

**TANGO
QUE ME
HICISTE
MAL...**

Escribe: LUIS BENITO ZAMORA

Tango que me hiciste mal y sin embargo te quiero...

PRIMERA PARTE

Oswaldo Fresedo, miembro activo de la Guardia Nueva del Tango, agregó en sus orquestaciones el arpa y el vibrafón.

Armoniza: Luis Benito Zamora (h.)



A MANERA DE PROLOGO

Al coincidir con Florencio Escardó cuando dice que "el tango es la canción folklórica de la ciudad en cuanto expresa, de una manera involuntaria pero bien significativa, algo profundo, trascendental y permanente del alma de la ciudad misma", tendríamos que pensar que la ciudad se quedó sin folklore o, en última instancia, y al más puro estilo del doctor Fausto de Goethe, le vendió su alma al diablo.

Sucede que el tanguero no es sólo el que baila o canta un tango. El personaje existe de la misma manera que existe en el folklore. Y mientras a este último se lo delimitó siempre en el interior del país, al hombre de tango se lo definió como un personaje solo, silencioso, con problemas afectivos en sus relaciones de pareja, edípico, compadrito, machista y ególatra.

Allí radica su diferencia con el hombre del folklore.

Mientras éste presenta caracteres colectivos —aunque surjan de expresiones anónimas—, el tango es individual. El tango se vive "hacia adentro". Es lo que Julio Mafud llama un "acto confesional".

Ha de ser por eso, seguramente, que las innovaciones que ha ido mostrando, siempre fueron aportadas por hombres solos, y no por un conjunto de ellos.

Si Carlos Gardel —según Horacio Arturo Ferrer— creó las formas cantables del tango, Pascual Contursi le "inventó" la letra; Vicente Greco y Juan Maglio lo hicieron "sociable"; Pedro Maffia, con su talento, desarrolló definitivamente el uso del bandoneón, y Enrique Santos Discépolo le "vivenció" toda su filosofía.

Si partimos entonces de este carácter individualista del tango,

TANGO QUE ME HICISTE MAL Y SIN EMBARGO TE QUIERO...

podemos deducir que su crisis actual proviene única y exclusivamente de la masificación y colectivización del ritmo de vida que vivimos y que no es —precisamente— el del dos por cuatro...

TE ACORDAS HERMANO, QUE TIEMPOS AQUELLOS...

Cuarenta años (1880 a 1920) encierran el período llamado "Guardia Vieja". En ella surge la etapa de gestación del tango: surge su especie, su ordenamiento instrumental y se determina su combinación con el violín, la flauta y el arpa, que sería luego reemplazada por el bandoneón.

Los "boliches" comienzan a tener orquesta alrededor de 1905. No eran todavía las orquestas típicas con bandoneón, pero, para poder actuar, debían ser "veteranas" o "tener hinchada". Se destacaba entonces la esquina de Suárez y Necochea, definida por José Sebastián Tallón como la calle Corrientes vieja.

Esa esquina fue, también, el lanzamiento de las primeras orquestas típicas. Es allí donde llegan Genaro Spósito, de San Telmo; Eduardo Arolas, de Barracas; Vicente Greco, de San Cristóbal, y Juan Maglio, "Pacho", de Balvanera.

Es entonces cuando el bandoneón, arribado a Buenos Aires por 1870, ingresa a los conjuntos de tango de la época para que se afirmara posteriormente que "bandoneón y tango son una misma cosa".

Siendo así, no podemos dejar de mencionar a los precursores: Domingo Santa Cruz, Cipriano Nava, Arturo Bernstein, Augusto Berto y los ya nombrados Spósito, Arolas, Greco y Maglio. Tampoco pueden quedar fuera de esta crónica la evolución técnica de Minotto y los dúos que hacían Pedro Maffia y Pedro Laurentz. O Ciriaco Ortiz, o Anselmo Aleta...

Y es así que cuando el bandoneón se entronca al tango, desaparece primero la flauta y después la guitarra, al ser reemplazada por el piano.

El piano recuerda nombres como los de Roberto Firpo, Agustín Bardí, Luis Suárez Campos.

Los primeros conjuntos que lo adoptan (la orquesta de Vicente Greco) lo muestran cumpliendo una función neutra que hace aflorar a la guitarra.

Pero son Ernesto Zambonini en violín y Prudencio Aragón, "el Yoni" en el piano, los que aportan, a la orquesta típica, el compás "canyengue".

Sin embargo debe llegarse a la Orquesta Loduca, con su pianista Thompson, para observar el estilo del piano acorde con el tango.

Paralela a su evolución instrumental, el tango va dejando de ser "orillero", y es Vicente Greco quien lo lleva al centro. Los tangos que mayor difusión obtienen por ese entonces son: "El choclo", "El portefolito", "El esquinazo" y "Cuidado con los 50", de Angel Villoldo. "Te pasaste" y "Che, sacámele el molde", de José Luis Roncallo. "Me entendés lo que te digo", de Ernesto Borra. "No arrugués que no hay quien pianche", de Miguel Calvello. "La Morocha", de Ernesto Saborido.

Es entonces cuando hombres como Agustín Bardí, Eduardo Arolas, Vicente Greco, Francisco Canaro, Roberto Firpo, José Guardo, Ernesto Zambonini, Juan Maglio, Domingo Santa Cruz, Francisco Lomuto, Augusto Berto, Juan Carlos Cobián, Carlos López Buchardo, Juan de Dios Filiberto, Enrique Delfino, entre otros, van aproximándose a lo que ha de llamarse "Guardia Nueva".

Y hacia 1915 se advierte que los pequeños conjuntos van abandonando "La Marina", de Suárez y Necochea, para llegar al "Café Botafogo", de Sulpacha y Lavalle.

Es entonces cuando entre el quinquenio que va del 15 al 20 el tango deja de ser lo prohibido para ser lo trascendental y permanente del alma de la ciudad misma.

¿SE ACUERDAN, MUCHACHOS?

Cuando las clases populares comienzan a tomar conciencia de la propiedad que les cabía sobre su música —como muy bien lo señala Horacio Arturo Ferrer— se producen, en la música del tango, algunos cambios fundamentales.

Las empresas grabadoras de aquel entonces, como "Atlanta", "Pathé", "Artigas", "Orophon", "Marconi", fueron absorbidas por los consorcios internacionales: Columbia Records, Odeón y Victor.

Tampoco quedaron rezagadas las editoriales de música que comenzaron a reproducir para piano los tangos de aquel entonces: "Breyer", "Yantorno", "Arista y Lena", a las que se sumaron "Pirovano", "Perrotti", "Grinberg" y "Korn", entre otras.

Pero, indudablemente, no fue el crecimiento comercial el que



Pedro Maffia, con su talento, desarrolló definitivamente el uso del bandoneón.



Dijo Anibal Troilo de Astor Piazzolla: "Lo que hace Piazzolla no es tango, ni tiene vinculaciones con el tango, ya que modifica su esencia y su espíritu y el público no se reconoce en él, ni reconoce como música suya la que él crea".

desarrolló esa conciencia popular a la que hacíamos referencia.

Después de los ejemplos orquestales que hemos dado, aparece la Orquesta Típica Select, que va a ser la precursora de los conceptos modernos, merced a Enrique Delfino en el piano, a Osvaldo Fresedo en el bandoneón y a Tito en el violín.

Pero otros hombres han de aportar al desarrollo instrumental del tango sus ganas de convertirlo en lo no prohibido: Juan Carlos Cobián y Enrique Delfino, caracterizados por su aporte al desarrollo melódico. Agustín Bardí, José Martínez y Eduardo Arolas que, si bien aportaron nuevos elementos, no prescindieron del ser solitario del tango.

Surge así "la orquesta típica" entre 1915 y 1920, como desarrollo de la base formada por bandoneón, piano y violín. Y es a la orquesta de Julio De Caro a quien le corresponde su grado máximo de desarrollo.

Cuando Julio De Caro afirmó que "el tango también es música" marcó, incuestionablemente, la necesidad musical del género. Y este desarrollo planteó la necesaria incorporación de otros



En 1915, Francisco Canaro, junto a Agustín Bardi, Eduardo Arolas, Vicente Greco, Roberto Firpo, José Guardo, Ernesto Zambonini, Juan Maglio, Domingo Santa Cruz, Francisco Lomuto, Augusto Berto, Juan Carlos Cobián, Carlos López Buchardo, Juan de Dios Filiberto y Enrique Delfino, entre otros, van aproximándose a lo que ha de llamarse "Guardia Nueva".

Instrumentos, como el contrabajo, que va a marcarle, a iniciativa de Leopoldo Thompson, su intenso compás canyengue y señalará la larga lista de contrabajistas de la "Guardia Nueva", como Luis Bernstein, Hugo Baralis (padre), Pedro Caraciolo, Aniceto Rossi, Enrique Díaz, Rafael del Bagno, entre otros.

Sin embargo, la incorporación de instrumentos no terminará allí. Fresedo agregará arpa y vibráfon y el "Octeto Buenos Aires" hará lo mismo con la guitarra eléctrica. El violoncello —empleado por primera vez por Eduardo Arolas en 1917—, será orquestrado luego por Roberto Firpo y Pedro Maffia, y por el mismo Osvaldo Fresedo y Aníbal Troilo después.

QUIEREME COMO SOY

Al iniciar Julio De Caro el proceso renovador en las formas interpretativas, debió soportar la oposición del llamado "gran público".

Y este tipo de actitudes, hacia el tango, no cambiaron. Siempre que aparece una corriente evolucionista, encuentra una resistencia que no tiene explicaciones racionales y que, paradójicamente, acepta innovaciones en otros ritmos.

Ahora se polemiza si el tango está o no en decadencia. Pero si volvemos al comienzo de esta nota cuando decimos que el tango es el reflejo del mundo interno del hombre, no podemos dejar de comprobar que esa "decadencia" proviene de una crisis que soporta el aglomeramiento de seres humanos en esto que llamamos "ciudad".

Y hay un hecho que es real.

Posteriormente a la invención melódica y al enriquecimiento armónico, el tango pasa por una etapa de indecisión y desconcierto. Se mantiene por fenómenos populares, por trabajos individuales. Sigue siendo el prestigio de Carlos Gardel y el recuerdo de lo antiguo.

Se ignora entonces la experiencia realizada por Astor Piazzolla con las sinfonías sobre tema, ritmo y cadencia de tango, como fue "Tres movimientos sinfónicos Buenos Aires", que ganó el premio Fabián Sevitzky en Argentina en 1953, o con la "Sinfonietta" o con "Contemplación y danzas" para clarinete y orquesta de cuerdas, o como "Sonata" para piano.

Y aunque Aníbal Troilo haya sostenido que "lo que hace Piazzolla no es tango, ni tiene vinculaciones con el tango, ya que modifica su esencia y su espíritu y el público no se reconoce en él, ni reconoce como música suya la que él crea", volvemos a lo que decíamos antes con respecto a las corrientes evolucionistas: "encuentran una resistencia que no tiene explicaciones racionales y que, paradójicamente, acepta innovaciones sobre otros ritmos."

Y este es un hecho real.

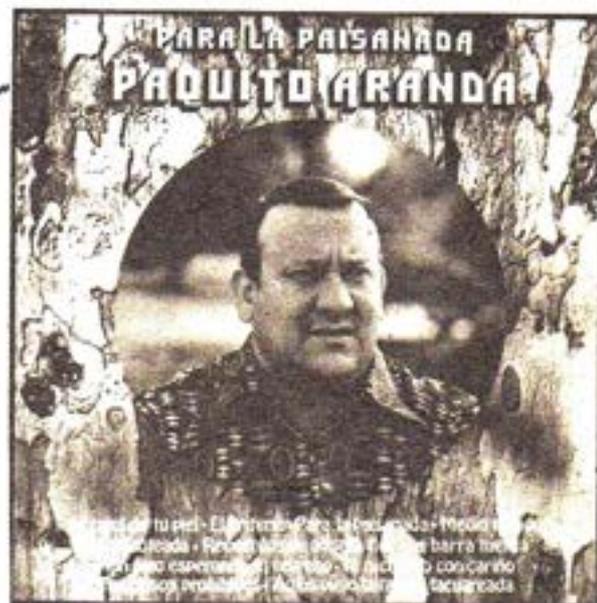
Por lo que, en definitiva, es problema del público que, mientras discute y afirma que lo que hace Astor Piazzolla no es tango, aplaude y se regocija con la "Cuarenta de Mozart", "innovada" por Waldo de los Ríos.

Qué notable, ¿no?

FESTIVAL

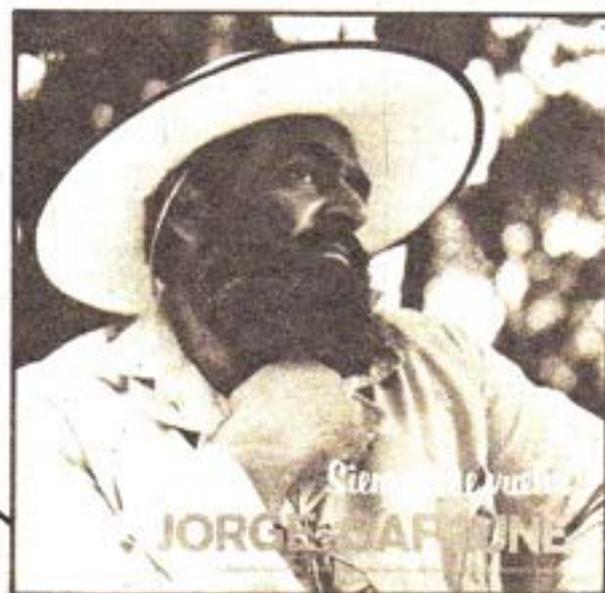
CBS

FOLKLORICO



PARA LA PAISANADA PAQUITO ARANDA y su Conjunto

Lp.: 19.447
Cassette: 53.447
Magazine: 89.447



SIEMPRE SE VUELVE JORGE CAFRUNE

Lp.: 19.448
Cassette: 53.448
Magazine: 89.448

Tango que me hiciste mal... (Continuación)

TIEMPOS VIEJOS

Escribe: Luis Benito Zamora (h.)

Partiendo de lo que decíamos anteriormente cuando afirmábamos que el tango se vive hacia adentro, o lo que es igual al decir de Julio Mafud que es un acto confesional, nos encontramos con que el tango fue siempre una crónica de su época.

Las transformaciones de los temas tratados en sus letras van dando la pauta del desarrollo que nace en ese contorno que delinear los pocos tangos que, en sus comienzos, tuvieron letra.

El letrista es, entonces, el analista de la vida palpable. Y así es que los tangos comienzan a acumular observaciones que resultan ser crónicas sociológicas.

La madre, la nostalgia, el coraje, la mina, el sexo, la protesta, son los temas generalmente tratados en sus letras. Todo esto, sin embargo, ya había sido considerado por la literatura gauchesca. Así vemos que payadores como José Betinoti, Luis Acosta García y Martín Castro tratan la hoy llamada protesta. El mismo Betinoti encara el tema de la viejita en *Pobre mi madre querida*. La mina venida a menos aparece en *La tísica* y en *La pecadora*, de Andrés Cepeda y en *Las ramerías*, de Luis Acosta García. *El pesao*, de Martín Castro enfoca —al igual que *A Bejarano*, de Cepeda— el tema del guapo y el malevo.

Recorriendo un poco más estas coincidencias temáticas, el escepticismo de Enrique Santos Discépolo aparece casi literalmente en los cantos de Cepeda. E incluso el hombre abandonado de Pascual Contursi está reflejado en Cruz, el amigo y compañero de *Martin Fierro*: "Grandemente la pasaba/con aquella prenda mia,/viviendo con alegría/como la mosca en la miel./ Amigo qué tiempo aquél/la pucha que la quería." Sin embargo, la zona de los arrabales y los contenidos pornográficos de las primeras letras, contribuyeron a su rápido ocultamiento. Y fijese si no debía ser así, cuando un señor de apellido Mathon



Martín Castro, payador que junto a José Betinoti y Luis Acosta García trajeron, en la literatura gauchesca, los temas que luego tocaría el tango: la madre, la nostalgia, el coraje, la mina, el sexo y la protesta.

le puso estos versos a *El Apache Argentino*, tango de Manuel Aróztegui: "Quisiera ser canflifero/para tener una mina;/metersela con bencina/llenarla bien de bencina/ y hacerle un hijo aviador/para batir el récord/ de la aviación argentina." De aquellas épocas quedan como testimonio *El Keko* (1885) que según Daniel Vidart fue cantado por los revolucionarios del Quebracho "no como marcha guerrera, sino como una canción de vivac"; el *Tango de la casera* que al decir de Horacio Arturo Ferrer fue una ma-

nera de denunciar que entre 1870 y 1880 había en la ciudad de 1.500 conventillos, y Bartolo toca la flauta que según Julio Mafud denuncia con violenta intención fálica su sugerencia sexual: "Bartolo tenía una flauta/ con un agujerito solo..."

La vertiente social del tango proviene del anarquismo. Es el punto de unión entre la denuncia social de la literatura gauchesca y la denuncia social proletaria. Es que entre los autores hay muchos trabajadores proletarios: Ángel Villoldo, tipógrafo; Eduardo Arolas, pintor de

carteles; Francisco Canaro y Vicente Greco, canillitas; Juan de Dios Filiberto, albañil; Roberto Firpo, obrero metalúrgico.

Las únicas excepciones la constituirán Julio de Caro y Gerardo Hernán Mattos Rodríguez.

El tema social resalta en obras como *Pan de Celedonio* Esteban Flores con música de Eduardo Pereyra; *Acquaforte*, de Carlos Marambio Catán, con música de Horacio Petrossi; *Al pie de la Santa Cruz*, de Mario Batistella, con música de Enrique Delfino; o en *Gambalache*, *Yira Yira* y *Qué vachaché* con letra y música de Enrique Santos Discépolo.

Por eso, acertadamente, dijo Margarita D. León: *El tango es el libro de quejas del arrabal*.

YO SOY EL TANGO

Los cronologistas del tango no concuerdan en cuál fue el primer tango con letra. Raúl González Tuñón afirma que fue *Don Juan*; Héctor y Luis Bates sostienen que fue *Dame la lata*. Carlos Vega se inclina por *Andate a la Recoleta* y Gastón Tamamón dice que fueron *La quinta* y *Los vividores*.

De lo que no hay duda es que *El Entrerriano*, de Rosendo Mendizábal —estrenado en 1897 en lo de María La Vasca (según Francisco García Jiménez en su libro *Así nacieron los tangos*)— y en lo de Laura (según Juan Silbido en su libro *Evocación del tango*)— fue el que alcanzó mayor difusión.

Pero el tango sigue siendo orillero. Por eso muy bien afirma Felipe Amadeo Lastra: En homenaje a la verdad, lamentamos tener que decir que los argentinos de la alta sociedad por teña, descubren el tango en París después del Centenario y es entonces cuando, a su regreso, lo introducen en los salones de la "crème"... Es así que a pesar de los esfuerzos realizados por la oposición en resistencia a la expresión popular, la música y letra de tango se imponen. Paralelamente los sec-



El tema social resaltó en obras como *Pan*, de Esteban Celedonio Flores (en la foto), con música de Eduardo Pereyra.

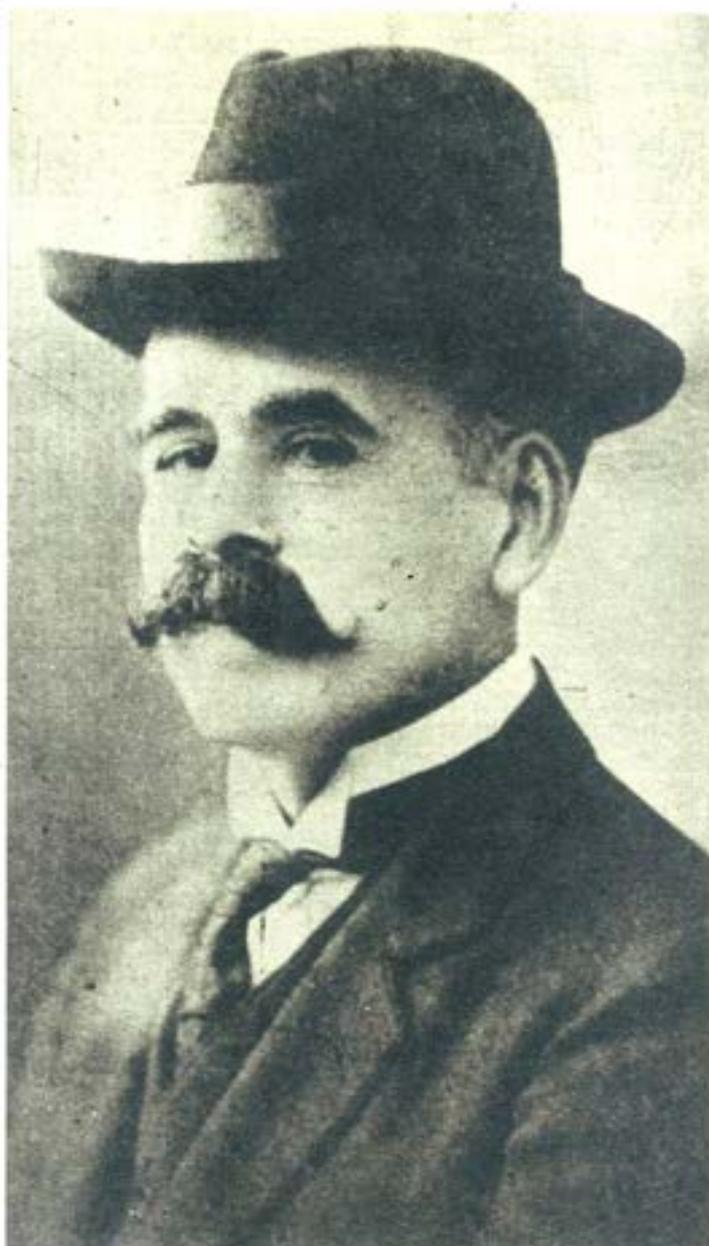
tores proletarios abandonan las ideologías provenientes de las olas inmigratorias del 80/90 y 900/14; el sainete deja de lado la influencia de la zarzuela; Pascual Contursi pone la letra al tango y éste se encuentra con el intérprete de mayor gravitación: Carlos Gardel.

Y si Enrique Santos Discépolo definió a Contursi como aquél que hizo subir el tango de los pies a los labios, no es menos cierto que Contursi fue el primero que logró expresar lo que la sensibilidad del pueblo no había podido cristalizar.

CHE PAPUSA OI...

En su gran mayoría, los letristas de tango de aquella época tienen el presentimiento del oscuro destino que tendrán las mujeres del cabaret. Saben, intuitivamente, que el desempeño de ellas será eficaz mientras les dure la juventud y la belleza pero que, una vez perdidas, nadie sentirá atracción por verlas o buscarlas.

Es por eso que el hombre de tango —al que habíamos definido como cronista de su época— ve en esa mujer no a un artículo sexual sino al recuerdo



Entre los autores había muchos trabajadores proletarios, como el caso de Angel Villoldo, tipógrafo.

constante del barrio abandonado. Por otra parte la relación sexual prohibida para las mujeres que no ejercían el comercio, mantenía la prostitución por un lado y la pureza por el otro.

En las letras de tango nunca aparece admiración hacia el hombre vencedor. Por el contrario, como en la mayoría de los casos el hombre que pierde a la mujer es de otra clase, el letrista se adhiere a la condición social de la mujer.

El término *Milonguita* lo utilizó por primera vez Samuel

Linning, en 1920, para referirse a la muchacha de barrio que llega al centro: "...los hombres te han hecho mal, y hoy darías toda tu alma, por vestirme de percal...". (*Milonguita* de Samuel Linning, con música de Enrique Delfino).

La influencia del hombre magnate en el descarrilamiento de la mujer es también motivo de muchas letras de tango. Baste citar *De mi barrio* de Enrique Cadícamo con música de Roberto Goyeneche: "... y si encuentro algún otario que pretenda/por el oro mis amores

TIEMPOS VIEJOS

conseguir/yo lo dejó sin un cobre pa' que aprenda/y me pague lo que ayer me hizo sufrir." Donde queda explicitada el ansia de venganza hacia los hombres para cobrarse los daños sufridos en su juventud.

Pero también la mujer usa sus atributos para abandonar el barrio detrás de algún magnate.

Y este tema lo tratan, de maneras distintas, Pascual Contursi y Celedonio Esteban Flores. Mientras el primero no desconoce la culpa del hombre, no deja de recordar el origen de *Flor de fango* y sus ganas de mundo: "Justo a los catorce abril/te entregaste a las farras...". (*Flor de fango*, con música de A. Gentile).

Flores, en cambio, quita todo atenuante sensiblero y es menos objetivo que Contursi cuando descubre que su Margarita ahora es Margot: "Son macanas, no fue un guapo ni haragán ni prepotente, ni un cashio veterano el que al vicio te largó./Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente/berretines de bacana que tenias en la mente...". (*Margot*, con música de Carlos Gardel y José Razzano).

Noemi Ulloa, en su libro *Tango, rebelión y nostalgia*, dice —con respecto al ejemplo que acabamos de dar— que esto, tratándose de Flores, debe interpretarse no como una inculpação al destino, sino a la consciente asunción de un desplazamiento social: "Perdoná si en el recuerdo te traigo un poco de pena,/es que revivo en la escena lo que fuiste y lo que sos./Yo sigo siendo el de siempre, de gorra y de zapatillas...". (¿Sos vos? ¡Qué cambiada estás! de Flores con música de Edgardo Donato).

La aceptación que Paris había dado al tango, afrancesó a la mujer.



"Cambalache", "Yira, yira" y "Qué vachaché", de Enrique Santos Discépolo, son tres ejemplos del enfoque social del tango.

Y es Enrique Cadícamo quien define mejor estos casos en tangos como *Pompas de jabón*, con música de Roberto Goyeneche (... y a las milongueras por dárles dique/al irte con tu camba batís allón...) o en *Ché papusa oí*, con música de Gerardo Mattos Rodríguez, en el que le anuncia lo efímero de la belleza: "Si entre el lujo del ambiente/hoy te arrastra la corriente/mañana te quiero ver...".

Pero mientras la mujer cre-

ce por su entrega sexual, el hombre que hizo posible su ascenso pierde económicamente y se debe conformar como en *Aquel tapado de armijo* con letra de Manuel Romero y música de Enrique Delfino: "...me resultó al fin y al cabo/más durable que tu amor/al tapao lo estoy pagando/y tu amor ya se acabó."

Pero no todas las culpas son para el cabaret y el tango. Hay quienes como Nicolás Olivari

en *La Musa de la mala pata*, le dice a la mujer: "...bueno, lo cierto del caso/es que no le ha ido tan mal... (...) Ríete de los sermones de las solteronas viejas... (...) porque, piensa ¡si te hubieras quedado?..."

Y como dice Noemi Ulloa en el libro citado: Quedarse significaba elegir el percal, la quietud y la miseria del barrio, el silencioso anonimato del hogar, renunciando a las sedas brillantes, las alhajas, las pieles, el champagne y una supuesta libertad que ofrecían las luces de Buenos Aires. Irse fue la rebelión hacia el lumpen, hacia la fábrica, hacia el percal, ese percal que evocó Homero Expósito en una página antológica del tango, con que se cierra la historia de *Milonguita*. (Se refiere a Percal, tango de Expósito con música de Domingo Federico).

A modo de cierre de esta aproximación al análisis de las letras de tango referidas a la *Milonguita*, queden las palabras que en *Cuando pasa el organito* (su segundo libro) escribiera Celedonio Esteban Flores: "...Mis versos, estos pobres versos que desparramo sin intención de inmortalizarme con ellos, los he escrito amorosamente; y los he escrito amorosamente, porque he puesto en ellos algo de lo que siento bullir en mi interior, algo vivido o que he visto vivir a seres que han estado en contacto directo conmigo. (...) ... y luego he procurado pintar en mis acuarelas, en mis aguas fuertes, lo que hubiera sentido yo en lugar de ellos...".

Por eso podemos volver al comienzo: el hombre del tango, es el analista de la época que le toca vivir. Muestra y describe cosas.

Y realmente no pretendía nada más.

(Continuará)

(CONTINUACION)



A TRAVÉS DE LOS AÑOS

El afirmar que el tango es un acto confesional nos lleva a seguir ahondando estas crónicas sociológicas que los analistas de la vida palpable, que resultan ser los letristas, han ido volcando en cada tango.

Es así que habiendo estipulado que la madre, la nostalgia, el coraje, la mina, el sexo, la protesta, son los temas generalmente tratados en sus letras, comenzamos a analizar la presencia de cada uno de estos motivos inspiradores.

Fue la milonguera la que ocupó nuestra atención en un primer análisis. Sin embargo, ella no queda ausente del que ahora encaramos, en función a la importancia que adquiere cuando, de distintas maneras, el hombre de tango habla de su madre, de su barrio, de su coraje.

MADRE HAY UNA SOLA

El símbolo universal de la madre fue otro de los temas que el hombre de tango reflejó en sus letras. En la madre quedó anclado lo lindo y lo bueno del vivir. La madre configuró, de esta manera, la imagen total.

Miguel D. Etechebarne, en *La radiofonía y el tango*, publicado en el diario "La Nación" el 11 de febrero de 1962, dice: "La madre, no es tema de la poesía española; sí lo es en ciertas canciones de Italia. Y es, más que el padre, personaje del tango."

En todos los ejemplos posteriores —y en los que no están pero que tienen el mismo tratamiento—, el letrista ha volcado su desesperado amor por su madre. Y si para él el centro es el motivo de perdición para el hombre y la mujer de barrio, consiguió, de este modo, encontrar los valores positivos en la representación de su madre.

Así este personaje fue utilizado de diversas maneras y por otros tantos diversos motivos:

- Para mostrar el carácter comprensivo y perdonador de la madre: "... sólo una madre nos perdona en esta vida / es la única verdad / es mentira lo demás ...". (*La casita de mis viejos*, de Enrique Cadícamo con música de Juan Carlos Cobián.)

- Para, a través de este carácter comprensivo de la madre, aconsejar: "... todavía estás a tiempo de pegar el batacero / más debute y provechoso que podés imaginar. / Andá a verla a tu viejita, dale un beso y un abrazo / y llorando preguntale si te quiere perdonar ...". (*Nunca es tarde*, de Celedonio Esteban Flores con música de Eduardo Pereyra.)

- Para señalarle a la "milonguera" cómo es la vida de ella con respecto a la de su madre: "... y tu vieja, pobre vieja, lava toda la semana / pa' poder parar la olla con pobreza franciscana / en

TANGO QUE ME HICISTE MAL...

el triste conventillo alumbrado a kerosén ...". (*Margot*, de Celedonio Esteban Flores con música de Carlos Gardel y José Razzano.)

- Para enrostrarle a esa misma "milonguera" los paralelismos entre madre-bondad y cabaret-perdición: "... si tu vieja la tinda / levantara la cabeza desde el fondo del cajón / y te viera en esa huella tan audaz y descocada / se moría nuevamente de dolor e indignación ...". (*Audacia*, del mismo Flores, con música de La Rocca.)

- Para que la "milonguera" se encuentre, arrepentida, frente a su madre porque "el otro" la abandonó: "... Vos me decías tené cuidado / yo engegueci de pasión. / Aquella noche junté mis pilchas / tuve el castigo porque cobarde / me dejé sola con su querer ...". (*Perdón viejita*, de José Antonio Saldías, con música de Osvaldo Fresedo.)

- Para que, a la inversa, el hombre haya sido el abandonado y vuelva buscando la comprensión de su madre: "... Antes de verla yo era bueno / y hoy que se ha ido / con el alma destro-



"¿Cómo olvidarte en esta queja / cafetín de Buenos Aires / si sos lo único en la vida / que se pareció a mi vieja?". (*"Cafetín de Buenos Aires"*, de Mariano Mores y Discépolo.)

zada / vengo implorando tu compasión ...". (*Consuelo*, de Manuel Romero con música de Antonio Scatasso.)

- Para demostrar que todo lo que quiere, todo lo que permite la amistad y el amor, se identifica con su madre: "¿Cómo olvidarte en esta queja / cafetín de Buenos Aires / si sos lo único en la vida / que se pareció a mi vieja ...". (*Cafetín de Buenos Aires*, de Enrique Santos Discépolo con música de Mariano Mores.)

- Para dar relieve a su ser infantil ligado afectivamente en el regazo materno: "... hoy que no tengo más a mi madre / siento que llega en punta de pie para besarme ...". (*El choclo*, de Enrique Santos Discépolo, con música de Angel Villoldo y Carlos Merambio Catán.)

- Para mostrarle, a quien lo abandonó, que ahora está muy bien al lado de su madre: "Hoy ya ves estoy tranquilo, por eso es que buenamente / te suplico que no vengas a turbar mi dulce paz / que me dejes con mi madre, que a su lado santamente /



"Y desde el fondo del Dock / gimiendo en lánguido lamento / el eco trae el acento / de un monótono acordeón".
 ("Silbando", de José González Castillo, con música de su hijo Cátulo Castillo (en la foto) y Sebastián Piana.

edificaré otra vida ya que me siento capaz". (Tengo miedo, de Celedonio Esteban Flores, con música de José María Aguilar.)

BARRIO, BARRIO . . . , PERDONA SI AL EVOCARTE . . .

Para el hombre de tango, para ese letrista que hemos definido como el analista de la época que le toca vivir, el barrio representa una infancia perdida donde el mundo transcurrió serenamente compartido en los recuerdos con quienes hubieron de acompañarlo.

A pesar de sus cambios, a pesar de su crecimiento demográfico y edilicio, el barrio sigue siendo aquél de siempre para quien lo ha vivido en toda su dimensión. Por eso todas las motivaciones son válidas y todas se complementan:

- **Las escenas crilleras:** "... con su luz mortecina un farol / en la sombra parpadea / y en un zaguán / está un galán / hablando con su amor / y desde el fondo del Dock / gimiendo en lánguido lamento / el eco trae el acento / de un monótono acordeón". (Silbando, de José González Castillo, con música de su hijo Cátulo Castillo y Sebastián Piana.)

- **La evocación del arrabal:** "Dónde estará mi arrabal / quién se llevó mi niñez / en qué rincón, luna mía / volcás como entonces / tu clara alegría. / Veredas que yo pisé / malevos que ya no son / bajo tu cielo de raso / trasnocha un pedazo de mi corazón". (Tinta Roja, de Cátulo Castillo, con música de Sebastián Piana.)

- **La nostalgia de "lo viejo" alcanzado por el "progreso":** "Puente Alsina / de un zarpazo la "avenida" te alcanzó / viejo puente / compañero y confidente / sos la marca que en la frente / el progreso te ha dejado / y el suburbio rebelado / a tu paso sucumbió". (Puente Alsina, con letra y música de Benjamín Tagle Lara.)

- **La "resistencia" a ver cambiado el barrio:** "Me da pena verte hoy barrio de Flores / rincón de mis juegos de pibe andarín". (San José de Flores, de Enrique Gaudino, con música de Armando Acquerone.)

- **La "profecía" del que sabe no va a volver:** "... Ya nunca me verás como me vieras / recostado en la vidriera...". (Sur, de Homero Manzi, con música de Aníbal Troilo.)

- **La presencia de "las cosas que adornaban" el barrio:** "Al paso tardío de un pobre viejo / puebla de notas el arrabal / con

un concierto de vidrios rotos / el organito crepuscular". (Organito de la tarde, de José González Castillo, con música de Cátulo Castillo.)

- **El inefable destino de ausencia que, con el tiempo, tendrá ese mismo organito:** "Saludarán su ausencia las novias encerradas / abriendo las persianas detrás de su canción / y el último organito se perderá en la nada / y el alma del suburbio se quedará sin voz...". (El último organito, de Homero Manzi, con música de su hijo Acho.)

- **La permanente presencia del barrio a pesar de su progreso,** (dada por el mismo Homero Manzi, con músicas de Aníbal Troilo, en dos tangos) "Un pedazo de barrio allá en Pompeya / durmiéndose al costado del terraplén / un farol balanceando en la barrera / y el misterio de adióls que siembra el tran...". (Barrio de tango.) Y "San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo / Pompeya y más allá la inundación...". (Sur.)

EL MALEVAJE EXTRAÑO, ME MIRA SIN COMPRENDER . . .

Dice Jorge Luis Borges: "El guapo no era un saltador ni un rufián, ni obligatoriamente un cargoso; era la definición de Evaristo Carriego: un cultor del coraje. Un estoico, en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación progresiva, un veterano del ganar sin pelear; menos indigno —siempre— que su presente desfiguración italiana del cultor de la infamia, de malevito dolorido por la vergüenza de no ser canifinlero."

Y como esta explicación de Borges coincide con la mayoría de los autores que se ocuparon en mostrar las virtudes y defectos del "malevo", sirva como introducción a los ejemplos que podemos tomar para mostrar que, por supuesto, el guapo, el compadrito, el malevo, no estuvieron ausentes en las crónicas sociológicas de los letristas de tango.

- **El agradecimiento de la mujer hacia el hombre que la inició:** "... y si hoy manyo bien la vida / se la debo acreditar / al que me hizo debutar. / Era bruto y mano larga / si retobármele intenté / pero en horas bien amargas / igual que un padre pa' mí fue...". (Guapo sin grupo, de Manuel Romero, con música de Salvador Merico.)

- **La habilidad para usar el cuchillo:** "... el que maneja el cuchillo / con audacia y coraje / y en medio del malevaje / me he hecho siempre respetar...". (Matasanos, de Pascual Contursi.)

- **La valentía por enfrentar la situación cuando se siente traicionado:** "... gritó un malevo: que pare el baile / yo soy Juan Nieves, le dije al Chueco / soy el amante de esa mujer." (Que pare el baile, con letra de Enrique Cadícamo y música de Enrique Maciel.)

- **La señal de haberse encontrado con otro guapo:** "... lleva de adorno en la cara / la roja marca de un tajo / que un malevo le marcara / por algún sucio trabajo...". (De estirpe porteña, de Celedonio Esteban Flores, con música de Rosita Quiroga.)

- **El guapo en acción, defendiendo a su amor:** "... pero otro amor, por aquella mujer / nació en el corazón del taura más mentao / y un farol en duelo criollo vio / bajo su débil luz morir los dos." (Duelo criollo, con letra de Lito Bayardo y música de José Razzano.)

- **El guapo que muere en la pelea:** "Moreyra arrabalero que en una esquina / afrontaste el peligro con mala estrella / por vos habrá responso en Puente Alsina / y vestirá de luto Nueva Pompeya...". (Responso Malevo, de Manuel Romero, con música de Cátulo Castillo.)

- **El guapo que abandona el barrio por "las luces del centro":** "Pero un día la milonga / lo arrastró para perderlo / usó corbata y cuello / se emborrachó con pernod / y hasta el tango arrabalero / a "la francesa" bailó...". (El taita del arrabal, de Manuel Romero, con música de José Luis Padula.)

- **La mitificación del guapo:** "Y fue por las calles del viejo suburbio / que pasó vencido con un gesto fiero / el último guapo que en los entreveros / se sintió bandido, guacho y peleador." (El último guapo, con letra y música de Enrique Cadícamo.)

- **El guapo vencido no por el progreso, sino por el amor:** "Decí por Dios qué me has dao / que estoy tan cambiado / no sé más quien soy. / El malevaje extraño / me mira sin comprender / me ve perdiendo el cartel / de guapo que ayer / brillaba en la acción...". (Malevaje, de Enrique Santos Discépolo, con música de Juan de Dios Filiberto.)

Y ese mismo "Malevaje", de Enrique Santos Discépolo, nos sirve para completar este análisis aproximativo: "Ya no me queda pa' completar / más que ir a misa e hincarme a rezar..."



"Ya nunca me verás como me vieras / recostado en la vidriera".
 ("Sur", de Homero Manzi, (foto), con música de Aníbal Troilo.)

(continuará)



El mismo Edmundo Rivero tiene que sujetarse a tangos de aquella época cada vez que sube al escenario de su Viejo Almacén. Y cuando quiere estrenar alguno, primero lo graba.

como Astor Piazzolla a quien se ataca porque, según se afirma, no responde a la esencia del viejo tango.

AL MUNDO LE FALTA UN TORNILLO

Incuestionablemente nuestra sociedad ha cambiado. Con ella, obviamente, nuestra manera de vivir.

El hombre y la mujer han roto su encierro y se comparten hasta físicamente.

El tango, según definíamos, no llega a esa forma de vida. Su intimidad, su tristeza, su melancolía, dista de este bullicio exterior en que el hombre parece querer transitar.

El hombre actual aborrece la soledad y prefiere manifestarse en grupo. Colectivamente.

Lo mismo ha hecho la mujer. Ya no es la mujer pensada para el hogar y con el viejo tabú del *qué dirán*.

El lenguaje del tango queda, entonces, irremediablemente perdido en aquel Barrio de tango que describiera Homero Manzi; en el *Farolito de papel* que diseminara Francisco García Jiménez; en *Mi noche triste*, que contara Pascual Contursi; en el *Cafetín de Buenos Aires* de Enrique Santos Discépolo, y en tantos otros...

Sin embargo, cuando ese mismo hombre, cuando esa misma mujer, se disponen a escuchar un tango, cuando deciden vivir una noche a pleno tango en cualquiera de los boliches destinados a tal fin, van en busca de los tangos que, según ellos mismos, no los representan.

Realmente incomprensible.

O quizá demasiado lógico ante la escasez de tornillos...

EL MOTIVO

En nuestra afirmación de que todo estilo musical popular auténtico es reflejo de una estructura social, podemos encontrar esta crisis actual del tango.

Es que en un proceso de cambios sociales, no sólo cambian las pautas económicas y culturales sino también los valores y gustos estéticos.

Y esa es nuestra época, o la época actual

del tango. La transformación constante hacia nuevos rumbos que, en algunos casos, no están del todo definidos.

El hombre joven busca sólo su propia orientación, su propio contorno, su propia motivación existencial. Ha delimitado, más que nunca, su propio modelo cultural y social.

Y esto, para el estudio de una crisis musical, es de real importancia.

De ahí se pueden establecer algunos paralelismos. Mientras que los que hoy intervienen en el mundo musical —bailándolo o compartiéndolo— son jóvenes de 12 a 18 años, en la época del auge del tango la edad iba entre 20 y 25 años y entre 22 a 30. Esto ha traído aparejado un distanciamiento entre las edades y, consecuentemente, entre sus gustos y preferencias. El hombre de 30 ó 40 años no puede bailar uno de los ritmos modernos a la par de un joven. Debe limitarse a escucharlo, o ignorarlo.

Se produce entonces no sólo la separación de las edades, no sólo la separación de los gustos musicales, sino la total oposición entre unos y otros.

Parece ser por esto, entonces, que el hombre mantiene las contradicciones que planteábamos porque al mundo le falta un tornillo...

Y estas contradicciones son las que, aparentemente, le hacen preguntar a Julio Mafud: "¿Podrá el tango asimilar el cambio?". Porque, indudablemente, el nuevo estilo de vida, este ritmo de vida que nada tiene que ver con el 2x4, exige una nueva expresión y una nueva etapa del viejo estilo musical.

Creemos que si el tango prescinde de su pasado y mira el presente que lo rodea, volverá a surgir.

No es ésta la primera vez que sufre una crisis.

Para eso es parte del hombre mismo...

EL MOTIVO (II)

Hemos visto, hemos oído, hemos comprobado, cómo autores, intérpretes, compositores, tienen que valerse de determinados cabalitos de batalla para que el público los acepte o, por lo menos, empiece a tenerlos en cuenta.

Es absurdo afirmar que Astor Piazzolla es igual a *Balada para un loco*. Sin embargo, es un hecho real que trasciende al llamado gran público cuando Amelita Baltar canta los versos de Horacio Ferrer. Antes, era para un grupo.

El mismo Edmundo Rivero tiene que sujetarse a tangos de aquella época cada vez que sube al escenario de su *Viejo Almacén*. Y cuando quiere estrenar alguno, primero lo graba. Intérpretes jóvenes de real valía para el tango como Graciela Susana y como Rubén Juárez deben —necesariamente— cantar tangos de épocas que no vivieron, si pretenden seguir el camino que se han trazado.

Por eso es nefasta la actitud contradictoria del público, gran responsable de esta crisis.

Pero no quedan exentos de culpas los sellos grabadores y los medios de comunicación.

El pasa-discos sabe que va a tener más audiencia pasándolo a Gardel y no a Juárez. De esa misma manera, Odeón sabe que es más negocio seguir inventando discos de Gardel que dándole más manija a Juárez.

Entonces: si se sabe y se puede comprobar a diario que una radio, que un canal de televisión influye preponderantemente en

el público y como lógica consecuencia en las ventas, no entendemos por qué no le dan cabida a los nuevos. (Bah... en realidad lo entendemos...)

Sucede así que el poeta, que el compositor, que el intérprete, no tiene forma de ser difundido, salvo que escriba como en aquel entonces, o que cante la década del 40.

Por eso la crisis del tango tiene estos dos motivos:

El hombre por el hombre mismo, y lo que parece ser un cáncer incurable en todo lo relacionado a la cultura popular: su difusión.

Entonces mientras sigamos con este esquema (la crisis del hombre es superable), el tango quedará como recuerdo de una época vivida; nuestra ciudad se quedará sin folklore o, como dijimos en el comienzo de esta nota, al más puro estilo del Dr. Fausto de Goethe, le habrá vendido su alma al diablo. Claro que en una de esas ya lo hizo...

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Jorge Luis: *Evaristo Carriego*.

FERRER, Horacio A.: *El tango, su historia y evolución*.

GONZALEZ TUÑÓN, Raúl: *A la sombra de los barrios amados*.

LASTRA, Felipe Amadeo: *Recuerdos del 900*.

MAFUD, Julio: *Sociología del tango*.

SABATO, Ernesto: *Tango, discusión y clave*.

ULLOA, Noemi: *Tango, rebelión y nostalgia*.

VIDART, Daniel: *Sociología del tango*.

De los subtítulos de este trabajo

"*TE ACORDAS HERMANO QUE TIEMPOS AQUellos...*"

(Del tango *Tiempos viejos*, de Manuel Romero y Francisco Canaro).

"*¿SE ACUERDAN MUCHACHOS?*"

(Tango de Cástulo Castillo, Pablo Suero y Enrique Delfino).

"*QUIEREME COMO SOY*"

(Tango de Carlos Bahr y Elias Randal).

"*TIEMPOS VIEJOS*"

(Tango de Manuel Romero y Francisco Canaro).

"*CHE PAPUSA O!*"

(Tango de Enrique Cadícamo y Gerardo Hernán Mattos Rodríguez)

"*A TRAVES DE LOS AÑOS*"

(Tango de Homero Manzi y Pedro Maffia).

"*MADRE HAY UNA SOLA*"

(Tango de José de la Vega y Agustín Bardi)

"*BARRIO, BARRIO... PERDONA SI AL EVOCARTE...*"

(Del tango *Melodía de arrabal*, de Alfredo Le Pera, Mario Batistella y Carlos Gardel).

"*EL MALEVAJE EXTRAÑO, ME MIRA SIN COMPRENDER...*"

(Del tango *Malevaje*, de Enrique Santos Santos Discépolo y J. de Dios Filiberto).

"*LA HISTORIA DE SIEMPRE*"

(Tango de Celedonio Esteban Flores y Roberto V. Lambertucci).

"*A LA SOMBRA DEL RECUERDO*"

(Tango de Francisco García Jiménez y Agustín Bardi).

"*AL MUNDO LE FALTA UN TORNILLO*"

(Tango de Enrique Cadícamo y José María Aguilar).

"*EL MOTIVO*"

(Tango de Enrique Cadícamo y Juan Carlos Cobián).