

sábado

La década difícil / 2
El imperio sin cabeza
Carlos Fuentes



ilustraciones de alberto diez

Poética del tango
Antonio Marimón

La poética del tango

Antonio Marimón

"Diríase que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango".

Jorge Luis Borges

Profundos acontecimientos sociales y políticos de la vida argentina, puntúan no sólo las condiciones en que se produce el tango como fenómeno específico de la cultura popular y nacional en el Río de la Plata, sino que son también el contexto de su tránsito desde el arrabal o las orillas de la ciudad de Buenos Aires, hasta lograr un reconocimiento universal que fue mucho más allá de sus primeras y confusas fronteras.

Sin lugar a dudas, 1880 fue un año clave en la historia de ese país sudamericano. Resuelto por el camino de la exterminación y el genocidio el problema de la presencia de indígenas en las tierras de la pampa, lograda la federalización de la ciudad y el puerto de Buenos Aires, sellada la unidad y organización institucional del país, todo se disponía para una nueva etapa histórica (1). A partir de ese momento, escribe Oscar Terán, "la nación tenderá a una efectiva centralización política y mercantil, en tanto se integraba y/o eliminaba a los sectores precapitalistas, y las fértiles tierras pampeanas seguían acumuladas por una minoría — la típica oligarquía terrateniente argentina — dispuesta a ponerlas en explotación con la vista fija en el mercado exterior" (2). Por otro lado, sigue Terán, "Con el objeto de superar el bajo nivel de fuerza de trabajo disponible, el proceso migratorio iniciado años antes adquirió proporciones gigantescas, y el acelerado tendido ferroviario dibujó un espacio económico definitivamente dependiente: un abanico cuyos rayos penetraban en las zonas agropecuarias y desembocaban en el puerto de Buenos Aires" (3).

Para sintetizar, la denominada "generación del 80", que acudillaba el general Julio A. Roca, trazó un programa de gobierno "que estructuró la Argentina moderna hasta la gran crisis de 1930". Su concreción se basaba en una clara orientación de la economía por carriles agroimportadores, con centro en la producción agrícola-ganadera de los latifundios de la pampa húmeda, y a través de compromisos sólidos y dependientes con el imperialismo británico. Subsidiariamente a esta matriz nacían algunas industrias, crecía una red comercial, se instalaba el capital financiero, crecieron las ciudades — en especial Buenos Aires —, y el país se abría a un importante caudal inmigratorio. Si en 1869 había en él un millón 800 mil habitantes, en 1914 esa cifra estaba multiplicada por cuatro.

Un mundo de transición

Estos señalamientos tienden a indicar que aparecían, en el horizonte nacional argentino, nuevas clases sociales con sus reivindicaciones, especificidad histórica, mitos e ideologías. Comerciantes, profesionistas, burócratas, artesanos e intelectuales en general, integraron en Buenos Aires los distintos niveles de una amplia pequeñoburguesía. Y las industrias todavía incipientes, que registraban el paso del trabajo artesanal al taller y a ciertos visos de producción en serie, empleaban obreros, casi todos europeos, en cuyo seno crecieron rápidamente las corrientes socialistas y anarquistas.

Empero, estos sectores no podían acceder al sufragio universal ni a compartir o detentar el aparato del Estado. Lo impedían los mecanismos del voto calificado y el fraude electoral y, sobre todo, el férreo control del poder que ejercía, como clase rectora y dominante, la oligarquía terrateniente. Esto no tardaría en crear contradicciones inminentes, a las que se agregaban las dificultades de la estructura productiva para absorber el alud humano que arribaba desde otras latitudes. Un ejemplo es que, en 1897, había en Buenos Aires alrededor de 100 mil desocupados.

Recojamos otra cita de Noé Jitrik: "la ciudad no tiene habitaciones (...) para tanta gente (...) Se difunde el conventillo (...) y Buenos Aires presencia un hacinamiento nunca visto", añadiendo: "el inmigrante (...) va escapándose del ghetto del sur, en los alrededores del Riachuelo, y ayuda a crear el barrio" (4). En una palabra, este panorama de súbitos trastocamientos históricos y sociológicos determina la aparición de una realidad nueva en la capital rioplatense: surgió un espacio social y cultural de transición, el cual, como ha ocurrido siempre en este tipo de fenómenos, llevaría las crudas marcas de la aventura, la violencia y las desigualdades.

Así fue como las zonas marginales de la gran ciudad recogieron, por un lado, una porción importante de la corriente migratoria, dando lugar a nuevas regiones urbanas y, sobre todo, a lo que hoy podríamos llamar la génesis del moderno barrio popular; en tanto que, por otro lado, la migración interna de origen rural y gauchesco, cuyos miembros no se habían integrado al proceso de demarcación y alambrado de los campos, es decir, a las formas de producción de la estancia moderna, también engrosaban este movimiento. De ese modo, en un paisaje a veces calificado como de "pueblo de fronteras", ambiguo y lindante entre lo urbano y lo rural, marginal a las formas tradicionales de la vida cotidiana de Buenos Aires en el siglo XIX, se extendió una especie de nuevo mundo ciudadano y nacieron nuevos arquetipos, lenguajes y formas de cultura.

El hecho de que en esas zonas se cobijara en parte la delincuencia, creó un código verbal que se llamó lunfardo. En sus inicios, el lunfardo era el habla específica de los ladrones, una serie de claves lingüísticas que se caracterizaban por la invención de palabras; por el uso de las palabras del español dichas al revés (esto es, el famoso "vesre" y sus consecuencias); y por la incorporación de términos del habla original de los in-

migrantes, que provenían de distintos puntos de Europa pero, sobre todo, eran casi mayoritariamente italianos y españoles. El lunfardo, que bien puede ser llamado un idiolecto en el sentido de Barthes, como una habla ya institucionalizada en cierta comunidad, pero que no alcanza a ser formalizable como el sistema de la lengua (5), tiene toda una historia específica; sin embargo, lo remarcable aquí es que — ya proyectado de su ámbito primero — no sólo influye en una corriente de las letras de tangos, sino que deja su marca indeleble en la literatura y en el habla popular de los argentinos. Por otra parte, la importancia numérica de la inmigración italiana, y sus propios regionalismos de origen, crearon otra suerte de idiolecto con menos influencia que el lunfardo, pero igualmente significativo: el cocoliche.

Es obvio que se estructuraban también otros arquetipos sociales: el obrero, la obrera explotada en los talleres, los desempleados, los enfermos por carencia de servicios, los difusores semiprofesionales de las teorías socialistas y libertarias, las prostitutas, el pícaro, el ladrón, el campesino gauchesco y desarraigado. Empero, a este espacio social propio del naturalismo europeo se agregó su personaje más célebre: el cuchillero o compadrito, es decir, los Ibera o Muraña cantados en las milongas de Borges. El escritor Ernesto Sábato llamó al compadrito "Mezcla de gaucho malo y delincuente siciliano"; Lugones lo caracterizó como "híbrido triple de gaucho, de gringo (6) y de negro"; Juan Sebastián Tallón lo llamó "profesional de la libido". Pero más allá de las muchas páginas que ha propiciado, lo más probable es que los medios de vida del compadrito fueran dos: ser padrote o gigoló del lupanar, y actuar como matón a sueldo de los caudillos políticos de la época. Los Muraña subsistían merced al cuchillo o a la mujer, o a ambas cosas.

El hecho es que este universo heterogéneo, violento y de transición, habría de ser retratado — fundamentalmente — por tres formas culturales. Una fue la poesía payadoresca, cuya estructura y más claro ejemplo literario se encuentra en el *Martin Fierro*, de José Hernández, durante los fragmentos de la disputa poética, o payada, que sostiene Fierro con el Moreno. Otra fue el sainete, un género teatral absolutamente rioplatense que, dicho en forma muy general, consistía en transcribir en una fórmula escénica sencilla y un discurso melodramático al extremo, los conflictos de los sectores populares en la época; y sobre todo, la cuestión del desarraigo del inmigrante, los problemas del barrio y los conflictos sociales o



entre las generaciones. Y, como tercer y más poderoso cronista de este mundo, se encuentra — sin ninguna duda — el tango.

Todas estas formas se desarrollaron a contrapelo de la cultura oficial, así como se desarrollaba una fuerte oposición política al sistema oligárquico. Crecía el anarquismo, se difundía el marxismo, nacía el Partido Socialista y, especialmente, en 1893 se creó la Unión Cívica Radical. Este partido — el más popular en Argentina hasta que, en los años 40, surgió el peronismo — representaba a campesinos y propietarios capitalistas rurales que por su crecimiento económico en el sistema ya se encontraban en contradicción con los grandes latifundistas y exportadores, y arrastraba consigo en sus reivindicaciones democráticas y nacionales a la vasta pequeñoburguesía urbana, y a sectores populares en general entre los que no estaban ausentes algunas franjas de la clase obrera.

Una cuna violenta

Sobre el contexto anterior, en una ciudad como Buenos Aires que era entonces una de las más violentas de América, entre 1890 y 1900 — lentamente y por acumulación de elementos — se produjo la estructuración musical primitiva del tango. Los musicólogos le encuentran vinculaciones con el estilo y la milonga rural, con el andaluz, la habanera, el tanguillo andaluz, la música popular italiana y otros aportes. Entre ellos, uno esencial de origen germánico: el empleo del bandoneón. Paralelamente, el radicalismo pugnaba por el poder, los terratenientes preparaban una cierta democratización del régimen político argentino por medio de la llamada Ley Sáenz Peña, y

se preparaba consolidar sus primeras luchas, organizándose en centrales obreras y celebrando el 1.º de mayo.

Es indudable que la heterogénea génesis de esta nueva música se realizó sobre aquel espacio confuso, a medias arrabal y a medias barrio popular urbano, cuyos nombres pertenecen ya a la leyenda: Palermo, Monserrat, los Corrales, la Boca, Balvanera, Puente Alsina y muchos otros. También es indudable que, si bien el tango es desde sus inicios una expresión popular y barrial, su música y especialmente los pasos coreográficos de quienes lo bailaban, lo vinculan estrechamente al prostíbulo. Para Ernesto Sábato, el tango nació "en el lenocinio" (7); el pianista y director de orquesta Osvaldo Pugliese, discute esa tesis y se inclina por un ámbito popular y barrial, menos canallesco. Lo cierto es que la coreografía otorgada a esta música, concretamente en su versión llamada "con corte", se caracteriza por una enorme artificiosidad formal; y al mismo tiempo, por secuencias eróticas dibujadas con tal rigor y precisión que, paradójicamente, no es la fricción directa de los cuerpos, sino sus roces sutiles y figuras simbólicas, lo que le conceden una carga sólo posible en el espacio del prostíbulo. De hecho, cuando el tango arribó a los salones ya instituidos de los barrios o del centro de Buenos Aires, ese estilo bailable se practicaba excepcionalmente, se sugería en algunos pasos o, en resumen, estaba clausurado por un letrado que advertía: "Prohibidos cortes y quebradas, esta es una casa decente". Pero antes de eso, el propio Borges recuerda haber visto bailar el tango en las calles a parejas de hombres; y aclara: "las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias" (8).

No obstante, la actividad ambulante de los organitos a cilindros — como todavía hoy transitan por la ciudad de México —, los prostíbulos y los salones de danza se convirtieron en los primeros medios de circulación del tango, desde los cuales abandonó su primer territorio y fue ganando los salones del resto de la gran urbe. Hacia 1910, sus músicos ya eran en su mayoría profesionales de extracción pequeñoburguesa, y pronto resultaría esta música una moda en Buenos Aires. En 1915 su auge ya era internacional, y el pontífice Pío X se permitía cuestionarla bajo el cargo de obscenidad.

En el plano musical estricto, este periodo del desarrollo tanguero reconoce dos etapas claramente definidas. La primera se extiende aproximadamente hasta 1915 y se denomina "Guardia Vieja"; en ella, según apunta el historiador y letrista de tangos Horacio Ferrer, "Cada nota que se toca está comprometida en las vacilaciones de un gran empeño en veremos" (9). Se interpretaba de oído, los autores casi no sabían escribir su música y las agrupaciones — primero compuestas de violín, guitarra y flauta y después, en su estructura primaria definitiva, de violín, piano y bandoneón — eran poco numerosas.

Pero, entre 1915 y 1920, a la vez que arribaba al centro de la ciudad y a sus salones y cabarets, el tango vivió importantes cambios. Por una parte, sin abandonar sus formas de difusión primitivas, penetró en los entonces nacientes medios de comunicación de masas: el radio y las primeras experiencias discográficas. Y por otra, el gran violinista Julio de Caro popularizaba una consigna: "El tango también es música". Con ello explicaba su propio trabajo musical, que incluía invención melódica, enriquecimiento armónico, estructuración formal, orquestación; en una palabra, una evolución mucho más compleja del embrión original de instrumentos. Esta corriente

se generalizó entre los intérpretes al punto de que, con esas bases, surgió la llamada Orquesta Típica; o sea, un tipo de agrupación más numerosa y formalmente orquestal, que se adecuaba a un periodo de auge y paulatina experimentación musical en el tango; el cual se orientaba ya no sólo a ser fusionado y completado en una actividad danzante, sino también por expresiones cantables. Sobre este tránsito de la "Guardia Vieja" a lo que se bautizó "Guardia Nueva", las relaciones de los instrumentos entre sí y el papel del cantor en la orquesta, pensamos que nada es más claro y didáctico que la explicación formulada por el último gran artista vivo del tango que conoció esos fenómenos, Osvaldo Pugliese, en la entrevista exclusiva que acompaña este trabajo. Pero en lo que a nosotros nos interesa, lo real es que con todo este movimiento se articulaban, asimismo, las condiciones para el nacimiento del tango canción. Por eso en 1917, en el teatro Esmeralda — hoy Maipo — Carlos Gardel estrenó *Mi noche triste*, del que también hiciera una grabación inolvidable, considerado históricamente el primer tango canción. Su letra la escribió Pascual Contursi.

En consecuencia, a partir de entonces el tango — además de musical — adquirió gradación lingüística. El lunfardo, el habla semi-rural — o adaptación urbana del habla rural — de la décima, la milonga y la poesía gauchesca, y lo que en términos generales puede llamarse habla popular urbana, fueron sus fuentes. Y en lo temático predominarían las descripciones costumbristas o pintorescas; las relaciones sentimentales en un registro romántico, o bien dramático y realista, y la cuestión social. De esta última línea, Pugliese recuerda aquellas letras influidas por el anarquismo y que se encuentran en obras como *Pan, Sentencia* o *Acquaforte*, o bien estos ver-