como lo muestra Vega <sup>47</sup>, que el tango rioplatense de fines del siglo XIX haya recibido una influencia fuerte del tango andaluz. Algunos de sus más destacados compositores e intérpretes rioplatenses no se ruborizan al imprimirle color andaluz a algún disco de hacia 1910 (“La bicicleta” de y por Ángel Villoldo, por ejemplo, de 1909, con Manuel O. Campoamor, piano, y castañuelas), quizás presionados por el editor ante la promesa de ampliación de mercado. ¿Qué prueba esto? ¿Origen andaluz del tango? No necesariamente, a pesar de esa manía colonial a que nos hemos referido, de explicar todo lo latinoamericano como viniendo de algún otro lado, recurso poco serio (y –conscientemente o no– útil a los mecanismos del imperialismo). También otras expresiones culturales se han estado adjudicando a un posible origen andaluz. En este caso, Villoldo está haciendo, sin duda, una “españolada”, con miras a algún sector de público <sup>48</sup>. Estamos aquí frente a uno de esos problemas básicos para comprender el funcionamiento de las interacciones en materia cultural. Hay

---

46 Pautaciones de C.A. de la época.

47 C. Vega: “Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines”. En: *Estudios para Los orígenes del tango argentino*, ya citado.

48 Sobre la publicación del presente texto surgen nuevas luces sobre el asunto: de acuerdo con la documentación manejada por Javier Osuna García, “La bicicleta” sería efectivamente un tango andaluz compuesto en 1897 por Antonio Rodríguez Martínez para la comparsa Los Abanicos del carnaval de Cádiz. (Tito Rivadeneira: *Ángel Villoldo en el inicio del tango y de las varietés*. Dunken, Buenos Aires, 2014.)

algo más: el hecho de que algunas líneas melódicas andaluzas se adoptasen en el Río de la Plata —argumento habitual para señalar filiaciones de ese origen— no prueba nada más que eso. “La bamba” pasada a rock en “Twist and shout” no prueba que el rock se origine en México. Una canción boliviana adaptada al ritmo de lambada no prueba que la danza llamada lambada se origine en Bolivia <sup>49</sup>.

Vega, en su sana obsesión por las pruebas documentales, parece inclinarse por la importancia de la influencia andaluza, pero esto es comprensible en un criollo que en su genealogía europea es descendiente directo de andaluces y que, amando el tango, desearía que éste fuese más suyo. Un criollo cuyo interés por lo andaluz se vinculaba en parte en su rebelde interés por la vertiente árabe en la conformación de la cultura de la Península Ibérica. En un criollo, es decir un mestizo (en lo cultural, aunque no lo sea en lo físico) que teme verse en el espejo y descubrir su propia cuota-parte de negritud. Ha sido ésta una de las dificultades de los estudios culturales en América Latina, pero también en otras partes del Tercer Mundo, y también del Primero. En todo caso, la Argentina tuvo, en el bando opuesto, teorizadores apresurados como el sociólogo Juan José Sebreli, quien sostiene, muy suelto de cuerpo, que en el tango hay “*fundamentalmente una influencia italiana, [que] es mucho más importante que la influencia negra y que la influencia española*”<sup>50</sup>. Hay influencia italiana, es cierto, pero ésta es muy discutible en su peso en las etapas primeras. Se hace bastante evidente en las etapas de madurez, especialmente después de la década del 1910, etapas en las que podemos detectar incluso ecos de la estética pucciniana. Pero esto ya es otro tema. Ya regresaremos a Andalucía.

Preguntémosnos ahora por el vínculo con el tango brasileño, llamado también *tanguinho* <sup>51</sup>. Se tiende a entender que podría tratarse de un fenómeno casi paralelo al rioplatense, pero el hecho de que hacia 1880 el

---

49 C. A.: “La creación y el consumo musicales como índice de la lucha contra la dependencia en América Latina”. En: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. 4ª ed., Tacuabé, Montevideo, 2012 [1992].

50 Entrevista en el film *Tango: ein trauriger Gedanke, den man tanzen kann* (1984) de Hagen Müller-Stahl y Klaus Trappmann, emitido en el canal SFB III de la televisión alemana, 22-VII-1984.

51 Mantengo mi texto original leído en el Coloquio del 2013. Una nueva etapa de trabajo deberá recoger los aportes de la sólida ponencia de Carlos Sandroni presentada en el mismo Coloquio e incluida en este volumen.

compositor de formación culta Alexandre Levy componga una colección de tangos y habaneras (que Mário de Andrade describe como “*legítimos lundús danzados de negros*”<sup>52</sup>) permite suponer que pueda haber sido anterior, y nos deja la incógnita de la razón de la utilización del término “tango” (José María Neves define uno de ellos como “*una especie de mezcla de maxixa y de lundú*”<sup>53</sup>). Señalemos aquí, de paso, que Vega arriesga la hipótesis de una continuidad histórica entre el lundú y la milonga. Vasco Mariz da otra explicación<sup>54</sup>: “*El tango sirvió, en Brasil, de biombo para encubrir las primeras versiones cultas de la música popular. Ernesto Nazaré usó frecuentemente la denominación de tango brasileiro para sus lundús, choros y maxixas, a fin de no alarmar a la sociedad y la crítica musical tan esnob de la época.*” En el caso del Brasil la vida de la palabra tango resulta breve, pues se opta por dejar de utilizarla, probablemente ante el éxito del lanzamiento europeo —es decir, “universal” para el sistema colonial— del tango rioplatense. Oneyda Alvarenga sostiene que el tango, que es para ella “*la primera etapa*” de la historia del *maxixe* o *maxixa*, es un “*nombre de procedencia afro-platinense [sic] que designó en Brasil a los lundús habanerados y también, como sucedió en Uruguay y en la Argentina, a las polkas habaneras. La sustitución de la palabra tango por la de maxixe ocurrió probablemente en la década de 1870 a 1880*”. Agrega que la fijación de la forma definitiva de la *maxixa* no tuvo lugar “*hasta bastante más tarde. Esa fijación se debe esencialmente al compositor carioca Ernesto Nazaré (1863-1934) que, no obstante, continuó llamando tangos a sus maxixes, escritos todos para piano.*”<sup>55</sup>

En cuanto al tango cubano, pues aquí la problemática es más rica en facetas. Los planteos teóricos no deben saltarse los vínculos existentes, en distintos grados, entre las gentes de los diferentes escenarios culturales. No deberíamos saltarlos, por lo tanto, cuando nos referimos a la cultura popular cubana y su relación tanto con España como con el resto de América Latina. Ocurre que Cuba tiene con España una relación muy especial durante el siglo XIX, pues es la niña mimada de entre los poquísimos territorios que España salva de sus colonias después del ciclo

52 Mário de Andrade: *Dicionário musical brasileiro*. Itatiaia, Belo Horizonte, 1989.

53 José María Neves: clase del 17-I-1979 en su seminario *Introducción a la música culta brasileña* en el VIII Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, São João del-Rey (Minas Gerais).

54 Vasco Mariz: *A canção brasileira*. Ministério da Educação e Cultura, Río de Janeiro, 1959.

55 Oneyda Alvarenga: *Música popular brasileña*. Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

revolucionario americano de comienzos de ese siglo. Hay intelectuales y artistas españoles que se mueven cómodamente entre la “madre patria” y la isla (recuérdese que, siendo territorio español, quienes nacen allí son, de una manera u otra, ciudadanos del país conquistador <sup>56</sup>). Y las originalidades culturales de la población cubana son vistas como simpáticas “mone-rías” de estos nativos súbditos nuestros. Si España importó novedades de las colonias durante todo el período de la conquista —como toda la Europa imperial—, esa capacidad de apropiación se vio muy acentuada —diríamos que flechada— en las varias décadas en que la América queda reducida casi solamente a Cuba.

Por otra parte, dentro de España, algunas regiones son más permeables a lo que viene del mar que otras. La mayor parte de los puertos que vinculan España con América se encuentran en Andalucía, y es natural, entonces, que la población de Andalucía, vaciada del derecho de ser culturalmente diferente, como lo había sido hasta la expulsión de los moros, se sienta especialmente atraída por la diferenciación a través de la adopción de gestos diferentes pero autorizados por ser de las colonias, es decir de gentes diferentes dominadas y aparentemente controladas por el gobierno de Madrid. Es mucho lo que se va recibiendo y adoptando en Andalucía, en especial por parte de la población humilde. Y el mundo musical y coreográfico denominado flamenco —o del cante jondo—, bastante reciente en términos históricos <sup>57</sup>, va a resultar un oído atento a América, hasta casi hoy, en que se vuelve a buscar en América algunos elementos de lenguaje renovadores del propio <sup>58</sup>. Existe en Andalucía un concepto muy

---

56 En 1890, Guillermo Morphy, escribiendo en *La España Moderna* (“Revista ibero-americana”) sobre “El año musical en España”, dice: “*Agréguese a esto el tipo especial de los cantos de nuestras provincias de Ultramar, muchas veces transformado ó modificado por los habitantes de nuestras costas mediterráneas, y los cantos notabilísimos de las Baleares y Canarias, y se tendrá una idea de la riqueza y variedad de nuestra música popular*” [el subrayado es nuestro] (año II N° 13, Madrid, I-1890).

57 Dice Manuel Ríos Ruiz (*Introducción al cante flamenco*. Istmo, Madrid, 1972.): “*indiscutiblemente, el flamenco no afloró hasta los últimos años del XVIII*”. Algunos van más lejos, quizás por confusión de decenas: “*En rigor, nuestras más remotas noticias no pasan del final del siglo XIX*”, sostiene Ricardo Molina, citado tanto por Luis Lavaur (*Teoría romántica del cante flamenco*. Editora Nacional, Madrid, 1976) como por José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz (*Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco, tomo II*. Cinterco, Madrid, 1988).

58 Paco de Lucía incorpora el cajón peruano al flamenco. El grupo gitano franco-español Gypsy Kings integra durante un tiempo al percusionista uruguayo Jorge Trasante y llega a agregar toques afroportevidianos a sus músicas. El grupo español Ketama usa como tecladista durante un período al uruguayo Andrés Bedó.

importante que sobreentiende la relación biunívoca con América: el de “cantes de ida y vuelta”<sup>59</sup>. Fernando Quiñones enumera los siguientes para Cádiz, además de bolero y colombiana por bulerías<sup>60</sup>: guajira, colombiana, punto de La Habana, milonga, habanera, danzón, vidalita, rumba flamenca y tango cubano. Explica que el concepto “*debe entenderse en un solo y concreto sentido: el del triple y retroactivo influjo que, sobre sus remotos materiales españoles y africanos, su naturalización centro y sudamericana y su final aflamencamiento en Andalucía, experimentaron estos géneros a través casi siempre del puerto gaditano, tan de cara a América*”. Promediando el siglo XIX, empiezan a abundar en España las referencias a “tango americano” (¿cubano?) y a “tango de negros” (¿lo mismo, o algo diferenciado?), y sus inclusiones en zarzuelas<sup>61</sup>. Es en el siglo XIX y no antes<sup>62</sup> que se incorpora la guitarra al flamenco, que hasta entonces no hacía uso de ella. El guitarrista flamenco adopta el rasgueo americano y le agrega el dedo meñique.

Si bien es indiscutible la presencia en el Río de la Plata de formas culturales venidas de España, no podemos concluir tan sencillamente que lo que viene de España sea necesariamente español. O, en todo caso, que no refleje a su vez lo que la propia España recibió de sus colonias. Si esa España nos manda zarzuelas o tonadillas, nada nos permite suponer que la música que las zarzuelas y tonadillas traen no venga contaminada de americanidad, es decir que no haya sido, antes de regresar a América, el producto de una nueva etapa de mestizaje con lo que las colonias producen. Antes España nos había estado exportando, adecentada<sup>63</sup>, la habanera de Cuba, ya adecentada allí mismo por las gentes de bien del cogollito hispano de la colonia. Y París le había concedido una carta adicional de decencia al aceptarla —no sin cierta resistencia— en el mundo de la ópera<sup>64</sup>.

59 Romualdo Molina & Miguel Espín: *Flamenco de ida y vuelta*. Guadalquivir & Bional de Flamenco, Sevilla, 1992.

60 Fernando Quiñones: *De Cádiz y sus cantes*. Ediciones del Centro, Madrid, 1974.

61 Romualdo Molina: “Tanguillos, tangos y tientos”. En: José Luis Navarro García & Miguel Roperio Núñez (directores): *Historia del flamenco, vol. IV*. Tartessos, Sevilla, 1996.

62 Luis López Ruiz: *Guía del flamenco*. Istmo, Madrid, 1999. Eusebio Rioja: “Andrés Segovia y la guitarra flamenca”. En: *La Caña*, N° 4, Madrid, 1993.

63 En adelante, elimino las comillas al recurrir a los términos “decente” y “adecentado”. El uso que se le da en este trabajo parte de las características del juego imperial descritas por Vega en su trabajo de 1965.

64 Para la famosa habanera que Bizet pone, con enorme acierto, en su *Carmen* (1875), se plagia nota por nota, con excepción de pequeños detalles, una habanera previa (“El

Ahora en la propia España se renovaba la oferta de novedades musicales para el público del continente, y esa oferta renovada –y por lo tanto decente y exportable– se usaba para renovar en consecuencia la oferta en las colonias y ampliar el mercado y las posibilidades de lucro. Por eso es que a los músicos del Río de la Plata se les puede ocurrir –tentadoramente– la posibilidad de utilizar la lengua franca para intentar ampliar su propio mercado extendiéndolo a España. El éxito será poco, y medido, porque así lo establecen las reglas del orden colonial, pero de ilusiones también se vive.

Mientras se acepta llanamente que la milonga andaluza, por ejemplo, viene del Río de la Plata <sup>65</sup>, varios de los estudiosos españoles del flamenco nos señalan la americanidad –y la negritud mestizada– del tardío tango flamenco <sup>66</sup>, lo cual va facilitando nuestro trabajo.

José Luis Ortiz Nuevo, apoyándose en una crónica publicada en Sevilla a comienzos de 1849, describe <sup>67</sup> “*cuatro situaciones clave que se descubren observando el tango: 1º. Su origen [negro]*” <sup>68</sup>. 2º. *Su nacimiento formal en la isla de Cuba.* 3º. *Su traslado posterior, casi inmediato, a los puertos andaluces de Sevilla y Cádiz.* 4º. *Su condición de sensual inmoralidad.*” Bernard Leblon <sup>69</sup> sitúa la aparición del tango flamenco a fines del siglo XIX, mientras que Manuel Ríos Ruiz <sup>70</sup> la ubica a principios del mismo siglo. Escribe José Luis Navarro García <sup>71</sup>: “*El tango ha sido el penúltimo de los bailes de origen negro que ha llegado a Andalucía y que ha entrado a formar parte del repertorio de la danza flamenca.*” Estima que la llegada a los puertos de España de lo que se denominaba alternadamente “tango americano” o “tango de negros” debió haberse producido muy

---

arreglito”) de Sebastián Iradier (o Yradier) o publicada como de autoría de éste.

65 Domingo Manfredi Cano: *Geografía del cante jondo*. Bullón, Madrid, 1963.

66 Entre quienes sostienen el origen americano se cuentan Manuel García Matos, Arcadio de Larrea, Romualdo Molina, Miguel Espín y Faustino Núñez (véase José Luis Ortiz Nuevo, ya citado).

67 José Luis Ortiz Nuevo: “Tango de negros: tango americano: tango”. En: J. L. Navarro García & M. Roperó Núñez: *Historia del flamenco*, ya citado.

68 Sustituyo aquí *africano*, que escribe Ortiz Nuevo, por *negro*, entendiendo que es a esa característica a la que se refiere, y no al origen geográfico. El texto que cita hace referencia a los actores caracterizados de “negros” ejecutando el “nuevo Tango americano”.

69 Bernard Leblon: *Musiques tsiganes et flamenco*. L'Harmattan & Tsiganes, París, 1990.

70 M. Ríos Ruiz: *Introducción al flamenco*, ya citado.

71 José Luis Navarro García: *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Portada, Mairena del Aljarafe (Sevilla), 1998.

probablemente hacia 1835, *“dado que hacia 1845 el tango había alcanzado ya tal grado de popularidad que solía constituir un número importante en numerosas zarzuelas de la época”*. Cita a Arcadio Larrea: *“Desde este año los pliegos de cordel, importante medio de difusión popular, incluían tangos, habaneras”*.

## ocho

Es probable que alguna cosa vaya cerrando. Una vez más, cuidado: no se deben apresurar conclusiones. Lo que va cerrando es una especie de triángulo de interrelaciones. ¿Necesita lo cubano ir a España para “bajar” al Río de la Plata? No. Durante buena parte del siglo XIX y del XX Cuba tiene una permanente relación de intercambio de mercancías, por el Atlántico, con América del Sur. Los barcos vienen y van regularmente, pero no sólo traen mercancías. Traen seres humanos, casi siempre varones, que permanecen a veces muchos días en puerto. Bajan, festejan, comen, beben, buscan relaciones sexuales, van al hospital a curarse enfermedades. Igual que ahora. Pero también bailan y cantan y tocan, y ven bailar y oyen cantar y oyen tocar. Y se sienten hermanados. Y a veces alguno de los lugareños que bailaba o cantaba o tocaba se sube al barco y se incorpora a la tripulación. Como ahora. Es que los barcos también llevan y traen cultura popular.

Es poco probable que entre Cuba, Brasil y el Río de la Plata no haya habido permanente intercambio de expresiones culturales populares al menos durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. De esta última parte podemos dar fe por lo menos a través de dos fenómenos: la importancia de la presencia de la músicaailable afrocubana de exportación en el Río de la Plata (y también en Brasil) en las décadas del 1930, 1940 y 1950, y la importancia del tango en Cuba en las mismas décadas. Si nos remontamos a la segunda mitad del siglo XIX, es lógico deducir que la palabra tango pudiera fluir de un puerto al otro, y no es de sorprender que se dé en forma casi paralela en los distintos países mencionados. Es lógico deducir también que lo que la palabra designaba en uno y otro lugar pudiera conectarse y dialogar. También lo que estuviera por fuera, claro. No podemos afirmar nada, pero podemos sí descartar la ilusión de desvinculación entre los fenómenos coetáneos de una y otra región, o la simplificación teórica de que las influencias hayan sido sólo unívocas (y, por extensión del tic, siempre de norte a sur).

Hay otra posible vuelta de tuerca. Al parecer, es recién hacia 1840 que aparece asociada en Cuba la palabra “habanera” a un tipo específico de canción. En esa época, hace ya tiempo que la palabra tango –no muy estimada en la oligarquía– viene designando determinadas características de gesto melódico-rítmico. Zoila Lapique escribe <sup>72</sup>: “no olvidemos que nuestra contradanza tenía albergada en su estructura sonora una rumbosa figuración rítmica: corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas, conocida como esquema de habanera –nosotros preferimos llamarle célula A o célula tango–, y en ese género de la contradanza, y luego en el de la habanera, siguió imperando esta célula aún después de rebasar la última los límites nacionales y ganar fama universal”. Ha explicado antes que el uso del esquema llamado *tango* estuvo reservado hasta alrededor de 1840 “a la mayoría de las contradanzas del país, denominadas, por apócope, danzas habaneras”. Y afirma: “donde arraigó más la habanera, con fuerza permanente, fue en España”. A esta altura, cabe plantear una nueva pregunta: la presencia del bajo de habanera en la primera etapa del tango rioplatense, ¿no habrá sido, simplemente, una supervivencia de un común antepasado reconocido, precisamente, como *tango*, compartido por varias culturas populares americanas no registradas, por deleznable, en las crónicas de la clase dominante <sup>73</sup>?

Algunas observaciones laterales para los coleccionistas de pistas. La figura rítmica conocida como *clave*, de negra con puntillo / negra con puntillo / negra (o negra / negra con puntillo / negra con puntillo), aparece tanto en las culturas de gueto negro de Cuba como en las del nordeste brasileño o en el toque montevideano de *llamada* de tamboriles. El tamboril que resulta del misterioso y no documentado proceso de unificación en una sola variedad organológica que se produce en Montevideo hacia 1900 tiene parentesco formal con los tambores en forma de barril, de un solo parche, de esas regiones. Pero no con los de los negros que llegaron con Artigas a Asunción en 1820 <sup>74</sup>, ni con los de Venezuela, ni

---

72 Zoila Lapique: “Presencia de la habanera”. En: Radamés Giro: *Panorama de la música cubana*. Letras Cubanas & Universidad del Valle, Cali, 1997.

73 Abel Carlevaro cuenta que Alberto Gallotti, Bachicha, “*tocaba en el puerto, en los boliches, y debió tocar en el Bajo* [es decir, en la zona prostibularia], *porque ése era el ambiente en que él se movía*”. (Alfredo Escande: comentarios al disco *Música popular del Río de la Plata*?, ya citado).

74 Entrevista del autor de este texto en Cambá Cua, Asunción, 1993. Pocos meses antes, el entonces presidente del Uruguay había entregado tamboriles afromontevidianos a los habitantes de Cambá Cua, quienes los estaban integrando a sus prácticas tradicionales.

con los de otras regiones de la América negra. ¿Descendencia de troncos comunes? ¿Interrelaciones e interinfluencias entre las poblaciones? Insisto en la necesidad de no apresurar conclusiones, como lo ha hecho algún etnomusicólogo europeo de buen corazón.

## nueve

Veámos que la palabra tango está impregnada de una fuerte connotación negativa. Esa connotación negativa rige en todos los lugares de América donde aparece el término. En Brasil, el término desaparece del léxico. Y la falta de claridad de esta desaparición hace que se produzcan errores conceptuales luego, cuando alguien descubre que Ernesto Nazaré o Nazareth, por ejemplo, había llamado tango a tal y cual de sus composiciones <sup>75</sup>. En Cuba, vimos que la palabra aparece asociada a una gística de origen remoto que se plasma en la habanera. En México, donde llega a haber un florecimiento del tango rioplatense en torno a la década del 1940 y varios importantes músicos populares mexicanos escriben y graban tangos (como Agustín Lara, quien ya graba cuatro tangos entre sus primeras 18 grabaciones editadas <sup>76</sup>), la palabra tango y la referencia a ese florecimiento es minimizada o francamente omitida en los libros. Dejemos la situación del Río de la Plata para más adelante.

Pero tomemos ahora el aspecto más inmediato de esa connotación peyorativa. Me eximiré de ejemplificar esta resistencia al tango de las primeras décadas, pues hay abundante bibliografía al respecto. Y tomaré la relación de este rechazo de los estamentos de mayor poder y de los de poder intermedio de la sociedad rioplatense, con la aprobación del tango por la metrópoli europea. Existe también abundante bibliografía acerca del supuesto triunfo del tango en París —el centro de las especies de música y danza popular por ese entonces— y en Europa toda. En grandes rasgos, se puede observar que tras esa aceptación europea, el tango empieza a ser tolerado en su región de origen y es poco a poco incorporado a una convivencia “normal”.

---

75 Véase el disco compacto *Ernesto Nazareth: Tangos, waltzes and polkas*, grabado por Iara Behs (piano). Naxos, 8.557687, Canadá, 2005.

76 *Arráncame la vida, Bonita, Cómo te extraño y Carita de cielo*.

## diez

Pues aquí surgen otras preguntas. ¿En qué medida el tango “triumfa” en Europa? Hacia 1913, poco antes de la Primera Guerra Mundial, se produce en Europa un cierto revuelo en torno a una novedad en materia de baile popular llamada *tango argentino*, una danza de pareja enlazada cuyos cuerpos se tocan con indecencia. La historia ha empezado unos años antes, pero el revuelo no. Aquí y allá surgen profesores de baile que ofrecen sus servicios y se discute en algunos círculos la eventual calidad de esa novedad. Un poeta menor, Jean Richepin, miembro de la Academia Francesa, utiliza la reunión anual del sábado 25 de octubre de 1913 de las Cinco Academias del Institut de France (la Francesa —es decir, la literaria—, la de Ciencias, la de Bellas Artes y la de Ciencias Morales y Políticas) para hacer una ingenua y retórica apología de esa danza, respondiendo a supuestos atacantes anónimos. Es muy curioso encontrar su alocución a continuación de las de Lucas-Championnière sobre “Trepanación histórica”<sup>77</sup>, Henry Lemonnier sobre “Girodet y los héroes de Ossian” y Henri Welschinger sobre “Napoleón y Tácito”<sup>78</sup>.

Resulta llamativo el rapidísimo operativo comercial en torno a la enseñanza del baile, en una época en que no había posibilidad de aprenderlo viendo cine y televisión, sino a través de farragosas explicaciones de manuales o de cursos con docentes especializados<sup>79</sup>. Shuhei Hosokawa escribe, apoyado en Arthur H. Franks: *“En el Reino Unido había en 1910 varias organizaciones de maestros de baile [...]. Estas organizaciones estandarizaban los diferentes pasos de danza y organizaban competencias anuales para promover y legitimar sus invenciones. Aceleraban de este modo la difusión de los nuevos pasos de danza a fin de asegurar la presencia de alumnos en sus clases. Cada año, los maestros de baile más renombrados renovaban estos pasos que pasaban a ser obligatorios para las competencias. No era el gusto popular sino su autoridad lo que garantizaba la autenticidad.*

---

77 Una anécdota adicional, que leemos en *The Times* de Londres (27-X-1913, “The five Academies. M. Richepin on the tango”, “from our own correspondent”): el Dr. Lucas-Championnière murió pocos días antes, el 22, y su texto no fue leído el 25 sino que se dispuso publicarlo en las actas. Véase llamada 78.

78 Institut de France: *Séance publique annuelle des Cinq Académies*. Institut de France, París, 1913.

79 Los cursos con profesores siguieron ocurriendo en el Río de la Plata hasta hace pocas décadas, con un largo proceso de declive. Y se han reactivado en años recientes.

*El baile social, al menos en el Reino Unido, se había hecho industrial y político.*”<sup>80</sup> Es muy interesante repasar la gran cantidad de manuales de baile social que se ocupan del tango, y que surgen como hongos en lugares muy diversos: las capitales europeas, las colonias francesas del norte de África, los Estados Unidos. En unos y otros las posiciones corporales se van adaptando a las características culturales locales, por voluntad expresa –y cálculo de rentabilidad– o, más a menudo, por imposibilidad de imitar ajustadamente una gética “otra”.

Se difunde la música de esa novedosa danza, pero se difunde algo de ella, sólo en la medida de lo necesario. No existe mucha preocupación por el contexto real de la danza, ni siquiera en las discusiones que tienen lugar en la prensa. Ni en lo específicamente musical, ni en lo cultural más general<sup>81</sup>. Lo más llamativo, también aquí, es el rapidísimo operativo comercial<sup>82</sup>, en este caso en torno al entonces lucrativo negocio de la edición de partituras, mayormente para piano, acompañado por la industria del rollo de pianola y la naciente industria del disco. El editor F. A. Mills publica en 1896 en Nueva York una partitura de una danza cubana (“*cuban dance*”) de un tal William H. Tyres llamada “Trocha”. En 1913, el mismo F. A. Mills publica la misma pieza con el mismo título “Trocha”, literal, con agregado de apenas algún que otro acento en la partitura, pero esta vez la presenta como “el tango oficial” (“*the official tango*”). El mismo año 1913, en París, la editorial Enoch & Cie. publica el sospechoso “El tango de amor” [sic]

80 Shuhei Hosokawa: “El tango en Japón antes de 1945: formación, deformación, transformación”. En: Ramón Pelinski (comp.): *El tango nómada*. Corregidor, Buenos Aires, 2000. En nuestra cita no se sigue la desprolija traducción anónima de Corregidor sino el texto publicado en la edición canadiense de 1995 (*Tango nomade*. Triptyque, Montreal).

81 No entramos aquí en el muy significativo detalle de que las orquestas de tango rioplatenses se disfrazaron durante mucho tiempo de gauchos, con lo que el contexto cultural de origen quedaba totalmente deturpado. La razón inicial fue el eludir las trabas para la actuación de extranjeros que pudieran competir con los músicos locales en el mercado laboral, pero el precio de mentir fue aceptado al parecer por todas las destacadas figuras de origen argentino o uruguayo que actuaron en Europa.

82 Hay curiosos efectos laterales. En Praga, el tango se pone de moda en la buena sociedad. No sólo se enseña a bailarlo y se anuncia una opereta de un tal R. Piskáček llamada *Madame Tango*, sino que también se publicitan prendas de ropa “tango” (Eva Uchalová: *Ceská móda 1870-1918: od valciku po tango*. Olympia, Praga, 1997.). Lo mundano de la situación aparece caricaturizado en algunos de los documentos. Enrique Gómez Carrillo escribe con ironía en la revista *Elegancias* (E. Gómez Carrillo: “Un juego de moda”. En: *Elegancias*, año III vol. VI N° 37, París, XI-1913): “Después del tango, parece que nada apasiona tanto a las niñas de París como la grafología”.

(“*danse argentine*”), cuyo autor es un tal Edm. (¿Edmond?) Filippucci. La carátula tiene una pareja de bailarines gauchos enlazados salvaje y voluptuosamente, él con espuelas y lazo al hombro. En 1915, en Madrid, la editorial Unión Musical Española publica un “tango argentino” titulado “El mate”, apresuradamente compuesto por Federico Moreno Torroba. Hay negocio, pero se trata de que las ganancias queden en casa. Si no resulta el sustituir a los compositores del sur por otros de la metrópoli, habrá otras armas, como quedarse con los poco antes inventados derechos de autor (o la mejor parte posible de éstos). Como se hizo con el operativo lambada.

Una observación de trabajo. La documentación disponible sobre la época no permite estar muy seguros de que se haya tratado realmente de un gran éxito de masas. Las notas de prensa no son las correspondientes a ello. Y es claro que, si lo fue, no se sostuvo mucho tiempo. ¿Qué tipo de éxito fue, entonces? ¿A qué sectores afectó, y de qué manera? La insistencia de algunos tangófilos en las princesas envueltas en el entusiasmo tanguero, ¿no es llamativa? ¿Medimos el éxito de la salsa o de la cumbia por la cantidad de princesas que las bailen?

Otra observación de trabajo. La trascendencia del éxito europeo en el Río de la Plata no es medida del éxito real, puesto que la estructura colonial de pensamiento, cuidadosamente inducida a través de todo el sistema educativo —incluida la prensa (y los medios de comunicación de masas que se suman en épocas posteriores)—, predispone a magnificar cada estornudo producido en la metrópoli. Tal como acontece aún hoy. Si un pianista latinoamericano da un recital en la parroquia de cualquier barrio de cualquier ciudad europea, con quince —o cuatro— personas del barrio como público, la noticia será ingenuamente aceptada, en la aldea, como triunfo de ese pianista en Europa. Tan simple. ¿Por qué habría de ser diferente nueve o diez décadas atrás?

Aceptemos que hubo algún tipo de triunfo metropolitano, consistente en esa suma de hechos documentables, y dejemos de lado la discusión de su verdadera entidad. Ahora bien: ese relativo triunfo, ¿es espontáneo? ¿Cómo se produce? Hay algunos otros detalles llamativos. En lugares muy distantes, como Londres o Nueva York o Ciudad de México, aparecen noticias de prensa demasiado parecidas, dando cuenta de los éxitos del tango, y se transcriben chismes extraños acerca de la aprobación o rechazo por

parte de autoridades tan variadas como el emperador de Prusia o el Papa. Digo extraños porque esa insistencia en tonterías mundanas no parece un resultado natural de una actividad periodística normal. Lo que encontramos en la prensa del norte tiene todo el aspecto de una bien armada campaña publicitaria .

Entonces, ¿se trata de un operativo diplomático (y de ahí, quizás, lo de “tango argentino” desde un comienzo en la publicidad toda), o bien de una inteligente campaña publicitaria hecha a partir de intereses editoriales? Es de señalar que la industria de partituras es hacia 1910 una importantísima industria y produce atractivos dividendos: sólo en Buenos Aires hay en esa época medio centenar de sellos editoriales, y hacia 1920 uno solo de ellos (Luis Filardi) declara una venta de 800.000 partituras<sup>83</sup>. A este fenómeno comercial se debe agregar el de la venta de pianos y de pianolas —que cumplen la función del tocadiscos de la década del 1950 y la del *walkman* de la del 1990— y la naciente venta de cilindros y discos. De hecho, Europa había estado recibiendo músicos de tango desde algunos años antes, llevados allí para grabar discos que se venderían después, mayoritariamente, en la región de origen de esos músicos. Del mismo modo, los discos que empezaban con un señor que decía “*Odeon record*” podían contener música afgana o armenia o turca o de cualquier lugar donde hubiera burgueses europeizados con dinero, levemente convertidos al mercado occidental. Tal como aconteció ayer y tal como acontece hoy con la manipulación imperial que ahora prefiere que la llamen globalización. Había que agregar al catálogo productos excéntricos (en el sentido literal del término) a fin de ampliar el mercado y por lo tanto las posibilidades de lucro, una vez hecha la inversión para instalar una industria.

Argentina celebra con grandes despliegues en 1910 el centenario de la Revolución de Mayo. Despliegues que delatan la existencia de un proyecto de conformación de un estado poderoso. Entre los invitados —cuya lista completa sería un muy buen material para intentar entender los acontecimientos posteriores, incluidas las posturas dispares de distintos miembros de la oligarquía local— se encuentran altos oficiales del ejército prusiano, que incidirán en el entrenamiento de los oficiales argentinos que harán actos de gran violencia —matanzas, un golpe de Estado— en los años

---

83 J. M. Veniard: “Editores de música de tango”, ya citado.

siguientes <sup>84</sup>. La sospecha de la posibilidad de un operativo diplomático queda abonada por el hecho de que varios de los publicitadores europeos son nobles sin dinero en búsqueda de un bolsillo de América para vaciar, o intelectuales de mediopelo. Hay un muy ilustrativo operativo de ese tipo en las etapas de lanzamiento de la bossa nova: siguiendo la iniciativa de un comerciante estadounidense poco escrupuloso, Itamaraty –la cancillería brasileña– hizo un simulacro de gran triunfo alquilando el Carnegie Hall de Nueva York el 22 de noviembre de 1962 <sup>85</sup>, dándoles pasajes y pasaportes diplomáticos a más de veinte músicos. Al parecer, la sala fue llenada de un público residente en la zona, pero de origen mayoritariamente brasileño. En una línea similar, el gobierno mexicano ha financiado durante décadas la aparición de hechos culturales mexicanos en tierras metropolitanas.

Ahora bien. ¿Qué triunfa en Europa? En caso de que pueda considerarse que hubo algo que “triunfó” –cosa muy cara para la inseguridad colonial de la pequeña-intelectualidad pequeñoburguesa del Río de la Plata–, lo que triunfa es fundamentalmente una danza, lo cual queda claro a través de la documentación de noticias de prensa, anuncios, libros y folletos de bailes de salón. Y esta danza no se parece demasiado a la rioplatense del corte y la quebrada. Las posturas ridículas son las que predominan en las fotografías de la época. Hay también una música que acompaña a esa danza, y que empieza a abundar en la oferta editorial con una rapidez vertiginosa, en tiempos muy alejados del correo electrónico. Solamente en Rusia, y antes de setiembre de 1914, vemos dos ediciones diferentes, en dos tonalidades diferentes, de “El choclo” de Villoldo <sup>86</sup>. En el mismo año 1914, en Valparaíso, Chile, se edita un tango del ítalo-uruguayo G. (Gerardo) Metallo, radicado en Montevideo, quien si viviera hoy no tendría la menor posibilidad de publicar una partitura en Chile.

Pero la música tiene particularidades difíciles de asimilar, y los gestos mestizos del tango quedan limados en sus imitadores o reproductores de otras latitudes. El tango que triunfa es un tango cuadrado, sin *swing*.

---

84 Osvaldo Bayer: *Rebeldía y esperanza*. Zeta, Madrid, 1993.

85 José Eduardo Homem de Mello: *Música popular brasileira*. Editora da Universidade de São Paulo & Melhoramentos, San Pablo, 1976.

86 Una en *re* menor y la otra en *do* menor. Aun cuando no tienen fecha de edición, en ambas aparece San Peterburgo (o San Petersburgo) como ciudad de la publicación, y ocurre que ese nombre fue cambiado a Petrogrado en agosto de 1914, cuando se inició la Primera Guerra Mundial.

El tango europeo, el tango aceptado como bailable por un consumidor europeo, pasa a ser –para decirlo de alguna manera– una extraña mezcla de marcha alemana con pasodoble español. Menudo triunfo. El tango europeo suena caricaturesco para un escucha rioplatense, mientras que un tango realmente rioplatense no resulta, a nivel europeo, más que un producto exótico. Puede ser ilustrativo el hacer una rápida excursión por versiones de un mismo tango clásico rioplatense interpretado en distintas épocas por conjuntos de tango europeos (por ejemplo, “El choclo” de Villoldo por la Orchestre Tzigane bajo la dirección de Lensen, grabado en Francia en 1913, o por Alfred Hause und sein Tango-Orchester, grabado en Alemania hacia 1957, o por Werner Müller und sein Orchester, grabado también en Alemania hacia 1967).

Es lindo descubrir que en un par de países el tango pasó a ser danza local, y sigue vigente. Uno es Finlandia y el otro Albania. En realidad, eso se llama tango pero no es ya el tango rioplatense, sino que se ha ido desarrollando como un fenómeno autónomo, inserto en las condicionantes culturales de los respectivos pueblos. Es quizás más significativa la gran influencia que el tango rioplatense tuvo ya tempranamente en el rebético, una importantísima corriente de música y baile popular que se desarrolló en las décadas de 1920 y 1930 en Grecia y en las comunidades griegas de Asia Menor e incluso de América del Norte <sup>87</sup>. Ahora bien: este tipo de fenómenos es mucho más habitual de lo que parece, y debería servir para alegrarse por lo humano, pero no para engordar el chovinismo rioplatense. México adoptó en el siglo XIX la chilena. La ranchera mexicana se ha extendido mucho hacia el sur, hasta el propio Chile <sup>88</sup> (y es al parecer uno de los géneros cultivados por los guerrilleros colombianos de las FARC). La cumbia colombiana, a su vez, se ha extendido, con naturalidad, por toda América, aculturándose, adquiriendo caracteres muy diferenciados, correspondientes a la idiosincrasia de cada área sociocultural.

## once

Volvamos al norte. Entre fines de 1913 y comienzos de 1914 se produce un cierto ruido en torno a ese extraño lanzamiento europeo. Pero

---

87 Gail Holst: *Road to rebetika*. Anglo-Hellenic Publishing, Atenas, 1975.

88 C. A.: Entrevista a Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, Santiago de Chile, 18-I-2005.

la Guerra Mundial ahoga los entusiasmos, y pasada ésta, el tango va a ser sustituido en la vidriera de novedades del mercado por las músicas estadounidenses de origen negro o mulato. En 1914 empieza el éxito del *fox-trot*. Es la América del norte que le gana la pulseada a la América del sur, la de la promesa de esplendor de comienzo del siglo XX, promesa que la oligarquía argentina había festejado con optimismo en 1910. Pasada la guerra y su olor a pólvora, el tango inicia en Europa una entrada más horizontal, menos de lanzamiento de mercado. Y así continúa, en una digna grisura de bajo consumo, hasta el regreso momificado de mediados de la década del 1980. ¿Qué fue este regreso de hacia 1985? Un fenómeno exterior, meramente museístico en general, que no estuvo acompañado de una renovación creativa sino que quedaba estancado —salvo contadas excepciones— en una remasticación de un pasado notable pero difunto. Volveremos a este fenómeno.

En cuanto al lanzamiento bullicioso de 1913 y a la existencia tranquila de las décadas del 1920 y 1930, algún indicio en otras esferas nos deja pensativos. De hecho, algo ha ocurrido en Europa. ¿Pero qué? La alusión al tango rioplatense en varias obras de compositores de música culta de la época nos resulta llamativa, especialmente por la captación de clima expresivo. Tal es el caso de Stravinski (un extraño “tango” para clarinete, violín y percusión en *Histoire du soldat*, en 1918 <sup>89</sup>) y de Kurt Weill en su música para Iwan Goll (*Royal Palace*, 1927) y para Bertolt Brecht (la *Zubälterballade* en “tango-tempo”, en la *Dreigroschenoper*, 1928), o el caso de Erwin Schulhoff (una de sus *Cuatro piezas para cuarteto de arcos*, de 1924, “*Alla tango milonga*”), o de Stefan Wolpe (su *Tango* para piano, de 1927). Pero detrás de varias citas, aparece nuestra amiga la connotación negativa o peyorativa, la asociación con lo bajo y/o lo ruin y/o lo degradante y/o lo decadente. Tal el caso, fuera de la música culta, de la antimilitarista canción *Les joyeux bouchers* de Boris Vian y Jimmy Walter en 1954, de la pieza de teatro *Tango* del polaco Slawomir Mrozek en 1965, que denuncia los mecanismos totalitarios, o, en principio, de la película *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci en 1973. Tal el caso, en realidad, de la *Dreigroschenoper* de Brecht y Weill, en que el tango es el vehículo para la balada del cafishio. ¿Qué ocurrió?

---

89 Que será seguido, 22 años más tarde (1940) por un *Tango* para piano.

En principio, no es explicable la asociación de ideas entre tango y rufianes o entre tango y militares asesinos, si es que esas ideas no están impregnadas en la sociedad a la que estos creadores europeos de lenguaje culto pertenecen. Ergo, los supuestos propagandistas del tango, con el poeta francés a la cabeza, no fueron muy eficaces en contrarrestar una imagen que les ganó en la pulseada. El éxito europeo del tango, en la medida en que existió, ¿no habrá incluido esta imagen perversa, atractiva para muchos europeos en ese momento de gran deterioro social que iría a desembocar en la Primera Guerra Mundial? El desafío de lo exótico salvaje, desestabilizador del orden establecido, ¿no entraba en el juego morboso instaurado en ese momento? ¿No es lo que respiramos detrás de varios de los movimientos culturales de ruptura? ¿No es en esencia eso lo que combate desesperadamente Theodor W. Adorno poco después en su rechazo de lo popular, que identifica mayoritariamente en el demonio negro del *jazz*<sup>90</sup>? Filippo Tommaso Marinetti, fundador del Futurismo italiano, publica el 11 de enero de 1914 un pliego con un extraño manifiesto de tono satírico que lleva por título *¡Abajo el tango y Parsifal!* y por subtítulo *Carta futurista circular a algunos amigos cosmopolitas que dan tés-tango y se parsifalizan*. Finaliza así: “Pues, os lo repito, tango y Parsifal, ¡ya noooo es chic!”<sup>91</sup>

## doce

¿Y en América Latina? En 1931, un cronista de la revista chilena *Sucesos* escribe<sup>92</sup>: “No trepidamos nosotros en calificar de gangrena moral y espiritual este baile, porque, fuera de corroer la virilidad clásica del chileno, adormeciendo sus ímpetus gloriosos y sus energías espléndidas [...] le ha transformado en un ente sin relieve, tardo y perezoso, igual que el chulo o el compadrito tan exaltado y glorificado en la letra de esa misma danza.” En una charla dada en 1937 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en Santiago, el arquitecto Ricardo Larrain Bravo dice<sup>93</sup>: “el tango es el baile vertiginoso y carnal de los barrios más bajos de la antigua

90 Theodor Wiesengrund Adorno: *Prismas*. Ariel, Barcelona, 1962. Eric Hobsbawm adjudica a Adorno “algunas de las páginas más estúpidas jamás escritas sobre el jazz” (E. Hobsbawm: *The jazz scene*. Pantheon, N. York, 1993).

91 Ejemplar en la Bibliothèque Nationale, París.

92 Renato Rivas, en *Sucesos*, 26-III-1931, citado por Juan Pablo González & Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005.

93 Ricardo Larrain Bravo: *Sobre el buen gusto*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1937.

*Buenos Aires, allí donde el macho excitado y enloquecido por el licor capitoso y la bebida enervante, maltrataba a la mujer que se había escogido para subyugarla y predisponerla a las escenas inmorales en que aquel «compadrito» se demostró maestro: la hembra - vencida y rugiente - se entregaba toda entera y sin pudor a la bestial concupiscencia del sátiro de arrabal.”*

Este gesto ha sido especialmente importante en la intelectualidad rioplatense, en la de la región cuna del tango. En la conservadora, pero también en la progresista <sup>94</sup>. Leónidas Barletta, importante intelectual, cofundador del Partido Socialista y luego del Partido Comunista, iniciador en Buenos Aires del movimiento de “Teatro Independiente” – que luego se extendería a Montevideo –, escribe en 1926 <sup>95</sup>: “*El tango dice de las tristezas de un pueblo sin salud moral. Refleja el alma encanallada del habitante del suburbio, confiesa su moral chata, su instinto perverso, su sensualidad patológica. [...] Es la roña y la degradación y el vicio en lánguidos compases voluptuosos, en notas que se arrastran como gusanos. Es la lujuria cobarde lameteando con una lengua tibia los nervios gastados, aniquilándolos como un estupefactivo.*” Ezequiel Martínez Estrada, escritor prestigioso, líder intelectual culto y progresista, dedica en 1933 un subcapítulo entero de su *Radiografía de la pampa* al tango <sup>96</sup>. Dice allí, entre otras cosas: “*Baile sin expresión, monótono, con el ritmo estilizado del ayuntamiento. No tiene, a diferencia de las demás danzas, un significado que hable a los sentidos, con su lenguaje plástico, tan sugestivo, o que suscite movimientos afines en el espíritu del espectador, por la alegría, el entusiasmo, la admiración o el deseo. Es un baile sin alma, para autómatas, para personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana. Es deslizarse. Baile del pesimismo, de la pena de todos los miembros; baile de las grandes llanuras siempre iguales y de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin un fin, sin un destino, en la eternidad de su presente que se repite. [...] Ahora es cuando el tango ha logrado su cabal expresión: la falta de expresión. Lento, con los pies arrastrados, con el andar del buey que paca. Parecería que la sensualidad le ha quitado la gracia de los movimientos; tiene la seriedad del ser humano cuando procrea. El tango ha fijado esa seriedad de la cópula, porque parece engendrar sin placer.”*

---

94 Un texto pionero de Dieter Reichardt exploraba el camino hace más de dos décadas: “Tango y represión“. En: Horizonte '82 (comp.). *Magazín*. Berliner Festspiele, Berlín occidental, 1982.

95 Leónidas Barletta: “Ensayo sobre el tango”. En: *Revista del Pueblo*, N° 2, Buenos Aires, 1926.

96 Ezequiel Martínez Estrada: *Radiografía de la pampa*. Losada, Buenos Aires, 1933.

Aquí es importante tener en cuenta que el pensamiento de la intelectualidad rioplatense está profundamente marcado, desde las últimas décadas del siglo XIX, por la afirmación de una cultura criolla frente al malón inmigratorio provocado por el sarmientismo<sup>97</sup>. Obtenida, al cabo de más de tres siglos de interacción, una homogeneidad social resultado del mestizaje de las culturas indígenas con las europeo-occidentales y con las negro-africanas —o aguisimbias—, el poder colonial decide desestabilizarla, por medio de una nueva e increíblemente fuerte inmigración europea, porque ha comprobado que sus intentos de “modernizar” la economía e instaurar un orden neocolonial se estrellan contra un rebelde cuerpo social que tiene su mayor fuerza en esa homogeneidad. Hay un fuerte movimiento criollista que intenta hacer frente a esta desestabilización, y lo busca por medio de la afirmación —y la mitificación— de las expresiones culturales del mestizaje anterior, que pasan a constituir, en ese importante momento de construcción del estado-nación que pide el orden capitalista mundial, los elementos con los que se edifica la nueva identidad de la república inventada. Ese movimiento criollista queda impregnado por valores que eran vigentes hacia 1870/1880, como la cultura del gaucho, e incluso por los prejuicios raciales que dejaba la aún fresca etapa del esclavismo y la todavía vigente campaña de aniquilación de la población indígena —que continuará hasta entrado el siglo XX—.

Está también la convicción acerca de la necesidad de que la actividad cultural comunique valores sociales a ser alcanzados, en vez de limitarse a reflejar la problemática social para mejorar la cual se debe luchar en todo momento. La vertiente folclorística respondió mejor a las expectativas en este sentido, y eso continuó en la segunda mitad del siglo XX. ¿Por qué? He aquí otro terreno de estudio. El tango aparece en general como un ámbito menos ideologizado, y esto realimenta la desconfianza de la vertiente progresista de pensamiento que arranca en la segunda mitad del siglo XIX en el criollismo de la etapa martinfierrista. Mario Benedetti, escritor uruguayo, lúcido crítico del siglo XX, cae por ello en la trampa de la visión negativa del tango, al referirse a la canción política<sup>98</sup>: *“Por el contrario, el tango, que tanta y tan fervorosa adhesión consiguió, y consigue aún, en el ámbito rioplatense, pocas veces rozó el tema político, ya que generalmente fue concebido como una endecha*

---

97 C. Vega: “Antecedentes y contorno de Gardel”, ya citado.

98 Mario Benedetti: *Daniel Viglietti*. Júcar, Gijón, 1974.

*individual, descreída del mundo, y si a alguien denunció fue a la percanta que dejó el modesto «nidito» por ciertos «mentidos fulgores». Pese a lo mucho que han burgado Idea Vilarriño y otros devotos del tango, han ballado sólo unas pocas letras (que en general no son de las mejores) con indicios de conciencia social.» En rigor, Benedetti tiene sus razones. Francisco García Jiménez y Anselmo Aieta celebran el golpe de estado que inaugura la “década infame”, y Carlos Gardel graba el tango resultante (“Viva la patria”). Como podemos ver, el ámbito de la interrelación entre pensamiento político y música presenta muchas facetas, cuyo conocimiento podría enriquecer mucho nuestra comprensión de la realidad que nos rodea <sup>99</sup>.*

La principal marca que lleva el tango durante su larga historia es —paradójicamente— la dificultad de aceptar, partidarios y adversarios, las muchísimas calidades que creadores e intérpretes, letristas y compositores, instrumentistas y cantantes, han estado ofreciendo a la sociedad. Los adversarios parecen no verlas. Los partidarios las cancelan a menudo al no diferenciarlas de la hojarasca, y al no contestar buena parte de las acusaciones infundadas. Nombres como Ignacio Corsini, Carlos Gardel, Julio De Caro, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y tantos otros, marcan niveles de gran excelencia, y cuesta entender cuánta dificultad ha tenido la intelectualidad rioplatense para aceptar y admirar esa excelencia, que compensa bien los tropiezos y las mediocridades —que sí las hay, por supuesto, y muchas, como en cualquier otro contexto creativo en cualquier otra sociedad—.

Tampoco el poder político local logra —a través de las décadas— una comprensión de las calidades, ni de la profunda relación entre tango y sociedad. Ni el yrigoyenismo ni la ultraderecha militar ni el peronismo logran en Argentina una relación equilibrada. Hoy día, la coalición de izquierda que gobierna Uruguay parece descuidar su obligación de apoyar la música viviente que busca caminos, ya sea en el terreno de lo popular, ya en el de lo culto, y en cambio gasta grandes sumas en tonterías populistas y en vestir de pingüino un tango tan museístico como hipertrofiado, en unas reaccionarias “galas de tango” de orquesta sinfónica. A diferencia de otras vertientes musicales, el tango es hecho en general por músicos que viven

---

99 Agradezco los aportes que me han significado las conversaciones con Omar Corrado.

de ese trabajo <sup>100</sup>, por lo cual su historia es más dependiente de los factores económicos y de mercado <sup>101</sup>. Al no ser apoyado lo viviente a favor de lo museístico, los creadores se ven obligados a vencer más dificultades de las realmente inevitables, para comunicar su producción al eventual público. A uno y otro lado del Río de la Plata queda trabado así el necesario enriquecimiento de la música del país e hipotecado el futuro a favor de la dependencia colonial, pues el imperio sigue bombardeando sin cesar su propia oferta de novedades musicales.

### trece

Una nueva pregunta, que surge de la observación de los mecanismos de los grupos de poder relativo dentro de la sociedad en la que vivimos. ¿En qué medida no estamos pisando en falso en nuestras búsquedas de explicaciones para el proceso sociocultural del tango en sus diferentes etapas, desde fines del siglo XIX, y no notamos que en realidad lo más importante es un juego de sucesivos despojamientos de sometidos por parte de sometedores, que son a su vez sometidos de otros sometedores dentro de la estructura social capitalista burguesa? En el origen del rock hay apoderamiento y despojamiento, lo hay en la música popular brasileña, lo hubo en la breve pero significativa experiencia de la lambada. ¿No nos sirve la experiencia más cercana para comprender mejor una suma de hechos no tan lejanos, y pertenecientes a los bisabuelos de esta misma sociedad en la que habitamos? Más cercanamente, el centralismo porteño ha intentado en los últimos años apropiarse de nuevas expresiones derivadas de otras previamente marginales de la orilla oriental del Río de la Plata, expresiones que en los años previos han sido validadas –también por apropiación, pero interna– por los músicos pequeñoburgueses de Montevideo <sup>102</sup>. Educados

100 En otros ámbitos de la actividad musical, el músico se las ha arreglado –ya sea por origen social, ya por búsqueda de formas de burlar los límites impuestos por el statu quo– para sobrevivir mediante otras fuentes de ingreso, manteniendo su actividad de músico como actividad más militante.

101 De hecho, la creación de orquestas sinfónicas financiadas con fondos públicos restó a mediados de siglo instrumentistas a las orquestas de tango. (C. A.: “El tango”, en *Músicas populares del Uruguay*, ya citado.)

102 C. A.: “Desfile oficial de llamadas: re-carnavalización de lo sagrado”. En: *Brecha*, Montevideo, 18-II-2000. Recogido como segunda parte del capítulo “La música del tamboril” en: C. Aharonián: *Músicas populares del Uruguay*, ya citado. Escribe Luis Ferreira (comunicación personal, Brasilia, 11-VII-2005): “*Creo que hay una muy particular arrogancia o soberbia en la clase media de Montevideo y es ahí donde se encuentran las formas*

en ese mecanismo psicológico, consideran natural hablar de una murga propia que no es la de la tradición porteña sino la de la tradición montevideana, y de un candombe que no es el de la tradición en Argentina sino que es el de la tradición también montevideana. Los intrincados misterios de las primeras décadas de existencia del tango, ¿no se parecen más a esto que a nuestros no menos intrincados intentos de explicación?

### catorce

A pesar de todas las feroces oposiciones, el tango logra un buen nivel de difusión en América Latina, ayudado por el hecho de que Buenos Aires ejerce el papel de capital de la América hispana, en la distribución de roles hecha por el poder imperial central<sup>103</sup>. Excluido Brasil, las fábricas de discos se centran en Buenos Aires, hecho que no es neutralizado por la progresiva afirmación de las empresas estadounidenses en México, tras su tímida entrada en 1935. Hacia 1940, un músico colombiano como Lucho Bermúdez<sup>104</sup>, por ejemplo, debe viajar a Buenos Aires para que sus grabaciones entren, a través de una empresa estadounidense, en el circuito comercial continental. La difusión radial se ve naturalmente ayudada en América Latina por el hecho de que las radios comerciales han tenido en su mayoría una actitud de pleitesía respecto a las grandes empresas discográficas imperiales, y el papel centralizador de Buenos Aires está directamente vinculado con dichas empresas. Hay detalles laterales: Osvaldo Cádiz<sup>105</sup> agrega la importancia de la penetración en territorio chileno de las radios argentinas, y por lo tanto del repertorio de esas radios, reguladas

---

*en que el prejuicio racial y la xenofobia se parapetan. Es un marco cultural que auto-justifica comportamientos graves. Hay una propensión a sentirse con facilidad víctima del colonialismo externo —yanqui, porteño o brasilero— pero, con igual facilidad, a sentirse con el derecho de apropiarse de todo lo que se «encuentre». La forma local de la «antropofagia» cultural de la elite brasilera. Por un lado, esto proviene de la auto-categorización «popular», atribución otorgante de una auto-confianza que desemboca en la impunidad y, en especial, en sentirse libre de actitudes y pensamientos colonialistas (¡siempre son de afuera los colonialistas!). Por otro lado, ese facilismo en apropiarse de lo «popular» implica que el Otro es considerado como parte de la «naturaleza» —una típica actitud colonial—: «los tambores» es algo que está ahí, es parte del paisaje objetivado, forma parte de la «naturaleza», no de una dimensión «cultura» en la que tenga que reconocerse a sus creadores. / En formas más perversas, el término cultura aparece naturalizado, sin dueño ni actores, sustantivado, especialmente en la música.»*

103 C. A. con José Wáiner: entrevista a Boris Puga, ya citada.

104 Bermúdez es quien lanzara en 1950 *La mícura*, que se convertiría en gran éxito continental.

105 C. A.: Entrevista a M. Loyola y O. Cádiz, ya citada.

inteligentemente por una legislación mucho más protectora de la producción local que en otros países del sur.

El buen recibimiento del tango en América Latina y en el resto del mundo durante varias décadas va a significar un fenómeno financiero de envergadura. Aunque las ventas específicas de discos de tango hubieran descendido mucho entre alrededor de 1955 y alrededor de 1995 –aun en el propio Río de la Plata–, hubo ventas grandes –en relación con los sucesivos tamaños del mercado– entre alrededor de 1920 y alrededor de 1950. La explosión museística de las últimas tres décadas ha significado una reapertura relativa de mercado, no obstante lo cual las ventas de un disco de tango son bastante menores de lo que el interés por lo tanguístico supondría <sup>106</sup>. Al margen de las ventas concretas, el hecho de que determinados tangos se hayan convertido en productos de consumo mundial ha significado un ingreso permanente de dinero. A lo largo del siglo XX, el mecanismo de regalías de productor va a generar enormes ganancias a grupos empresariales que van a responder casi siempre a grandes monopolios del Primer Mundo. Las regalías de intérprete van a ser significativas también, pero no lo suficiente como para liberar a los instrumentistas y cantantes de ser, en lo económico, dependientes de sus actuaciones. Los derechos de autor, por su parte, producirán en algunos casos de grandes éxitos un movimiento de dinero muy grande. A fines de la década del 1990, sólo una parte de los derechos de “La cumparsita” va a significar el ingreso a la Argentina de un millón de dólares por año <sup>107</sup>. Pero los grupos empresariales actuarán de tal manera –ordenamiento capitalista mediante– que la mayor parte de ese dinero va a ir a parar a sus arcas, siempre en el Primer Mundo <sup>108</sup>. He aquí otro aspecto para analizar con atención.

En general, la relación de los públicos latinoamericanos con el tango va a ser más del consumo de lo exportado por Buenos Aires que de generación de respuestas locales. Es poco lo que en materia de tango produce

---

106 Difícilmente llegue un disco de tango a la categoría comercial de “disco de oro”.

107 Cifra declarada públicamente por el presidente de SADAIC, Ariel Ramírez, en un acto organizado por AGADU en el Palacio Legislativo de Montevideo, el 30-IX-1999.

108 Ricordi, propietaria de la mayor parte de los derechos de *La cumparsita*, había sido adquirida por la transnacional BMG. Tras un período de fusión de BMG con Sony, dando nacimiento así al más gigantesco grupo empresarial de la historia de las industrias culturales, el sector de publicaciones de BMG fue adquirido por Universal Music Group, el más grande grupo editor del mundo.

la mayor parte de América Latina, a pesar de los fervores que su consumo despierta en lugares muy dispares, como Santiago de Cuba o Medellín o Valparaíso. Brasil es un buen consumidor, pero no responde con una producción propia <sup>109</sup>. Margot Loyola insiste <sup>110</sup> en la importancia que adquiere el bailar tango en las áreas urbanas de Chile, principalmente en Valparaíso, lo cual no se da en las áreas rurales. Cuba no produce, en principio, tangos propios. Colombia produce pocos <sup>111</sup>: entre los compositores destacados, son autores de algunos tangos Carlos Vieco, Jerónimo Velasco y el mencionado Lucho Bermúdez <sup>112</sup>. Bolivia produjo una pequeña cantidad de tangos propios, que Hernando Sanabria Fernández describe como “*de buena textura melódica, aún para oídos no nacionales, bien que calcados sobre el patrón argentino, como no podía menos de ser*” <sup>113</sup>. Juan Pablo González y Claudio Rolle sostienen que “*la mayoría de los tangos compuestos en Chile han pasado al olvido*” <sup>114</sup>.

En México, en cambio, se da toda una floración de tangos propios. Escribe Yolanda Moreno Rivas <sup>115</sup>: “*Un recorrido por el repertorio de [los años veinte], demuestra que el tango fue un género privilegiado ya que el porcentaje de tangos mexicanos que surgió en las publicaciones de músicos del país fue inmenso*”. Agustín Lara (1897-1970) —el más famoso compositor de música popular, figura simbólica en la historia del bolero— compuso dos decenas de tangos y grabó personalmente varios de ellos. También compusieron tangos, entre otros, María Grever (1884-1951) <sup>116</sup> y Gonzalo Curiel (1904-1958) <sup>117</sup>. No son tangos rioplatenses ni europeos; hay en ellos una interesante mexicanidad.

---

109 Puede influir en esto la voluntad de construcción de una gran entidad brasileña, de un estado-nación-continente, aislado de la América Hispana, en la que participan tanto la intelectualidad progresista como el renovado y prolongado gobierno autoritario de Getúlio Vargas.

110 C. A.: Entrevista a M. Loyola y O. Cádiz, ya citada.

111 También aquí mantengo mi texto original leído en el Coloquio del 2013, a cuenta de una etapa posterior de trabajo que recoja los cuantiosos aportes de la ponencia de Egberto Bermúdez incluida en este volumen.

112 Octavio Marulanda Morales: *Lecturas de música colombiana*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1990.

113 Hernando Sanabria Fernández: “El tango en Bolivia”. En: *El Diario*, La Paz, 16-II-1976.

114 J. P. González & C. Rolle: *Historia social de la música popular en Chile*, ya citado.

115 Yolanda Moreno Rivas: *Historia de la música popular mexicana*. 2ª edición. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Alianza, México, 1989.

116 Su *Album N° 1*, publicado en 1932, incluye cuatro tangos.

117 Gabriel Pareyón: *Diccionario de música en México*. Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, 1995.

Escribe Moreno Rivas <sup>118</sup>: “*un tango que elude la violencia del diálogo porteño para hablar de «la luna haciendo gestos sobre los tejados» o de «aquella mañana que te dije te quiero bajo un limonero» sólo puede ser mexicano*”. Uruguay, impedido de tener industria fonográfica propia hasta mediados de la década del 1940, queda prisionero de los vaivenes de la industria de Buenos Aires. Horacio Lorient explica que en 1930, en un gesto chovinista extremo, ésta deja de dar cabida a músicos provenientes de la otra orilla del Plata <sup>119</sup>.

## quince

¿Qué significa el 1955? El cese del proceso de permanente renovación que, como vimos, tuvo siempre el tango rioplatense desde sus orígenes <sup>120</sup>. Lo que existe de continuidad histórica es rechazado como tango por los tangófilos institucionalizados, un nuevo grupo de poder que decreta la muerte del tango, y el fin de su historia (valga la referencia a Francis Fukuyama) con el talentoso Ástor Piazzolla como santo apocalíptico encargado —desde una supuesta vanguardia de un solo protagonista— de cerrar el ciclo. Esto ayuda al culto del pasado momificado. El público se cierra entonces a recibir propuestas renovadoras, y aun los productos que buscan innovar sólo los criterios estilísticos sin salirse demasiado del repertorio histórico van a encontrar un mercado poco receptivo.

Es más: los gestos tanguísticos implícitos en mucha de la música popular rioplatense y especialmente uruguaya desde la propia década del 1960, no van a ser aceptados como parte del proceso histórico del tango. He aquí un enorme terreno para explorar, el de lo que de este lado del Río de la Plata hemos denominado *tanguez* <sup>121</sup>.

---

118 Y. Moreno Rivas: *Historia de la música popular mexicana*, ya citado.

119 Horacio Lorient: “Apuntes sobre el origen del tango en el Uruguay”, conferencia en la Escuela Universitaria de Música, Montevideo, 18-VIII-1989. En 1931 se graban en Buenos Aires *troupes* montevidéanas, pero los discos resultantes se editan para circular sólo en territorio uruguayo (Lorient en comunicación personal, 24-II-2006).

120 C. A.: “Whatever happened to the tango?”. Ponencia, International Symposium on Popular Music Studies, Gotemburgo, 1984. Recogida en el capítulo “El tango” en: C. A.: *Músicas populares del Uruguay*, ya citado.

121 Término probablemente tomado de un poema de Carlos Maggi por los jóvenes músicos populares de fines de los setenta.

El panorama se ve extrañamente renovado desde el ya mencionado renacimiento del consumo tanguístico que se dio desde mediados de la década del 1980, nuevamente empujado desde Europa y los Estados Unidos, y esclerosado en sus primeras etapas, en términos generales, ya sea en el repertorio, ya en el lenguaje en sí. Lo curioso de ese proceso es que ha dado lugar a redescubrimientos de afinidades con los gestos tanguísticos que permanecían escondidas, y ha ayudado al surgimiento de nuevas propuestas que se han estado abriendo camino con un variado apoyo de público. Ha dado lugar, también, a un interés, no sólo turístico, por el baile del tango.

### dieciséis

Entretanto, la música culta del Río de la Plata ha presentado relativamente pocas propuestas de diálogo con la cultura del tango. Lúcidos creadores como Juan Carlos Paz sentirán hacia 1930 más atracción por el *jaz* que por el tango, y los compositores con intención nacionalista se sentirán, salvo excepciones, más interesados por el remedo de las especies musicales campesinas que por lo tanguístico. Entre los contados compositores del área culta que dialogan con el tango podemos mencionar al argentino Juan José Castro (1895-1968) y otros del Grupo Renovación<sup>122</sup>, a Eduardo Kusnir (1939-), a los uruguayos Alfonso Broqua (1876-1946), Jaurès Lamarque Pons (1917-1982) y Héctor Tosar (1923-2002). Yo mismo compongo dos obras basadas en la tradición del tango (y de la milonga tanguera): *Los cadadías*, para clarinete, trombón, violonchelo y piano, en 1980, e *¿Y ahora?*, para piano, en 1984.

La respuesta parece renovarse en las últimas dos décadas. Es el caso, en Uruguay, de Juan José Iturrberry (1936-), que compone varias piezas de espíritu tanguístico a partir de 1992. En Argentina, son varias las composiciones y varios los compositores que reflejan lo tanguístico en el terreno de la música culta. Entre otros, Mariano Etkin escribe en 2002 *Pobres triunfos pasajeros*, para piano, que subtítulo “tango moderno”. Lo tanguístico aparece, de una manera u otra, en composiciones de, entre otros, Francisco Kröpfl, Gabriel Valverde, Jorge Horst, Marcelo Delgado y María Cecilia

---

122 El tema es tratado por Omar Corrado en este mismo coloquio. Ver su texto incluido en este volumen.

Villanueva <sup>123</sup>. En un terreno nuevo, Gerardo Gandini (1936-2013), refinado compositor de música culta y refinado pianista <sup>124</sup>, tiende a partir de 1992 un admirable puente entre la tradición tanguera, la vanguardia culta y el mundo de la improvisación con sus recitales de “postangos”.

---

123 También hay tango en compositores de otros países, como los alemanes Walter Zimmermann y Reinhard Febel, el austríaco Dieter Kaufmann, el belga Karel Goeyvaerts, el francés Alain Savouret, el sueco Sten Hanson, el ruso Alfred Schnittke, el mexicano Mario Lavista, el puertorriqueño William Ortiz, el venezolano Alfredo Rugeles, los brasileños Gilberto Mendes y Tim Rescala, y obviamente el argentino-germano Mauricio Kagel. Y un enjambre de músicos de distintas nacionalidades convocados en 1983-1984 por el pianista estadounidense Yvar Mikhashoff, convocatoria que no distinguía mucho el tango cubano del español y del rioplatense.

124 C. A. : “Extraordinario: «Postangos»”. En: *Brecha*, Montevideo, 11-IX-1998.

## EJEMPLOS UTILIZADOS

- 1 - Acompañamiento de “El negro alegre” de y por Ángel Villoldo (1907).
- 2/4 - “Gran Hotel Victoria” (Feliciano Latasa):
  - 2 - Estudiantina Centenario (trío de bandurrias y guitarra, dir. Vicente Abad) (1910)
  - 3 - Orquesta típica criolla de Vicente Greco (1912).
  - 4 - Banda Municipal de Buenos Aires (1913).
- 5 - “El Pardo Cejas” de y por Prudencio Aragón.
- 6 - “El choclo” (Villoldo) por Eduardo Arolas y orquesta (1913).
- 7 - “La cumparsita” de y por Gerardo Matos Rodríguez.
- 8 - Comienzo de “Gran Hotel Victoria” por Roberto Firpo (1922).
- 9 - Comienzo de “La cachila” (Arolas) por Aníbal Troilo y Roberto Grela.
- 10/12 - Contramelodía como parte de la obra en “Gran Hotel Victoria”:
  - 10 - Estudiantina Centenario.
  - 11 - Orquesta de Vicente Greco.
  - 12 - Banda Municipal de Buenos Aires.
- 13/14 - Contramelodía como parte de la obra en “La cumparsita”:
  - 13 - Orq. Alonso-Minotto (1917).
  - 14 - Carlos Gardel acompañado en guitarras por José Ricardo y Guillermo Barbieri (1924).
- 15/18 - “Gran Hotel Victoria”:
  - 15 - Orquesta de Francisco Canaro (1935).
  - 16 - Ángel Vargas y la Orquesta de Ángel D’Agostino (1945).
  - 17 - Orquesta de Joaquín Do Reyes (1951).
  - 18 - Quinteto Real (1964).
- 19 - “Rodríguez Peña” (Vicente Greco, 1911) por Firpo y su cuarteto.
- 20 - “Milonga del 900” (1932) de Piana (letra de Homero Manzi) por Carlos Gardel.
- 21 - “Con permiso” de y por Alberto Mastra (grabado en 1960).
- 22 - “El entrerriano” (¿1897?) de Anselmo Rosendo Mendizábal por Tango7 (Daniel Binelli, bandoneón).
- 23 - Improvisación en décimas por milonga por Carlos Molina (grabado en 1980).
- 24 - “Guitarra, dímelo tú” (Yupanqui y Pablo del Cerro) por Atahualpa Yupanqui (grabado hacia 1957).
- 25/26 - Milonga achamarrada:
  - 25 - “Otra cosa es con guitarra” de y por Anselmo Grau (editada en 1969).
  - 26 - “El cimarrón” de y por Arturo de Nava (2ª guit. anónima) (cilindro sin fecha exacta).
- 27 - “Marrón y azul” (1955) de Ástor Piazzolla por el Octeto Buenos Aires (grabado en 1957).
- 28/30 - “Milonga triste” (Homero Manzi y Sebastián Piana):
  - 28 - Canaro y su orquesta típica.
  - 29 - Atahualpa Yupanqui (grabado hacia 1965).
  - 30 - Alfredo Zitarrosa (con Mario Núñez, Nelson Olivera y Gualberto López, guits; Néstor Casco, cbjo) (grabado en 1967).

- 31/34 - candombe tanguero:
- 31 - “Pena mulata” (milonga candombe, 1940) de y por Sebastián Piana (grabado en 1984).
  - 32 - “Estampa del 800” (milonga candombe) (letra de Gerónimo Yorio y música de Carmelo Imperio y Romeo Gavioli) por Romeo Gavioli y su orquesta (grabado en 1944).
  - 33 - “Bronce” (candombe milonga) de Pintín Castellanos por Alberto Castillo y su orquesta típica (grabado en 1946).
  - 34 - “Yum bam ba” (candombe) (1948) (letra de Alberto Britos y música de Luis Pasquet) por Romeo Gavioli y su orquesta típica.
- 35 - *Llamada* de tamboriles afromontevideanos. Miembros de la *llamada* de la calle Gaboto en 1966.
- 36/37 - Milongones de Bachicha por Abel y Agustín Carlevaro:
- 36 - “El orillero”.
  - 37 - “Campamento”.
- 38 - “Lucamba” por Coro del IAVA (con Luis Alberto Méndez y Juan Carlos Fortes, tamboriles) (grabado 1969).
- 39 - “Tango de los negros” de y por Arturo de Nava (1907).
- 40 - “El porteño” (autor desconocido) por Salvador González y Juan M. Paúl. Grabado en La Plata el 14-IV-1905 por Robert Lehmann-Nitsche.
- 41 - “La bicicleta” de y por Ángel Villoldo con Manuel O. Campoamor (piano) y castañuelas (1909).
- 42/44 - “El choclo” de Villoldo por conjuntos de tango europeos:
- 42 - Orchestre Tzigane, dirigida por Lensen (grabado en París, 30-V-1913).
  - 43 - Alfred Hause und sein Tango-Orchester (grabado en Alemania hacia 1957).
  - 44 - Werner Müller und sein Orchester (grabado en Alemania hacia 1967).
- 45 - “Arráncame la vida” (1934) de y por Agustín Lara.
- 46 - “Verano” de *Las estaciones porteñas* de Astor Piazzolla por Agustín Carlevaro (guitarra) (grabado en 1971).
- 47 - “La mufa” de Piazzolla por Bue Trío (Leo Heras, clarinetes; Edgardo Cardozo, guitarra; Fernando Galimany, contrabajo) (grabado en 2003).
- 48 - “El choclo” (Villoldo) como “postango” por Gerardo Gandini (piano) (grabado en 1996).