

La música rioplatense: el tango

Mauricio Ciechanower - EMECEK

1a. Nota: Alumbramiento

Como suele suceder con todo aquello que se refiere, genéricamente, a orígenes, los del tango también han tenido infinidad de "teorías" y "teorizantes". Dentro de ese cúmulo de opiniones vertidas, algunas lo han sido en base a documentación fehaciente y fidedigna. Otras, con basamentos controvertibles.

Uno de los estudiosos más caracterizados en la materia, el escritor argentino —también letrista de obras tangueras— Francisco García Jiménez, dio a conocer, en 1967, su propia y fundamentada versión en un trabajo periodístico en que hacía mención al primer siglo de vida de este género popular (1).

En su relato, evoca la velada del 24 de mayo de 1867 en el teatro de la Victoria y la presentación del actor Germán MacKay, así como el estreno del tema musical titulado *El negro Schicoba*. La referida obra ("Yo soy un negrito niñas, / que le guta fandangué y a la que le hago un pilopo/bien plonto está cololá..."), constituye, para García Jiménez, una ocasión que

bien podría catalogarse de verdadero hito en la génesis del tango: "... desde aquel proscenio del Victoria, el actor MacKay ponía fecha de consagración pública —con imprevisibles derivaciones— al tango argentino que nacía como música negra, con el color y el ritmo de los candombes...".

Esa composición era el resultado de una silvestre letrilla, adaptada por el mismo actor, a una pegadiza melodía del pianista José María Palazuelos. Dentro del marco de esta misma investigación, cabe consignar que este primer tango argentino habría tenido su origen en una localidad bonaerense, Chivilcoy, donde fue compuesta su música y letra para su estreno en el teatro citado.

No obstante esta definitiva detección de este tema inicial, que puede considerarse como arranque concreto del género, conviene rastrear en lo que podríamos llamar la *prehistoria* del que sería el famoso ritmo del *dos por cuatro*.

La documentación, ya en este terreno, es más escasa. Y las hipótesis se hallan más desperdigadas. A través de simples alusiones, de ligeros rastros o

de alguna pérdida referencia, las señas orientan, y dan a ese ritmo porteño, la heredad del tango andaluz o tangulillo. Dichas influencias, según los testimonios mayoritarios, le son transmitidas al tango —como las de la habanera— por mediación de la *milonga* o *milongón*, sucedáneas de primera data de aquel tipo de canción andaluza, y, en esa forma, de canción cubana.

Otras inquisiciones minuciosas enfilan, y se remontan, al *fandango*, una de las más antiguas danzas españolas. Cabe recordar al respecto que, en su forma original, el fandango se escribía en compás de 6x8 y tiempo lento, predominando las composiciones en tono menor con un trío en mayor. Posteriormente se adoptó el compás del 3x4, con un ritmo que poco a poco fue asemejándose al *bolero*. Muy común en la región andaluza, el fandango sufrió injertos de toda suerte —del género flamenco— siendo exportado a América.

En este caso, referido a su eventual influencia en la genealogía del tango, es preciso aclarar que, con aquella denominación de fandango, se engloban las *murcianas*, las *granadinas*, la *rondeña*, la *malagueña* y muchas otras danzas típicas españolas que, por lo general, se interpretan con guitarra y castañuelas o palillos.

Dentro de este remontarse al fandango, como fuente en que abrevó el tango, conviene dar cuenta de una constancia sumamente válida (2) y que recoge el propio García Jiménez, al tratar al tema del fandango de extramuros, de fines del siglo XVIII; el que se verificó en el marco cercano a la metrópoli colonial, en una mezcla

de ingredientes *danzantes* y del lugar en que se llevaba a cabo.

Es cuando cita un trozo de Santos Vega o *Los mellizos de La Flor*, obra del poeta argentino Hilario Ascasubi en la que describe al gaucho y su vida en la campaña bonaerense: "... le dio licencia al muchacho/ por día y medio, en razón que el mocito iba a un fandango/ allá cerca de Arrecifes..."; y al pie de página, Ascasubi apunta, elocuentemente: "A un fandango: a un baile".

Aún tratándose de ambientes geográficos distintos —campo y ciudad—, no cabe duda que es ese mismo fandango que tuviera por escenario inicial para sus evoluciones al teatro de la Ranchería, ubicado en lo que es hoy pleno centro de Buenos Aires (las calles de Perú y Alsina, para ser precisos); allí donde, en la última década del 1700, en sus bailes públicos, ese fandango se constituía —con su irresistible compás y sus figuras con adornos— en sugestivo preanuncio del futuro dibujo coreográfico del "corte" y la "quebrada".

El mismo que, con el paso de los años y su adaptación a la idiosincrasia citadina rioplatense, sigue representando la imagen danzante del tango en cualquier latitud.

(1) *El tango tiene cien años*, de Francisco García Jiménez; suplemento dominical del diario *La Prensa*, Buenos Aires, 28, 5, 1967.

(2) *El tango; Historia de medio siglo*, de Francisco García Jiménez. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

La música rioplatense: el tango

Mauricio Ciechanower-EMECEK

II

Rumbo al primer título exitoso



Antes de arribar al año 1867, al que citáramos en la nota anterior como fecha clave rioplatense del primitivo tango, conviene citar algunos antecedentes que conducen a descubrir, etimológicamente, el origen del nombre que designa al género cuyo historial nos ocupa en esta serie; es decir, el vocablo **tango**.

El investigador Ricardo Rodríguez Molas lo asocia al término **tambo** que, hacia finales del siglo XVIII, indicaba por igual el baile que llevaban a cabo los negros y el recinto donde éste se verificaba. Con la oposición gubernamental, dichas reuniones tenían lugar en lugares ocultos; incluso, un informe presentado al virrey Arredondo, da cuenta de una recorrida que permite descubrir "en varias casas una porción de negras y negros encerrados y usando del tambo y bailes indecentes..."

Atinadamente, RRM argumenta al respecto que "sin querer ser filólogos, creemos que de tambo a tango hay un solo paso..."; una tesis que se refuerza, en esa materia de designación primitiva, si tenemos en cuenta que existe alguna constancia, proveniente de aquella época, que menciona una Casa y Sitio del Tango o Tambo de los negros, ubicada en terrenos de la entonces parroquia de la Concepción.

Junto a esta asociación etimológica en que se ven envueltos, es importante destacar la influencia musical de la raza negra, en su etapa de esclavitud durante el coloniaje español; fundamentalmente, en base al candombe y su obsesionante compás. El mismo que se extendió, en su periodo de mayor auge, desde las primeras décadas del siglo XIX y hasta la mitad del mismo.

Durante todo ese interín, esta danza a cargo de los morenos y la percusión de su parches en desfiles y bailes, logró invadir con su compás —al que se llegó a calificar de satánico— distintos barrios porteños.

A golpe de tambor afro, el estribillo de "**Cum-tango / caram-cum-tango...** / **Cum-tango, / caram-cum-tam...** /, iría a unirse —camaradas de color— a los sonos de la **habanera**, que daba a conocer su arribo musical desde el Caribe. Incluso, no es casual que se conociera esta danza en Europa, simultáneamente, con la denominación genérica de **tango americano**. Sin duda, un sugestivo anticipo. Anticipo que iría tomando cuerpo, a manera de incipiente tango rioplatense, a partir de aquel 1867 ya mencionado.

Restarían no obstante algunos años para su "oficialización" —o su puesta en marcha— a través del baile propiamente dicho. Lo sería "allá por el año ochenta" en que "nació en los Corrales Viejos"; como diría el poeta Miguel A. Camino en unos conocidos versos; o, al decir de Francisco García Jiménez, "**La cosa fue por el sur / y aconteció n'el ochenta / ayá en los Corrales Viejos, / por la caye de l'Arena...**"

Antes de que ello ocurriera, Buenos Aires se debatía en una dualidad danzante bien delineada: en sus salones, mayoritariamente, polcas y mazurcas, obviamente de origen europeo; fuera de ellos, una coreografía de tintes particulares y cadencia nativa que entremezclaba el viejo fandango, la reciente habanera y el retumbo grave del paso-candombe; o sea, la milonga. Mientras, en la otra capital del Río de la Plata, Montevideo, comenzaban a surgir idénticos brotes, a partir del esparcirse del ya citado tema musical del **Schicoba** (que, conviene aclarar, era el nombre que designaba a quien abría el paso al candombe con figuras plenas de contorsiones).

Dentro de este contexto, arribamos al escenario mencionado en las estrofas recién transcritas: el de los Corrales Viejos, de características muy peculiares y ubicados en el arrabal porteño.

Calificarlo de peculiar, como lugar de invención del baile tanguero, tiene su razón de ser.

Se hallaban allí instalados, desde comienzos de la década de 1870, los Mataderos del Sud, lugar de reunión de los matarifes en las clásicas pulperías; aquellas tiendas en que se expendían bebidas y comestibles, así como algunos ropajes y géneros.

En una cancha apisonada de una de esas pulperías —que servían de escenario tanto para una riña de gallos como de hombres— se verificó en un baile dominical —o, para una más adecuada denominación, "baile dominiguero"— la escena de la creación.

La pareja danzante protagonista; él, con sombrero de ala ancha y copa alta, pañuelo anudado al cuello, chaqueta oscura, bombachas grises y botas negras; su compañera, con liviandad de pluma y revuelos de almidonada pollera. Tres músicos les prestan marco con sus respectivos instrumentos: acordeón, vihuela (parecida a la guitarra) y arpa. Los ingredientes del baile, con el condimento nacido de la

atrás
→



creatividad de aquella pareja —el invento de los cortes danzantes que trascenderían posteriormente como la **sentada**, el **ocho**, la **quebrada** o la **corrida**— sonarán conocidos por la mención que se ha hecho ya de ellos: las pizcas de habanera, de milonga, de fandango, de candombe, a través del redoble de tacones que imitaba el golpe de tambor afro . . .

A partir de esta gestación de la coreografía del tango, nacida en el marco habitual del arreo y la faena de reses, y hasta completar los veinte años restantes que conducen al siglo actual, habrían de dibujarse dos líneas distintivas de estilo en ambas márgenes del Plata: los bailarines uruguayos, haciendo prevalecer los pasos largos, en contraposición a los bonaerenses que se inclinaban por las figuras de pasos cortos.

Al margen de esa notoria diferencia, se suma otra —de índole instrumental— a las primeras combinaciones en su ejecución: la guitarra se convierte en el fundamental elemento rítmico, junto al aporte del violín, flauta, arpa y mandolina. El bandoneón, originario de Alemania, recién comienza sus balbuceos tangueros.

Dentro de ese cuadro de los años 80 en más, ya fuera de los Corrales Viejos y ubicados en carpas y romerías parroquiales, el tango ubica su primer tema a nivel exitoso; por aquel entonces, el índice de aceptación es marcado por la solicitud que los concurrentes a dichos lugares hacen de uno de los títulos, con nombre cierto: **Dame la lata**, perteneciente a una flautista de actuación en una de esas carpas, Juan Pérez.

Su título alude a una ficha que había que entregar a las bailarinas, ocasionales compañeras de baile en los primitivos **piringundines**¹, acreditando haber pagado el derecho a danzar una pieza.

Aunque hay muchos investigadores que aseguran que este fue el primer tango —ya con las características propias del género—, el dato es notoriamente discutible ya que, por diversos motivos (no se editaron, se olvidaron o se perdieron definitivamente), muchos de ellos seguramente han quedado en el camino del desconocimiento total.

Lo que sí es dable afirmar es que, **Dame la lata**, tal cual lo menciona Francisco García Jiménez² "puede adjudicarse el mayorazgo de los tangos porteños de piringundín, y el primer gran éxito lugareño . . . comienzo de una serie específica de éxitos que, instrumental, coreográfica o vocalmente, habrían de dar por resultado una de las manifestaciones artísticas más importantes de los últimos cien años.

La música rioplatense: el tango

Mauricio Ciechanower-EMECEK

III

ENTRE EL CENTRO Y LAS ORILLAS

Para redondear la imagen del Buenos Aires de fines del siglo pasado e inicios del presente, se hace necesario recurrir a una tajante división, de características específicas: por un lado, un conglomerado definido de casas y calles céntricas; rodeándolo, una sucesión de arrabales ambiguos y miserables.

En la primera, en el denominado Centro y viviendo de cara a Europa, se daban cita el gobierno, los grandes diarios, las leyes, los dueños de campos y vacas, las casas de cambio; a unas cuadras de allí, lo innombrable: los Corrales, la Tierra del Fuego (1), el Barrio de las Ranas (2), el Bajo, la gente anónima, los caseríos chatos y sin revocar que se estiraban hasta perderse en la pampa.

La galería de personajes contenidos en esta segunda porción geográfica bonaerense —que tendría cabida en la descripción que de ellos han hecho infinidad de letras de tango—, daba cuenta de un heterogéneo mundo de desheredados: hombres sin oficio ni trabajo, veteranos de distintas guerras de la patria, mujeres gastadas en la desesperanza y la prostitución, fugitivos de la justicia, gauchos de a pie. Junto a ellos y a su amparo, inexpugnable, el mundo delictivo de asesinos, rufianes y proxenetas; los mismos que constituían algo así como la jerarquía más alta de la sociedad malviviente y también los mismos que llegaban a imperar sobre barrios enteros. Aquellos a quienes los caudillos políticos buscaban para su amistad, o los protegían, porque necesitaban de ellos. Más allá, los humildes que, a veces, los respetaban y aplaudían sus hazañas; porque la ley era casi un enemigo común...

El cuadro habría de completarse con el torrente inmigratorio desatado sobre la capital rioplatense; un torrente que no contribuyó a la solución de los conflictos que agitaban a la hirviente población de las orillas. La afluencia de esos extranjeros amenazó ahogar a los nativos que, una vez más, se sintieron desplazados. (Incluso a niveles numéricos ya que, en la última década de 1890 por ejemplo, la población europea superaba a la nativa). Italianos, españoles, franceses, turcos, polacos, rusos, compartían con los descendientes del esclavo y del conquistador las duras alternativas de la vida en la orilla. El conventillo (3) terminaría por mezclarlos, definitivamente.

No obstante la connotación despectiva con que se rodeó, durante un buen tiempo, a las palabras "gringo" y "gallego" — a manera de respuesta nacional— tuvieron su importante aporte dentro del historial del tango.

El estudioso Oscar del Priore (4) va más lejos aún en sus precisiones al respecto: "Gringos y criollos inventaron al tango. Lo hicieron tristemente en las orillas, en la miseria, sin estudios ni técnica alguna, lo que hace más admirable este milagro cultural. Lo hacían en un Buenos Aires que quería dar una imagen progresista, pero que no podía ocultar el conventillo, reducto de la miseria, muchas veces ubicado en la tumba de alguna casa bien abandonada por sus habitantes..."

Dentro de estas connotaciones ambientales que hemos estimado oportuno puntualizar, en esas agitadas noches de la orilla porteña surgen, alrededor de 1880, los primeros tangos; obra de precursores anónimos que los improvisaron y bailaron en esas jorna-

das, perpetuándose a través de la memoria popular y transformándose a cada paso. Período en el que la expresión tanguera puede ser considerada una manifestación folklórica.

A partir del inicial título exitoso con autor identificado, Dame la lata, al que mencionáramos en nuestra nota anterior, no sería sino hasta las postrimerías del siglo pasado que se presentaría el que puede ser conceptualizado el primer tango famoso, dentro de los clásicos del género.

Según dato que aportan los hermanos Héctor y Luis Bates (5), y que debe ser citado con reservas, ya que no indican fuente de donde fue extraído, en 1897 se estrena El entrerriano, del pianista Rosendo Mendizábal.

Es la antesala del fin de siglo: es cuando el tango aparece tocado al aire libre y es cuando el mensaje musical porteño es traducido por bandas y rondallas en fiestas, tocado con reminiscencias de habaneras y sin el sentido sombrío de sus primitivos creadores.

Paralelamente, las calles de Buenos Aires recibían el pintoresco sonido de los organitos que recorrían la ciudad demostrando a todos cómo era el tango. También, tras sus primeras y tímidas incursiones, el bandoneón —ese germánico instrumento que después adquirió carta de ciudadanía definitiva—, ya se había consubstanciado cabalmente con el género, al que habría de otorgarle, sin duda, gran parte de su cadenciosa gravedad. Sus sonidos ganaron la noche bonaerense llegando a ocupar el lugar principal en los conjuntos criollos, mientras la flauta era desplazada. Sus ejecutantes se multiplicaron en los barrios de la ciudad, mientras el tango se esforzaba por acercarse a las puertas del Centro.

El ascenso de este instrumento transformaba en mucho menos importante el papel que venía desempeñando el piano desde las primeras épocas. Instrumento pesado y costoso, su uso

Juan Maglio



La música rioplatense: el tango

Mauricio Ciechanower-EMECEK

IV

Compadres y compadritos, patoteros y cabaret.

Un minucioso repaso del panorama de letras y temas imperantes en los tangos iniciales, exhibe una constante evidente: mayoritariamente giran en torno a contenidos y títulos donde se amalgaman la picardía con la insistencia en los temas sexuales o prostibularios. Y, en muchos de ellos, la franca pornografía.

El rescate de algunos de aquellos títulos primitivos sirve para confirmar aquella orientación y dichos rasgos: **El choclo, El serrucho, El fierrazo, Con que trompieza que no dentro, Soy tremendo, No me pisés la pollera, Dos veces sin sacarla, Aquí se vacuna o Golpiá que te van a abrir.**

Todos ellos, junto a las coplas del folklore de prostibulos que han logrado recogerse, contienen metáforas o alusiones directas a órganos corporales, entretelones del acto sexual en sí o la descripción picaresca o directamente pornográfica de sus protagonistas.

En sus primeras etapas, el tango no logró sustraerse a esta justificada connotación prostibularia que rodeaba su nombre, ni a su reducido campo de acción. Eran los tiempos en que se lo bailaba en ciertas fiestas populares, en cafetines y burdeles, en las fiestas de carnaval, en las casas de baile o en las llamadas **Academias**, aquellos frecuentados señores de la colectividad negra que, tanto en Buenos Aires como en Montevideo, servían para la realización de veladas danzantes.

En el primer decenio del siglo, —a mediados del cual se señalara en la nota anterior la incursión del primer tango por Europa, llevado por la oficialidad de la **Fragata Sarmiento**—, dos personajes notorios del tango corren distinta suerte: el **compadrito** y el **compadre** (1); el primero de ellos, como lo indica el mote despectivo, disminución del segundo.

La música alegre y viril de los primeros tangos es patrimonio del compadre; los gimoteos y lo lacrimógeno de los posteriores, convienen más a la naturaleza del compadrito.

El investigador Eduardo Stilman (2) radiografía a estas dos figuras tangueras de esta forma: "Ejercer la delación, usar revólver, vivir de las mujeres, actos que avergonzarían al compadre, no molestan al compadrito, que busca afirmar su personalidad con el mínimo riesgo. En realidad, el compadrito es un cobarde que sueña con la

valentía del compadre e intenta simularla, cebándose en los indefensos. Y si a veces afronta sin escapar los entrevistos bravos, agregándose hasta morir, es porque lo está devorando el miedo a mostrarse cobarde..."

Mencionamos en un tramo anterior que ambos habrían de correr distinta suerte. Uno de ellos, el compadre, desaparece (el escritor y periodista argentino que utilizara el seudónimo de **Fray Mocho**, daba testimonio de esa desaparición en 1903); mientras, el compadrito, refinándose, sobrevivía.

Estos dos exponentes que, de algún modo y a su estilo, encarnan el culto del valor y el coraje, se convierten en antecesores de los **patoteros** (3). En contraposición, y a través del grupo que los nucleaba, la patota, éstos se convertirían en sinónimo de suma de cobardías.

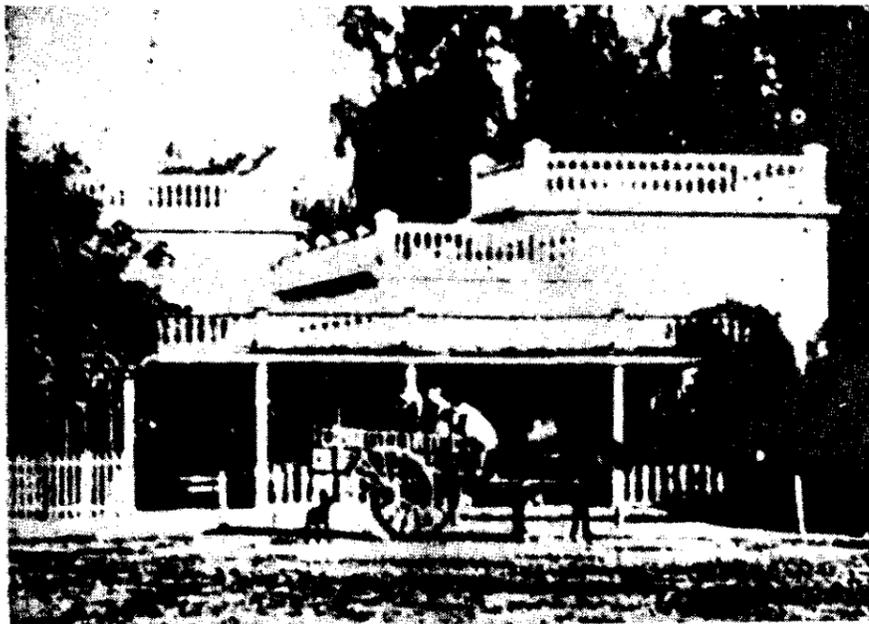
Abundaron entre comienzo de siglo y mediados de la década de 1910: eran jóvenes de la sociedad elegante, que se escudaban en el número de sus integrantes, para incursionar en salones y casas de baile cometiendo toda clase de fechorías. Contaban con la impunidad que otorga el dinero y, raramente, vieron castigados sus desmanes. Podría decirse que eran resentidos al revés: envidiaban los lujos de la miseria, aquellos que no se pueden comprar. Incluso existen constancias de que, hasta los **canfinfleros** (4), que indirectamente solían vivir de ellos, los despreciaban.

Fueron estas mismas patotas las que irrumpieron y desolaron los sitios de tango, tratando de intimidar a su gente —con balance de éxitos y derrotas— y de incitarla a cerrar dichos lugares de bajo nivel, indignos de constituirse en centros de diversión para estos ya "distinguidos" conocedores de los cabarets parisinos.

En el marco de esta escenografía porteña y en su ambientación humana, el país sureño arriba al Año del Centenario: 1910, un siglo desde aquella histórica Revolución del 25 de Mayo.

Es el año en que Buenos Aires asiste a la construcción de numerosos edificios, a su embellecimiento mediante la importación de numerosas obras escultóricas adquiridas en Europa por una comisión de artistas; año en el que un inventario de sus teatros de primera línea indica ya más de una veintena de salas; el mismo en que se verifica el florecimiento de las grandes tiendas metropolitanas y la nueva moda que se acentúa: la estre-

El Famoso Hansen



→ *atras*

chez excesiva de las polleras, creación de afamados modistos de París.

En el mundo del tango también se producen acontecimientos: algunos quedarán en el terreno de lo anecdótico dentro de su historial; otros, se constituirán en mojones de real envergadura.

En el primer rubro pueden inscribirse la gran cantidad de caballos de carreras anotados en el Hipódromo Argentino y que tenían nombres que habrían de perpetuarse posteriormente más en el pentagrama que sobre el césped del circo hípico del Palermo: A la gran muñeca, Don Juan, Yacaré...; o los títulos tangueros con sabor a patria: El argentino, de Villoldo, El criollo argentino, de Alfredo Gobbi o Independencia, de Alfredo Bevilacqua. Este último, estrenado por su autor es ese 1910, precisamente, al frente de una banda de música, en plena Plaza de Mayo.

Las variantes de peso se refieren, fundamentalmente, a los lugares de diversión tangueros. Aquellos sitios donde se lo ha venido tocando, en especial ambientes de bajo fondo, pasan a ser sitios de la oligarquía.

Entre los factores que confluyen se cuentan la urbanización de varias zonas de la ciudad, antes marginales, y la gestación de un establecimiento de baile y distracción desconocido hasta ese entonces en la capital bonaerense: el cabaret.

Los antiguos sitios de diversión ori-llera se convierten en lugares donde impera más el lujo y la sofisticación, en especial a partir de la citada urbanización en los bajos del barrio de Palermo.

En sus comienzos, casi tímidamente, el cabaret no se instala en el centro capitalino, seguramente por una suerte de "respeto" a esos sitios de la vida pública, rodeados de solemnidad, y también —investigación e introducción en el mercado se diría actualmente— por algún lógico temor derivado de la instalación de un negocio nuevo. Una innovación de la que se desconoce el grado de aceptación o no por parte de aquellos a quienes está dirigida.

La figuración legendaria, en los anales de la historia del tango, de varios nombres de esos lugares y de figuras que descollaron en esos cabarets, dan cuenta de la exitosa acogida que, con el correr del tiempo, habrían de tener los flamantes locales: Royal, Petit salón, El Velódromo, el Armenonville, el Royal Pigalle o el famoso Hansen. Y, entre sus protagonistas, la casi mítica Rubia Mireya, el afamado bailarín apodado el Cachafaz, o músicos de la talla de Roberto Firpo y Ernesto Ponzio. "El pibe" Ernesto. Incluso, el propio Carlos Gardel que, una noche —posterior en un trienio a aquel Año del Centenario de 1910— era lanzado al gran mundo musical como intérprete de aires criollos.

Fue en el citado Armenonville, considerado por muchos historiadores el primer gran cabaret propiamente dicho. Ubicado, por aquel entonces, a escasas cuadras de donde, en contados días, se iniciará el torneo mundial de fútbol: el estadio de River Plate.

(1) **Compadrito**: Individuo de la plebe, pendenciero, jactancioso, afectado en la vestimenta y en su manera de conducirse; altivo y desafiante.

Compadre: Hombre de cualquier condición, de idénticas cualidades a las del compadrito. Ambas voces, también comunes en Uruguay.

(2) **Historia del tango**, Editorial Brújula, Buenos Aires, 1965.

(3) **Patotero**: El que forma parte de una pandilla o grupo de jóvenes (Patota) que se reúnen en determinados sitios para burlarse del prójimo.

(4) **Canfinflero**, canflinifero o canfinfle: Voces de origen incierto que sirvieron para denominar al proxeneta que sólo explotaba a una mujer.



selección cualquiera del cúmulo de arte allí expuesto, sino aprovechar la oportunidad de reflexionar y percatarse del subyacente interés de la muestra.

Desde un punto de vista más analítico, el criterio de valoración aplicable al conjunto de obras aquí exhibidas no podría desentenderse nunca del hecho de que esta exposición, tal vez más que ninguna otra que hayamos tenido oportunidad de ver en los últimos tiempos, refleja de un modo cabal el peculiar devenir del arte mexicano contemporáneo dentro de ciertos lineamientos ya reconocidos y sedimentados. En este sentido, resulta evidente que las vetas fundamentales que alimentan la producción artística de estos expositores se encauzan en dos direcciones: Por un lado, un realismo de índole social que se propone documentar un ideario ardientemente anticolonialista, inicialmente revolucionario y concientemente revalorizador de la cultura precolombina. Por el otro, un figurativismo cuya raigambre estilística parece oscilar entre la herencia legada por la Escuela Mexicana de Pintura, y algunas innovaciones provenientes del surrealismo en tanto imagen y clima, y del informalismo en cuanto al uso de las texturas y a la desnaturalización parcial de la forma reconocible. Navegando entre esas dos corrientes, es posible detectar aún esporádicos ejemplos del llamado expresionismo abstracto, y algunas muestras —igualmente raras— de un abstraccionismo más o menos geometrizable.

A ratos estalla en algunas pinturas, y en menor grado en dibujos y grabados, aquel inicial acento agresivo que había caracterizado al arte mexicano políticamente revolucionario. Muchas veces el patetismo vuelve a gobernar la escena. Pero esas esporádicas explosiones de vehemencia —en un contexto de manifestaciones que parecen atender ya a otras necesidades temáticas y expresivas— resultan excesivamente pobladas de gestos entre los que, desafortunadamente, no es improbable detectar algunos realmente huecos. En otras ocasiones, al contemplar los rasgos vigorosos y amorfos trazados por furtivos pintores que inclusive parecen considerar innecesario el dato de la fecha, el espectador se pregunta si el arte como auténtica actividad humana puede llegar a tales extremos de imprecisión; si la verdad de la

imagen plástica, figurativa o no, puede eludirse hasta el punto de transformarse en la nada con marco y firma.

Son estos, claro está, aspectos accidentales que no deben distraer al observador con respecto a otras perspectivas de mayor y hondo interés ofrecidas a través de un evento que extralimita —lógicamente— los propósitos estrictamente plásticos. Nadie desconoce que el Salón de la Plástica Mexicana ha ido albergando en su seno un cúmulo de contradicciones, desde las generadas por la expansión del arte en relación con el medio ambiente que lo rodea, hasta aquellas originadas en actitudes disociativas o simplemente disconformes con el rumbo de la institución. José Chávez Morado —uno de los miembros fundadores del salón de la Plástica Mexicana— no fue nada elusivo cuando, en el discurso inaugural de esta muestra, señaló que ese organismo creado por el INBA y a iniciativa de los artistas en 1949, "sufría desajustes ante los cambios socio-económicos y culturales que el país ha experimentado". El veterano y aguerrido artista, en nombre de todos sus compañeros, salía así públicamente al paso de ciertos temores sombríos y pronósticos negativos que auguraban la desaparición definitiva del Salón de la Plástica Mexicana, y trataba de ubicar el problema en el exacto punto sobre el cual podrá operarse un análisis objetivo.

Así, pues, ya que la misión básica del Salón de la Plástica Mexicana es no tanto propiciar nuevas formulaciones estéticas sino propulsar valores estéticos al escenario nacional, parece lícito conjeturar que el valor más significativo de esta confrontación radica, probablemente, no tanto en la pretensión de mostrar un panorama del arte mexicano de "avanzada" como en el hecho de exhibir un perfil coherente en lo que a política cultural se refiere. De ahí el propósito expreso de "quitar a estas exposiciones su carácter competitivo", confiéndoles una distinta orientación que estaría evidenciada en una también diferente fisonomía de la institución, dispuesta ahora a mostrar el quehacer plástico de los mexicanos como algo natural y evidente. Y he ahí también la razón por la cual, como una inmensa radiografía del arte aquí y ahora, esta "Presencia del Salón de la Plástica Mexicana" montada en el Palacio de Bellas Artes, posee la virtud de inquietar, más que deleitar; de llamar a la reflexión, antes que de promover el elogio convencional.

Es probable que esta exposición no pueda archivarse tan rápidamente como de costumbre en las actas de los continuos eventos culturales. Tal vez a ello contribuyan también, además del carácter contestatario de la muestra en sí, las tres mesas redondas que sobre "Tendencias en el arte actual de México", "Vigencia del arte de temática social en México", y "El colonialismo en el arte mexicano", se realizarán en fechas próximas como imprescindible complemento de un hecho cultural de tanto interés y trascendencia.—

El Arte de los Pueblos

La música rioplatense: el tango

Mauricio Ciechanower-EMECEK

V

NACIMIENTO DEL TANGO-CANCION

Aquel año que completa la primera década del siglo actual, el del Centenario, coincide con el afianzamiento del tango en el exterior; fundamentalmente, en Francia. Hacia ese 1910, ya era conocido y bailado no sólo en los bajos fondos de las ciudades portuarias —lo que confirmaría la tesis de que los verdaderos introductores de la danza rioplatense fueron los marineros de las naves que unían ambos continentes— sino, igualmente, en muchos elegantes salones de la capital francesa.

Tres años más tarde, Europa vivía una verdadera psicosis con relación al tango. Cuando llega a París La Murga Argentina, integrada por tres ejecutantes y una pareja de bailarines, más que una moda era una verdadera manía, honrada con fruición por algunos aristócratas y la totalidad de los snobs.

Pero no todos serían puntos a favor de su difusión. Mientras en dichos sitios europeos el éxito tanguero era sabiamente aprovechado por algunos porteños como medio de subsistencia, al constituirse en "profesionales" del género, o en Nueva York surgían "profesores" de la danza argentina, en otros puntos se concretaba su prohibición. Entre esos exponentes de la oposición, podían contarse los arzobispos de París, de Cambrai y de Sens, el obispo de Poitiers o el emperador de Alemania; este último, Guillermo II. es el mismo que dispone que ningún oficial del ejército practique el "pseudobalé argentino...".

Lejos de estos vaivenes del viejo continente, la urbe bonaerense asiste a otros acontecimientos: en ese mismo año 13, los capitalinos se asombran al ver, por vez primera, los trenes subterráneos (el Metro); contemplan la construcción de viviendas para obreros o la instalación de las naciétes y pintorescas ferias; o saborean productos importados de Europa y Estados Unidos (la aristocracia porteña, por supuesto...).

Por su parte, la historia del tango continúa su trayectoria evolutiva: mientras la obra El tango en París se constituye en el mayor suceso teatral del año en la sala del Argentino, comienza a desarrollarse y crecer el mundo del disco; surgen los primeros empresarios de registros nacionales que comienzan a grabar la música porteña, tras la etapa en que este rubro se constituyera en rareza o en que se limitara a las placas importadas.

Paralelamente a esa etapa exitosa del tango, tras ganar formalmente el derecho a la luz pública, el fonógrafo se afirma en cuanto a la aceptación masiva, superando las alternativas de su incipiente instalación por los años de 1890.

Esa misma etapa ascendente conduce a varias figuras a debutar ante la bocina de impresión. Roberto Firpo lo hace en ese mismo 1913, mientras el dúo Gardel-Razzano, un año después, registra estilos y aires pampeanos como Cantar eterno o Entre colores.

Las formaciones tangueras conservan por aquellos días, en algunos casos, la guitarra y la flauta; empiezan a repetirse, como instrumentos fundamentales, el violín, el bandoneón y el piano; poco tiempo después, habrían de alternar los bajos, ya sea la guitarra, el armonio o el contrabajo. En 1916, y por primera vez, el violoncello sería utilizado experimentalmente por Eduardo Arolas.

Cabe señalar que las agrupaciones de comienzos de aquel decenio —las integradas por bandoneones, violines, guitarra y flauta— adoptaron por aquella época la denominación de "orquesta típica criolla", designación que, restándole el último calificativo, ha servido para señalar, hasta nuestros días, a todas las orquestas de tango.

En otro orden, el cabaret —cuyo nacimiento evocáramos en la nota anterior—, se afianzaba e imponía, marcando una concreta transformación dentro de los reductos del tango. La vida nocturna de Buenos Aires convierne a esos locales en sólidos sostenedores de primera línea, merced a su siempre colmada concurrencia. Una etapa que se mantendrá durante varios años, con el Armenonville al frente, en especial debido a su buena ubicación y su brillante cartelera de figuras artísticas. Posteriormente, como todo lo que arrasa trayendo la novedad a cuestras, sobrevendría el cansancio; incluso, sus detractores llegaron a calificarlo de aburrido y hasta de lúgubre...

Tuvo su cuota de influencia, en este cambio de valoración, el nacimiento y la conversión del cabaret en protagonista de obras teatrales. El llamado sainete "con cabaret", cuya aceptación fue evidente a partir de la primera pieza presentada a los espectadores con esas características: la inserción de una orquesta popular, con sus cadenciosos tangos bailados y, como factor destacado, la letra de un tango de circunstancias interpretado en el mar-



La música rioplatense: el tango

Mauricio Ciechanower-EMECEK

VI ADELANTOS EN MUSICA Y LETRAS

Antes de penetrar de lleno en la década del 20, conviene destinar unas líneas a dos hechos que, junto con la aparición de *MI noche triste*, se constituyen en factores relevantes de esa etapa tanguera.

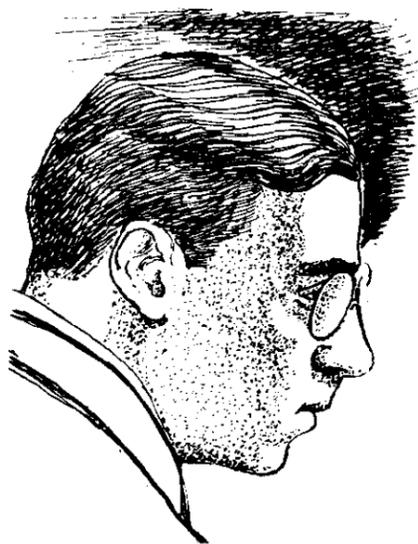
En primer lugar, la confirmación del músico y compositor, Roberto Firpo como vanguardista absoluto de aquella época; misma en que cada instrumento se orienta hacia su función definitiva. En segundo término, a nivel antológico y en ese mismo 1917, se hace la primera grabación del tango: *La cumparsita*, del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez, a cargo del cuarteto Alonso-Minotto. Este hecho constituiría el máximo suceso del género.

Se producen modificaciones e innovaciones. Nuevos ambientes y nuevos protagonistas hacen que los temas giren en torno a ellos, dejando paulatinamente de lado las letras pornográficas o las alusiones concretas a los aspectos sexuales.

Se verifica el florecimiento de un nuevo público, acorde con los tiempos que corren. Es el mismo que otorga impulso definitivo a la industria cultural en sus diferentes expresiones: libros, en ediciones más accesibles, discos y espectáculos, en especial teatrales.

Dentro de este auge, y como pauta, tanto o más importante que la situación misma, se constituye el hecho de incubarse en el campo de la literatura, una temática que desnuda la realidad circundante. A cargo, básicamente, de intelectuales de extracción pequeño burguesa o proletaria que ingresan al campo de la cultura. En muchos de los casos, se trata de hijos de inmigrantes que analizan su propia problemática —y por ende la de los suyos—, como consecuencia de haber estado imbuidos en ella durante toda su etapa post-inmigratoria. Una de sus corrientes más propicias la constituye el género del sainete que, por otra parte, sirve para apuntalar al tango.

En cuanto a éste desarrolla por sí solo, a través del contenido de sus letras, una literatura de amplio espectro: pueden encontrarse en ella los tintes sentimentales, que abarca desde los seres queridos (la madre y la novia, mayoritariamente), a las vivencias infantiles; desde el barrio (Colonia) y sus personajes cotidianos, hasta la generalización a través de la pintura del proletariado y sus frustraciones; desde los temas proselitistas —dedicados a



Roberto Firpo

las distintas corrientes políticas de la época y sus principales figuras—, hasta los de índole social (varios de los cuales, sobre acontecimientos de aquel entonces, han sido recientemente prohibidos por las dictaduras militares rioplatenses por su contenido "perturbador"; entre ellos, *Acuaforte Al pie de la Santa Cruz y Pan*).

Este capítulo de esbozo de crónicas sociales, que posteriormente serían profundizados por otros autores de tango, se complementa —por la frecuencia con que aparecían en dichas letras—, por aquellas obras en las que, la clásica joven del barrio, abandonaba la miseria y su vivienda natal (el conventillo, * generalmente), para ir en busca de las tentadoras "luces del centro" (el cabaret, en este caso). Casi siempre con resultados negativos. Lo que brindaba la oportunidad para la consiguiente reconversión de tono moral a manera de aleccionadora moraleja...

En el orden musical específico, y mientras Gardel reparte sus actuaciones entre Argentina y Europa, merece destacarse —en esa misma década del 20— a un conjunto al que puede considerarse pionero: la típica *Select*; la misma que efectúa una memorable incursión por Estados Unidos, donde sus tres jóvenes integrantes lograban una magnífica serie de versiones.

Varios de sus componentes habrían de constituirse en figuras preponderantes en el historial del tango, no sólo como instrumentistas sino también en calidad de compositores. En especial, Osvaldo Fresedo, Enrique Delfino y Tito Roccatagliata.

Ese mismo Fresedo, al retornar al país, conforma una agrupación concep-

tuada como precursora y de avanzada para su tiempo: su famoso sexteto.

Otro conjunto similar, de igual número de ejecutantes, brillaba también por aquel entonces: el sexteto de Juan Carlos Cobián; el mismo que integran dos figuras de auténtica trascendencia en el posterior desarrollo del género rioplatense: Julio de Caro y Pedro Maffia.

Estas dos formaciones otorgan al tango un valor inusitado, concediéndole el innegable aporte de notables arreglos instrumentales junto a la importancia y lucimiento de los solistas.

La aparición de Julio de Caro, al constituir su propio sexteto, representa —fundamentalmente— el resumir en esa agrupación todas las bondades y avances realizados en materia de tango hasta ese entonces. Su estilo interpretativo expone, en la medida exacta, la síntesis tanguera de la época. Según la calificación precisa del estudioso Oscar del Priore, en su trabajo discográfico *La Historia del Tango*, "sombrio, viril, triste..." El mismo en el que los ejecutantes solistas, logran "amplias posibilidades expresivas..."

De Caro se vio rodeado, en su doble función de director y violinista, de notables instrumentistas: su hermano Francisco, en calidad de pianista, y dos vigorosos y temperamentales bandoneones: los de Pedro Laurenz y Pedro Maffia.

Estos cuatro nombres, al margen de su significación como eximios ejecutantes, reúnen en el campo de la creación autoral muchos de los títulos definitivamente incorporados a la mejor producción tanguera. A ellos les pertenecen obras de la jerarquía de *Tierra querida*, *Flores negras*, *Beodo*, *Loca bohemia*, *Amurado*, *Mala junta*, *La mariposa*, *Taconeando*, *El arranque o Guardia vieja*, por no citar sino unos pocos a manera de muestrario.

La frontera divisoria entre el final de la década del 20 y el inicio de la siguiente, coincide con la caída de Hipólito Yrigoyen; precisamente en el filo de ambos decenios, en 1930 y a raíz del golpe militar que encabeza José Félix Uriburu.

Un hecho que, junto a la funesta influencia que habría de tener en todo el posterior devenir histórico argentino, también habría de repercutir notoriamente en el acontecer del tango.

Con todo lo que este suceso ha significado —incluso hasta nuestros días— política e institucionalmente en el país sureño, lo relativo a las modificaciones tangueras producidas vendría a resultar lo de menos dentro de esa totalidad...

* Vecindad.

EL FAMOSO sexteto de Julio de Caro —en el centro con el violín corneta— en plena ejecución. En el piano Francisco de Caro.



Julio de Caro



La música rioplatense: el tango

Mauricio
Ciechanower-EMECEK

VII LOS AÑOS DE LA "DECADA INFAME"

De acuerdo a lo acontecido en ese lapso del historial tanguero, la década del 30 merece ser dividida, tajantemente, en dos mitades: hasta y después de 1935.

El inicio de este decenio indica una notoria declinación en el favor popular, en especial en lo que hace al baile. Varios son los factores que se conjugan para arribar a esa situación; los más evidentes, a partir del derrocamiento de Hipólito Yrigoyen merced al golpe militar, señalan el brusco empeorar del panorama económico (en el que influye evidentemente la crisis norteamericana del 29), la recuperación del poder por parte de la aristocracia y el consiguiente acentuamiento de la represión y el terror en la escena nacional, la desocupación y la migración del campesino hacia las ciudades a raíz de la caída de los salarios agrícolas.

Todas estas pautas —y algunas complementarias—, servirían para conformar lo que se ha dado en llamar, en la historia argentina, "la década infame". Entre los ingredientes que es preciso sumarle, y que justifican plenamente esa denominación, corresponden citar los fraudes electorales, la persecución a los opositores, la protección a la prostitución clandestina a cargo de poderosas organizaciones (en 1933 eran clausurados los prostíbulos en todo el territorio), la denuncia y descubrimiento de jugosos negociados en la administración pública, mismos en los que intervienen caracterizados jerarcas del régimen imperante.

Dentro de este "alentador" ambiente que lo circunda, el tango no puede sustraerse a ese contorno. En este sentido es preciso diferenciar en su desarrollo, lo estrictamente musical o bailable, del contenido letrístico de las obras de aquella época.

En el primer aspecto, y bajo la influencia de Julio de Caro, nacen varios y excelentes sextetos con la conformación usual de aquellos días: dos bandoneones, piano, dos violines y contrabajo, aunque varios de los directores de dichas agrupaciones agregaban músicos cuando llevaban a cabo grabaciones.

Una verdadera galería de ejecutantes y conjuntos se destacan y saltan a los primeros planos de la popularidad: se hace indispensable en ese sentido rescatar nombres como el de Pedro Maffia, o el del joven de apenas una veintena de años que habría de definir uno de los más importantes estilos de ejecución tanguera, el pianista y posteriormente director Osvaldo Pugliese; Luis Petrucelli y Cayetano Puglisi que concretan también el sueño del conjunto propio, luego de su incursión como integrantes de otras formaciones como bandoneonista y violinista, respectivamente; Carlos Marcucci, de estilo eminentemente técnico en la ejecución del bandoneón, o Agesilao Ferrazano, uno de los primeros violines solistas del tango. Nombres y más nombres que es forzoso siquiera citar como exponentes de toda aquella brillante etapa: Juan de Dios Filiberto (el creador de Caminito, famoso tango de repercusión internacional), los dos Franciscos —Canaro y Lomuto—, Ciriaco Ortiz, el



Discépolo en México con Cantinflas y Homero en Manzi, entre otros

personal e intuitivo músico que impulsara la modalidad del trio (bandoneón a su cargo y dos guitarras).

En el rubro de tango cantado, junto a la infaltable mención de Gardel, otras figuras resaltan en calidad de intérpretes, con diferentes estilos: Agustín Magaldi, con su tendencia al acentuado drama; Ignacio Corsini, que trascendiera con el apodo de *El caballero cantor* tras sus inicios circenses; en el su gran dosis arrabalera puesta al servicio de las versiones tanqueras: Azucena Maizani y su voz, incursionando en distintos escenarios teatrales, o Sofía Bozán, la famosa "Negra", con su estilo atrevido e imponiendo el tipo de tanto de interpretación alegre y humorística.

En el rubro autoral, la síntesis no es menos sencilla de consignar.

Las letras se encargan de reflejar en gran medida, al igual que las piezas teatrales, la realidad que rodea a los argentinos, parte de la cual ha sido esbozada en los párrafos iniciales. Versos y textos que aluden al tema de la desocupación, la falta de dinero y trabajo, el trasfondo de las condiciones políticas vigentes; y la habitual incursión en la temática sentimental...

Una figura clave dentro de la poética del tango de todos los tiempos, Enrique Santos Discépolo, viene imponiendo, en este sentido, su personalidad creativa y dominando la escena de aquellos años.

Dentro de su abundante producción autoral, una de aquellas páginas antológicas, *Vira vira*, habría de ser estrenada, por la citada "negra" Bozán, un día antes del derrocamiento de Yrigoyen...

Al margen de ese hecho casual dentro de la producción discopoliana —y hasta mediados de la década del 30, período que abarcará la presente nota—, el talentoso creador daba a conocer títulos que habrían de incorporarse a lo más granado de las letras populares del tango: *Que vachaché*, *Esta noche me emborracho*, *Chorra*, *Malevaje*, *Soy un arlequín*, *Victoria*, *Justo el 31*, *Secreto*, *Tres esperanzas*, *Carillón de la Merced*, *Alma de bandoneón*, *Cambalache*...

Con todos ellos —y los que vendrán con posterioridad—, "Discepolín" se erige en uno de los poetas máximos del tango. Corre a su cargo el romper los modelos anteriores, trazados en la década precedente, "mediante la reflexión agresiva, el humor cáustico, la reflexión global y amarga sobre la realidad", al dejar "emerger también la atmósfera enturbiada de la *década infame*", al retratar "la crisis personal y social del hombre del 30 que se hunde con la quiebra del radicalismo y de sus ilusiones de reforma...", tal cual lo consigna Oscar del Priore (1).

Junto a una figura de la talla de Discépolo (a la que, en este mismo suplemento le hemos dedicado una no-

ta especial (2) al cumplirse 25 años de su muerte), y en esa misma etapa, ya venía descollando —desde el decenio anterior— la obra poética de Celedonio Flores.

Una personalidad que representa un aporte incuestionable dentro de la evolución del arte popular rioplatense, a través de la corriente imaginativa de sus expresiones tangueras. La mención de algunos de sus temas se constituye en elocuente muestrario al respecto: *Mano a mano*, *Corrientes y Esmeralda*, *Margot*, *El bulín de la calle Ayacucho*.

Paralelo a estos nombres de auténticos creadores, el de Enrique Cadícamo. Muchos de sus tangos fueron lanzados a la fama por Gardel, quien llegó a grabar más de una veintena de ellos en el lapso de seis años. Una lista que, en forma parcial incluye títulos tales como *Niebla del riachuelo*, *Los mareas*, *Madame Yvonne*, *Che papusa oí*, *A pan y agua*, *Anclao en París*, *Al mundo le falta un tornillo*... y tantos otros.

Dejando de lado lo más destacado, en materia de música, de letras e intérpretes, de aquella primera mitad de los años 30, se constituiría en tremenda omisión el pasar por alto en esta revisión, y al llegar a ese 1935, la referencia a la muerte de Gardel en el recordado accidente aéreo de Medellín.

Es prácticamente imposible reseñar, en pocas líneas, toda la trayectoria del "zorzal criollo" en los distintos campos en que incursionó hasta ese fatídico año.

Más que una enumeración —ya de por sí muy conocida— de sus registros discográficos, tanto como solista o en dúo con José Razzano, de las películas que protagonizó, de sus obras, compuestas es especial con Alfredo Lepera, o de sus presentaciones en escenarios de Argentina, Estados Unidos o Europa, conviene circunscribirse al hecho, incontrovertible, de su mitológica permanencia.

En camino al medio siglo de su trágica desaparición, el "fenómeno Gardel" ha sido (y lo seguirá siendo, con seguridad) motivo de análisis por parte de investigaciones de distintas disciplinas, con el propósito de rastrear y detectar, precisamente, los motivos de esa sostenida aceptación y perpetuación a niveles masivos.

Fuera del marco de los estudios y encuestas canalizadas con ese propósito de esclarecimiento, cualquier rioplatense podría resumirlo, sin elucubraciones intelectuales de por medio, en cuatro palabras contundentes y definitivas: "Cada día canta mejor..."

(1) *El tango, de Villoldo a Piazzolla*, Editorial del Noroeste, Buenos Aires, 1975.

(2) Enrique Santos Discépolo: *¿Un amargado?*, "El Gallo Ilustrado" No. 758, del 2.1.1977.

El Arte de los Pueblos

La música rioplatense:
el tango

VIII

Mauricio

CIECHANOWER-EMECEK

EL CINE, LA RADIO Y LA CRISIS.

La que podría denominarse primera gran crisis del tango, tiene lugar en la segunda mitad de la década del 30, cuyo primer lustro fue reseñado en nuestra anterior nota.

Un adversario de primer orden es el que tiene a su cargo gran parte de esta novedosa situación dentro de la historia de la música popular rioplatense: el cine sonoro y su aparición, de gran éxito y aceptación.

Algunas razones "geográficas", dentro de las salas cinematográficas, contribuyen a este fenómeno. La más importante, el desplazamiento de las orquestas que actuaban en los palcos de dichas salas, a las que el público concurría para deleitarse con sus acordes y su forzoso retorno a cafés u otro tipo de lugares públicos de ejecución.

Los éxitos musicales, enfrentados al tango, provenían del cine norteamericano y crearon una suerte de competencia para la que, el género tanguero, no se hallaba preparado. Con el paso de los años este hecho, relacionado con el cine, habría de revertirse. Sería apenas cuando la industria fílmica nacional se lanzó a la realización de películas que, en buena parte de esa producción, estuvo basada precisamente en populares figuras de la canción en especial en el aspecto argumental.

Otro medio de reproducción mecánica, la radio, contribuiría por esta época a idénticos fines: no sólo el cine foráneo crea ídolos por aquellos días, sino que las emisiones radiales van conformando toda una galería de figuras que escalan los peldaños de la fama en diversas "especialidades"; a través del radioteatro, del humorismo, de la canción o de las agrupaciones orquestales.

Pero, en cuanto a bailarlo, el público seguía en tren de pasividad notoria. Ni el cine ni la radio podían rectificar ese hecho indiscutible.

La modificación de este síntoma sobrevendría, en forma pausada y despausada, precisamente a partir de esa mitad de la década del 30 que estamos abordando y en los años sucesivos que completan ese decenio. Uno de los principales "culpables" en revertir esa situación se llamó Juan D'Arienzo.

Al frente de su orquesta, debutó en la temporada veraniega de 1934-35 en el local nocturno Chantecler y comenzó a imprimir a su formación una modalidad —ritmo muy rápido y compás sumamente marcado y uniforme— que se presentaba sumamente propicio para ser bailado. Modalidad que, dicho sea de paso, mantuvo inalterable a lo largo de sus cuatro décadas al servicio de este género, hasta su fallecimiento hace pocos años.

En el aspecto de letras, Enrique Santos Discépolo sigue dando a conocer obras de su autoría que lo mantienen en primer plano: junto a los títulos citados en la anterior nota, y que abarcaban hasta mediados del decenio del 30, es preciso incorporar las que completan su producción hasta finalizar esta misma década: *Condena, Desencanto, Tormenta, Martirio, Melodía porteña*...

En el aspecto vocal, la desaparición de Gardel brinda oportunidad a diversos intérpretes para ocupar puestos de relevancia en el favor del público, no obstante la vigencia que sigue conservando, plenamente, el "morocho del Abasto". Entre ellos, cabe señalar la popularidad que conquistan cantantes

EL BALLO
ILUSTRADO

Libertad Lamarque, hace cuatro décadas

como Alberto Gómez, Mercedes Simone, los estilos fuertemente dramáticos de Ada Falcón, Tania (la que sería compañera de Discépolo hasta su muerte), Tita Merello con su muy porteña forma de canto, sin alardes ni técnica vocal, o aquellos que ya citáramos el domingo anterior: Ignacio Corsini, Sofía Bozán, Rosita Quiroga y Azucena Maizani.

Junto a estos nombres, dos figuras que aún siguen batallando, cuarenta años después de la época que estamos evocando, y que, merced a la influencia del cine nacional, ya apartado del hollywoodense en base a argumentos y ambientes propios, logran popularizar sus nombres, incluso fuera de las fronteras argentinas: Libertad Lamarque y Hugo del Carril.

Una mancuerna artística logra también imponer su estilo, en temas que son valiosos testimonios de aquellos años de la *década infame*, en especial de la crisis que azota a los sufridos habitantes del país sureño; nos referimos a Francisco Canaro e Ivo Pelay que estrenan obras que alcanzan gran repercusión popular y en las que se incluyen tangos que son toda una pintura de aquella situación vigente: *Donde hay un mango* (1), *El tango de la mula* (2), o *Tranquilo, viejo, tranquilo*. Temática que, en bastante medida, puede ser emparentada con algunos otros títulos que reflejan dicha crisis y a los que hemos hecho referencia. Por ejemplo, de Discépolo, *Cambalache*, o, de Cadícamo, *Al mundo le falta un tornillo*.

Hacia finales de esta década del 30, la Segunda Guerra Mundial también repercute —pese a la lejanía con el incipiente desborde nazi que comienza a desarrollarse en Europa— dentro del país sudamericano. En especial, en el aspecto industrial ya que se producen modificaciones de peso ante la suspensión de importaciones y la consiguiente necesidad de sustituir los mismos con producción netamente nacional.

Esto trae aparejado, igualmente, el desplazamiento y migración de gente del interior hacia Buenos Aires y su periferia, movida por la posibilidad de trabajo que la moviliza a afincarse en esos lugares.

Todo este núcleo humano, sumado al ya existente en la urbe porteña y sus aledaños, es el que habrá de exigir una nueva música nacional —o al menos una amplia renovación— que sirva para expresar este cambio de situación a la que asiste el país.

Una exigencia que habrá de concretarse y tomar cuerpo, sin ninguna duda, en la brillante etapa tanguera que arranca en los años del cuarenta.

(1) Mango: En lunfardo, dinero o, en el caso de esta estrofa del tango, peso. "Donde hay un mango / que lo he buscado / con lupa y linterna..."

(2) Mula: Engaño, fraude, timo. Igualmente, voz lunfarda.

La música rioplatense: el tango

Mauricio
CIECHANOWER-EMECÉK

—IX—

EL ESPLENDOR DE UNA
EPOCA

Conviene puntualizar, de entrada nomás, que la década del 40 es considerada, podría decirse que unánimemente, como una de las etapas de mayor brillo dentro de la historia del tango. Para algunos nostálgicos de aquellos años, la máxima; para otros, quizás más pesimistas, la última.

Agregados al margen, esa unanimidad básica ha contado con elementos de peso indiscutible para la emisión de dicho juicio. Se trata, sin duda, de un período resplandeciente. En especial, por la cantidad impresionante de figuras destacadas, tanto en lo que hace a agrupaciones orquestables, vocalistas, músicos y letristas, como por la aceptación y el auge popular en que se viera envuelto el género por aquel entonces.

Dentro de ese conjunto global de tono realmente vigoroso que invadió los dominios del tango en dicho decenio, hay índices realmente elocuentes de aquel eufórico trajinar.

A manera de estadística reveladora, el investigador Oscar del Priore se tomó el trabajo (menudo trabajo, por cierto) de contabilizar uno de los rubros más "movidos": el de las grabaciones realizadas por cantores, cancionistas y orquestas en ese período (entre 1940 y 1949, exactamente). Teniendo en cuenta la raquítica producción discográfica tanguera que ha tenido lugar en los últimos años en el Río de la Plata, las cifras, todas ellas pormenorizadas, son sensacionales: en el renglón **Cantores**, cerca de mil 150 grabaciones; en el de **Cancionistas**, 163; en el de **Orquestas**, 2 mil doscientos registros. ... y algún resto!

Estadística efectivamente impresionante y que habla bien a las claras de lo que fue aquella enfervorizada década (y que guardará estrecha relación con alguna de nuestras postreras notas, relacionadas con el estado actual del tango, ya que la mayoría de las disqueras transnacionales se ha dedicado, de varios años a esta parte,

a reeditar incansablemente y con toda suerte de ardidés, todo ese tipo de material, sin arriesgarse a introducir en el mercado, ni apoyar, a intérpretes y repertorios nuevos; una de las causas fundamentales de la no renovación tanguera, según tendremos oportunidad de analizarlo en esa oportunidad venidera).

Retornando por ahora a aquellos años del 40, creemos que no es necesario aclarar que, todas esas cifras citadas, dan una pauta del intenso movimiento reinante y de la vasta cantidad de figuras que tuvieron a su cargo esa más que dinámica etapa.

En la imposibilidad material de aludir a todas ellas, se hace necesario el esbozo panorámico de lo más sobresaliente y, en especial, de lo más exitoso.

Tras aquellos nombres que citáramos como exponentes de la Guardia Nueva, con la orquesta de Julio de Caro al frente, surgen los de la llamada "generación del 40", y, a mediados de ese decenio, los de la "escuela vanguardista".

Es época, la primera de ellas, de orquestas fuertes en su integración: cuatro violines, cuatro bandoneones, piano y contrabajo, en ocasiones cello y viola, y el aporte de uno o dos vocalistas; época de planteles estables y de diversidad en cuanto a fuentes de trabajo: bailes en las pistas de clubes, en distintos locales nocturnos —en especial de la calle Corrientes—, a través del cine nacional, la radiofonía y, como se ha puntualizado con números, en versiones grabadas.

Epoca también de músicos que dejan de lado lo intuitivo para incorporarse al tango con toda una formación académica; en que hace su aparición el orquestador, en la que los cantores hacen prevalecer su personalidad interpretativa y su importancia dentro de cada conjunto orquestal.

Dentro de ese panorama, un talentoso bandoneonista vino a llenar el lugar que la Guardia Vieja mantenía

cont. en el
Luz

Troilo con Rivero y Floreal Ruiz



El Arte de los Pueblos

**La música
rioplatense:
el tango**

Mauricio
Ciechanower-EMECEK

- X -

**FINAL DE UNA DÉCADA
Y DE UN PERIODO**

Ubicados cronológicamente en la etapa en que despunta el peronismo, en los años del 45, se hace necesario señalar algunas características imperantes en la temática del tango; rubro que también asiste como es lógico, a ese fenómeno de masas que tiene lugar en el país sureño.

Tras haber quedado atrás la clásica "madre" de la etapa gardeliana, los autores del mensaje tanguero, sus poetas, dejan de lado esas incursiones en lo maternal así como la pintura de aquella **Milonguita**, la misma que ha debido amoldarse a los nuevos tiempos variando su centro de trabajo, fuera ya del marco del cabaret.

La descripción barrial, la evocación de la infancia en ese medio o el señalamiento de **culpas**, ya no cuentan con esas figuras en el desempeño de los papeles protagónicos.

Las letras, en especial las de indole lírico-sentimentales, dan cuenta de otros rumbos y otros protagonistas; entran en escena quienes conforman la clase media, pivote sobre el que gira la producción y consumo del género; comienza a esbozarse la crítica ante el avance del consumo y la publicidad; se verifica la revisión de la historia del tango y la de sus míticos personajes; se comprueba un detenerse en el aporte masivo de la clase obrera, dentro de un contexto en el que quedan de lado los pintoresquismos baratos; se recurre a la utilización del lunfardo no ya con la principal motivación anterior: (aquella que volcara historias delictivas o planteara reconvencciones de tipo "moral" a los personajes desclasados que se desplazan), sino para una reconstrucción que apunta hacia el por qué de dichos fenómenos; se refleja, en fin, en la expresión cotidiana y en el verso vanguardista de aquella época, una suerte de transición poética que puede parangonarse, políticamente, con la extinción que proviene de los restos agonizantes del yrigoyenismo y el embrión que representa el peronismo de aquella mitad de década de los años 40.

atras
→

En el terreno musical, y dentro de la tónica innovadora de la que diéramos cuenta en el cierre de la nota pasada, se constata esa especie de híbrido, simbólico y a la vez efectivo, de la corriente tanguera en la que participa Astor Piazzolla.

Es el mismo bandoneonista que, en 1944, se desvincula de la agrupación de Anibal Troilo **Pichuco**, en su calidad de instrumentista y arreglador, para convertirse —un año después— en director acompañante del vocalista Francisco Fiorentino.

En el 46, forma su propia orquesta e inicia prácticamente su original e innovadora trayectoria a través de la radio, el disco y sus actuaciones en el café **Marzotto**. A este último recinto, comienzan a llegar músicos de todas las disciplinas para conocerlo, para valorar sus obras. Piazzolla recuerda esa etapa (1) de esta forma: "Sólo

La música rioplatense: el tango

Mauricio Ciechanower-EMECEK

XI
A MEDIADOS DE NUESTRO
SIGLO

Junto al señalamiento de algunas pautas de peso que tuvieron lugar en los años del 50, y a las que haremos mención en el curso de esta nota, conviene trazar las líneas básicas que, en lo musical, se verificaron en aquel decenio: prolongada crisis del tango y, casi paralelamente, despuntar del folklore. Ya hacia mediados de la década, coincidentemente con el golpe militar que derroca al peronismo, se visulmbra con nitidez la invasión de ritmos bailables: primero serían los tropicales (mambo, baión, rumba, entre otros); luego, los de origen norteamericano (rock and roll, twist, surf y variantes similares).

De nada valieron los intentos realizados por el gobierno peronista, en ese primer lustro de 1950 en que se prolongara en el poder, con el fin de evitar el desplazamiento del género taguero. Blas Matamoro da cuenta, en uno de sus trabajos, de parte de esa tarea de aliento llevada a cabo infructuosamente (1): "... inútiles son los esfuerzos de una posible política cultural peronista para evitar la decadencia que ya se insinúa. Inútil que la mitad de los



Agrupación formada por Piazzolla en los años del 50. El sueño irrealizable de poder volverlos a reunir...

programas musicales públicos deban estar integrados por obras argentinas; inútil que por primera y única vez en la historia nacional se establezca uno de los premios de la Comisión Nacional de Cultura para el tango, a entregar a partir de 1953, todos los 17 de octubre...

Y es que el asunto no se circunscribe, por entonces, pura y exclusivamente, al furor de los ritmos impuestos por el imperialismo cultural: esa es una parte nomás. Importante, sí, pero una parte al fin.

El resto lo determina la incompetencia del tango para hacer frente, con armas propias y valaderas, a esa invasión.

No es ni remotamente suficiente que Astor Piazzolla y un núcleo de músicos innovadores dediquen sus mejores esfuerzos a la tarea de búsqueda y experimentación. Salvo contadísimas excepciones, no hay un contorno poético que escolte esa faena de renovación instrumental.

En este punto es preciso efectuar un paréntesis que entendemos importante y esclarecedor.

Aunque juzgamos que todo ese núcleo, reducido por cierto, de músicos y directores netamente innovadores en el historial del tango constituyen un aporte inestimable en su evolución, es preciso no llamar a engaño en cuanto a su aceptación popular: esa vanguardia tanguera no la tuvo (ni en esa década del 50 ni posteriormente) y, en el mejor de los casos, su labor siempre tuvo eco en pequeños círculos de gustadores de esas transformaciones rítmicas y de sonido, proporcionalmente hablando.

Un mérito indudable, evidentemente, pero con esa limitación apuntada.

El resto de quienes no integraban esa corriente —y a la que tampoco se incorporarían más adelante, incluso hasta nuestros días— se quedaron detenidos en el tiempo, salvo también contadas excepciones, viviendo sobre glorias pasadas (en especial de la década anterior): tanto a nivel de ejecución instrumental como en el orden letrístico. Y esto, si en el análisis de los vanguardistas se convierte en motivo de acreditación de méritos, en los "tradicionalistas" se transforma en materia de justificado reproche, tanto en relación a la época que abordamos como a los años que le siguieron.

Al respecto, el mismo Blas Matamoro y en otra de sus obras, lo expresa en estos términos elocuentes (2): "... Estos sectores sociales (se refiere a los círculos proletarios) no tienen capacidad de respuesta cultural ya para crear su tango, y los siguen sirviendo orquestas rutinarias y bailables. Los valores del tango del 40, nombres, en general, volcados al peronismo o con simpatías hacia él, siguen anclados en un mundo mental y estético que no interpreta la nueva realidad social del país ni su nuevo tono político. Por eso es que no se da el fenómeno de un tango peronista como se dio el fenómeno de un tango orillero o de un tango acuerdista..."

Así es. Y este no interpretar la realidad circundante por aquel entonces (en especial como se ha señalado, en el rubro de letras) es el que permite que no cuente con férrea competencia —al margen de la aceitada maquinaria que impulsa su "fabricación"— el flo-

recimiento masivo de ídolos como Pilito Ortega, Violeta Rivas, Luis Aguilé o Johnny Tedesco, en el orden local y a imagen y semejanza de los que provienen del exterior; obviamente, con idénticas características, en cuanto a los engranajes que les confieren vida y movimiento...

No obstante todos esos factores en contra, algunos nombres merecen ser rescatados de esa etapa crítica por la que atraviesa el tango aunque no lleguen, ni por asomo, a solucionar esa problemática reinante.

Dentro de ese panorama —en el que las agrupaciones orquestales fuertes en su composición comienzan a desmantelarse, ante la carencia de presupuestos para su mantenimiento— es preciso recordar algunas formaciones que recurren a pocos integrantes (en general, figuras de relieve) en una especie de forzosa adecuación ante la situación vigente: el cuarteto de Anibal Troilo con Roberto Grella, Astor Piazzolla con su **cuarteto Buenos Aires** —formidable conjunto en el que figuraron talentosos solistas como Atilio Stampone, Leopoldo Federico, Horacio Malvicino, Enrique Mario Francini y Hugo Baralis—, orquestatípicas dirigidas por Jorge Caldara, Carlos Figari o Eduardo del Piano, o algunas de las voces que, pese a la carencia de temas exitosos en materia de letras, siguieron batallando airoosamente recurriendo al repertorio clásico del género: el uruguayo Julio Sosa, o los aún vigentes Roberto Goyeneche y Edmundo Rivero. En cuanto a todas aquellas figuras, conjuntos y vocalistas, a las que hiciéramos mención en el apogeo de los años 40, algunas subsistieron, pocas modificaron su estilo y otras, sencillamente se esfumaron.

Con algunas lógicas oscilaciones, que trataremos de reflejar en las notas que cerrarán la serie, este paisaje del 50 repetirá algunos manejos puestos en práctica a partir del decenio que evocamos: principalmente, los relativos al poderoso mecanismo internacional que, por intermedio de cómplices disc jockeys y programadores nativos, digítan ("sugieren" dirían ellos) a través de los medios de difusión, y mediante la reiteración a manera de bombardeo cotidiano, las obras que se habrán de constituir, oh, casualidad!, en los "éxitos" y hits de moda.

Política discográfica-radial de sub-productos comerciales —ampliada luego al campo televisivo e incluso cinematográfico— que ha obrado en detrimento no sólo del género tanguero, sino también de otras verdaderas expresiones de la música y la cultura popular, a nivel mundial y de acuerdo a las características propias de cada país.

Política —hace falta aclararlo?— que aún sigue en pie y a toda máquina en los días que corren, a manera de verdadera plaga que no conoce de fronteras.

(1) La ciudad del tango, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1969.

(2) Historia del tango, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971.

La música rioplatense: el tango

Mauricio Ciechanower-EMECEK

XII: Las vísperas de
nuestro tiempo.

En forma parecida a la que utilizan cierto tipo de publicitarios cuando se dedican a promover grandes liquidaciones en comercios mediante la utilización del conocido slogan de "dos al precio de uno", también en el caso del tango —y salvando las distancias— podría ser aplicada esa frase a los años del 60 y 70 al incursionar en su historial más reciente. Por muchos factores comunes que los unen, por situaciones que se han ido reiterando o que se han mantenido casi inalterables e, incluso, por muchas de sus figuras que repiten su presencia en todo ese período, bien podría decirse —al igual que en los anuncios de las "baratas" citadas— que se trata de "dos (décadas) al precio de una..."

No es, por supuesto, una continuidad caprichosa ni un englobar sin sentido de todos esos años. Tiene su razón de ser y sus motivaciones. Las mismas que, prácticamente, nos conducen hasta los días que corren, en cuanto al estado actual de la música popular rioplatense.

Es por ello que muchos de los tramos que habremos de consignar con relación al decenio de los sesenta, son perfectamente aplicables a la incompleta década que nos hallamos transitando. Variante más, variante menos, al panorama ostenta una problemática que se ha ido alargando con sutiles toques modificatorios, nada radicales por cierto en cuanto al fondo de la cuestión.

En ese sentido, es preciso arrancar, estimativamente, allá por el año 1955. Es cuando se verifican esa suerte de ruptura entre los sectores juveniles y este tipo de género al que podemos,

junto con otras expresiones populares, mencionar como de origen nacional.

Conviene refrescar someramente aquellos factores que confluyen para arribar a este fenómeno; en especial porque siguen figurando en primerísimo plano dentro del acontecer tanguero: Falta de difusión adecuada y masiva, y de fuentes de trabajo.

En el primero de los rubros, hace que los tangos nuevos no puedan llegar a sus lógicos destinatarios y, por tanto, a ser medianamente conocidos y populares. En este caso, utilizar la frase "falta de difusión masiva" significa, en buen romance, emplear una elegante terminología. Dedicados como están los distintos medios —desde hace ya varias generaciones— a la tarea de desnacionalización de la cultura y el arte, el tango no ha podido escapar a esa consigna implementada y su promoción es casi nula, mientras todas las baterías de los intereses internacionales están emplazadas en favor de endendros pasatistas y comerciales.

En cuanto al área restante, la de lugares de trabajo, han quedado atrás toda esa serie de ámbitos que han ido desfilando por estas notas y en los que, abrumadoramente, las figuras del tango tenían particular y notoria cabida: los clubes de barrio, con sus veladas a cargo de agrupaciones "en vivo" o mediante la recordada utilización de "selectas grabaciones"; los cafés porteños, con su espectáculo tanguero volcado en el marco de sus escenarios, al conjuro de mínimas consumiciones; los clásicos cabarets donde, por lo menos a niveles igualitarios con otros géneros musicales, el compás del dos

Héctor Negro: poeta volcado al servicio del tango

PARA Héctor Negro

CANTARLE
A MI
GENTE

CANCIONES
Y POEMAS



UNO/MÁS/UNO

**Editó libro de
González Janzen
la Universidad
de Guadalajara**

El Instituto de Estudios Sociales de la Universidad de Guadalajara presentó, ayer, un nuevo libro del ensayista Ignacio González Janzen: *Yugoslavia guerra de Liberación (1941-1945)*, al inaugurar la colección 'Subdesarrollo y Liberación'.

En el acto de presentación del Libro, el director del Instituto, doctor Manuel Rodríguez de la Puente, señaló la importancia de la obra histórica — "pero con el fluido estilo de la crónica" — que fue seleccionada para abrir la nueva colección de la editorial universitaria tapatía.

Por su parte, el autor señaló que *Yugoslavia: guerra de liberación* es un aporte "al conocimiento de una experiencia histórico-social contemporánea, que presenta una aproximación a un tema de plena actualidad en nuestros días: la síntesis entre el proceso de liberación social, y la ardua lucha por garantizar la independencia nacional y la soberanía frente a enemigos aparentemente invencibles".

A su vez, el embajador de Yugoslavia en México, señor Šuroi, invitado especial de la Universidad de Guadalajara, apuntó que "la obra de González Janzen, que es la primera de un autor latinoamericano sobre el tema, refleja con fidelidad un etapa histórica sobre la que se funda el posterior desarrollo político y social de un pueblo que luchó heroicamente por su liberación, así como para construir un orden social justo".

**La música
rioplatense:
el tango**

**Mauricio Ciechanower
-EMECEK**

— XIII —

**AL ENCUENTRO DE NUESTROS
DÍAS**

Referirse al tango en el lapso que comprenden los ocho años transcurridos en la década actual, es retomar el hilo de lo que se ha venido exponiendo en las últimas notas; una situación que no ha sufrido considerables modificaciones, en especial en cuanto a un rubro que es motivo de preocupación en todo género musical y en sus cultores; el de ostentar planos aceptables en materia de receptividad popular y en el mantenimiento de esa ubicación y preferencia; obviamente, nos referimos a géneros con una sólida tradición e histórica (como en el caso del tango) y no a los que "brotan" cada temporada, efímeros y de moda, y que se esfuman una vez exprimidas todas sus posibilidades de explotación comercial.

En ese sentido, y aunque en esta nota —al igual que en las anteriores que conformaron esta serie— hagamos mención a distintos nombres que han destacado su aportación en los años que van del presente decenio, nos interesa hacer hincapié en esa problemática que, en bastante medida, refleja el estado actual por el que atraviesa la música del Río de la Plata.

Vayamos pues de lo más sencillo a lo más complejo, dentro de este planteamiento. Comenzando por quienes han sido los principales protagonistas de estos años que, incluso, llegan a rozar los días que corren.

En el plano de las orquestaciones, de los arreglos con ingredientes indudables de renovación y de sus creaciones como compositor (además de sus reconocidas virtudes como exímio ejecutante), se hace nuevamente imprescindible citar a Astor Piazzolla. Alguien que no ha permanecido estático en todos estos años del 70 a través de su labor al frente de distintas agrupaciones (**Quinteto Nuevo Tango**, con su **Nuevo Octeto**, o con el **Conjunto 9**). O en sus más recientes registros efectuados en Italia, donde estableciera su cuartel general; uno de ellos compartiendo el intento con Gerry Mulligan, el saxofonista americano, y, en todos, flanqueado por músicos europeos. Profesionales de excelente factura en la ejecución de cada uno de sus instrumentos pero que, entendemos, no lo gran sentir ni transmitir el "clima" piazzolliano; ni compenetrarse con él de la misma forma en que el talentoso músico lo obtuviera de quienes fueran sus compañeros de ejecución en las distintas formaciones que dirigió en su dilatada labor bonaerense. Sí, excelentes instrumentistas los italianos que le han acompañado en sus cuatro o cinco long plays últimos grabados en el Viejo Mundo. Pero para acompañar a Piazzolla en la ejecución de sus obras, hace falta mucho más que acompañarlo, literal y musicalmente hablando. . . Tal vez una de las explicaciones básicas por las que —según sus más recientes declaraciones— recurrirá nuevamente a sus colegas argentinos para su labor futura. Y Europa, esta vez al revés de lo acontecido en los últimos tiempos, se convertirá en punto esporádico de sus estadias.

Restando la faceta de compositor, consignada para Piazzolla, es necesari-

rio citar la tarea renovadora de Atilio Stampone, también en la presente década y canalizada, especialmente, en una terna de discos de larga duración que diera a conocer y en sus presentaciones personales en locales nocturnos porteños verificadas, todas ellas, con idéntica línea en lo que hace al hallazgo de nuevos sonidos, aunque con formaciones más reducidas que las que utilizara para esas grabaciones.

Junto a estos dos "adelantados" merecen consignarse otros valores, individuales o participando en conjuntos, que han ido perfilando su propia personalidad en la etapa más fresca del historial tanguero: los calificadísimos instrumentistas del **Sexteto Mayor** y del **Quinteto Guardia Nueva**; la del ex colaborador de Piazzolla, Antonio Agri, al frente de su **conjunto de Arcos**, en cuya temática predominan las obras de tango junto a temas de extracción clásica; una tónica que también han puesto en práctica dentro de su repertorio los integrantes de la **Cammerata Punta del Este**, uruguayos actualmente radicados en suelo mexicano; la innovación que significara el grupo vocal **Buenos Aires 8**, tanto en sus versiones de temas tangueros como folklóricos. Y ya en el aspecto solistas (varios de ellos habiendo constituido formaciones propias en las que destacan su accionar), la aparición de valores que aseguran la continuidad del género y que señalan —por lo menos a nivel talento— que no han de faltar quienes sigan nutriendo sus filas: banjoconistas como Eduardo Rovira, Dino Saluzzi, Néstor Marconi, Osvaldo Ruggero, Osvaldo Piro, José Libertella y Luis Stazo (estos dos últimos, a su vez, arregladores del antes citado **Sexteto Mayor**); violinistas de la jerarquía de Fernando Suárez Paz, Mauricio Marcelli o Mario Abramovich; José Colángelo, Osvaldo Tarantino o Armando Cupo en la faz pianística; guitarristas de primera línea como Osvaldo Avena (igualmente creador de valiosos temas en colaboración con el poeta Héctor Negro), el oriental Agustín Carlevaro —originalmente iniciado en la música clásica—, Ubaldo de Lío, habitualmente formando dúo con el aún batallador pianista Horacio Salgán, o Cacho Tirao, en sus incursiones por el tango dentro de su variado repertorio.

Sería injusto dejar de mencionar, con sus 73 años de edad a cuestas, gallardamente llevados, a uno de los contados "próceres" que aún sigue brindando su aporte al tango: el maestro Osvaldo Pugliese. Al igual que otras figuras, de menos edad pero también de extensa trayectoria (como Francini, Baffa, Federico o Pontier), siguen demostrando la vigencia de aquello de las virtudes del "vino añejo"; una constatación que los auténticos catadores de la música popular siguen teniendo oportunidad de apreciar en sus actuales intervenciones.

Atilio Stampone y Susana Rinaldi, pro-



Igual situación se reitera con vocalistas que siguen en primer plano de la consideración popular tras una dilatada carrera artística; entre ellos, Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche (éste último suplantando la notoria declinación de sus cualidades vocales por un estilo en el que prevalece la "interpretación" de las respectivas letras). Voces más recientes se han aunado a las de estas figuras (varias de ellas ya mencionadas en la nota anterior, como ser Susana Rinaldi, Rubén Juárez y Graciela Susana) y algunas de más fresca data que pugnan por abrirse paso: Félix Aldado, María Grana, Isabel Gil Arenas, José Angel Trellies, Josefina o Francisco Llanos.

Nombres cuya enunciación, seguramente, nada dicen al lector mexicano. Algo que no debe representar un motivo de preocupación. Si por razones de intereses discográficos no ha sido editado ni difundido en nuestro país material de distintas y valiosas etapas del historial del tango, no puede constituirse en sorpresa el desconocimiento de las más actualizadas expresiones del género. Mas bien constituye, para las compañías disqueras, la prosecución de una línea lógica y coherente. . .

Relacionado con el aspecto de letras, bien puede aseverarse que en los años que corren los distintos autores han ido evolucionando hacia una temática cercana a la realidad existente, reflejando al habitante de Buenos Aires en sus actitudes vitales y en sus frustraciones cotidianas, sin caer en los conocidos y fáciles sentimentalismos o en los tonos lacrimógenos que hemos consignado para anteriores etapas historiadas.

Todo esto se ha visto acompañado por una exhaustiva tarea de análisis y revaloración del tango, a cargo de estudiosos, que, a través de publicaciones, conferencias y debates, cortometrajes, rescate de materiales de sus distintas épocas y la consiguiente reedición de antiguos registros, han llevado la cuestión tanguera a una minuciosa revisión en todos sus planos teóricos. Reconocidas firmas han tomado parte en esta faena (ensayistas, como Eduardo Romano, Blas Matamoro, Noemí Ulla, Jorge B. Rivera o historiadores como Horacio Ferrer, Luis Adolfo Sierra, Oscar del Priore o Francisco García Jiménez; eventualmente, incluso, sociólogos como Julio Mafu o escritores y poetas como Ernesto Sábato y Horacio Salas).

Dentro de la complejidad a que nos refiriéramos en los párrafos iniciales de esta nota, y sin el propósito de incursionar en la "historia antigua" del género popular rioplatense por excelencia, hemos de destinar la última entrega de esta serie a la exposición de su estado actual. Y al intento de aventurar aquello, que, genéricamente, suele mencionarse como "futuro".

tagonistas de la más estricta actualidad tanguera.

