
El tango como sistema de incorporación*

JOSE GOBELLO



Al comenzar su ensayo titulado "España invertida" aparecido en 1922, evoca Ortega y Gasset el momento en que Teodoro Mommsen emprende la redacción de los tres volúmenes de su "Historia de Roma". "La pluma succulenta — dice Ortega — desciende sobre el

papel y escribe estas palabras: "La historia de toda nación, y sobre todo de la nación latina, es un vasto sistema de incorporación". La lectura del ensayo de Ortega me sugirió un nuevo enfoque de la historia del tango. Comencé a entender que también el tango es un sistema de incorporación.

El tango se ha expandido, ciertamente; se ha propagado, ha plantado sus banderas más allá de su hogar nativo. Primeramente

las plantó en Europa: en París, donde fueron sus adelantados los jóvenes de la huata y los proesseurs de tango (Saborido, Juan Carlos Herrera, Bernabé Simarra); en Londres, en Berlín, en Roma. Más tarde, otro adelantado, un noble milanés, el barón Antonio María de Marchi, las clavó en el corazón de la oligarquía vacuna, en los palacios franceses de los estancieros argentinos, construidos en el barrio Norte, lejos de

* Tomado de la Revista Universidad de Medellín No. 52, 1988



El tango, un estado de alma

los mugidos de las vacas y del olor del estiércol. Tuvo en Europa una numerosa prole y se desentendió de ella París, Roma y la misma Helsinki pudieron ser colonias, o quizás provincias, del tango argentino, pero el tango no hizo hijos para sí, sino para el mundo, y nunca se ocupó de ellos. Más bien los consideró bastardos, espurios, tanto que nuestros tangólogos los repudian y nuestros tanguistas los ignoran.

El tango no es centrífugo, como lo es el jazz, del que se desprenden permanentemente nuevas especies musicales. Es centrípeta. Todo lo atrae hacia sí, todo lo incorpora, todo lo mete en su

cuerpo: lo ingiere, lo digiere y lo metaboliza. Estas reflexiones que estoy perpetrando quieren ser la crónica de su metabolismo, del intercambio de materia y energía entre el tango y el mundo que le es exterior.

Lo primero que se incorpora al tango es la estructura musical. No la tiene propia cuando nace. Los compadritos bordan las flores de su coreografía procaz, a veces obscura, sobre diversos canevás: sobre las estructuras musicales que les proporcionan la habanera, la polca, la mazurca —afirmó que principalmente la mazurca, que fue el baile preferido del compadrito, cosa nada ardua de de-

mostrar—. Los compadritos no crean una estructura musical, se la incorpora. Lo dice Carlos Vega, pero al revés: "Al dotar a la milonga de su versión coreográfica, (el compadrito) no hace otra cosa que aplicar a una música más adecuada las sentadas, contorsiones y resbaladas con que hubo singularizado su propio modo de bailar". Digo que al revés porque el compadrito no dotó a la estructura musical de la milonga de una coreografía sino que dotó a su coreografía propia, recién inventada, de una estructura musical de la que carecía y que necesitaba. Si las cosas fueron así —y Carlos Vega cree que así fueron— me parece impropio decir que la milonga es la madre del tango. Ella sólo le proporcionó un soporte musical estable, pero antes que ella se lo habían proporcionado, temporalmente, la polca, la mazurca y la habanera.

Vega ha analizado con lucidez la commixtión de habaneras, tangos andaluces y milongas y la confusión de rasgos y de nombres que esa commixtión originó. Estas reflexiones, empero, rehuyen el análisis y procuran la síntesis.

A fines del siglo pasado, tal vez hacia 1890, el tango es una especie musical compuesta por la estructura musical de la milonga o, si se prefiere, de un híbrido de tango andaluz y milonga, llamado milonga, y el capital de adquisiciones coreográficas del compadrito. La incorporación ha sido perfecta y muy pocos sospechan que uno y otro elementos tienen distintos orígenes.

La incorporación de la milonga —o de lo que se llamaba milonga— al tango se realiza empíricamente a través de los músicos que tañían en los peringundines y academias. En un principio esos músicos adaptaron a la coreografía del compadrito el repertorio conocido y luego improvisaron composiciones nuevas que llamaron tangos criollos. El adjetivo criollo propone una diferenciación de los tangos andaluces que menudeaban en los tabladillos.

La segunda incorporación realizada por el tango es la de la letra.

Ya ha sido expandido abundantemente que, al compás de las musiquitas tañidas para ser bailadas, los parroquianos de las academias y perigundines —los franeleros o franelas, que concurrían a esos sitios principalmente para beber y triscar— improvisaban letrillas obscenas. En realidad, en los lupanares del centro y en los de más allá proliferó una vasta literatura luponaria o rufianesca. El tango se incorporó rápidamente esa subliteratura, pero debía darle forma de letra y cierta presentación decorosa que le permitiera asomarse al varieté, ya fuera en la voces del matrimonio Gobbi, en la de Villoldo, en la de Lola Mebrives o de Pepita Avellaneda. Se incorporó entonces la forma literaria del cuplé.

Pero el tango también se incorporó, tomándola del cuplé, la que ha dado en llamarse letra argumentada. Los tangos de Villoldo y los de la época de Villoldo están casi todos escritos en primera persona. También están escritos en primera persona los tangos iniciales de Contursi, pero éste pasa luego a la segunda —*Mi noche triste*, *Flor de Fango*, *Ivette*, *De Vuelta al bulín*— y por fin avanza hacia la tercera en la letra de *Pobre paica*, compuesta para la música de *El motivo* de Cobian. Más allá de la persona verbal empleada, esas letras cuentan historias: la de los bacanes amurados de *Mi noche triste* y *De vuelta al bulín*, la de la Caperucita Roja carriegana reaparecida en *Flor de Fango*. El cuplé también alternaba el alarde con la narración... *Flor de Té*, difundido por la pequeña voz de plata de Raquel Meller, contaba una historia; tenía un letra argumentada... *avant la lettre*... Yo no sé si la primera letra del tango escrita en tercera persona es la de *Pobre paica*, de Contursi, o la de *Carne de cabaret*, tramada por Luis Roldán para la cupletista apodada la Tizoncito. Alguna vez me desvelé tratando de establecer la prioridad. Ahora creo que ha sido un desvelo injustificado, porque el argumento está pleno y pormenorizado en *Flor de Fango*; un argumento que se repetiría in-

cansablemente y que Enrique P. Maroni sintetizó en dos versos muy poco poéticos pero sumamente expresivos: “las luces malas del centro / te hicieron meter la pata”. El primer “argumento” del tango, es la historia de la mujer galante, convertida en una pílitrafa, la amarga historia que recogería Manuel Romero para endosársela a una de sus más dolientes criaturas, la rubia Mireya. De dónde tomó el tango esa historia inicial? No me atrevo a decir que la haya tomado del cuplé. A lo mejor la tomó de Carriego. Declaro que es ésta una cuestión que no he sabido dilucidar.

Debemos advertir todavía que la milonga es lo que podría llamarse una monada musical: consta de una sola parte que se repite infinitamente. Ya José Mármol aludió, en su novela “Amalia”, a las “melancólicas y espirituales canciones de nuestros gauchos, todas diferentes en la letra, y semejantes en la música” y a los “‘tristes’, cuyo aire es, poco más o menos, el mismo para todas las letras”. Esa música no sólo era única para todas las composiciones, sino para todas las estrofas de una misma canción. ¿Por qué, entonces, si la milonga prestó su estructura musical al tango, éste admite una creciente variedad de melodías y se expresa en composiciones tripartitas. En primer término, he llamado milonga, como se lo llamaba entonces, a un híbrido de milonga y tango andaluz, y el tango andaluz no tenía una sola parte, sino dos. En segundo lugar, con la estructura en la letra, el tango se incorporó también la estructura musical del cuplé, que se superpone a la que ya tiene, y puesto que existían cuplés de tres partes, cabe sospechar que de ellos tomaron los tangistas la estructura tripartita de sus composiciones.

Pero el tango anda necesitando su instrumento característico. Se ha venido sirviendo del violín, de la guitarra, de la flauta; en los prostíbulos galantes de Laura, de María la Vasca, de Mamita, ha florecido en los pianos tañidos por Rosendo, por Campoamor. No ha

desdeñado el arpa india y seguramente asomó en los acordeones y en los negros canutos de los clarinetes sopladitos por los inmigrantes italianos. Eran esos los instrumentos convencionales de la música convencional; pero el tango no era una música convencional; era una música exclusiva del pueblo porteño, típica de Buenos Aires, según la calificaría, con un término semántica y eufónicamente muy feliz, Vicente Greco. Es entonces cuando, providencialmente, aparece el bandoneón y el tango no titubea en incorporárselo. Sobre este instrumento se ha escrito mucho, se ha fantaseado un poco y se ha conjeturado más. No existen pruebas documentales de su llegada a estas playas, ignoro si en el equipaje de algún marinero o en el de algún inmigrante.

Un tango podía ser una vieja canzoneta olvidada, un vals francés, una melodía zarzuelera, un aire campesino. Pero como adocrinaba Crispín, era necesario hacerle la compadrada. Porque la compadrada —es decir, el esguince, el quiebro, que necesitaba de una música, o de una interpretación musical, ajustada al gesto de quitarse el cuchillo de la sisa y mostrarlo de punta al adversario, era el tango mismo. Todo lo demás eran sucesivas incorporaciones.

Pero ¡ay! el bandoneón no es el instrumento de “la compadrada” sino del lamento, del rezongo. “La compadrada” se expresaba mejor en el silbo de la flauta. Y he allí que aparece providencialmente el bandoneón cuando el tango comienza a despojarse de “la compadrada” para reemplazarla por la melancolía. “La música popular e melancólica a todo el mundo”, setenciaba el personaje de Saldías. Aquí, no; aquí era alegría y juerguista. Hasta que llegaron los inmigrantes que cambiaron nuestra composición demográfica, nuestro lenguaje, nuestra cocina y también, es claro, nuestra música. En 1911, cuando Vicente Greco propone el organigrama de la murga tangüera, eliminando la flauta —que persistirá

MONOGRAFIA

todavía durante algunos años, en otras murgas, tales como la de Firpo—y plantando a dos bandoneonistas de espaldas a los violines, el tango —es decir, “la compadrona”— todavía no ha sido desplazado por sus propias incorporaciones. Sin embargo, ¿qué permanece de él? Cierta cadencia canyengue, cada día menos perceptible, y los cortes y quebradas alardeados por los bailarines. Pero lo que define al tango es su porteñidad y si el porteño no ha cambiado sólo su camisa sino también su alma, el tango debe cambiar la suya. Un porteño no es ya el hijo de criollos que come carne asada y rasga las cuerdas de la vihuela. Ahora es un hijo de gringos que come *pastas-ciutta* y tañe el bandoneón.

En 1914, Roberto Firpo compone *Alma de bohemio*. En 1913 había compuesto *Marejada*. ¡Qué resta de “la compradona”, de “lo ferolete”, que decía Crispín, en esas páginas? Nada. Son páginas románticas. Firpo sopla sobre el tango un aura vivificante de romanticismo, de sentimentalismo. Tenía un temperamento romántico que, sin duda, había desarrollado cuando aprendió la práctica del piano ejecutando los valses de Ramenti. Ya he tenido oportunidad de señalar que el corte no admite frases melódicas extensas. Cuando el compadrito introdujo el corte en la mazurca, en la polca, en la habanera, lo que hizo fue cortar las frases melódicas. El famoso dos por cuatro supone una ejecución muy rítmica y muy veloz, incompatible con el desarrollo prolongado de la melodía. Por supuesto, cualquier tango puede ser ejecutado en dos por cuatro. En ese compás ejecutó Juan D'Arienzo un vasto repertorio. Pero, aunque *Marejada* o *Alma de bohemio* se ejecutaran en dos por cuatro, cualquiera advertiría que más que de una interpretación se trataría de una desvirtuación. Que es lo que ocurre con *Lágrimas*, el bellísimo tango de Eduardo Arolas, nuestro Mozart tangueri, en la arremetida a que lo sometió el cuarteto de Roberto Firpo. En un trabajito que me ha hecho muy feliz, “La esencia del tan-



go”, he tratado de desentrañar un aparente contrasentido: si el tango es el capital de adquisiciones coreográficas del compadrito de 1880 —es decir, los cortes, las quebradas, “las compradonas”, *Alma de bohemio* y *Marejada* hacia 1914; luego esa deliciosa página romántica de Arolas, que es “La cachila” —tal vez el más bello tango que se haya compuesto jamás— y más tarde todavía *La casita de mis viejos*, de Cobián, traicionan al tango? El tango, con *Alma de bohemio*, con *Marejada*, más tarde con *Honda tristeza* —también de Firpo— se incorpora al romanticismo, y esa incorporación es tan abrumadora que el tango —“la compradona”, “lo ferolete”— desaparece a su empuje. Pero si ya no puede el tango adecuar esa incorporación a su primera sustancia, la supedita a las incorporaciones anteriores —la estructura musical, la letra, el bandoneón— que son, si no su sustancia, su esencia; es decir, si no a lo que está debajo, como fundamento primero, de toda la creación tangística, sí, en cambio, a todo lo que se había ido construyendo encima.

El tango se componía y se ejecutaba para los pies, para ser bailado. También para ser cantado en el variété. El variété es entretenimiento y el baile lo es, asimismo. Creo que Firpo comenzó a escribir tangos para el corazón. Con-

tursi, en 1915, llevó el tango de los pies a los labios, para decirlo con Agustín Remón. Creó, en 1917, con la colaboración de Carlos Gardel, una nueva especie musical, el tango canción, que redondearía Enrique Delfino en 1920, pero Firpo lo había llevado ya, un poco antes, al plano de los sentimientos. Para entonces el tango había asumido un ritmo más retenido, procedente de París. Se había habanizado, según protestaba Viejo Tanguero en 1913. Tal contención del ritmo no favorecía la gimnasia procaz que era el baile del compadrito. Al aquietarse la velocidad de la interpretación, también se aquietaba el baile. “La compradona” prescindía ya del quiebro y del esguince y se refugiaba en el gesto del bailarín. “Tango severo y triste”, describía Ricardo Guiraldes en 1911, justamente en París. El afrancesamiento del tango —que no era exactamente su habanización, según exageraba Viejo Tanguero— permitió la revolución romántica cumplida calladamente por Firpo. Con Firpo el tango se puso triste y un extraordinario poeta intuitivo e instintivo, Pascual Contursi, expresó la tristeza, la melancolía tangüera, con una retórica naïve de su propia invención. La incorporación de esa retórica arrumbó los desplantes villodeanos y autorizó al tango a codearse con la lírica.

Cuando Delfino compone *Agua Bendita*, en 1919; cuando Cobián compone *Los Dopados* (luego *Los Mareados*) al comienzo de la década de 1920) sólo quedan vestigios de “la compradona” sustancial del tango, exhibidos como curiosidades a los turistas. Y, sin embargo, sabemos y sentimos que los tangos de Cobián no son menos tangos que los del negro Casimiro, del mismo modo que la *Buenos Aires de Cacciatore* es la misma que la del Virrey Vertriz. Cobián, de Caro incorporaron al tango la música. Pero ¿es que el tango no era música? Sí, era música, pero música funcional; música en función de baile, o en función de canto.

La incorporación de la música supone la incorporación del mal

llamado arreglo, es decir, de una instrumentación no exactamente ajustada a la escritura original. Formalmente el "arreglo", que prefiero llamar concertación instrumental, comienza con Julio De Caro. Este reemplaza la interpretación al unísono —"a la parrilla"— con otra inspirada por sus conocimientos de conservatorio, que se distingue principalmente por la introducción de solos y contracantos. De ahí en más las orquestas típicas comienzan a requerir los nuevos servicios de los instrumentadores, que presumían de arregladores, porque arrangeaient, es decir, ponían en un orden distinto, que suponían más conveniente, los compases escritos por los autores. Con el arreglo el tango se incorporó lentamente la técnica de la música de escuela (insisto en decir música de escuela; ésta me parece una expresión más precisa que música clásica, música culta o música erudita). Cuando los arregladores pusieron sus conocimientos al servicio de las composiciones, el tango se enriqueció. Cuando pusieron a las composiciones al servicio de su propio lucimiento, se desvirtuó. La función del arreglo es la de embellecer y enriquecer a una composición, como se emblece y se enriquece a la novia que marcha hacia el altar. Una buena modista logrará, con tulles y organzas, resaltar la belleza de la novia y disimular sus defectos físicos, si los tiene. Si la novia tiene brazos demasiado largos disimulará el defecto con mangas adecuadas, pero no se le ocurrirá rebanarle los brazos. Hay arregladores que rebanan, que mutilan, y ponen en los huecos dejados por las mutilaciones los productos de su inspiración o de su técnica. Creo que la concertación instrumental debe respetar todos y cada uno de los compases de una partitura, adornándolos, si es del caso, con timbres nuevos, con fiorituras, con arrequives. Es lo que hizo Argentino Galván. Y es lo que no hizo Astor Piazzolla con *La Cumparsita* y con *Inspiración*.

Hubo un momento en que el tango intentó incorporarse al sin-

fonismo. En el año 1936 yo era apenas un adolescente y me deslumbró el concierto ofrecido por De Caro en el teatro Opera, con una gran orquesta, la soprano Mary Capdevila y un buen elenco de cantores entre los que brillaban los dos candidatos al trono que la muerte de Gardel había dejado vacante: Hugo del Carril y Héctor Palacios. Pero el tango rechazó al sinfonismo como a un cuerpo extraño. Sólo se vino a aceptar algunos instrumentos aristocráticos, como el arpa de la orquesta de Fresedo; el violoncele, que no falta ya en ninguna típica que se precie, y la viola. A veces también la celesta, de la que Piazzolla y Stampone han logrado obtener muy buen partido.

¿Y la sincopa? Ya he dicho, en mi "Crónica general del tango", que la llamada "vanguardia" se caracteriza: 1) por la supeditación de la melodía —que el tango canción había enriquecido— al ritmo; 2) la eliminación de todo vestigio canyengue y la adopción de la sincopa, que toma del jazz. En términos técnicos, la sincopa es el cambio de acento que se produce cuando un tiempo débil está ligado al tiempo fuerte que le sigue. La sincopa propone una suerte de mutilación del compás que en el tango sugiera una prosodia tartamuda, como decía Julián Centeya a propósito de Piazzolla, o el andar de un rengo. En términos populares puede entenderse por sincopa el ritmo exento de melodía. En el tango, según lo observó Roberto Selles, arranca con los primeros compases de *Gallo Ciego*, de Bardi, y estalla en *La yumba*, de Pugliese. Ahora parece haberse convertido en un recurso exclusivamente piazzollano, pero como yo no estoy entre quienes niegan la tanguidad de los tangos de Piazzolla, y no la niego por las razones que he expuesto en mi ensayito "La esencia del tango", me atrevo a afirmar que la más reciente incorporación realizada por el tango es la de la sincopa, entendida ésta en su sentido técnico y también en el sentido de desplazamiento de la melodía por el ritmo.

¿Concluyen aquí las incorporaciones del tango? Indudablemente no. He dicho que se trata de un sistema abierto. Ahora mismo se habla de *rock tango*, aunque en este caso me temo que no se trate de incorporar en el tango elementos del rock, sino de un proceso inverso. Pero el mundo no ha concluido ni con Mendizábal, ni con Villoldo, ni con De Caro, ni con Troilo, ni con Piazzolla. Tampoco se ha anquilosado la porteñidad. Creo que el tango perdura merced a su capacidad para aggiornarse, para actualizarse permanentemente. No veo al tango como una mariposa embalsamada y fijada con un alfiler en un insectario; lo imagino libando cada día en nuevas flores y cambiando el color de sus alas. En todo caso, al cabo del primer siglo de su vida, presenta diversas formas y cada uno puede escoger, entre ellas, la que mejor cuadre a su propia sensibilidad. No todos los porteños somos iguales y si ha de ser la expresión de los porteños, es bueno que el tango no sea único e inmutable. Al fin y al cabo, ¿cuál es su identidad? En qué consiste la tanguidad? Para Leopoldo Lugones el tango dejaba de serlo si dejaba de ser obsceno. Para Saldías era "la compadrada". Para Villoldo era una jactancia y para Discépolo un pensamiento triste. Todos esos tangos, el obsceno y el fachendoso, el compadrón y el sentimental, son el tango. Sospecho que un pasodoble o una canzoneta han mantenido invariable no sólo su estructura sino también su espíritu. Se han convertido, así, en expresiones retrospectivas. El tango puede ser una expresión retrospectiva, pero también una expresión actual. Horacio Salgán dijo alguna vez sabiamente: "El tango es una música riquísima; tiene tanta amplitud, tantas posibilidades, que admite muchas formas, todas buenas y todas tango. Creo que es un error querer encasillarlo en sólo alguna de ellas".

Aspiro a que dentro de cien años alguien pueda retomar estas reflexiones donde yo las dejo para ocuparse de las futuras incorporaciones del tango.