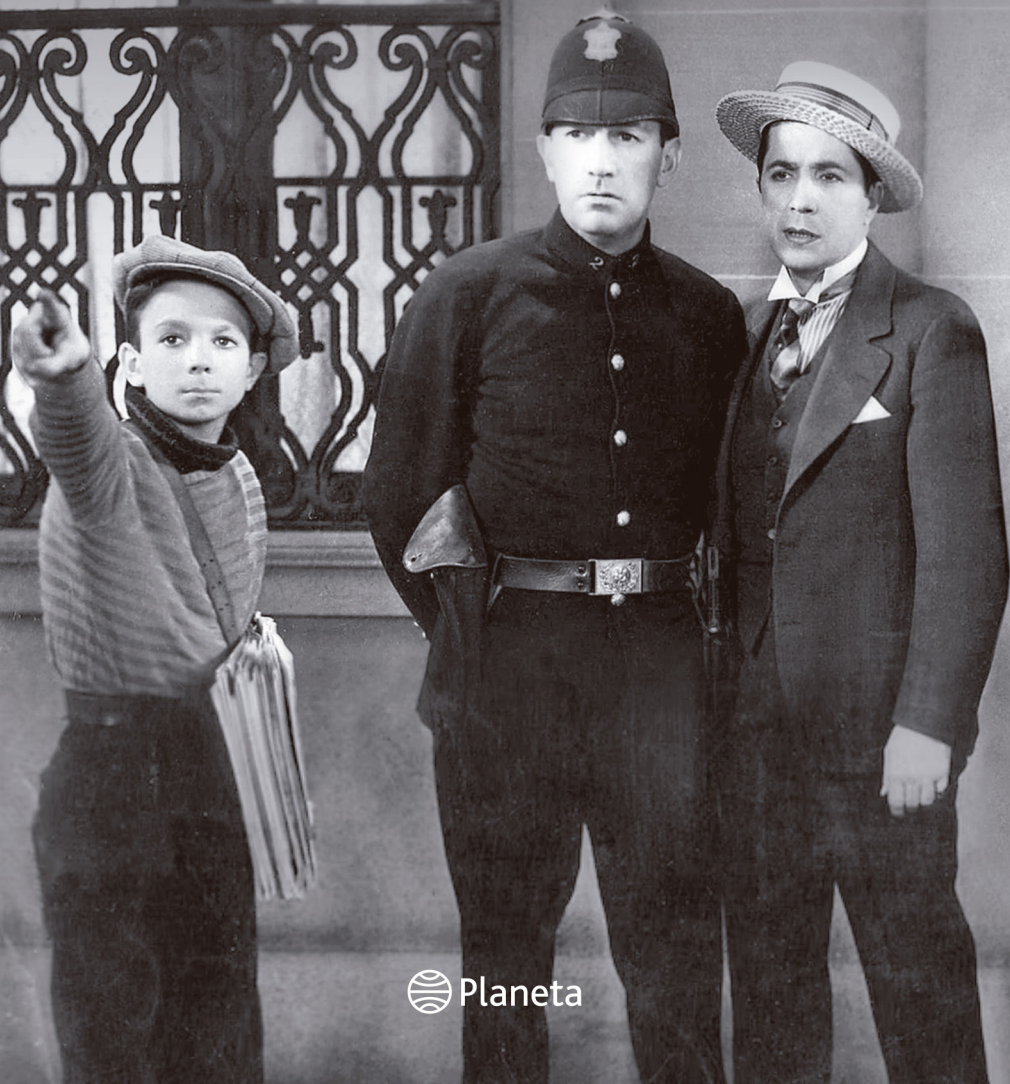


SERGIO PUJOL

LAS EDADES DEL TANGO

DE 1897 AL SIGLO XXI



SERGIO PUJOL

LAS EDADES DEL TANGO

DE 1897 AL SIGLO XXI

PRÓLOGO



Aníbal Troilo. Publicidad de RCA Victor, circa 1940.

Cuando el 18 de diciembre de 2022, en Estado de Qatar, la Selección Argentina de fútbol ganó la copa del Mundo, esa noche, en un canal de noticias de la TV inglesa, un locutor quiso sintetizar la alegría de todo un país con las siguientes palabras: «*They will dance tango all the night*». («Ellos bailarán tango toda la noche»). La frase me causó un poco de gracia cuando la escuché, me pareció anacrónica. Trap, rap, cumbia, pop, rock, cánticos de estadio de fútbol (todo un ejercicio de contrahechura con motivos populares), incluso folclore: otros géneros musicales tenían en 2022 más relieve en la superficie sónica de los argentinos que el tango. Por otra parte, la imagen de un baile ensimismado, de pareja cerrada, como expresión de algarabía era totalmente inadecuada. Con el tango no se puede hacer *pogo*.

También pensé que, tal vez, la frase había sido dicha con un dejo de ironía, algo muy de los ingleses. Pero, aun así, no cabían dudas de que el locutor o periodista había hurgado rápidamente en su memoria en busca de una práctica o ritual pagano que definiera el ethos de los argentinos más allá de las proezas de Messi y el equipo de Scaloni. Algo que, metonímicamente, pudiera dar cuenta de la unidad de un país que, como tantos otros, está hecho de parcialidades y tensiones, de asimetrías sociales e identidades encontradas. «Festejan con lo de ellos», quiso decir el inglés. «Con eso que les es propio».

El tango, entonces. Nuestra palabra fetiche. El supuesto espejo de una idiosincrasia. La argamasa espiritual de una sociedad que parece no poder encontrar el camino hacia la felicidad colectiva. Y también nuestro aporte imperecedero al mundo. Un aporte sin rival: el fútbol también es brasileño y europeo, y a Borges lo lee una minoría. La muy citada —y poco documentada— frase de Macedonio Fernández sobre el tango («eso que los argentinos no consultamos a Europa») mantiene intacta su ingeniosa certeza. Y cabría agregar: eso que hemos exportado con superávit en la balanza comercial sin ser esclavos del precio internacional de los *commodities*.

De haber sido los franceses los ganadores del Mundial, ¿qué hubieran bailado imaginariamente en las calles de París? ¿Y los ingleses? ¿Y los alemanes? ¿Al compás de qué danza centenaria propia podemos imaginarlos? Desde luego, no se trata aquí de hacer una competencia de chovinismo musical. La especulación me sirve para subrayar la singularidad ya no solo del tango como constelación artística (música, danza, poesía), sino del tipo de representación simbólica de un género de música popular urbana con respecto a los habitantes de todo un país; o, mejor dicho, de una ciudad puerto en nombre de un país.

Hemos naturalizado el hecho de que Buenos Aires sea «la ciudad del tango», como tituló Blas Matamoro un libro pionero en el análisis sociopolítico del tema. Pero cabe hacer algún comentario al respecto. ¿Qué otra ciudad del mundo produjo una música que, a lo largo del tiempo, haya hegemonizado su identidad urbana al punto de no poder pensarse una sin la otra? Tal vez Lisboa con el fado, pero a una escala mucho más reducida. Lo mismo podría decirse de Montevideo y el candombe. También es verdad que una parte importante de la historia del tango transcurrió en torno a Plaza Independencia de la capital uruguaya; se puede visitar el Museo del Tango en el histórico Palacio Salvo, allí donde alguna vez funcionó La Giralda. Pero el pasado tanguero de los uruguayos es un tanto remoto, su memoria se fue diluyendo con los años, más allá del icónico «La cumparsita» y los notables artistas que el país hermano envió a Buenos Aires.

A pesar de llamarse como su gentilicio, no puede decirse que la habanera sea la música que identifica a La Habana. Su referen-

cia es antigua, y los cubanos pueden decir con orgullo latinoamericano que ellos contribuyeron en no escasa medida a la conformación rítmica de los primeros tangos. Por lo demás, el son provino del Oriente de la isla, y llegó a La Habana tardíamente. ¿Y el samba canción? Es de Río de Janeiro, no caben dudas. Pero el samba de roda tuvo origen en Bahía, y su fuerte etnicidad lo retrotrae a África de un modo más contundente al de cualquier posible remisión del tango a sus propios orígenes. En cuanto al jazz, su cuna fue la ciudad puerto de Nueva Orleans, pero su ulterior desarrollo prosiguió en otras ciudades de los Estados Unidos. «Nueva Orleans» terminó siendo un estilo de jazz, de ningún modo el centro gravitacional de todo un género.

Podría seguir citando otros casos, y seguramente me olvidaría de ejemplos que contradicen mi observación. Pero lo que me interesa resaltar aquí es la simbiosis entre una metrópolis y una música que la nombra y la interpela, le canta y le baila, le da un sostén simbólico único. Los más fervorosos hablan de una cosmovisión, una forma de ver la vida y el mundo más allá de las ideologías políticas. «Una filosofía de vida», afirman los melancólicos. «El gran libro de quejas del arrabal», solía decir Osvaldo Pugliese. No faltan quienes citan la poética frase de Discépolo: «Un pensamiento triste que hasta se puede bailar». O la de Leopoldo Marechal: «una posibilidad infinita». En todas las definiciones subyace la convicción de que Buenos Aires y el tango son inseparables. Un lazo indestructible los une, a pesar del declive que la música porteña empezó a padecer en el índice de los consumos culturales porteños a partir de los años sesenta. Al fin y al cabo, el inglés del Mundial tenía algo de razón: no es necesario que los argentinos realmente bailemos el tango para estar contenidos en el significado más profundo de su palabra. Para bien o para mal, todos estamos hechos un poco de tango. Lo reconozcamos o no.

II

Dicho esto, me apresuro a afirmar que ese lazo de necesidad entre Buenos Aires (y, por extensión, los argentinos) y su música idiosincrásica no fue producto de una revelación religiosa, ni

de un destino manifiesto. El tango es una construcción histórica (una de las más bellas que dio este país), no está en nuestra genética, no es una gracia ni una condena. No puede entonces ser entendido sin los contextos socioeconómicos y políticos que generaron sus condiciones de posibilidad. Es una verdad de Perogrullo, pero vale insistir en que la historia artística del tango es, al mismo tiempo, su historia social. Una sin la otra termina siendo un catálogo de proezas individuales. Y la historia no se escribe con catálogos solamente. Desde luego, es más confortable aislar la narrativa artística de la social; la segunda plantea cuestiones un tanto ásperas, pero sin las cuales el tango carecería tanto de su potencia expresiva como de su valor testimonial. «No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie»: la trajinada frase de Walter Benjamin resulta particularmente apropiada para esta historia.

Por ejemplo, en las «academias» de principio de siglo se milongueaba mientras jóvenes importadas como esclavas sexuales, criollas y mulatas ejercían la prostitución; algo similar sucedía con las llamadas «milonguitas» en los glamurosos cabarets de los años diez y veinte. Asimismo, sin los cientos de miles de inmigrantes hacinados en conventillos de los barrios del sur de Buenos Aires, el tango no habría sido mucho más que una silvestre música criolla que hoy solo interesaría a musicólogos y antropólogos. En definitiva, al contextualizar las peripecias artísticas y humanas de héroes y heroínas culturales, podemos entender mejor un mundo popular conformado por algo más que música, baile y poesía.

La segunda afirmación que quiero adelantar en este prólogo es que el tango cambió tantas veces como cambiaron las condiciones materiales y culturales que le dieron forma y sentido. El discurso de la ortodoxia tanguera es, amén de reaccionario, insostenible. La palabra *tango* debería llevar siempre una letra *s* final. Su pluralidad estilística ha sido tanto sincrónica como diacrónica. Cuando Carlos Gardel estrenó en *Melodía de arrabal* la canción «Cuando tú no estás» —en cuya música había metido mano el compositor francés Marcel Lattès—, el Cuarteto del 900 de Roberto Firpo tocaba tangos de dos tiempos por compás para los nostálgicos de la Guardia Vieja, Julio De Caro pergeñaba un tango sinfónico y Juan D'Arienzo elaboraba el que sería el tempo vi-

vaz favorito de los milongueros de los años cuarenta y cincuenta. ¿Dónde estaba entonces el *auténtico* tango?

¿Diferencias en el tiempo? Entre el criollismo españolizado de Villoldo y el *marcato* de una orquesta típica, con sus filas de bandoneones y violines, las diferencias fueron enormes, sin duda mucho mayores a las que luego mediarían entre los estilos de Troilo y Piazzolla. ¿Por qué razón, entonces, la pertenencia del autor de «El esquinazo» a la cultura del tango fue menos cuestionada que la del creador de «Adiós Nonino»? ¿Por qué a uno se lo llamó «el papá del tango» y al otro su ángel exterminador? En materia de poéticas, vale hacer un planteo similar. ¿Acaso no es mayor la distancia que separa las letras de los tangos «La morocha» y «Cafetín de Buenos Aires» entre sí que la que se interpone entre la de «Nieblas del Riachuelo» y el rock/blues «Avellaneda Blues» del trío Manal? Al margen de sus claras diferencias musicales, ¿no debería la canción de Javier Martínez formar parte de una antología de letras de tango, o de meta-tangos, para decirlo con la ingeniosa expresión de José Gobello?

III

En noviembre de 1998, el historiador inglés Eric Hobsbawm visitó Buenos Aires para brindar una serie de conferencias abiertas a todo público. Un día antes de que se tomara el avión de regreso, fue agasajado con un ágape en un elegante hotel del centro porteño. Tuve la suerte de estar entre los invitados al encuentro. Desde luego, yo no era —no soy— el único fan argentino del autor de *La Era del Imperialismo* e *Historia del siglo XX*, entre otros libros fundamentales para comprender la Europa posterior a la Revolución Francesa. Pero quizá sí era, aquella noche, uno de los pocos que conocía en detalle su faceta de crítico e historiador del jazz. Empoderado con esta modesta certeza, me acerqué a conversar con él. Muy amablemente —y tal vez en busca de un recreo tras largo rato respondiendo preguntas de política internacional— me dispensó unos cuantos minutos.

Conversamos sobre el estado del jazz a fines del siglo XX y especialmente sobre su libro *The Jazz Scene*, una serie de tex-

tos que podría definirse como un ensayo de historia social de la música afroamericana. De pronto, invirtiendo el sentido natural del diálogo (yo preguntando, él respondiendo), me preguntó si existía una historia social del tango. Le contesté que había buenos libros sobre la música popular del Río de la Plata, pero que en verdad ninguno de ellos calificaba en esos términos. Me apresuré a agregar que había trabajos académicos sobre la materia; que una camada de jóvenes musicólogos estaba investigando determinadas temáticas vinculadas al desarrollo musical del género, y que la poesía de sus letras no era indiferente a la mirada de la crítica literaria. Pero una historia social general, en un volumen y por un solo autor, aún no había sido escrita.

La pregunta de Hobsbawm me rondó durante muchos años. Al menos dos de mis libros anteriores a este —*Historia del baile y Cien años de música argentina*— ensayaron una mirada sociocultural de la historia de la música argentina, pero no son trabajos sobre tango exclusivamente. El que el amable lector está por empezar a leer, sí. Por lo pronto, más allá del tipo de historia que me propuse narrar, es inocultable mi deseo de que quienes están alejados del tango se acerquen sin temor a su discografía oceánica, a los aportes estéticos de sus principales artífices, a los variados estilos instrumentales y vocales, y a la riquísima paleta temática y temperamental de sus letras, en muchos casos devenidas poemas. Pero, como dije anteriormente, no es menos inocultable mi deseo de que este libro también sea leído como una historia de la Argentina desde el mirador de una música que nos narra como sociedad. Está claro que no escribí una guía ni una enciclopedia; músicos y cantores célebres y no tan célebres armonizan en más de un capítulo, a manera de polifonía humana, y de acuerdo al rol que jugaron en diferentes momentos. Pero ninguno de ellos —ni Gardel, ni Troilo, ni Piazzolla— manda más que las épocas que los contienen y explican. Épocas que preferí llamar «edades».

El ordenamiento por «edad» presupone un enfoque integral; el término no está empleado en un sentido evolutivo —no hay edades «mejores» que otras—, sino como una unidad temporal vasta y relativamente autónoma, unida a las edades precedente y posterior por un hilo muy fino. En ese sentido, sin desconocer la prodigalidad musical y poética de los «dorados años cuaren-

ta», tomé distancia de la idealización de una edad por sobre las demás. Cada «edad» refiere a una trama histórica particular hecha de sucesos artísticos y políticos; de nombres ilustres y actores anónimos; de «las artes del tango» —como las llamó Horacio Ferrer— y de los medios materiales y espirituales que permitieron que estas llegaran a los públicos, y que los públicos se apropiaran de ellas. Incluso en la edad de la ruptura posterior a 1955, con una producción tanguera en dramático declive, el tango fue importante como plano de referencia para la rebelión del rock y la construcción de una identidad «joven» en oposición al mundo de los «mayores». En la disputa generacional argentina, los «jóvenes de ayer» de Charly García jugaron un rol más destacado del que suele asignárseles.

A diferencia de las historias del tango que preceden a esta, me propuse extender la mirada allende la música de Piazzolla, llevándola incluso hasta los días previos a la entrega de los originales de este libro a la editorial. A la última de las «edades» consideradas la titulé «de la memoria» porque alude al renacimiento experimentado por el género hacia finales del siglo XX, con el vuelco de la juventud a ese artefacto cultural antes denostado y las operaciones de patrimonialismo que culminaron con la declaración de la UNESCO en 2009. Obviamente no estoy en condiciones de afirmar que esa «edad» haya terminado, ni que lo que narro y describo en «Epílogo» pertenezca a un nuevo paradigma tanguero. En algún momento pensé en denominar estos últimos años «de la reinvención» pero, aun con todo lo interesante que hoy se compone y graba, no quise pecar de excesivamente optimista. Dejemos el final abierto...

Respecto al punto de inicio de esta historia, sé que muchos lo criticarán. Por cierto, había tango antes de 1897. Ya en 1874 las tropas del general mitrista José Miguel Arredondo entonaban las coplas de «El queco», una milonga cuartelera. Unos años más tarde, el violinista «Negro» Casimiro empezó a componer tangos sin llevarlos a la partitura. De hecho, en las primeras páginas de este libro hago referencia a algunos tangos primitivos anteriores al 97. Pero no quise profundizar en la protohistoria del género y opté por tomar como punto de partida la fecha de edición de «El entrerriano», considerado el primer tango publicado. Tampoco es

seguro que haya sido en 1897; algunos afirman que pudo haber sido al año siguiente. Como sea, en ese momento, el tango iniciaba su formidable avance sobre otros bailes populares de la época hasta desplazarlos casi por completo.

Por otra parte, fijar como inicio de esta historia la composición de un pianista afrodescendiente como Rosendo Mendizábal me pareció un acto de justicia poética. El escritor uruguayo radicado en Córdoba Vicente Rossi, autor en 1926 del libro pionero *Cosas de negros*, habría aprobado mi decisión, acaso con una sonrisa.

La Plata, agosto de 2025.