

La evolución del Tango y la identidad ciudadana

Oscar De Majo

"El tango es una posibilidad infinita..."

Leopoldo Marechal

Los orígenes

Durante las últimas décadas del siglo XIX, en países que se caracterizan por el afán de la búsqueda de la propia identidad, países habitados por nativos desorientados e inmigrados que llegan a ser mayoría, nace el tango.

Argentina, varias veces mayor en tamaño y número de habitantes que Uruguay, país con el que comparte la cuna del tango, verá triplicarse su población en menos de veinte años: hay censos que dan más de la mitad del total a los extranjeros, italianos y españoles en su mayoría, aunque también hay presencia inglesa, francesa, polaca, sirio-libanesa y judía. Con el reciente exterminio de los indígenas en las Campañas al Desierto, en pocos años quedará conformada la mayoría blanca absoluta en el Río de la Plata.

Indudablemente, el tango es una subcultura dentro de la cultura de las dos grandes ciudades del Río de la Plata: Buenos Aires y Montevideo, su ciudad gemela, aunque más joven y más pequeña. Una subcultura propia del estilo de vida de dos ciudades que se transforman.

Existen tres tipos de música en este período de transformación:

- piezas autóctonas de perfil criollo, con raíz hispana, como la habanera, que nos llega de Cuba, o nuestra milonga campestre, que no era otra cosa que el canto de los payadores y que, al evolucionar, se convierte en predecesora del tango; música propia del "orillero", producto del elemento híbrido imperante en estos tiempos: el inmigrante melancólico que extraña su tierra y el gaucho que dejó su caballo y su campo y se vino a los suburbios de la ciudad (al que se llama "compadre" o "compadrito");
- las centroeuropeas importadas, como la mazurca, la polca y el vals, muy de moda en Buenos Aires y bailadas por todas las clases sociales;
- el baile de los negros, de raíz africana: el candombe, del que los blancos se burlan, aunque envidian la extraordinaria diversidad coreográfica, el zig zag de los cuerpos y los pies, la cintura oscilante y las extraordinarias figuras. No debemos olvidar que la voz "tango" es de origen africano (probablemente bantu), que nos

llega desde Cuba y que significa exactamente: "reunión de negros para bailar al son de sus tambores". Desde principios del Siglo XIX, en Buenos Aires, se llamó "tango" a las casas donde los negros realizaban sus bailes.

Se supone que los compadritos se "cuelan" en esos lugares de baile e imitan el modo de bailar de los negros y trasladan los "cortes" y las "quebradas" del candombe a las polcas y mazurcas y a la milonga campera, lo que se conoce genéricamente con el nombre de "milonga", ya que se la asocia con la música del compadrito, pero en realidad es el tango inicial. Generalizando, podríamos afirmar que el tango es una europeización y africanización de nuestra milonga campera.

Es innegable el origen bajo y prostibulario que se atribuye al tango. Fue antes baile que canto. Y antes que baile fue una manera de caminar, de vestirse, de fantasear.

Aproximadamente a partir de 1850, en el Río de la Plata proliferan las llamadas "Academias", especie de casas de baile donde concurren los orilleros a divertirse. Allí los hombres alquilaban a las mujeres para bailar solamente, o también para el sexo.

En estos lugares donde se baila la milonga, donde se rompe como por encanto el abismo que separa las clases sociales, donde el abrazo sensual (y hasta "sexual") no es un secreto de alcobas sino un acontecimiento público, se va preludiando lo que será el tango.

Los hijos de las clases altas se sintieron atraídos por la vitalidad de la orilla, por la belleza de las mujeres, tan distintas de las atildadas damas de la sociedad. Aburridos de sus acartonados mundos, bajaban a las tinieblas en las que se estaba gestando el tango para encontrar sensaciones fuertes, para disputar hembras y enfrentarse con los orilleros a trompadas, a cuchillo, a tiros por los favores de una prostituta.

Paulatinamente, el ritmo tanguero se fue pegando en los pies y en los oídos de los señoritos que lo trajeron al centro de Buenos Aires, donde sus hermanas aprendieron a tocarlo en el piano familiar y a bailarlo, a escondidas de sus padres. Por este túnel insospechado el tango penetró en el sector que más lo combatía y se adueñó de sus salones, se vistió de smoking o de frac, forma en que lo popularizó en el mundo Carlos Gardel. Sólo después de conquistar a la alta aristocracia, el tango llega a la clase media argentina. Como bien dice José Gobello, "La clase media adoptó el tango después de que lo hiciera la *high life*. Rosita Quiroga no bailó el tango sino después de que lo bailaran doña María Roca de Demarchi o doña Lola Acosta de Santamarina, ni los obreros endomingados lo bailaron tampoco, con sus novias o con las niñas del barrio, antes de que Vicentito Madero hiciera sus filigranas sobre los pisos de los palacios del barrio norte". En realidad, el tango ingresa en las veladas bailables de la clase media recién hacia fines de la segunda década del siglo, cuando ya había triunfado en las grandes capitales (sobre todo en París, donde lo ponen de moda los mismos "grandes señores" que lo habían

combatido), que le abrirán gustosas sus puertas.

No se sabe a ciencia cierta cómo llegó el tango a París. Se sabe que la Fragata Sarmiento, desde principios de siglo, llevaba partituras de tango en sus viajes. También que algunos tangueros famosos habían visitado París. El caso es que ya desde 1913 hay pruebas contundentes de que el tango se había adueñado de la capital francesa, donde lo bailaban, entre otros (hay testimonios fotográficos), la princesa heredera de Rumania y el Infante Luis de Orléans.

Con la aceptación de las clases altas y el triunfo en París, el tango cambia de "escenario". Las antiguas "academias" (Lo de Laura, María la Vasca), a las que concurrían solamente los orilleros; los posteriores "restaurantes" (Lo de Hansen), donde comenzaron a atreverse a ir los señoritos, son reemplazados por coquetos "cabarets" a la francesa (Armenonville, Tabarís, L'Abbaye, Maxims), todos suntuosos y en pleno centro de la ciudad, algunos inmortalizados en tangos famosos y en los cuales, como en sus antecesores, el baile y la bebida eran una tapadera de la prostitución. Estos cabarets darán al tango los personajes de sus letras, algunos arquetípicos y otros extraídos de la vida real, incluso con sus verdaderos nombres, como la hermosa Ester (más conocida como "Milonguita"), reina del Armenonville, sombría, hermosa, rodeada de sus "princesas de la medianoche, toda de ojeras hasta los pies vestida" (como dijera Horacio Ferrer).

El idioma del tango

Si el tango fue una manera de bailar, de vestir, de caminar, también fue una manera de hablar. En el Río de la Plata, la delincuencia de origen aluvional crea un lenguaje propio, mezcla de idiomas europeos, dialectos, lenguas indígenas y neologismos de invención propia, al que genéricamente se lo llamará lunfardo. Su centro de emisión será la cárcel, donde los presos necesitan un código secreto que sus guardianes no puedan entender. Pero esta jerga saltará los muros de la prisión y se generalizará por toda la orilla primero, y por toda la ciudad después, gracias al tango, que la adopta como su idioma y le provee el escenario artístico para su difusión.

El lunfardo es una jerga que se forma con voces españolas antiguas (guita (1), gayola, chueco), con voces de otras lenguas europeas, que llegan al Río de la Plata con los inmigrantes (cana, bulín -del francés-; bacán, linyera, busarda, fiaca, yeta -del italiano-; buraco, patota, tamango -del portugués, pero no de Portugal sino del Brasil-), de las lenguas indígenas precolombinas (pucho, yapa, ñaupa), y con elementos de creación propia (atorrante, matufia, garufa, pinta).

(1) Todas las palabras subrayadas, pertenecientes al lunfardo o al habla popular rioplatense, se definen en un glosario que aparece al final del trabajo.

En un principio el lunfardo sólo se habla y se comprende en el arrabal, pero en pocos años, es comprendido y hablado por toda la sociedad rioplatense, por lo que pierde su origen delictivo y secreto y se incorpora al dialecto, superando incluso las fronteras del tango que lo difundió.

Sin embargo, el tango primitivo tardará varios años en tener letra. Al principio, a fines del Siglo XIX, algunos incorporan algunas coplas, las más de origen prostibulario, las menos ingenuas, al estilo de las tonadillas españolas:

*De L'Abbayé la piantaron
y la razón no le dieron
pero después le dijeron
que era por falta de higiene,
pues la pobrecita tiene
una costumbre espantosa:
que no se lava la cosa
por no gastar en jabón.*

*Una negla y un neglito
se pusieron a bailá
el tanguito más bonito
que se pueda imaginá.
Y el neglito enamorado
a la negla le decía:
yo te quielo mucho, mucho,
tú selás la vida mía.*

Los primeros tangos

No se sabe, y seguramente nunca se sabrá, cuál fue el primer tango. Se acepta, en general, que el primer tango registrado fue *El Entrerriano*, de Rosendo Mendizábal, pianista en "Lo de Laura" (o en "María la Vasca", las distintas versiones mencionan uno u otro sitio), una de las casas de baile más importantes de Buenos Aires, que lo estrenó allí mismo en 1897, una noche en que estaba de visita un hacendado de la provincia de Entre Ríos, por lo que, ante la ventaja de no tener letra, Mendizábal lo anuncia con este título, a fin de recibir una jugosa propina por parte del homenajeado.

Habría que esperar hasta 1904 para encontrarse con el primer tango de letra completa, lejos ya de lo grosero o lo ingenuo. Se trata de *La Morocha*, con versos entre camperos y azarzuellados que Angel Villoldo pone a la música compuesta por Saborido, con lo que consigue superar el arrabal y ser entonado por todos los públicos. Sin embargo, la letra de *La Morocha* está lejos todavía de la tristeza y el adensamiento del tango, con sus versos idílicos y que reflejan una vida sin problemas ("Yo soy la morocha, / la más agraciada, / la más renombrada / de esta población. / (...) Soy la morocha argentina, / la que no siente pesares / y alegre pasa la vida / con sus cantares").

Los tangos de Villoldo no son más que variaciones de las letras de los cuplés y tonadillas españoles, levemente modificadas por la poesía lunfarda, siempre en primera persona, con asuntos sencillos, alegres, situación que no cambiará hasta que se compongan los versos de *Mi noche triste*.

Mi noche triste y el nacimiento del "tango canción"

Con el correr del siglo, el tango en Buenos Aires evoluciona. Se produce un cambio asombroso: se va haciendo mucho más poético, sentimental, y se da una variación en el ritmo que lo hace más lento, romántico, acongojado y triste, dando origen al "tango canción". Podemos decir que todo esto se origina cuando Pascual Contursi le pone letra a una música de Samuel Castriota titulada *Lita*, y escribe *Mi Noche Triste*. Quedan atrás las letras camperas de Villoldo e irrumpe una historia de Buenos Aires narrada con precisión en cada tango.

Contursi era autor de piezas para títeres y de algunos sainetes, además de payador milonguero. Solía cantar en Buenos Aires y en Montevideo y tenía el suficiente conocimiento del alma de las dos ciudades y de su drama: los desencuentros amorosos ocasionados por la falta de mujeres, ya que tanto una como otra ciudad tenían todavía una abrumadora mayoría de varones en su población.

Desde el punto de vista poético, hay un gran adelanto en este *tango*. Los adjetivos del título preanuncian la originalidad: *mi* (posesivo de primera persona) le da un rasgo de cosa íntima, personal; y *triste* apunta a lo sentimental, a lo nostálgico, que no habían aparecido en los tangos anteriores.

Los versos iniciales de *Mi Noche Triste* encerrarán los temas básicos del tango posterior: la ruptura sentimental, el abandono de la mujer, el alcohol como intento de olvido y un lenguaje entre cotidiano y lunfardesco, que no es otro que el lenguaje cotidiano de la calle. De todas formas, las voces lunfardas están bien dosificadas, tienen que ver con lo sentimental y, unidas a la profusión de diminutivos que dulcifican el texto y aportan una cuota de ternura, se suavizan ("*Ya no hay en el bulín / aquellos lindos frasquitos / adornados con moñitos / todos de un mismo color*").

Mi Noche Triste es cantado en rueda de amigos por Carlos Gardel en una velada en el "Moulin Rouge", de Montevideo. En 1917 lo estrena públicamente en Buenos Aires, en una de sus presentaciones en el Teatro Esmeralda (hoy Maipo). Ese mismo año lo grabó para el sello Odeón y fue el primer tango registrado en disco por Gardel (un año después fue reestrenado en el sainete *Los dientes del perro*, interpretado por Manolita Poli). Con el éxito de *Mi noche triste* Gardel inscribe su nombre como uno de los creadores del *tango canción*. Por todo esto, podemos decir que, con los tangos de Pascual Contursi y la voz de Carlos Gardel, el tango cantado madurará y conseguirá su más grande vigencia literaria.

Con esto, el tango "sale a la calle", a una vida pública que le había sido negada por décadas, a un reconocimiento que acaba con el asco y la prohibición que le habían impuesto las clases superiores. Poetas y músicos ya no improvisan; los estilos y las técnicas se van depurando y van definiendo la estructura de las composiciones tangueras. De Contursi en adelante (salvo excepciones) podemos seguir una línea de buenos y grandes tangos cantados, de hermosos encuentros entre letra y música,

de temas antológicos que perduran hasta hoy.

No mucho tiempo después, recién iniciada la década del '20, aparecerá otro tango que, junto con *Mi noche triste*, y con el mismo tema, sienta definitivamente las bases del tango nuevo: *Mano a mano*, de Celedonio Flores, al que Gardel y Razzano le ponen música.

Si bien Celedonio Flores ya había dado un gran título al tango (*Margot*, del que hablaremos más adelante), es *Mano a mano* el tema con el que pulirá definitivamente su estilo. Podemos decir que éste es, definitivamente, un poema de amor. Quizás el gran acierto sea la moraleja final, que nos revela a un hombre que sabe perdonar, comprensivo y protector, pero no por eso menos viril, que se gana de inmediato la simpatía de los oyentes:

*Nada debo agradecerte,
mano a mano hemos quedado.
No me importa lo que has hecho,
lo que hacés, ni lo que harás.*

.....

.....

*(...) Si precisás una ayuda,
si te hace falta un consejo,
acordáte de este amigo
que ha de jugarse el pellejo
pa' ayudarte en lo que pueda
cuando llegue la ocasión.*

En cuanto al lenguaje, Celedonio Flores afianza definitivamente la lengua maleva dosificada en el tango, con unas pocas palabras que dan el toque expresivo y sirven como guía en cada verso. A partir de Flores el lunfardo en el tango será medido, equilibrado, encontrará la justa dosis que lo haga atractivo pero no ininteligible. Todo esto, sumado a imágenes y metáforas que hacen de *Mano a mano* una verdadera composición poética ("gambeteabas la pobreza", "cuando seas descolado mueble viejo").

Los tangos con nombre de mujer: Margot y Milonguita

En 1919, el diario "Ultima hora" organiza un concurso de letras de tango. Un joven autor, sin antecedentes, se presenta con un poema titulado *Por la pinta*, y gana. Carlos Gardel lee la letra y conoce al autor; se cuenta que le dijo: "Che, pibe, ¿quién te hizo estos versos?, ¿tu tío?" Tal era la profundidad de la letra y la juventud de Celedonio Flores, que Carlitos juzgó imposible que él pudiera haberlos escrito.

Sólo le hizo una sugerencia: que le cambiara el título, que lo llamara *Margot*, dando así origen a una interminable lista de tangos con nombres de mujer.

Con los cinco pesos que le dieron de premio, el negro Cele se compró ropa, empezó a frecuentar restaurantes de categoría y se convirtió en un triunfador, porque su nombre, a partir de entonces, empezó a sonar al lado del de Gardel; porque la calle lo convirtió en el letrista de moda.

En un reportaje que le hicieron, ya en plena fama, Celedonio contó así su entrada a la popularidad: *"A esa edad en que se hacen versos, ensayé los míos, pero había grandes contras en aquel camino. ¿Cómo te ibas a tirar contra Amado Nervo o Rubén Darío? El naipe no daba pa' tanto, hermano. Entonces, un día que estaba bien seco, en uno de esos días en que uno sueña con la lotería sin tener el billete, me abrí de aquella parada elegante y escribí Margot"*. Vale la pena transcribir la letra, para conocer la historia completa:

Desde lejos se te juna,
pelandruna abacanada,
que naciste en la miseria
de un convento de arrabal,
porque hay algo que te vende...
yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte,
de charlar, de estar parada,
o ese cuerpo acostumbrado
a las pilchas de percal...

Ese cuerpo que hoy te marca
los compases tentadores
del canyengue de algún tango
en los brazos de un buen gil
mientras triunfan tu silueta
y tus trajes de colores,
entre risas y piropos
de muchachos seguidores,
entre el humo de los puros
y el champán de Armenonville...

Son macanas, no fue un guapo
haragán y prepotente,
ni un cafishio veterano
el que al vicio te largó;
vos rodaste por tu culpa

y no fue inocentemente:
berretines de bacana
que tenías en la mente
desde el día en que un jailaife
cajetilla te afiló.

Siempre vas con los otarios
a tirarte de bacana
a un lujoso reservado
del Petit o del Julien,
y tu vieja, pobre vieja,
lava toda la semana
pa' poder parar la olla
con pobreza franciscana
en el triste conventillo
alumbrado a querosén.

Yo me acuerdo: no tenías
casi nada que ponerte;
hoy usás ajuar de seda
con rositas rococó...
Me revienta tu presencia,
pagaría por no verte;
si hasta el nombre te has cambiado
como has cambiado de suerte:
Ya no sos mi Margarita,
ahora te llaman Margot.

Quizás *Margot* sea uno de los tangos más coloridos de toda la historia, uno de los tangos donde el lunfardo está mejor usado, donde las palabras no podrían reemplazarse por otras. Toda la letra es un alarde de visualización, de lenguaje pictórico. Indudablemente, *Margot* es el primer tango que también puede considerarse poesía.

En cuanto a la historia, también se repetirá mil veces: la muchachita de barrio, encandilada por las luces del centro, que se prostituye para elevar su posición económica y social; la muchachita que ya se prefigurara en *Mi noche triste* y que volverá a aparecer en *Mano a mano*. Pero en este tango, el hombre abandonado no comprende ni perdona, como lo hará en *Mano a mano*: es cruel, ácido, lapidario. No justifica sino que culpa a la mujer que lo abandonó. El tono no es lastimero y desconsolado sino irónico, sarcástico; solamente por el posesivo "mi" de "...ya no sos mi Margarita..." podemos adivinar que el creador de estos versos alguna vez amó a esa mujer que detesta tanto ahora.

Contrapartida de *Margot* es *Milonguita*, de Samuel Linnig, contemporáneo y con idéntico tema, pero que nos muestra una mujer dulce, casi una nena, víctima de las circunstancias y arrepentida, a la que el autor recuerda con nostalgia, repitiendo el tema ya clásico de *Mi noche triste*.

A pesar de que *Milonguita* era el término habitual con el que se designaba a las chicas que bailaban en las academias y cabarets (diminutivo de "milonga" o "milonguera") y que, generalmente, también eran prostitutas, en el caso del tango de Linnig es el nombre con el que se conocía a un personaje real, que ya mencionamos en este trabajo. Se trata de María Ester Dalto, que murió el 10 de diciembre de 1920, en su casa de la calle Chiclana número 3148, de meningitis, cuando tenía nada más que ¡15 años! Esto no sólo nos habla de la triste historia de Estercita, sino que refleja la realidad de las chicas de entonces, que solían prostituirse a los trece o catorce años ("¿Te acordás, *Milonguita*?, vos eras /la pebeta más linda 'e Chiclana: /la pollera cortona y las trenzas.../ y en las trenzas un beso de sol (...) Estercita, hoy te llaman *Milonguita*, /flor de noche y de placer, flor de lujo y cabaret...").

Lejos de la madurez creativa de Celedonio Flores, verdadero poeta, se nota que los versos de Samuel Linnig son los de un simple letrista: el temor por el uso del lunfardo, los lugares comunes utilizados para contar la historia, el uso de los verbos del "vos" y del "tú" mezclados sin lógica y sin motivo ("¡Ay, que sola, Estercita, te sientes! Si llorás... dicen que es el champán"), alejan a *Margot* y *Milonguita* a una gran distancia el uno del otro. No obstante, la fama del tango de Linnig ha igualado, y quizás superado al de Celedonio Flores, y hoy es uno de los tangos más recordados y más cantados de la época.

En realidad, el verdadero valor de *Milonguita* reside en su música. Con este tango Enrique Delfino irrumpe en el mundo de la música ciudadana, y musicalmente

podemos considerar que es el primer "tango canción" propiamente dicho, más "romántico" y suave que sus antecesores, con estructura A, B, A, B (estrofa, estribillo, estrofa, estribillo) y la reducción del cantable a dos partes, a la francesa.

De Buenos Aires al mundo

Podemos decir que hasta 1925, nos encontramos frente a "la Guardia Vieja" del tango: los primeros compositores, los primeros cantantes, con las características que ya señalamos.

A partir de este año, irrumpe "la Guardia Nueva", que viene de la mano del triunfo, lo que la diferencia fundamentalmente de su predecesora.

El tango ya es, definitivamente, aceptado por todas las clases sociales y ya ha entrado en las capitales europeas, llevado por los mismos que lo habían combatido.

Triunfa en el teatro, donde es la figura central de muchos sainetes; proliferan las orquestas típicas (Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo, Juan Carlos Pugliese, Julio de Caro, Juan D'Arienzo), que dan al tango el gran despliegue musical de una orquesta completa, a las que se incorpora el "bandoneón", instrumento de origen alemán, pero que conocerá con el tango su época de gloria y esplendor; proliferan los cabarets en Buenos Aires y en ciudades como Mar del Plata, Rosario, Córdoba y Montevideo; las mejores orquestas viajan a Nueva York para grabar sus temas con tecnología de avanzada; el cine mudo utiliza temas de tango para ilustrar las películas; surgen las "pibas" del tango, grandes cancionistas que incorporan la voz femenina al *tango canción*, y que lo imponen, como las voces masculinas habían impuesto el *tango primitivo*: Azucena Maizani y Rosita Quiroga, (las pioneras, en 1924), Libertad Lamarque, Sofía Bozán, Tita Merello, Mercedes Simone, Ada Falcón, Tania, que se suman a las actrices que ya habían impuesto tangos desde el teatro (Manolita Poli, María Esther Podestá, Eva Franco). Algunas de ellas son también autoras, y le dieron al tango hermosos temas, como *Pero yo sé*, de Azucena Maizani o *Cantando*, de Mercedes Simone, que perduran en los repertorios de las cancionistas de hoy. Además, casi todas, con la llegada del cine sonoro, se convertirán también en las grandes actrices que llevarán el cine argentino y el tango, junto con Carlos Gardel, por toda América, Europa y Japón. La primera película sonora argentina se llama precisamente *Tango* y está protagonizada por Azucena Maizani, Tita Merello, Libertad Lamarque y Mercedes Simone.

En un tango de González Castillo y Enrique Delfino, que Libertad Lamarque graba en 1928, la letra declara que "...de Boedo a Montmartre/ hay un paso nada más". Y esto, a mediados de la década del 20, es algo muy cierto. Muchos artistas llegan a París y se instalan allí por largas temporadas (Gardel, Pascual Contursi, Francisco Canaro y su orquesta). Otros, se radican allí definitivamente (Manuel Pizarro, Eduardo Bianco). La noche de París es una continuación de la vida de la

calle Corrientes. El tango se canta y se baila en todos los lugares de Montmartre.

En los primeros años de la década, el Barón Megata, fanático del tango y excelente bailarín, viaja a Japón y se lleva sus discos, sobre todo interpretados por Rosita Quiroga, que se convierte así en ídolo de los japoneses. Pocos años después, el agregado cultural de la Embajada de Japón en París "se enamora" del tango *A media luz*, consigue varios discos y los manda a Tokio, donde hace furor.

Finalmente, en 1930, el diplomático argentino Arturo Alvarez Montenegro es destinado a Tokio y se lleva toda su colección de discos de tango, organiza veladas y concursos de baile y lo impone definitivamente. Japón adopta el tango casi como una música propia, y lo amará incondicionalmente hasta hoy. Grandes cantantes japoneses, que no saben español, cantan y graban los tangos más famosos, estudiando por fonética, con una maestría inigualable y un acento porteño que no puede creerse. Finalmente, en 1933, *Tango* (el filme) terminará de pasear el tango por el mundo y de hacerlo conocer.

La crisis del '30: Enrique Santos Discépolo

La década del '30 encuentra al tango en un momento de confusión. El auge de las mujeres en el tango, con sus canciones «románticas», las orquestas típicas, que lo convierten en una especie de «música sinfónica», hace que los tangueros de la «guardia vieja» reaccionen ante estas novedades. El tanguero Juan Maglio declara en la revista «El Suplemento», en el año 1929:

«¿Sabe usted cuál es la característica negativa de los tangos de hoy? La ausencia de un sentimiento emotivo, viril y ardiente. Creo que son dos cosas muy distintas el tango de hoy y el que nosotros creamos. Este tenía alma, el otro no la tiene, es una melodía sumamente aburrida. El tango llorón y fofo de ahora carece de personalidad.»

Toda esta disconformidad de la *guardia vieja* se refleja magistralmente en el tango *Tiempos viejos*, de Manuel Romero y Francisco Canaro, que empieza con esos versos memorables: *¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquéllos? / Eran otros hombres más hombres los nuestros. / No se conocía cocó ni morfina, / los muchachos de antes no usaban gomina...*

Pero todo esto va a cambiar con el comienzo de la nueva década, que nacerá con una fuerte problemática que acallará, por un tiempo, las polémicas.

En el año 1929 se inicia en Estados Unidos y Europa la más grave de las crisis económicas del siglo XX, que llega casi inmediatamente al Río de la Plata, de la mano de la desocupación y el hambre, a causa de que la Argentina dependía totalmente de los capitales extranjeros. Esto origina lo que el porteño llama "mishiadura" (falta de dinero).

El diario *Crítica* publica el 25 de enero de 1930 una nota que, entre otras cosas,

dice: "La crisis es aplastante, terrible. Un sentimiento de depresión moral le sucede, notándose una paralización absoluta de las iniciativas comerciales e industriales que debe contarse tanto como las quiebras innumerables que se producen, la deserción de capitales, la desocupación obrera..."

El tango refleja la situación de miseria que vive el país inmediatamente, y también la desesperanza y la falta de fe de un pueblo que no encuentra la salida. La crisis ya no es sólo económica. Todo el país, pero sobre todo la ciudad (acostumbrada a la abundancia), se sumerge en una profunda crisis social, agravada por el golpe militar que derroca al presidente constitucional Hipólito Yrigoyen y proclama a José Félix Uriburu como nuevo presidente de la Nación.

Se hacen eco de esta crisis temas como *¿Dónde hay un mango?*, tango-ranchera de Francisco Canaro e Ivo Pelay ("*¿Dónde hay un mango, viejo Gómez?/ Si lo han limpiado con piedra pómez/.../que por más que me arremango/yo no veo un mango/ni por equivocación./Que por más que la pateo/ un peso no veo/ en circulación.*"), interpretado magistralmente por Tita Merello; *Actualidades porteñas*, de Fernández Blanco y Lomuto ("*Los afiles más ardientes hoy se estiran como goma/ porque sólo los doctores ganan ciento veinte al mes,/ y las chicas más bonitas ya no encuentran ni por broma/ quien las lleve hasta el Registro y se case de una vez.*"); *Pan*, de Celedonio Flores y Eduardo Pereyra ("*Sus pibes no lloran por llorar/ ni piden masitas ni dulces, ¡Señor!/ Sus pibes se mueren de frío/ y lloran hambrientos de pan/.../¿Trabajar? ¿En dónde? ¿Extender la mano/ pidiendo al que pasa limosna?, ¿por qué?/ ¿Recibir la afrenta de un 'perdón, hermano'./ él, que es fuerte y tiene valor y altivez?*").

Sin embargo, será Enrique Santos Discépolo el que, desde los inicios de la década, registre magistralmente la situación en una serie de tangos, cargados de amargura y desbordantes de poesía, entre los que podemos destacar *Yira, yira* ("*Cuando la suerte, que es grela/ fayando y fayando, te largue parao; /cuando estés bien en la vía, /sin rumbo y desesperao. /Cuando no tengas ni fe/ ni yerba de ayer secándose al sol; /cuando rajés los tamangos /buscando ese mango /que te haga morfar, /la indiferencia del mundo, /que es sordo y es mudo, /recién sentirás*").

Con Enrique Santos Discépolo el tango canción recupera las voces lunfardas que había perdido para hacerse internacional, sin perder la poesía y la calidad literaria. Evidentemente, la crisis, la miseria y la desocupación debían cantarse en un lenguaje de la calle, de la más cruda realidad, y ya no encaja el lirismo artificioso de los últimos años de la década del '20, que es reemplazado con Discépolo por un lirismo descarnado y cruel, como la realidad.

Discépolo es un revolucionario en el tango. Deja de reflejar sólo un conflicto de amor y abandono, un conflicto particular, para dar un testimonio social, de crítica: para reflejar un conflicto universal. En un principio no se lo comprendió. Cuando se estrenó «Qué vachaché» en Montevideo, el tango fue silbado y pateado por el

público, que decía que eso no era tango. Pero pronto la gente se identifica con esta nueva variante y comprende su filosofía. Tanto Enrique Santos Discépolo en el tango, como su hermano Armando en el teatro, logran reflejar la crueldad y la tristeza de una sociedad que cambia. Y triunfan.

Quizás el tango más popular de Discépolo (aunque no necesariamente el mejor), el que ha sido proclamado como «el segundo Himno Nacional Argentino», que incluso estuvo prohibido durante la Dictadura Militar por «atentar contra el Ser Nacional», sea *Cambalache*, himno a la desesperanza, a la corrupción y a la resignación. (“*Siglo XX, cambalache, problemático y febril, / el que no llora no mama y el que no afana es un gil*”).

Carlos Gardel

La mayoría de los estudiosos coinciden en que la iniciación profesional de Carlos Gardel se da aproximadamente en 1912, cuando el cantor tenía ya 22 años. En ese año formó dúo con Francisco Martino y hasta hicieron una gira por la provincia de Buenos Aires. Pero su repertorio no estaba compuesto por ningún tango; era eminentemente folklórico y también incluía algún vals. En 1913 se forma un cuateto, con la incorporación de Razzano y Salinas, y comienzan a cantar a dos voces. Pocos meses después, sólo quedaron Gardel y Razzano, que comenzaron a grabar canciones como *La pastora*, *Sanjuanina de mi amor* y otras, y debutaron juntos en el Armenonville.

En 1917, cuando Gardel graba su primer tango (*Mi noche triste*), el dúo ya es muy famoso. Pero este tango, en ese momento, no tiene demasiado éxito (recordemos que el gran éxito de *Mi noche triste* llega recién con el estreno del sainete) y Gardel continúa con su repertorio clásico. En 1919 grabó 18 canciones, y sólo dos de ellas eran tangos. En 1920 grabó 42 canciones, y sólo cuatro eran tangos. Indudablemente, Gardel no era un cantor de tangos, a los que recurría sólo ocasionalmente. En 1921 graba *Margot*, su primer gran éxito tanguero, pero la situación no cambia demasiado. Recién en 1923 podemos decir que Gardel se convierte en un tanguero: graba 52 canciones, y la mitad son tangos. La otra mitad siguen siendo las viejas canciones camperas que lo hicieron famoso. No en vano es éste el año en que graba *Mano a mano*, el tango que lo consagra y el que asocia su nombre al de la música ciudadana, definitivamente.

1923 es un año definitivo para Gardel, ya que no sólo hace su primer viaje a Europa, sino que comienza a alejarse de Razzano, que es un cantor campero por excelencia, y se acerca cada vez más al tango. En 1925 rompe definitivamente con Razzano y se transforma en cantor de tangos exclusivamente. Al mismo tiempo, sus viajes constantes a Europa (Barcelona, París), donde graba varios de sus tangos, lo convierten en una figura internacional. En 1930 graba en Buenos Aires sus primeros

“clips” y, en Francia, su primer gran éxito fílmico: *Luces de Buenos Aires*.

En este año se produce un acontecimiento muy importante en su vida: conoce a Alfredo Le Pera, con el que compondrá sus más grandes éxitos y al que le deberá su fisonomía tanguera definitiva. Le Pera convierte a Gardel en un verdadero cantante internacional, por eso lo aleja de los tangos que él solía grabar, con letras en las que abundaba el lunfardo y que sólo podían comprender los argentinos, para asociarlo al tango canción que podía ser comprendido por todos, pero sin perder su color local, su sabor porteño. Este tipo especial de idioma, tan característico en los tangos de la época de oro de Gardel, lo crea Le Pera en las letras de sus tangos y en los argumentos de las películas que filma Gardel.

Más allá de gustos personales, Carlos Gardel ha sido justamente llamado “El Rey del Tango”. En su corta carrera grabó 518 tangos a los que le dio su estilo y su personalidad. Lo paseó con elegancia por las ciudades del Río de la Plata, de Europa y de los Estados Unidos. Lo hizo famoso en sus películas. Fue el promotor, por sus incursiones en Europa, del cine sonoro argentino. Fue un hombre humilde, “hecho en la calle”, que supo ganarse su lugar en el mundo refinado de las “elites” de ese momento. Y también fue pionero en la muerte. Murió en un accidente aéreo en Medellín (Colombia), en 1935, a sólo cinco años de haber logrado el éxito definitivo. Sin embargo, fue tanto lo que hizo en tan pocos años, que sus fanáticos más ardientes dicen no sólo que Gardel no murió, sino que “cada día canta mejor”.

Los cuarenta y la poesía culta

Los cuarenta están marcados por la presencia de la poesía culta en el tango. Esto hace que nuestra música ciudadana se aleje cada vez más de sus orígenes, en aras de una internacionalidad que la haga comprensible para todos los públicos (y de todo esto tienen no poca culpa Gardel y -sobre todo- Le Pera). Los verbos del tú, las metáforas oscuras, una música más melódica que tanguera, hacen que el tango se vuelva casi un híbrido. Sólo la presencia de Enrique Santos Discépolo nos recuerda, en los primeros años del '40, que el tango alguna vez fue lo que fue: la expresión del sentir, del decir, del cantar y del bailar de los habitantes del Río de la Plata. Sin embargo, de entre todos los nombres, surge el de tres poetas que, sin volver al tango de antes, casi sin lunfardo y en el camino de la poesía culta, acerquen al tango nuevamente a su misión inicial: ser la música de Buenos Aires, y no la de cualquier lugar del mundo. Estos poetas son Homero Manzi, José María Contursi y Cátulo Castillo (aunque no podemos dejar de recordar también a Homero Expósito y Enrique Cadícamo). Los nuevos letristas no salen ya improvisadamente del periodismo o del teatro, ni son bohemios marginales que escriben tirados en la catrera de algún bulín. Son intelectuales, algunos de ellos profesionales que afianzan el tango literario, escrito en un lenguaje cuidado y pulcro, que no se aleja de la

poesía culta de la década del 40. Pero tanto Manzi como Contursi y Castillo son hombres que, a pesar de pertenecer a la clase media y no tener un pasado orillero, logran devolver al tango parte de su pasado, aunque a años luz del lenguaje de los '20, sin hacer referencia a clases sociales y olvidándose de la denuncia, de la marginalidad y de los problemas del momento: poesía pura.

Tres hombres y tres mujeres

Homero Manzi, José María Contursi y Cátulo Castillo inscriben sus nombres en el tango asociados a tres de las mujeres más famosas que dio la literatura tanguera: *Malena*, *Gricel* y *María*.

Homero Manzi escribió casi 200 tangos. A los 14 escribe su primera canción: un vals. En 1925, a los dieciocho, su primer tango: *Viejo Ciego*. Sin embargo, sus más grandes éxitos (*Malena*, *Barrio de Tango*, *Sur*, *Ninguna*, *Che bandoneón*), recién llegarán en los '40. Sus críticos afirman que dio al tango un lirismo viril, reflejo de la nostalgia de los porteños, despojándolo de viejas fórmulas y frases hechas, pero dotándolo de un profundo sentimiento urbano. Es un maestro en la pintura de lugares y personajes. Su obra es la de un hombre fino y sensible: un poeta. *Malena* es una de sus pinturas más acabadas y perfectas. Compuso los versos cuando escuchó cantar en San Pablo (Brasil) a Malena de Toledo, una cantante ignota y del montón, pero dicen que cuando describió la manera de cantar recordó a Nelly Omar, una de las cantantes más personales del nuevo tango canción. Lo estrenó la orquesta de Lucio Demare (el autor de la música) en Radio El Mundo, en 1942, pero como ese mismo año lo grabó Azucena Maizani, durante mucho tiempo se pensó que ella misma había inspirado los versos de Manzi.

La originalidad de *Malena*, sobre todo, radica en que hay un tango dentro de un tango: el que canta Malena "con pena de bandoneón".

Quizás Homero Manzi sea el "más poeta" de los tres. Noemí Ulla dice que Manzi realiza en la letra de sus tangos lo que Borges en sus poesías: vuelve los ojos al suburbio para mirarlo y analizarlo con perspectiva literaria.

José María Contursi, hijo del famoso Pascual Contursi, también compone *Gricel*, su éxito más grande, en 1942. Aunque admiraba profundamente a su padre, prácticamente fue su contrafigura: no tenía nada de bohemio, trabajó toda su vida en un ministerio y el único contacto real con los tangos de Pascual es el tema del amor frustrado y la evocación de la mujer amada. Sus tangos más famosos son *En esta tarde gris*, *Sombras nada más*, *Quiero verte una vez más* y, por supuesto, *Gricel*.

Hasta hace poco, sólo se sabía que Gricel era una muchacha que había inspirado el famoso tango. En 1994, tras la muerte de la verdadera Gricel, se reveló la historia real: Susana Gricel Viganó vivía en Capilla del Monte (provincia de Córdoba), fue

amante de Contursi de muy joven (19 años) y, finalmente, su esposa, cuando éste quedó viudo, poniendo un final feliz en la vida real a la historia que en el tango tenía un final de desencuentros.

En ocasión de un reportaje, Noemí Ulla le preguntó a Contursi cuál era su tango preferido. La respuesta fue: "indiscutiblemente, *Gricel*".

Mientras Manzi es un poeta del suburbio y Contursi un poeta del amor, Cátulo Castillo es un poeta descriptivo, un maestro en la pintura de barrios y personajes. Aunque *María* es un tango de tema amoroso, la descripción de la mujer ocupa la parte más importante del tango, y el conflicto de amor se subordina a la descripción de María.

Cátulo Castillo comenzó como músico, musicalizando algunos tangos de su padre, el letrista Juan González Castillo, pero su valor como poeta del tango hace que se olviden sus comienzos, aunque siempre siguió dando clases como profesor de música, tarea que alternaba con su profesión de periodista. Sus tangos más famosos son *María*, *Café de los Angelitos*, *La calesita*, *El patio de la morocha*, etc., estos últimos con un verdadero alarde de descripción de lugares porteños.

La novedad de estos tres tangos es la nueva imagen que incorporan de la mujer, alejada y hasta opuesta de la que nos había dado el tango de los '20 con *Margot*, *Milonguita* y tantas otras. La nueva mujer será, fundamentalmente, **buena** ("y al rumor de tus tangos, *Malena* / te siento más **buena**, más **buena** que yo." -*Malena*-; "No debí pensar jamás/ en lograr tu corazón /y sin embargo te busqué /hasta que un día te encontré/ y con mis besos te aturdí/ sin importarme que eras **buena**..." -*Gricel*-; "Tus ojos eran puertos que guardaban, ausentes,/ su horizonte de sueños y un silencio de flor; /pero tus manos **buenas** regresaban presentes /para curar mi fiebre, desteñidas de amor." -*María*-), para contraponerla a la **mala** mujer de los tangos primitivos. Ya no son ellas las ingratas que abandonan, sino, generalmente, las que son abandonadas ("o acaso aquel romance que sólo nombra / cuando se pone triste con el alcohol." -*Malena*-; "Tu ilusión fue de cristal,/se rompió cuando partí /pues nunca, nunca más volví.../ ¡Qué amarga fue tu pena!" -*Gricel*-)

Así como los autores de estos tres tangos reflejan lo mejor de la poesía de esta época, los músicos que los componen, Lucio Demare, Mariano Mores y, sobre todo, Aníbal Troilo, serán los que nos brinden los mejores tangos de los cuarenta y los cincuenta.

La censura en el tango

La caída del tango en los cuarenta se hace evidente. Por un lado, cada vez se hace más popular nuestra música folklórica (que encontrará su punto máximo en los '60 para después caer estrepitosamente), de la mano de grandes como Atahualpa Yupanqui, Marta de los Ríos, etc.; por otro, la música brasileña, el jazz y, sobre

todo, el bolero, de origen cubano, se adueñan de la radio y del gusto de los porteños. Pero hay un hecho que le asesta al tango su golpe final: en 1943, el gobierno de facto del General Ramírez prohíbe el uso del lunfardo y de toda manifestación popular “que deforme el lenguaje” en la radio y en todos los medios de difusión. Incluso los viejos tangos son censurados: en *Percal*, de Homero Expósito, se censura la expresión “veinticinco abriles” y se le exige cambiarla por “veinticinco años”; Los tangos *El ciruja*, *Barrio reo* y otros deben cambiar sus títulos (*El recolector*, *Barrio mío*). Hasta en *Mi noche triste* se deben cambiar los versos, y así el tango se inicia con “Muchacha que me dejaste” en lugar de “Percanta que me amuraste”.

El desastre es total. Hasta se sugiere utilizar “tú” en lugar del “vos” que todos usaban desde hacía siglos. José María Contursi, en una burla que nadie notó en ese momento, escribe uno de sus tangos más olvidables: *Tú*, justamente para reírse de tan ridícula prohibición.

En este caos, no todos tienen la habilidad para componer letras de tango dignas en un lenguaje neutro. No todos son Manzi, Contursi, Cátulo Castillo u Homero Expósito. No todos son Discépolo que, en los últimos años de su vida, cuando se asocia con Mariano Mores, compone sus últimos tangos, tan descarnados y amargos como los del principio, en un lenguaje supuestamente neutro, que no viola ninguna de las normas establecidas por la dictadura. Ejemplo de esto son *Sin palabras*, *Cafetín de Buenos Aires*, *Uno*. (“Uno busca lleno de esperanzas/ el camino que los sueños /prometieron a sus ansias; /sabe que la lucha es cruel y es mucha/ pero lucha y se desangra /por la fe que lo empecina...”)

Las primeras letras de Discépolo tenían la intención de provocar un *shock*. Las últimas, exigidas por la censura, son menos deslumbrantes, pero más hondas. Sólo los verdaderos poetas pueden burlarse de disposiciones injustas y ridículas y hacer obras de arte a pesar de todo.

Los años cincuenta y los sesenta

Como contrapartida a esta decadencia del tango, cada vez hay más orquestas típicas, más cantantes y más compositores. Pero los cincuenta llegan de la mano de la televisión, que impone un nuevo estilo, más internacional, y que aleja todavía más el tango del gusto de la gente. Muertos Manzi y Discépolo, retirado José María Contursi (Cátulo Castillo y Homero Expósito no alcanzan), ya no quedan muchos que puedan sostener este nuevo tango, y a pesar de que la prohibición del lunfardo desaparece en los cincuenta, la censura ha resentido demasiado la inspiración de toda una era y, lo que es peor, muchos siguen autocensurándose, por las dudas.

Los cantores de tango alternan su repertorio entre tangos viejos que ya no reflejan la realidad y los nuevos híbridos sin ninguna calidad. Para colmo, después del fin de la guerra la importación de discos trae oleadas de música extranjera con las que

el público de Buenos Aires, cosmopolita por excelencia, se identifica enseguida. Y el tango va desapareciendo.

En los cincuenta también comienzan los primeros estudios sobre el tango, pero no falta quien dice: "*si lo están estudiando al tango es porque el tango está muerto*". Y, en cierto sentido, no dejan de tener razón.

En medio de todo este caos aparece una figura que renovará sustancialmente el tango orquestado. A mediados de los '50 surge, de la orquesta de Aníbal Troilo, Astor Piazzola. En un principio Piazzola interpreta tangos viejos a su manera, lo que ya implica toda una revolución. Después, comenzará a componer sus propios tangos, a los que nadie le pone letra, porque es tango sólo para «tocar». Surgen así obras maestras musicales como *Melancólico Buenos Aires* (1957) o *Adiós Nonino* (1959), pero que sólo le gustan a la «elite» del tango. El pueblo rechaza esta música vanguardista y dice, como siempre, «esto no es tango».

Con los '60 el tango se hace más elitista, y lo demuestra el auge de las «tanguerías», que abren sus puertas con la década, en barrios tangueros como San Telmo o las cercanías de la calle Corrientes, pero a las que sólo van los turistas y la gente de clase alta, sobre todo por los elevados precios que se cobran. El tango se aleja cada vez más de las clases bajas que lo vieron nacer.

La primera de estas tanguerías la abre Tania en 1960, como tributo de amor a Discépolo, y la llama «Cambalache». Le siguen otras famosas como «Tango 14», «Gotán», «La Botica del Angel», «Malena al Sur» y «El Viejo Almacén» (esta última la única de aquéllas que continúa abierta hoy), por nombrar sólo a las más famosas.

Una prueba más del apogeo de este tango «culto» para las clases «cultas» es el hecho de una serie de milongas compuestas por Borges y musicalizadas por Piazzola, hermosas y de altísima calidad, pero que por la «fobia» que el pueblo tiene hacia estos dos nombres, jamás gozan de popularidad. Algunas de estas son *Jacinto Chiclana*, *A Don Nicanor Paredes*, etc.

El pueblo, en tanto, se vuelca a dos músicas bien diferentes: los más viejos, a los viejos tangos; los jóvenes de las clases más bajas, a las músicas caribeñas (cumbia, merengue, conga), y los de la clase media, al rock que viene de los Estados Unidos (sobre todo Elvis Présley) y a los Beatles. Después de mucho tiempo, el tango deja de identificar a toda la sociedad rioplatense. Si el tango no está muerto, por lo menos está «dormido».

Pero se prepara una sorpresa. A mediados de los cincuenta Astor Piazzola había conocido a un joven poeta vanguardista uruguayo, Horacio Ferrer, y se hace amigo de él. Se escriben cartas, hacen planes y en 1967 componen juntos una ópera-tango en 18 escenas a la que titulan *María de Buenos Aires*. La estrenan al año siguiente en una sala de Buenos Aires, y el fracaso de público es total, aunque los felicitan los grandes del tango y de la música internacional.

No obstante, siguen trabajando juntos y componen ese mismo año sus dos primeros tangos «suelos»: *Balada para mi muerte* y *Chiquilín de Bachín*.

Pero la sorpresa llega en 1969, cuando presentan en el Primer Festival Iberoamericano de la Canción y la Danza, en Buenos Aires, bajo el rubro «tango», cantado por Amelita Baltar (una cantante muy personal que había protagonizado *María de Buenos Aires*) un tema que desatará una gran polémica: *Balada para un loco*.

Salen segundos en el festival, pero el público protesta, chifla y pateo desde que es propuesto como finalista. No les gusta el tema, no les gusta Piazzola, no les gusta Amelita Baltar y, sobre todo, dicen que eso no es tango. El hecho de no ganar no acalla las protestas. Sin embargo, desde el día siguiente, todo el mundo habla de la *Balada para un loco* y comienzan a tararearla, a cantarla. El “yo sé que estoy piantao, piantao, piantao” se escucha por todo Buenos Aires. La comienzan a grabar cantantes argentinos y pronto se catapulto hacia el resto de América y Europa. La gente comienza a decir: «no es tango, pero ¿vieron qué lindo es?» Y poco a poco comienza a ser aceptado como tango, pero «diferente». Curiosamente, del tango ganador del festival nunca más nadie habló.

Quizás uno de los aciertos de Horacio Ferrer, que en definitiva es el que ayuda a hacer popular la música de Astor Piazzola, sea el de haber reconciliado el tango con el lunfardo. De a poco, y aunque desde la perspectiva de un hombre culto, el tango va incorporando con Ferrer y sus seguidores un idioma que había perdido: el suyo, el propio. Otro de los grandes aciertos de Ferrer es el de volver a contar una historia, un «cuento», como los viejos tangos.

Con esto, la obra abre el camino a los tangos «diferentes», que surgen compuestos no sólo por Piazzola-Ferrer (que logran otros grandes éxitos como *La bicicleta blanca*, *Balada para él*, *Juanito laguna*, *Los paraguas de Buenos Aires*, etc.) sino también por otros poetas y músicos que darán origen a una nueva, aunque pequeña, generación de tangueros.

El tango actual

Salvo por los temas de Astor Piazzola y Horacio Ferrer, los setenta no presentan ninguna novedad en el tango. No se componen tangos nuevos, los viejos están ya pasados de moda y, fuera de la elite que sigue a Piazzola y se deleita con su música, podría decirse que el tango está agonizando.

Contribuyen también los nuevos gobiernos dictatoriales, que vuelven a imponer la censura en el tango prohibiendo, por ejemplo, la difusión de *Cambalache* en los medios. Lógicamente, en un país “donde todo estaba bien” no se podía decir que “*el mundo fue y será una porquería*”.

En medio de este bostezo, misteriosamente, tres nuevos autores le darán a nuestra música, inspirados en la revolución iniciada por Piazzola y Ferrer, una serie de

tangos memorables que marcarán nuevos rumbos. Curiosamente, los tres inician sus carreras musicales con un estilo muy alejado del tango:

Eladia Blázquez comienza cantando canciones andaluzas, después compone boleros y música internacional y, finalmente, encuentra su camino en el tango, constituyéndose en la autora más fructífera y personal de los últimos 25 años. Sus tangos más logrados son *Sueño de barrilete*, *Contáme una historia*, *Sin piel*, *Somos como somos* y *El corazón al sur*.

Chico Novarro también empieza cantando y componiendo música tropical y caribeña, se vuelca al bolero y, sin dejar ninguno de los otros géneros, compone tangos memorables como *Debut y despedida*, *Cantata a Buenos Aires*, *Salón para familias*, *Nuestro balance*.

Cacho Castaña, cantor y compositor de música moderna, se descuelga de pronto con un tango genial como *Café la Humedad* en 1974 y, en 1990, con música de Rubén Juárez (que, con poco más de 25 años se revela como el mejor bandoneonista de la nueva generación), compone el que, quizás, sea el mejor tango de los últimos tiempos: *Qué tango hay que cantar*.

En cuanto a voces, Susana Rinaldi (que era actriz y nunca había cantado) y Raúl Lavié (que venía cantando tangos con suerte desapareja desde los primeros años de los '60) se convierten en las grandes voces de fin de siglo.

De todas formas, en Buenos Aires el tango continúa su letargo. Hasta que, el 5 de octubre de 1985, debuta en Broadway un espectáculo de tango con música, canciones y baile, *Tango Argentino*, que un grupo de iluminados prepara y decide llevar al exterior. Siguen otras ciudades de Estados Unidos, Japón y Europa. El éxito es abrumador. Todo el mundo habla de *Tango Argentino* y, por supuesto, la fama llega a Buenos Aires, y le da al tango el empujón que necesitaba.

La ciudad entera comienza a hablar de *Tango Argentino* y de su éxito en el mundo. El espectáculo, finalmente, llega a Buenos Aires y el éxito es total. Los jóvenes empiezan a hablar de tango, a querer aprender a bailarlo.

Sin embargo, el tango es visto como una curiosidad del pasado, como una cosa antigua, linda, que vale la pena conocer. Pero nunca más el tango representará a nuestra sociedad. Es (y será) nuestra esencia, el ejemplo de nuestra forma de ser, la expresión de nuestra nostalgia, de nuestro origen cosmopolita, de nuestra tristeza eterna. Sin duda, como dice Eladia Blázquez, el tango es el documento de identidad de los porteños y muestra (sobre todo el tango actual), la urgente necesidad de identificación que tiene el habitante de Buenos Aires con su ciudad.

Pero el tango que se puede ver y escuchar hoy es un tango para turistas, para jóvenes argentinos curiosos, para ancianos nostálgicos y para una elite adinerada de los barrios del norte, que mira hacia Estados Unidos y Europa y que pretende, escuchando o bailando algún tanguito, cumplir con su nacionalidad, porque, en definitiva, "queda bien".

No obstante, quien quiera conocer el tango no debe concurrir a un espectáculo o a una tanguería: debe mirar en los ojos de los porteños, escucharlos hablar, tratar de conocer sus sentimientos, de adivinar en su interior la nostalgia de abuelos inmigrantes. Ese es el verdadero tango: el que llevamos adentro.

El otro es un adorno, atractivo, curioso, que está de moda. Vistoso en su disfraz.

GLOSARIO DE TERMINOS LUNFARDOS Y DEL HABLA POPULAR RIOPLATENSE, UTILIZADOS EN ESTE TRABAJO:

Abacanado/abacanada: ver bacán.

Afanar: robar.

Afilar: estar de novio / tener una relación amorosa.

Afile: noviazgo.

Amurar: dejar, abandonar.

Atorrante: malviviente.

Bacán/bacana: persona que vive bien.

Berretín: capricho, deseo.

Bulín: vivienda pequeña, generalmente usada para citas de amor.

Buraco: agujero.

Busarda: estómago, panza.

Cafishio: hombre que vive de las mujeres.

Cajetilla: persona fina, de dinero.

Çana: policía.

Canyengue: compás o baile.

Catrera: cama.

Ciruja: vagabundo.

Cocó: cocaína.

Convento/conventillo: casa de pensión.

Cortón/cortona: corto/a.

Chueco: que tiene las piernas torcidas.

Estar en la vía: no tener dinero.

Fayar: fallar.

Fiaca: pereza.

Gambetear: hacer pases difíciles con las piernas / tratar de pasar una situación difícil.

Garufa: fiesta, diversión.

Gayola: cárcel, policía.

Gil: tonto.

Grela: mujer.

Guita: dinero, plata.

- Jailaife: persona que vive bien.
Junar: mirar, advertir.
Largar/largar parado: dejar, abandonar.
Linyera: vagabundo.
Macana: mentira.
Mango: peso, dinero.
Matufia: situación poco clara.
Ñaupá (del tiempo de ñaupá): de la antigüedad.
Parar la olla: mantener a una familia.
Patearla: caminar mucho, casi siempre para conseguir algo (dinero).
Patota: conjunto de malvivientes.
Pebete/pebeta: muchacho o muchacha joven.
Pelandrún/pelandruna: tonto/a.
Pellejo: piel.
Percal: tela barata.
Percanta: mujer.
Piantado/piantao: loco.
Piantar: echar, irse.
Pibe/piba: nene/nena.
Piedra pómez: piedra para limar asperezas o callosidades.
Pilchas: ropa.
Pinta: aspecto.
Pucho: cigarrillo o lo que queda de él.
Reo: malviviente.
Tamango: zapato.
Tirarse de: aparentar.
Veterano/veterana: viejo/a.
Viejo/vieja: padre/madre.
Yapa: algo más.
Yeta/yetta: mala suerte.
Yirar: caminar mucho o dar muchas vueltas, siempre para conseguir algo (dinero).

BIBLIOGRAFIA:

- BENEDETTI, H.A. *Letras de tango*, Buenos Aires, Macla, 1997.
- CASAL, Horacio. *Los años 30*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- CONDE, Oscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Perfil, 1998.

- FERRER, Horacio. *El siglo de oro del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1997.
- GOBELLO, José. *Crónica del Tango*, mimeo .
- GOBELLO, José. *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- *Letras de Tango, selección (1987-1981)*, Buenos Aires, Nuevo Siglo, 1997.
- ROMERO, José Luis y ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires. Historia de Cuatro siglos*, Buenos Aires, Editorial Abril, 1983 (cuatro tomos).
- SALAS, Horacio. *El Tango*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- *Tangos I*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- *Tangos II*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- VILARIÑO, Idea. *El tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981 (dos tomos).
- ZAGO, Manrique y SALATINO, Jorge. *Buenos Aires, ciudad de tango*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1986.