

El Tango:
De los sórdidos arrabales a las coquetas milongas de hoy

Por Fabrice Hatem

Traducción : Yirka Maceo Ferrera

Introducción y resumen



En los márgenes urbanos desfavorecidos de las ciudades del Río de la Plata, cuya rápida expansión se nutre de un flujo de inmigración masiva proveniente de países europeos, es que nace el Tango a finales del siglo XIX. Música sincrética que refleja la diversidad de las poblaciones que se aglutinaron en los arrabales de Buenos Aires y de Montevideo, El Tango asocia el eco lejano de los ritmos africanos y las Payadas gauchescas, el sentimentalismo lírico de los italianos, el sentido español de la tragedia amorosa, la nostalgia de los violines judíos de Europa Central, la queja ronca del bandoneón alemán, una mezcla a la que se agregará más tarde un toque de elegancia y esteticismo parisino (foto al lado: Gauchos con las guitarras).

Animando los alborotados cafés y las casas de placer venal que proliferaban en Buenos Aires en los años 1990, esta música traerá consigo por mucho tiempo a los ojos de la sociedad bienintencionada, los estigmas de sus orígenes plebeyos e inmorales. Los lugares de libertinaje, los temas obscenos, un lenguaje vulgar, un baile lascivo: tal sería la imagen del Tango a principios del siglo XX (foto al lado: Orquesta de Tango a principios del siglo XX).



Sin embargo, el 2x4 será poco a poco adoptado por los medios populares “respetables”, luego por la clase media emergente, y, por último, por la gran burguesía porteña durante los años 1920. El Tango se aleja entonces de los ambientes marginales de sus orígenes, ellos mismos en vía de desaparición, para convertirse en una música de divertimento ampliamente practicada en todos los componentes de la sociedad argentina, suscitando incluso, el interés de los medios intelectuales y artísticos (foto al lado: reconstrucción cinematográfica de un cabaret, en una película de los años 1940).

A diferencia en cuanto al caso del Jazz americano, las redes criminales argentinas no desempeñaron un rol importante en su proceso de difusión. Si bien los empresarios de espectáculos y propietarios de cabarets de la época no tuvieron siempre una buena reputación moral, o incluso tuvieron algunos problemas con la ley, no podemos hablar de una verdadera mafia de vida nocturna en Buenos Aires en la era de oro del Tango.

Luego de un período declive entre 1950 a 1980, el Tango renace bajo la forma de una música y un baile de ocio globalizado, seduciendo a las clases medias cultas del mundo entero, y alejándose un poco de los medios populares. En cuanto a los orígenes marginales son hoy reducidos a la única dimensión del mito (foto al lado: Tango en París © Endavor).



Índice

Introducción y resumen	2
Un bastardo nacido en el arrabal porteño	4
El Buenos Aires mixto de los años 1850-1860	4
Alrededor de 1880: la inmigración europea transforma a Buenos Aires	9
Inmigración y expansión urbana	9
Una sociedad pobre y marginal	10
Delincuencia y prostitución	11
El crisol de una nueva cultura musical.....	12
1900: el Tango, una música despreciada de barrios bajos	15
Los lugares de libertinaje de 1900: El tango, reptil de lupanar	16
Textos obscenos, un lenguaje vulgar	17
Una danza lasciva e indecente	19
Entre los bailes populares de barrio y los grandes cabarets: el Tango en la encrucijada	21
Los cafés musicales de la década de 1910: peleadores y gamberros	22
El Tango empieza su ascenso hasta el estatuto de música decente	24
La época de los grandes cabarets del centro.....	26
El Tango y la prostitución: un vínculo que tiende a distenderse en la década de 1920.....	28
Cuando el tango se vuelve nostálgico	32
La doble transformación del tango.....	32
El Tango se despoja de su carácter canalla.....	32
Nuevas ambiciones artísticas de jóvenes poetas y músicos tangueros	34
De la expresión del alma argentina a un producto de ocio global.....	35
Del reinado sin compromiso al declive	35
Un producto de ocio global globalizado "de gama media"	36
Bibliografía	37

Un bastardo nacido en el arrabal porteño¹



El Tango nació a fines del siglo XIX en los márgenes sociales - barrios pobres o lugares equivocados - de las ciudades del Río de la Plata. Sin duda, Buenos Aires es el epicentro del fenómeno, aunque esto también se puede observar en otras ciudades de la región, especialmente en Montevideo (cf. Cuadro 1).

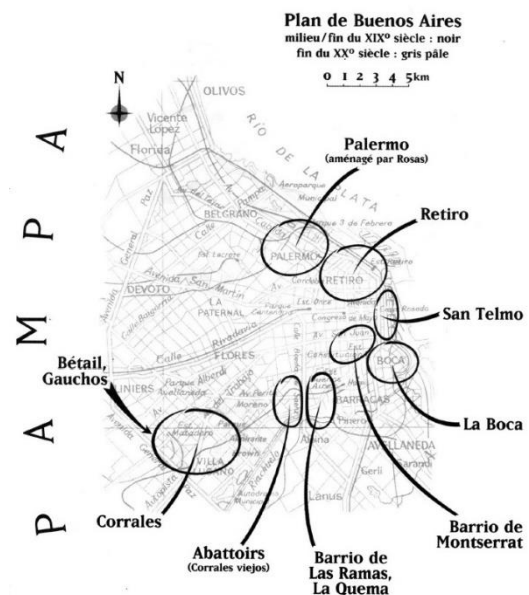
Es necesario, para comprender este fenómeno de maduración que acompaña a la extraordinaria expansión urbana que Buenos

Aires conoce desde 1860, remontarse a mediados del siglo XIX. De hecho, la historia del Tango está profundamente vinculada a las evoluciones sociales y geográficas que se sucedieron entre 1850 y 1930, convirtiendo el "París de América del Sur", desde el status de una ciudad colonial de modesto tamaño hasta el de una gran metrópolis mundial. El carácter altamente mixto de la ciudad hasta 1870, luego el aumento de un flujo migratorio desde Europa a partir de 1880, creó un crisol cultural de gran diversidad que gradualmente inventó el 2X4 (foto arriba: Conventillo a comienzos del siglo XX).

El Buenos Aires mixto de los años 1850-1860

A mediados del siglo XIX, Buenos Aires seguía siendo un ciudad relativamente modesta, midiendo en su mayor longitud, 1 kilómetro (véase mapa al lado [Cáceres, 2003]). Pero ya era un verdadero crisol musical donde resonaban los ritmos traídos por las diferentes poblaciones que cruzaban en esta ciudad mixta: las Payadas gauchescas de la Pampa, el folklore proveniente de las zonas rurales del noroeste, las Habaneras aportadas por los barcos que vinieron de Cuba o de España, la música culta de la burguesía blanca, los Candombes de negros todavía muy presentes en este momento...

La burguesía criolla vivía ahora entonces en el barrio de San Telmo, entre las dos fortalezas que defendían el acceso al puerto. Ella escuchaba y practicaba el piano o el clavicordio, tocando una música culta de inspiración europea, barroca y clásica.



¹ La siguiente sección se basa esencialmente en tres fuentes: los libros [Le Tango](#) de Horacio Salas y [El Tango, testigo social](#) de Andrés Carretero; y una larga entrevista con Juan Carlos Cáceres, publicada en 2003 en la revista [La Salida](#) bajo el nombre [Aux origines du Tango, les rythmes africains](#).



Más lejos al sureste, encontramos en lo que es hoy el barrio de Mataderos, paradas de postas y corrales donde los gauchos venían a aparcar el ganado en el camino, desde la Pampa hasta los mataderos de la ciudad, trayendo consigo la Milonga campesina (o Milonga de gauchos) y su instrumento de predilección, la guitarra² (foto al lado, Mataderos a finales del siglo XIX). El ganado finalmente era conducido a los mataderos (Corrales viejos). Un poco más cerca

del centro estaban los barrios de *La Quema* ("donde se quema la basura"), también llamado *Barrio de las ranas* en referencia a las marismas que se encontraron allí, o el *Barrio de las latas* ("barrio de latas"). Los habitantes, también llamados *Cirujas* (cirujanos), solían construir sus casas con latas llenas de tierra, que también se cortaban en guirnaldas para hacer decoraciones. Con el tiempo, los gauchos, descendiendo de sus caballos, se mezclaron con ellos para cantar y bailar al ritmo de la música europea (Mazurkas, Polkas, etc.) y de las Milongas en pequeños almacenes o pulperías.

En cuanto a los negros, vivían principalmente en el sur de la ciudad: en barrios como San Telmo, Concepción y Montserrat, familiarmente llamados *Barrio del Tambor* o del *Mondongo* en referencia a los tambores de Candombe que resonaban, y a los hábitos culinarios de los habitantes. Se reunieron para bailar en *tambos* o *quilombos*, cuya reputación no era muy buena a los ojos de la población blanca (ilustración al lado). Se ejerció una represión policial y reglamentaria contra estas reuniones y los tambores que las animaban. Es también en esta ocasión que se vio aparecer el término *Tango*, ya usado hacia 1840 en la prensa de la burguesía de Buenos Aires con el significado peyorativo de "danzas y músicas practicadas por los negros". Sin embargo, algunos blancos "vividores" ya comenzaban a frecuentar lugares donde observaban los bailes de los negros, copiándolos o parodiándolos.



La música popular también estuvo presente en muchos otros lugares: circos ambulantes, pulperías, perigundines, pequeños boliches (burdeles). También se bailaba en los bailes populares y *academias*, salones de baile que aparecen a partir de 1860-1870, y donde trabajaban las milongueras pagadas para bailar con los clientes. Muchos de

estos populares lugares, de mala reputación, a menudo al límite de la prostitución, se encontraban en el vecindario de la Constitución y cerca del actual parque de la Cámara de Diputados, áreas que aún estaban en el momento en las afueras de Buenos Aires (ilustración al lado: Pulperías, a mediados del siglo XIX).

² La película *Martin Fierro* (1968) da una idea de lo que podría ser el ambiente de los lugares de reunión donde los gauchos interpretaban esta música.



Un poco más tarde, un nuevo foco de actividades festivas también aparecerá en el barrio Retiro. Situado muy cerca al sur de Palermo, luego de haber sido el lugar de desembarque de esclavos en la era colonial, este se había convertido en un *no man's land* de mala reputación. Fue allí donde se asentaron, después del fin de las guerras del siglo XIX (la guerra de Paraguay en 1870, la guerra del desierto en 1879-1880), parte de los regimientos argentinos desmovilizados, con su ejército paralelo de mujeres, las famosas *chinas cuarteleras* (foto al lado). Estas mujeres, a veces apasionadamente fieles a un hombre, a veces de poca moral, seguían a los

soldados de una guarnición a otra. Ellas animaban pequeños cafés (*los ranchos de las chinas*) y abrían a los soldados sus acogedoras habitaciones para que vinieran a bailar la Polca, tocar la guitarra o tomar una copa. Se interpretaba en estos lugares una música alegre, rápida, con textos picarescos y cómicos.

Un fenómeno de mestizaje comienza entonces a producirse entre las músicas de diferentes orígenes, lo que conduce hacia 1860-1870 a la aparición de la Milonga. Este es el resultado de una mezcla de diferentes géneros de música popular presentes en Buenos Aires, como las Payadas gauchescas, el folklor rural y los antiguos ritmos ternarios de Candombe, ahora binarizados, a los que se agregará la Danza y las Habaneras cubanas (ilustración al lado, por Figari) y los Tangos andaluces de España, muy populares entre 1860 y 1880 (ver también el recuadro 2).



Esta Milonga *accandombeada* (mezclada de Candombe), practicada en las pulperías, en los bailes populares, en los tugurios del barrio de Constitución o en los *ranchos de las Chinas*, y resultando de la interacción entre las poblaciones de diferentes orígenes que se encuentran en estos lugares, puede ser considerado el ancestro directo del Tango.

Como baile, sin duda estaba inspirada en ciertos bailes africanos de pareja practicados cara a cara, pero con una innovación importante. De hecho, mientras que en estos los cuerpos estaban separados, ahora se acercan sucesivamente hasta enlazarse, con un abrazo más cercano que en las danzas "burguesas" del mismo período, y que prefigura directamente el Tango (foto al lado: Bailarines porteños, a finales del siglo XIX).

Recuadro 1

Otras cunas del Tango en el Río de la Plata

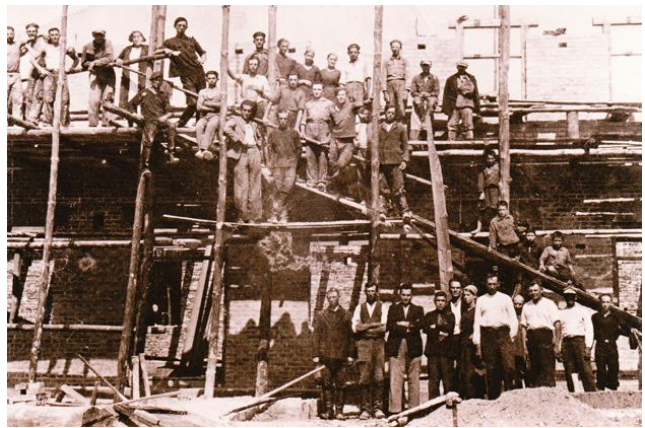


Sin negar la contribución fundamental de Buenos Aires en la formación del Tango, debemos reconocer que Montevideo también constituyó una cuna importante, con sus propias características, como una supervivencia más marcada de la influencia africana en la cultura popular local (foto al lado: Bailes en Montevideo en el año 1920).

Existe, de hecho, una fuerte similitud en la atmósfera y la cultura entre Montevideo y Buenos Aires de mediados del siglo XIX: desde

la misma historia colonial, las dos ciudades poseen la misma estructura étnica, la misma arquitectura, el mismo estilo de vida ([Borteiro, 2005], [Aguar, 2001]).

Los ingredientes musicales de esta génesis uruguaya del Tango son muy similares a los observados en Buenos Aires: las fiestas de tambores de esclavos negros (a principios del siglo XIX, algunas danzas negras llamadas “*Tangos*” también fueron prohibidas en Montevideo); las Payadas rurales de los gauchos; las danzas de Candombe y las Comparsas de carnaval; la nuevas influencias musicales, aportadas por la masiva inmigración europea de finales del siglo XIX



(foto al lado: Inmigrantes en Uruguay).



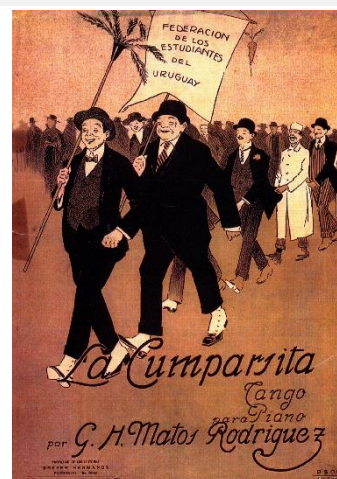
También encontramos el mismo tipo de lugares donde se crea el nuevo género: los conventillos donde la coexistencia de poblaciones pobres de todos los orígenes sirve como un crisol para el surgimiento de una cultura popular mixta; barrios bajos de Montevideo con sus academias de baile y lupanares...; circos criollos y teatros de variedades con sus Sainetes, sus Zarzuelas, sus Habaneras y otros Tanguillos andaluces... (Foto al lado: Conventillo de Montevideo).



Por ejemplo, alrededor del año 1880, existieron diversas "academias" o "pensiones" (salas de baile y entretenimiento) en varios barrios de la ciudad como: Bajo, Barrio Palermo, Aguada, Cordón, etc.; barrios donde el Tango no tardaría en echar raíces. Es aquí, como en Buenos Aires en la misma época, que se creó la Milonga, una melodía rítmica yailable. Mencionemos algunas de estas "pensiones" donde se podía bailar con las mujeres que trabajan en el establecimiento: *La Camarga*, en la esquina de las calles Sorzano y Convention; *La Pampa*, en la calle Yaguaron; *Madame Gaby*, en la calle Andes; *La Madrileña*, en la calle Durazno;

La Napoletana, en la calle Florida. "Ellas empleaban a músicos, y a artistas como Arolas o Contursi, los cuales frecuentaron esos lugares. En cuanto a los burdeles, también emplearon a tríos de músicos, para adornar la espera de los clientes. En el establecimiento de la mulata Flora, había, incluso, un pianista" [Aguar, 2001]. Un poco más tarde, los cafés, los boliches y otros lugares de distracción, constituirán también lugares de acogida para el Tango (foto arriba a la izquierda: el café de Montevideo en la década de 1930).

Pero por otro lado, no existía en la capital uruguaya ningún sellos fonográficos. Así que los artistas debían ir a Buenos Aires para grabar y ser realmente conocidos. Una razón que entre otras, explica la preeminencia finalmente adquirida por la capital argentina, mucho más grande que Montevideo, en la génesis del Tango (foto al lado: Partitura de *La Cumparsita*, compuesta alrededor de 1916 por el uruguayo Gerardo Matos Rodríguez).



El tango también está muy presente en los pequeños pueblos de la provincia de La Plata, alrededor de Buenos Aires. Los primeros capítulos de las memorias de Francisco Canaro [Canaro, 1999] nos hacen resentir lo que podría ser, en el comienzo del siglo XX, la vida de un músico de Tango itinerante, tocando en los pequeños pueblos del interior de la Provincia de Buenos Aires como Ranchos, Lezama, Lobos: los lastimosos tugurios y de mala fama con sus frecuentes peleas y su machismo omnipresente; las salas de baile compuestas por unas cuantas tablas de madera cubiertas con un techo de hojalata; las remuneraciones inciertas e irrisorias; una vida a veces más cerca de la vagancia, con sus desventuras picarescas, que de la gira artística (como cuando Canaro y sus colegas deben huir por la ventana del hotel en mal estado ya que no podían pagar la factura); los viajes peligrosos; el juego y el alcohol



omnipresentes; la presencia en cada barrio o cada pequeño pueblo de uno o dos "protectores" respetados que, creemos, podrían convertirse rápidamente en "padrinos" de la mafia ... Sin mencionar la prostitución, sobre la cual el músico lanza un velo discreto pero de la cual todo en la atmósfera descrita por Canaro (gamberros, barrios de mala reputación, niñas con un comportamiento más que emancipado, etc.)

sugiere la presencia constante ... (foto al lado: Alrededores de Buenos Aires, a finales del siglo XIX).

Alrededor de 1880: la inmigración europea transforma a Buenos Aires



principios del siglo XX).

La aparición después de 1880 de un masivo flujo migratorio proveniente de Europa modificó profundamente la fisonomía de Buenos Aires al inducir un rápido fenómeno de expansión urbana. Estas poblaciones pobres de inmigrantes se asentaron en barrios desfavorecidos donde vivían en una cotidianidad difícil, la miseria conllevando por su parte a las patologías sociales: delincuencia, violencia, prostitución... (Foto al lado: Conventillo en Buenos Aires a

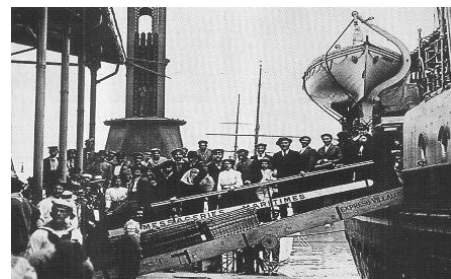
Inmigración y expansión urbana

Un hecho precursor de estas transformaciones está constituido por la desaparición de los Negros, utilizados como carne de cañón en las guerras de la época, como el llamado "Paraguay", o diezmados por la epidemia de la fiebre amarilla que asoló a Buenos Aires en 1871. En cuanto a la "conquista del desierto" llevada a cabo entre 1879 y 1881, se traduce en la masacre de los indios Mapuche de la Pampa, pero también, paradójicamente, la llegada a Buenos Aires de muchos sobrevivientes indios que se convirtieron en personal de la casa o prostitutas (foto al lado: Mapuche indio, a finales del siglo XIX).



Simultáneamente, el norte de la zona urbana se aburguesa. El barrio de Palermo, desarrollado desde mediados de siglo por la desecación de marismas y la instalación de parques, acogerá a la burguesía porteña, huyendo de la epidemia de fiebre amarilla que arrasa el centro de la ciudad y los alrededores al sur (foto al lado: La burguesía argentina en el hipódromo de Palermo a finales del siglo XIX).

Pero el fenómeno más importante es la aparición de un masivo flujo migratorio que va a modificar completamente la fisonomía de la ciudad a través de una expansión urbana sin precedentes. A partir de 1880, la llegada de grandes poblaciones, principalmente de Europa y más particularmente de Italia, modificará profundamente la estructura étnica y la topografía de la ciudad (foto al lado: Desembarco de inmigrantes en Buenos Aires (Véase también sobre este tema [Gobello, 2004]).

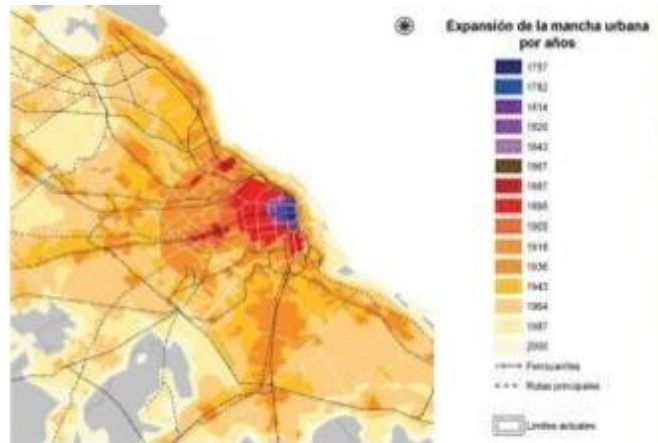




Si la inmigración europea comienza en 1860 con la política de "poblamiento / blanqueamiento étnico" de Argentina implementada bajo la presidencia de Bartolomé Mitre, es especialmente después de 1880 que comienza la inmigración masiva. Millones de inmigrantes, en su mayoría hombres jóvenes solos, llegarán a Argentina: italianos del norte, españoles de Galicia, marginados, refugiados políticos (comuneros, garibaldinos, anarquistas...). En consecuencia, la composición étnica del país se encuentra profundamente modificada. Un censo de

1887 revela que los extranjeros, principalmente de origen europeo, eran entonces mucho más numerosos en Buenos Aires que los nativos (foto arriba a la derecha: Bailables de los emigrantes en un barco).

Esta afluencia masiva provoca una brutal aceleración del fenómeno de la expansión urbana de Buenos Aires. Las zonas rurales cercanas son de hecho transformadas en suburbios, que pronto se agregarán al núcleo central de la ciudad, mientras que nacen, un poco más lejos en la Pampa, nuevos márgenes urbanos (ilustración al lado: Crecimiento urbano de Buenos Aires a fines del siglo XVIII hasta nuestros días).



Una sociedad pobre y marginal



Es especialmente en los alrededores del sur y oeste de Buenos Aires (áreas correspondientes a los barrios actuales de Once, luego Almagro, Boedo y Pompeya) que se asentan estos recién llegados. ¿A quién encontramos allí? Algunos ex soldados negros que regresaron de las diversas guerras de la época en que fueron utilizados como carne de cañón; indios sobrevivientes del genocidio de 1879 conocido como la "Guerra del desierto"; gauchos de paso, y que terminan algunos de ellos por instalarse en estos barrios miserables a medida que el trabajo escasea en

las grandes estancias. Y sobre todo, un mayor número de inmigrantes europeos, especialmente italianos, que eventualmente se asentaron en habitaciones sólidas, pero de mala calidad, los conventillos (foto al lado), cuyas deplorables condiciones de vida contrasta con la opulencia de los barrios acomodados como Palermo.



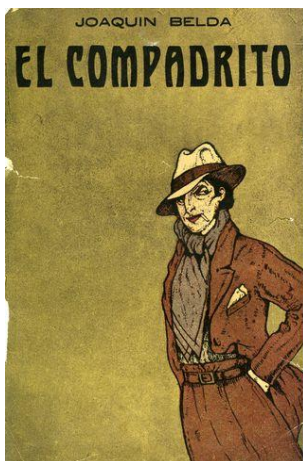
Se trata de poblaciones pobres, frustradas, desarraigadas, a menudo golpeadas por la mala suerte. Los gauchos han perdido su orgullo como hombres libres descendiendo del caballo. Los negros fueron liberados de la esclavitud solo para ser utilizados en los trabajos más peligrosos, antes de ser incitados por muchos de ellos a dejar el país, para ir a Uruguay o Brasil después de las guerras de

Paraguay y del desierto. Los indios todavía están aún traumatizados por el genocidio del que fueron objeto en la década de 1880. Los italianos sueñan nostálgicamente con su lejana patria, mientras que los judíos todavía recuerdan los terribles pogromos que los llevaron a huir de Rusia o Polonia.

Para sobrevivir, realizaron todo tipo de pequeños oficios, a menudo trabajos manuales, poco cualificados, en la parte inferior de la escala social: pequeños negocios, artesanía local, trabajadores obreros en fábricas o mataderos, trabajadores domésticos, lavanderías... (Foto al lado: Lavanderías en el barrio de Bajo). Los lugares de reencuentro y de entretenimiento son escasos: pequeñas tiendas de comestibles donde a veces se podía escuchar a un cantante acompañado de su guitarra, cafés (llamados *perigundines* o *almacenes*...) donde las camareras no siempre son muy tímidas, pequeños burdeles donde 3 o 4 pensionistas satisfacían las necesidades fisiológicas de los machos solitarios del barrio....



Delincuencia y prostitución



Como todos los círculos de relegación y pobreza, estos barrios tienen un nivel bastante alto de delincuencia y violencia. Horacio Salas nos ofrece en esta ocasión una sabrosa galería de diferentes tipos de personajes del barrio en la delicadeza con la ley en la década de 1890: *guapo*, *compadre*, *tata*, *compadrón*, *compadrito*, *malevo*, *cafishio*, etc. Los *compadres* y los *tatas*, a la cabeza de su pequeña banda, ejercen el control sobre su vecindario, imponiendo una forma de orden oculta mientras toman su diezmo de las escasas actividades económicas de su vecindario. Los *compadritos*, un poco menos terribles, son pequeños gamberros que, entre tanto, aseguran su ingreso diario con el trabajo de una o dos protegidas en un burdel o en un *perigundine* de la zona. Los *malevos* son malas personas, y los *cafishios*, proxenetas sin

envergadura. En cuanto a la figura cómica del *Cocoliche* - una caricatura entonces muy apreciada del recién llegado italiano que trata grotescamente de imitar a la cultura autóctona - ella refleja amargamente las dificultades de integración que experimentan las poblaciones inmigrantes [Salas, 1986].



Estos inmigrantes son en su mayoría hombres, lo que lleva a una superpoblación masculina en la ciudad. De hecho, según un censo de 1887 habían ahora en Buenos Aires 500 mil hombres más que mujeres [Gobello, 2004]. De ahí una soledad masculina, que llevó al desarrollo de una masiva prostitución, alimentada por la trata de blancas, especialmente de Francia³ y de Polonia, cf. infra (foto al lado: Afilador de cuchillos en una calle de Buenos Aires, a finales del siglo XIX).

El crisol de una nueva cultura musical

Esta nueva población entonces desarrolla su propio estilo de (super)vivencia y su propia cultura: eso se refleja, entre otros, en la aparición del argot hablado por el subproletariado de origen extranjero, el *Lunfardo*, cuyo vocabulario incorpora muchas palabras tomadas de los idiomas originales de inmigrantes (cf. infra); y en la existencia de lugares de divertimento (pequeños cafés y almacenes, restaurantes llamados *fondines*, burdeles más o menos sórdidos), donde se toca música y se baila.... (Foto al lado: Almacén en Buenos Aires a principios de siglo).



Punto decisivo: el gramófono no existía todavía. Y para animar las noches de *almacenes* o simplemente las reuniones entre vecinos en el patio del conventillo, se recurría al servicio de los músicos. Los viejos gauchos entonces traían sus guitarras para cantar milongas camperas; los judíos, sus violines con sus sonoridades alegres o desgarradoras según el momento; algunos negros sobrevivientes interpretan sus ritmos de Candombe sobre una caja vieja; y los italianos, cada vez más numerosos, cantan hermosas canciones de amor a menudo teñidas de nostalgia⁴. El encuentro de estas diferentes influencias desencadenarán un proceso de percolación que, a través de una sucesión de pruebas y errores, conducirá gradualmente a la aparición del Tango de los suburbios, conocido como *orillero*, a partir de la década de 1900 (foto al lado; véase también el recuadro 3).

³ Véase el libro-reportaje de Albert London, *Les chemins de Buenos Aires*, 1927.

⁴ De hecho, encontramos entre estos inmigrantes italianos numerosos músicos que poblaron, ellos mismos y luego sus hijos, las orquestas nacientes de Tango, ejerciendo una gran influencia sobre esta música.



De hecho, es en estos lugares de mala reputación, entre el alcohol y las peleas, que el Tango encuentra hacia 1880 una primera cuna favorable a su eclosión. Esta nueva música, nacida de la desaceleración de la animada Milonga, comienza a difundirse masivamente después de 1880, interpretada por pequeños grupos itinerantes de tres a cuatro músicos, donde dominan los instrumentos ligeros, fácilmente transportables de un lugar nocturno a otro como el violín, la flauta y la guitarra. Sus primeras composiciones se llaman *Lady la Lata*, *El Queco*, *Tango de la Casera* o *Ándate a la Recoleta*. Muchas son solo aún que canciones de burdeles con palabras sucias, incluso obscenas. Un poco más tarde, comenzarán a representar los personajes de bravucón y de bromista vulgares de barrio popular, como hacia 1900 en las canciones de Villoldo (*Cuerpo de Alambre*, *El*

Porteño...).

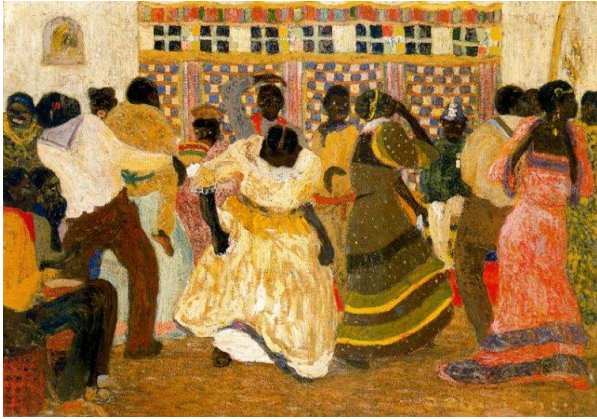
Con respecto a la danza, las primeras academias de danza aparecieron en Buenos Aires entre 1860 y 1870, en los barrios populares de Barracas o Constitución. Se encontraban aquí bailarinas profesionales, pagadas "por pieza" por cada danza realizada. Además, estas no fueron siempre hermosas y jóvenes, ya que se les pedía principalmente que sirvieran de compañeras hábiles y dóciles para sus clientes. También se baila en los *perigundines* y burdeles de diferentes categorías. En el más exclusivo, se encontraba en el salón o en el patio, pianistas o incluso pequeñas orquestas, que acompañaban a los bailarines hasta que las parejas deciden irse a una habitación cercana (foto al lado: Personal de un burdel, a finales del siglo XIX).



Según Horacio Salas, es alrededor de 1885 que el Tango se consolida como un baile, con sus figuras y su estilo propio. El autor nos ofrece en esta ocasión un análisis muy interesante de su génesis coreográfica [Salas 1986]. En oposición a la historiografía dominante que la hace producto de una evolución casi orgánica de otras danzas (un "blanqueamiento" del Candombe a través de un acercamiento de los cuerpos, una imitación de la Danza cubana, etc.), a diferencia, insiste acerca de su carácter de invención *sui generis*, con el desarrollo de figuras improvisadas que resaltan la inventiva y la agilidad de los bailarines, así como el nuevo papel de la mujer girando alrededor del hombre en un desfile tentador. Una característica que contribuirá fuertemente, como veremos ahora, a su estigmatización por parte de la sociedad del bienestar de la época... (Foto al lado: Compadrito bailando el Tango alrededor de 1900).

Recuadro 2

El tango, producto de un proceso de sincretismo musical



El 2X4 aparece como el producto de tres fuentes musicales principales: la Milonga, la Habanera y el Candombe, que luego se superpusieron a influencias europeas más recientes [Cáceres, 2003]:

- *Las raíces negras*. El ritmo subyacente del Tango podría ser, según Cáceres, la clave afroamericana, incluso si la agregación progresiva de nuevos elementos ha enmascarado parcialmente esta estructura

básica. Esta tradición rítmica, ella misma un resultado del encuentro y la mezcla de varias tradiciones africanas en el continente americano, todavía está presente hoy en Montevideo, donde la presencia negra se ha mantenido más fuerte, en la forma del Candombe uruguayo. Y a pesar de la eliminación de los negros durante las últimas décadas del siglo XIX en Buenos Aires, los ritmos de Candombe subsistieron en formas alteradas después de 1870, con motivo de los Carnavales y de las milongas (bailables) populares (ilustración al lado: Danza de Candombe, por Figari).

- *La milonga de los gauchos*. Esta música es el resultado del encuentro de varias tradiciones musicales de la Pampa argentina. Sus secuencias armónicas repetitivas, acompañadas por un "rasgueo" de la guitarra, sirvieron como soporte para las improvisaciones poéticas, realizadas en versos octosilábicos por los famosos *Payadores* de finales de siglo. Su lento ritmo de Milonga tiene fuertes afinidades con la Habanera, con la que comparte los mismos orígenes mixtos afro-europeos.



Ella inspiró a algunos compositores de la *Guardia Vieja* como, por ejemplo, Agustín Bardi con *¡Che noche!*, primera síntesis entre la Habanera y la Milonga (foto al lado: Gauchos bailando).



- *La Habanera*. Se trata de una *Música* de ida y vuelta entre Europa y América Latina. La "contredanse" francesa fue así "exportada" a través de España a Cuba, donde fue reinterpretada por músicos locales bajo el nombre de Habanera. Luego se "reexportó" a España, donde se adoptó e incorporó al repertorio de óperas populares o Zarzuelas (foto al lado: La Zarzuela actual). Fue de esta forma que entró a la Argentina durante la segunda mitad

del siglo XIX. Primero adoptada por la burguesía, luego se extendió al pueblo.



Estos tres estilos musicales, cuyos ritmos se superponen bastante bien, se fusionarán gradualmente, entre 1860 y 1910, en el Tango.

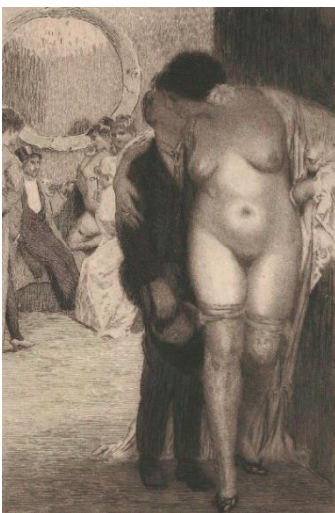
Esta transformación, en la cual los Carnavales y las fanfarrias militares desempeñaron un papel importante, tuvo lugar en etapas sucesivas. Primero aparece, de 1860 a 1870, una forma de Candombe "mejorado" con varios nombres (Milonga, Milonga-Candombe, Tango-Candombe, Habanera-Candombe,

Tango americano, etc.). Se utilizan ahora para tocar esta música una amplia variedad de instrumentos, incluidos los tambores negros, que entonces coexisten con instrumentos de viento europeos, acordeón, etc. También se baila, durante el carnaval, sobre otras músicas procedentes de Europa, pero ya *amilongueadas*: Vals, Mazurka, Paso doble, Tarentelles, Tango andaluz... (foto al lado: Comparsa del carnaval, 1900).

Esta Milonga se convertirá, a partir de 1880, en Tango-Milonga o, más simplemente, en Tango (*Señor Comisario, El Entrerriano*). Los tambores negros desaparecen definitivamente en favor de los instrumentos europeos, mientras que aparecen gradualmente nuevos instrumentos como el bandoneón, el piano, el contrabajo...



1900: el Tango, una música despreciada de barrios bajos



Alrededor de la década de 1900, el Tango sigue siendo una música mal connotada, asociada en el espíritu del público bienintencionado a los barrios marginales, poblados por inmigrantes miserables, gauchos analfabetos, pequeños gamberros y mujeres de mala vida.

Este "Reptil de Lupanar", según la conocida expresión de Leopoldo Lugones, es una música con textos obscenos, palabras vulgares, tocada en sórdidos lugares por músicos ignorantes y ante un público de la más baja extracción que practica un baile indecente.

En la siguiente sección, propongo detallar este rechazo y la realidad en que se basa (ilustración al lado: Escena de un burdel, Argentina, hacia 1900).

Los lugares de libertinaje de 1900: El tango, reptil de lupanar



El naciente Tango no solo se jugó alrededor de 1900 en los burdeles, sino también en todo tipo de lugares de entretenimiento de más o menos mala reputación: cafés, *almacenes*, pequeñas music-halls, etc. [Carozzi, 2015]. La prostitución, sin embargo, nunca estuvo muy lejos, en formas tan variadas como los lugares de encuentro.

Ya, durante el período inmediatamente anterior a la aparición del Tango, los lugares de placer de todas las categorías, donde se inventan las premisas de esta música, abundan, desde *las ranchas de las chinas* los *perigundines*, pasando por las *academias* (cf. infra). Pero es especialmente en los últimos años del siglo XIX, con la llegada de la gran ola de migración europea compuesta principalmente por hombres jóvenes y pobres, que el tango y la prostitución experimentarán simultáneamente su gran crecimiento (foto al lado: Prostituta en Buenos Aires a principios de siglo).

La prostitución, legal desde 1871, es omnipresente en la ciudad, en lugares de todos los niveles y todas las categorías sociales ([Martiello; [Hatem, 2001]). Encontramos entonces por todo Buenos Aires, cafés (como el Edén, el Pobre diablo...), hoteles (Royal Hotel...), teatros y music-halls donde los hombres solitarios pueden encontrarse con almas amistosas. Parte de este comercio está incluso situado en el centro de la ciudad. En la Avenida de Mayo, se encontraban lujosos burdeles como el Parisino o el Cosmopolitan. Una prostitución difundida, más o menos clandestina, es también omnipresente en las *pulperías* y cafés, a menudo musicales, llamados "de levante", donde uno se reúne antes de ir a alquilar un cuarto por una hora. En cuanto al comercio callejero, se ejerce hasta las inmediaciones de la Cámara de Diputados.



La escala de las tarifas y la calidad de los servicios reflejan las jerarquías sociales. Los pobres deben contentarse con una *pulpería* modesta, una mujer que se encuentra en la esquina de una calle o en un pequeño *boliche* del Constitución o del Once. En estos burdeles de bajo nivel, sin música, los clientes ante todo debían contentarse con un servicio somero (foto arriba: Una calle de mala fama en el barrio de Montserrat a principios de siglo).

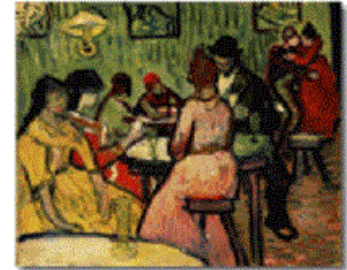
Los ricos se benefician de lugares lujosos como el Moulin Rouge, El Bataclan, el Velódromo o las míticas "casas" de Laura o María la Vasca (ilustración al lado). En estas "casas", que son suficientemente elegantes para poder pagar el servicio de una orquesta o un pianista - y que además eran más bien lugares de fiestas y de encuentros traviosos en vez de burdeles - se bailaba en el salón esperando para subir a los cuartos.



Entre los profesionales, encontramos un número creciente de víctimas (o beneficiarias) europeas de redes de trata de blancas, que luego toman un auge considerable; las francesas para los más ricos; y las judías polacas para los clientes modestos, víctimas de la *Zwi Migdal*, creada en 1906, que alimenta una sórdida cadena de prostitución [Martiello].

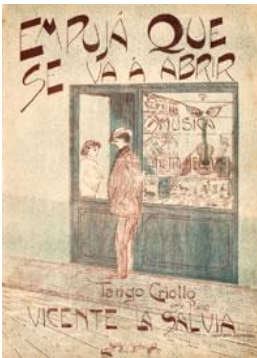
El recurso al amor venal aparece entonces como un componente natural de la sociabilidad masculina. El prostíbulo es también un restaurante, una cafetería, un lugar de encuentro entre amigos, donde viene a tomarse una copa, a jugar a las cartas o incluso a participar en una reunión política (ilustración al lado:

Interior de un prostíbulo, principios del siglo XX). Este hecho se refleja en la asidua frecuentación a estos lugares por parte de políticos tan prestigiosos como Alejandro Alem o Ippolito Yrigoyen con la finalidad de reclutar secuaces entre los proxenetas y otros clientes habituales de estos lugares de mala vida. Pero sobre todo, bailamos y escuchamos música, fundamentalmente el Tango [Carretero, 1999].



Es desde 1890 hasta 1910 en estos lugares donde todos los músicos de tango aprenderán su oficio y se ganarán la vida (cf. infra). Y también es a partir de esta época de coexistencia turbulenta que el Tango dibujó la reputación sulfurosa que durante mucho tiempo tuvo por consecuencia un rechazo por parte de la sociedad acomodada⁵.

Textos obscenos, un lenguaje vulgar



Era lógico que las letras de las canciones de Tango de la época reflejaran la atmósfera de los lugares de mala reputación que la servían entonces de cuna. Y de hecho conservamos algunas huellas preciosas, en el repertorio de Tango cantado, de esta época cuando aún era una música de los márgenes.

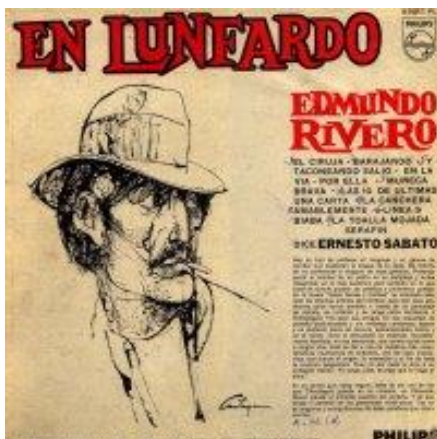
El primer testimonio está constituido por el repertorio de proto-tangos de lupanar, compuestos principalmente entre 1890 y 1910, y muchas de cuyas letras, uno sospecha, se relacionan con la práctica del amor arancelario y evocan, en un estilo provocativo, incluso obsceno, los diferentes acontecimientos de la vida en un burdel. Los títulos son más evocadores: *Dame la lata* (moneda pagada por el cliente a la prostituta en cambio del acto carnal), *Sacadame la ventana*, *dos en el Aeroplano*, *Con qué tropiezo que no dentro*, *Dos sin sacarla*, *Siete pulgadas*, *Qué polvo con tanto viento*, *Concha Sucia*, *La concha la lora*, *Empuja que se va a abrir* (ilustración al lado), etc. Es concebible que con semejante repertorio, el Tango naciente despertó en el momento una fuerte reticencia por parte de los círculos bien pensados.

⁵ Algunas películas, como *Tango* (1933) o *Luces de Buenos Aires* (1931), así como el primer capítulo del libro de Perez Reverte, *Le tango de la vieille garde* [Perez-Reverte, 2013], nos permiten imaginar indudablemente, con algunas transformaciones y embellecimientos, el ambiente algo inhóspito de estos tugurios, con sus chicos malos con cuchillos y sus chicas fáciles, donde el Tango pasó su infancia agitada.



El segundo grupo de canciones, quien aparecieron tiempo después (una parte en los primeros años del siglo XX, otras siendo reconstrucciones "revival" de la década de 1930), evoca los personajes típicos de la pequeña delincuencia del arrabal y los eventos violentos o criminales, de los cuales ellos son los protagonistas bravucones. Entre los Tangos de principios de siglo, podemos citar, entre otros, *El Porteñito* y *El Entreriano*; y entre los revivals un poco más tarde, *Organito de la tarde*, *Silbando*, *Ventarrón*, *El Cafisho*, *el Ciruja*...

También es en este momento que surge, en los márgenes de la sociedad porteña, un nuevo tipo de lenguaje, el *Lunfardo*, un repertorio de palabras extranjeras esencialmente traídas por la inmigración europea (especialmente italiana), pero también por las poblaciones procedentes del interior del país, como los indios y los gauchos [Gobello, 2004]. Este lenguaje de poblaciones pobres y desarraigadas, del cual la prensa porteña comienza a evocar la existencia a finales de la década de 1870, también se considera una característica de los barrios marginales. Como dice Mario Teruggi, el Lunfardo se desarrolló primitivamente en "grupos sociales despreciados o temidos por su peligrosidad, su pobreza o su inutilidad. Como consecuencia, se asoció al mundo de los ladrones y los malhechores". Luego se popularizó en la "promiscuidad babeliana del conventillo" [Ostuni 2004], convirtiéndose rápidamente en un componente del lenguaje popular cotidiano (ilustración al lado: Compadrito).



El Tango y el Lunfardo tienen los mismos lugares como cunas de origen: las casas de placer, lugares de entretenimiento y conventillos donde se reunían los nativos y los inmigrantes de las clases desfavorecidas; pueden entonces considerarse compañeros de la infancia, y es lógico que encontramos numerosas huellas de Lunfardo en los textos de Tango. Sin embargo, debe señalarse [véase Ostuni, op.cit.], que el gran período de difusión del Lunfardo en el Tango no se remonta a 1900, cuando aún estaba confinado a una sociedad muy marginal de pequeños delincuentes del arrabal; pero más bien a partir de 1915, en el momento en que este dialecto se

difundió ampliamente en los círculos populares, y donde el mismo Tango también comienza su evolución hasta el estado de la música decente. Su gran período de presencia en los textos tangueros data de la década de 1920, tiempo durante el cual autores como Celedonio Esteban Flores o Pascual Contursi lo utilizaron intensivamente. Su uso luego disminuye gradualmente, bajo la influencia de escritores educados cuidadosos de usar un lenguaje poético pulido. También fue objeto de una censura de parte de las autoridades en la década de 1930. Posteriormente, su uso será más como la ilustración de un estilo "revival" (por ejemplo, en las milongas lunfardescas de Edmundo Rivero, en la foto de arriba) que como una expresión popular espontánea.

Una danza lasciva e indecente



En la entrada de ciertos salones de baile de los años 1910 y 1920, se podía leer la siguiente advertencia: "Aquí, sin corte y ni quebradas". Los propietarios del lugar, enamorados de la decencia, querían así prohibir de su establecimiento lo más lascivo y lo más escandaloso de lo que el Tango representaba a los ojos del público bienintencionado. Retomamos pues algunas de estas posturas de las más provocativas del 2X4 (fotos al lado y debajo: bolas de Tango a principios del siglo XX).

El *abrazo*, ante todo. Es decir, el hecho de que el hombre y la mujer bailen entrelazados. Una posición que nos parece bastante natural hoy, pero que en el momento de su invención, probablemente alrededor de 1870, ya representaba una pequeña revolución en una sociedad donde esta proximidad de cuerpos solo podía evocar un acercamiento sexual; así fue prohibido durante mucho tiempo en el baile. Las contradanzas y los minués europeos del siglo XVIII, así como muchas danzas folklóricas rurales, se practicaban a distancia, sin ningún otro contacto físico que un ligero toque de la mano. Y cuando el Vals se introdujo en Europa a principios del siglo XIX, despertó por primera vez la hostilidad de los círculos conservadores precisamente por su posición enlazada. En cuanto a los bailes africanos, donde la cara a cara entre el hombre y la mujer a menudo puede tomar la apariencia de un juego erótico explícito, los cuerpos generalmente no se ponen en contacto directo. Es por eso que esta revolución del abrazo, que aparece con la milonga de los años 1860-1870, solo pudo provocar la reprobación. Sobre todo porque era, a diferencia de otros bailes de pareja más púdicos practicados al mismo tiempo en los salones burgueses, como el Vals ya admitida - un abrazo bien apretado. Una postura que era tanto más contraria a todas las reglas de la decencia que se practicaba en lugares de mala reputación, y por lo tanto podía considerarse como un preliminar obsceno para el acoplamiento carnal.



Pero hubo algo aún peor, a saber el *corte* y la *quebrada* (foto al lado). Por *corte*, nos referimos al hecho de detener momentáneamente el movimiento del baile, ya sea solo por el hombre que deja que su compañera se mueva libremente a su alrededor, o sea por las dos parejas. En ambos casos, este *corte* parece desde el punto de vista de las personas bien-pensantes como terriblemente vulgar y sugestivo. En el primer caso, porque el hombre deja pavonearse la mujer, coqueta e impúdica, a su alrededor como un proxeneta que busca valorar los encantos de su protegida ante potenciales clientes; o bien, en el segundo caso, cuando el *corte* toma la forma indecente de una *quebrada*, es decir, de una postura en la que el hombre hace inclinar su compañera, recostándose ligeramente sobre ella en una posición que evoca directamente, en el mejor de los casos el beso, en el peor, el acto de amor (foto al lado).



Y el colmo de la obscenidad se alcanza si esta quebrada está acompañada de un *gancho*, es decir, un movimiento en el que la mujer envuelve su pierna (a menudo despojada) alrededor de la de su pareja, dejando, al mismo tiempo, el pelvis de ello penetrar entre sus piernas abiertas.

Es comprensible que en estas condiciones, el Tango fuera el objeto en esa época por parte de la población bienintencionada (no solo los círculos burgueses, sino también por las clases populares a menudo fuertemente impregnadas de moral religiosa) un sentimiento de rechazo vinculado a su constante convivencia con el mundo de los márgenes y su carácter impúdico.

De ahí la existencia, al menos hasta la década de 1910, de una regulación bastante restrictiva, prohibiendo, entre otros, la práctica visible (por ejemplo en el aire libre) del Tango en lugares no previstos para bailar, como los cafés. Y la accesión del Tango al estado de unamúsica decente y ampliamente aceptada se realizará solo después de un complejo proceso de transformación, del cual ahora vamos recorrer las etapas (foto al lado: Tango de cabaret, extraído de la película *¡Tango!* de 1933).



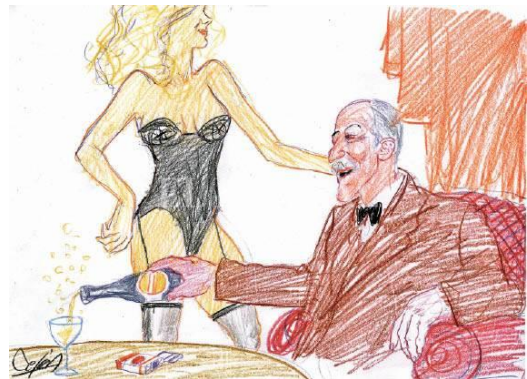
Entre los bailes populares de barrio y los grandes cabarets: el Tango en la encrucijada



Nacido en los márgenes de Buenos Aires, considerado durante mucho tiempo como una música vulgar y de bajo nivel, el Tango se infiltrará gradualmente, durante las dos primeras décadas del siglo XX, en el corazón de la ciudad, imponiéndose ante el público argentino como la expresión misma de la identidad nacional. Este desarrollo va de la mano con la continuación de la expansión urbana, en un clima general de estabilidad política y prosperidad económica que, hasta la crisis de la década de 1930, promueve la vitalidad tanto de las

actividades de divertimento como de la creación artística (foto al lado: Buenos Aires a principios de la década de 1930). También se acompaña del auge de una frenética actividad nocturna en la cual los grandes cabarets, que han florecido en el centro de la ciudad desde finales de la década de 1910, desempeñan en esa época un rol fundamental.

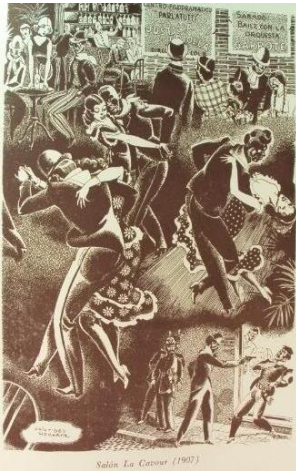
Si estos lugares de placer no fueron - como en el caso del Jazz en los Estados Unidos - creados y administrados en su mayoría por organizaciones mafiosas, han no obstante mantenido una serie de relaciones más o menos cercanas con toda una serie de actividades ocultas, o incluso delincuentes ; por un lado, porque sirvieron de escenario para formas de prostitución más o menos abiertas ; y por otro lado, y concomitantemente, porque sus propietarios participaron con bastante frecuencia en actividades relacionadas con eso (la gestión de casas de placer, la organización de la redes de tráfico...).



Pero tenemos que volver primero a la historia de esta penetración del Tango hacia el centro de Buenos Aires para tratar de determinar el papel, en última instancia bastante limitado, desempeñado por los maleantes y el crimen organizado en este fenómeno. Distinguiré tres etapas: los cafés de mala reputación de los años 1900 - 1910; la transformación del Tango en una música más decente para hacer posible su adopción por círculos populares bien-pensantes y por la clase media emergente; y, finalmente, su apropiación por parte de las clases más ricas, que comienzan a frecuentar los lujosos cabarets del centro de la ciudad en la década de 1920

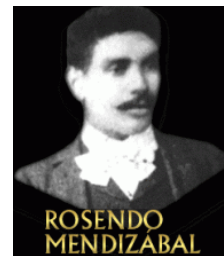
(foto al lado: Tango de salón en Buenos Aires, principios de la década de 1930).

Los cafés musicales de la década de 1910: peleadores y gamberros



Alrededor de 1900, en muchos barrios de Buenos Aires se encontraban muchos cafés musicales animados por tríos o cuartetos de Tango, donde los niños, muchos de ellos llegando de barrios acomodados, venían haciéndose los gamberros y se peleaban con los compadritos de los suburbios. En el barrio chic de Palermo, cerca del río Maldonado, está la legendaria [La Paloma](#), donde Juan Maglio Pacho tocó alrededor de 1915. Pero es especialmente en el otro extremo de la ciudad, en el barrio de La Boca, que el Tango canalla de los suburbios comenzará alrededor de 1910 su verdadera penetración hacia el centro de Buenos Aires. Este mundo nocturno centrado alrededor de la calle Necochea, tal como lo describe Francisco Canaro en sus memorias (cf. Recuadro 3), o Enrique Cadícamo en su libro *Viento que lleva y trae*, es muy diferente de los establecimientos distinguidos de los vecindarios al norte, como el Café de Hansen (cf. infra). En sus tugurios y sus restaurantes frecuentados por jóvenes vidadores vestidos como *compadritos* y acompañados por mujeres más emancipadas, beben y molestan mucho. Y las peleas son más que frecuentes (ilustración al lado: Salón "La Cavour", 1907).

Como lo señalé anteriormente, la prostitución sigue siendo generalizada en la ciudad, ofreciendo una gama de establecimientos de todo tipo. Todos estos lugares de placer, animados por muchas orquestas, también pasaron a la historia como la principal cuna musical del Tango de la vieja guardia, y como base desde la cual esto penetrará hacia el centro de la ciudad de Buenos Aires. Mencionemos algunos nombres de artistas habituales en estos lugares, cuyo destino fue a menudo trágico: Domingo Santa Cruz, quien escribía el Tango patriótico *Unión Cívica* alrededor de 1890; Rosendo Mendizabal, pianista de la casa de María la



Vasca, quien compuso el famoso Tango *El Entrerriano* en 1897 y murió en la miseria; Ángel Villoldo, autor de *El Porteño*, quien fue entre otros conductores de caballos en Barracas; Vicente Greco, quien tocó en los cafés de La Boca, como *El Estribito*, y murió prematuramente en 1924 a causa de las lesiones resultantes del colapso de una plataforma; Juan Maglio Pacho, cuyas grabaciones disfrutaron de un gran éxito en la década de 1910, contribuyendo enormemente a la popularización del Tango; Eduardo Arolas, autor de muchos tangos famosos como *El Marne*, que murió de tuberculosis en París en 1924 ... (foto al lado, con el bandoneón).

En cuanto al violinista Ernesto "El pibe" Ponzio (1885-1934), él simboliza por sí solo esta época heroica y violenta. Tocó en lugares famosos, como El Café de Hansen, La Batería, las casas de María La Vasca y Concepción Amaya. Y también fue autor de algunos Tangos famosos como *Don Juan* (1898). Pero también estuvo involucrado en varios actos violentos, incluyendo un asesinato en un prostíbulo de Rosario, que lo llevó a pasar varios años en prisión.



Recuadro 3

Memorias de Francisco Canaro: del Tango de las márgenes al tango triunfante



En *Mis memorias*, de Francisco Canaro, a través de su propia historia, cuenta la transición del Tango prohibido y marginal de principios del siglo XX al Tango respetado que reina en las noches de Buenos Aires 30 o 40 años después (foto al lado: El joven Canaro).

La historia comienza en los barrios bajos y en los lamentables salones de baile de la provincia de Buenos Aires, donde Canaro intenta ganarse la vida con un trío de músicos ambulantes, expuestos a toda la aventura de una vida errante: peleas, compadres y gamberros, remuneraciones irrisorias y, a menudo, non pagadas, falta de dinero para pagar el hotel o la comida, y chicas más que emancipadas que daban, o vendían, sin vacilar lo que tenían mejor.

Un poco más tarde, alrededor de 1907-1908, Canaro se encontró interpretando en los cafés y en otros lugares nocturnos de La Boca, con el epicentro de la calle Necochea. De Hecho, este barrio desempeñó en la época el papel de una verdadera cuna musical del Tango de la *Guarda vieja*, donde oficiaban músicos del calibre de Eduardo Arolas y Vicente Greco. El 2X4 se afirma después progresivamente como un componente importante de la vida nocturna porteña, pero en un ambiente aún marcado por el juego, la prostitución y las peleas. Desde allí comienza a llegar al centro de la ciudad, donde, a partir de 1915, se tocan tangos en cafés, peñas, y lugares de baile.

Canaro desempeñó entonces un papel vital en la conquista de la buena sociedad portada por el Tango. Comenzó por animar, con gran éxito, el carnaval de Rosario en 1917 y 1918, así como los bailes del internado. Luego fue contratado para tocar en los bailes privados de la aristocracia porteña, abriendo la vía por su comportamiento irreprochable al reconocimiento definitivo del Tango por parte de la buena sociedad.

También comenzó a trabajar en los cabarets, cada vez más elegantes, que se crearon en la década de 1920: Montmartre, Tabarin, l'Abbaye, Maxim's, Royal Pigall (convertido más tarde en Tabaris), el Armenonville, donde la música del Tango se alternaba con los números de music-hall y las orquestas de música gitana, luego el jazz. Allí conoció a los dueños algo sombríos de estos lugares, como Carlos Seguin o los hermanos Lombard. Contribuyó a iniciar la carrera de



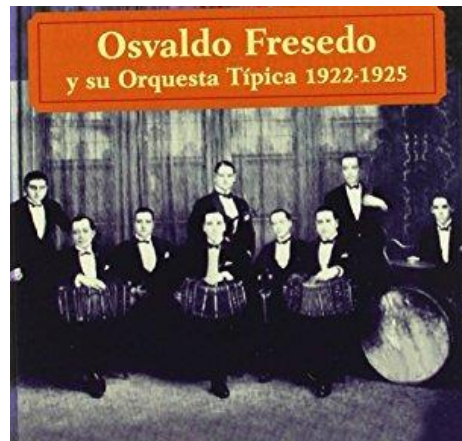
Azuceina Maizani, quien antes de convertirse en cantante, frecuentaba a el Pigall: pero no sabremos más sobre el posible lado oculto e inapelable de las actividades de cada uno, y Canaro se queda muy discreto ante estos temas, en el mejor de los casos vagamente alusivo... (Foto al lado: el Quinteto de Francisco Canaro a finales de la década de 1920).

El Tango empieza su ascenso hasta el estatuto de música decente



Después de 1910, los vínculos entre 2X4 y los entornos marginales que lo originaron comienzan a distenderse. El viejo arrabal rebelde de finales del siglo XIX tiende a desaparecer, y con él, sus personajes típicos de chicos malos, *tatas* y *compadritos*, todavía presentes en las canciones de Tango de principios de siglo. El 2X4 está saliendo gradualmente de los tugurios de sus orígenes para difundirse entre con las respetables familias trabajadoras que lo bailan, a pesar de su mala reputación, en el patio de su conventillo y luego en los bailes de los suburbios que se multiplican. Y la nueva clase media, ella misma en gran parte procedente de medios populares, también comienza a adoptar el Tango (foto al lado: Baile en un suburbio de Buenos Aires, a mediados de la década de 1930).

Este, en esta ocasión, el 2X4 se transforma en una música decente: sus palabras vulgares y su fanfarronería ahora están eliminadas en favor de un sentimentalismo lloroso (cf. infra). Este aburguesamiento del Tango también se manifiesta por la incorporación de nuevos instrumentos como el bandoneón lastimero y ronco, el contrabajo voluminoso y el piano burgués que reemplazan a la flauta y la guitarra, dando al 2X4 una solemnidad desconocida para los pequeños tríos de flauta, violín y guitarra de la década de 1900. Aparecen academias de música, formando intérpretes que saben leer una partitura y tienen una habilidad técnica más refinada que los músicos autodidactas e intuitivos de los orígenes, que se ven reemplazados poco a poco.



La difusión de 2X4 también se observa en la topografía urbana. El Tango comienza a ganar el centro de la ciudad, donde, desde 1915, se interpreta ampliamente en cafés, peñas, lugares de baile que a veces se instalan en teatros antiguos como el Teatro Olympia, por no mencionar los carnavales donde está muy presente. Este es el momento de los bailables de Rodríguez Peña, la casa de María la Vasca con sus bailarines profesionales, el florecimiento de los bailes de salón con grandes bailarines como el Cachafaz (foto al lado, acompañada por Ernesto Ponzio, extraído de la película ¡Tango!). Pero el ambiente de estos salones de baile aún continúa caracterizándose por el carácter canalla del Tango de los orígenes, con sus frecuentes peleas y sus desafíos entre los músicos.



Alrededor de 1920, los bailes y salones de baile de todos niveles están ahora presentes en toda la ciudad, desde los suburbios de la clase trabajadora hasta el centro de Buenos Aires, donde se ha desarrollado una activa vida nocturna a lo largo de la avenida Corrientes. Esos lugares son más o menos respetables, desde las milongas familiares de los tranquilos vecindarios hasta las salas de mala

reputación de los rufianes, donde los vividores se mezclan con el pequeño mundo del hampa; y pasando por los populares cabarets del Bajo, donde las prostitutas rusas o polacas llamadas *papirusas*, llegan a encontrarse a sus clientes.

El 2X4 también se había convertido en un espectáculo. A fines del siglo XIX, había comenzado a integrarse en los sainetes del teatro bufo, con temas como *Soy el Rubio Pichinango* o *El torito*. Pero es solo después de 1900 que aparecerá un verdadero repertorio de canciones de Tango destinadas a la escena. Entonces, el 2x4 penetra en los teatros de la ciudad. El público, donde los miembros de las clases medias y la burguesía figuran ahora de modo destacado, se distrae yendo a ver sainetes como *Julian Gimenez*, *Justicia criolla*,



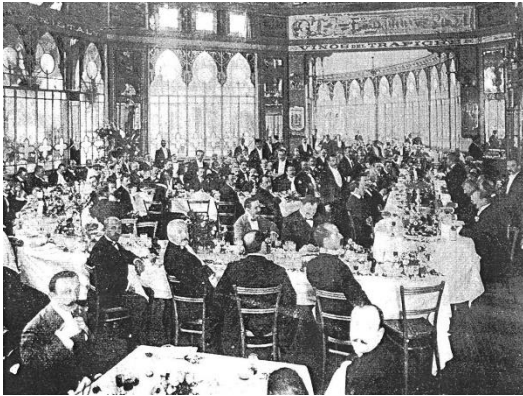
Ensalata criolla, *los disfrazados*, donde están integrados los Tangos con palabras a menudo fuertemente tenidas del lenguaje Lunfardo. También encontramos el 2X4 en los espectáculos de

music-halls, o bajo los dedos de pianistas del cine mudo... (Foto al lado: Sainette de principios del siglo XX).



Esta difusión multifacética del Tango en toda la sociedad argentina se acelerará aún más con el desarrollo, desde la década de 1910, del gramófono, y luego, veinte años después, la radio y el cine hablado, que ahora permiten - ¡Oh milagro! - escuchar directamente tocar o cantar un Tango en la propia película.

La época de los grandes cabarets del centro



Finalmente, el Tango termina siendo adoptado por las clases más ricas. Pronto se practicara en los lujosos cabarets que se abrieron en la década de 1920, a medida que el crecimiento urbano gradualmente convierte a Buenos Aires en una metrópolis trepidante.

En las últimas décadas del siglo XIX, varios cafés musicales de lujo aparecieron en los vecindarios más acomodados de la ciudad, a menudo ubicados en acogedores parques, y donde los Tangos ya figuraban en el repertorio de la orquesta [Carbonne, 2013]. Se trataban de establecimientos más bien recomendables, con un público bastante distinguido (al menos durante el día), y pertenecientes a dueños honorables, sin vínculos con los mundos de baja reputación o de delincuencia (foto al lado: *El Pabellón de las Rosas*).

El más antiguo (y el más famoso) de ellos, es Hansen, activo cerca del Parque Palermo, entre 1877 y 1912 (foto al lado). Fue fundado por un emigrante alemán con una reputación intachable. Según los testigos de la época, el público era heteróclito: en la tarde había un ambiente familiar. Durante la primeras horas de la noche, la clientela era inicialmente bastante distinguida, para ser gradualmente reemplazada después de la medianoche por vividores, maravillosos y guisos, personajes con una reputación mucho más sulfurosa. Aunque no era un salón de baile sino un café donde normalmente estaba prohibido bailar el Tango en público, es posible que hubiera un pequeño baile, especialmente durante las últimas horas de la noche. La imagen del Hansen como un lugar de luchas y libertinaje, bien anclada hoy en la mitología tanguera (donde fue transmitida, entre otros, por la película *Los Muchachos de Antes no Usaban Gomina*), que no parece del todo corresponder a la realidad histórica.



En cuanto a sus sucesores inmediatos, El Velódromo, El Tambito, El Kiosko o los bailes del Pabellón de las Rosas, del Palais de Glace o del Armenonville (foto al lado), activos durante los primeros treinta años del siglo XX en el elegante barrio de la Recoleta, eran establecimientos de lujo, perfectamente en orden con la ley y la buena moral. Dieron la bienvenida a una clientela rica y distinguida con el sonido de los Tangos de la *Guardia Vieja* o de las canciones de Carlos Gardel que comenzó allí su camino hacia la gloria [Ruiz,

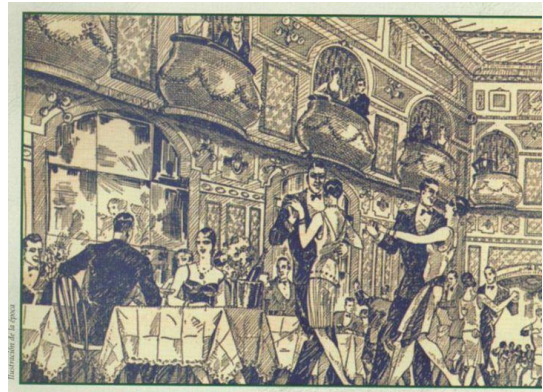
2016].



En los primeros años del siglo XX, la burguesía porteña, muy preocupada de buena conducta y fascinada por la elegancia y la cultura europea, sigue siendo, sin embargo, más que recia a la práctica del tango bailado, considerando esta actividad como inmoral y vulgar. Pero las cosas van a cambiar después de 1915.

En 1913, un concurso de Tango se organizó en el Palace Theatre para la aristocracia porteña. Luego esta va a divertirse en los lujosos cabarets que comienzan a aparecer en el centro de la ciudad, y de los cuales las grandes orquestas de tango (Sextetos, Septetos, típicas de 12 a 14 músicos) constituyen la principal atracción (foto al lado: Baile en el Armenonville).

A finales de la década de 1910, se abrieron muchos cabarets, el Armenonville, Le Tabarin, l'Abbaye, y luego el Maipu Pigall, el Abdullah Club, el Royal Pigall (que más tarde se convertiría en el Tabaris), el Casino de París, el Parque Japonés, el Palais de Glace. Muchos de ellos estaban ubicados al final de la avenida Corrientes, entre la avenida 9 de Julio y la calle Esmeralda. El Chantecler abre en 1924, el Marabú en 1935 en la esquina de las calles Maipú y Corrientes. Entre estos cabarets del centro acogiendo a una clientela bastante exclusiva, también podemos mencionar el Tibidado, el Bambú, el Lucerna... Aquí es donde aparecieron las orquestas más famosas del "período de oro" del Tango, como las de Canaro, d'Arienzo o Troilo (ilustración al lado: Cabaret a fines de la década de 1920).



Enrique Cadícamo, en sus memorias como en sus canciones (*Che Papusa Oy, Muñeca Brava...*) describió de manera muy sugestiva la atmósfera de estos lugares y los personajes que los frecuentaban: una gran sala donde pequeñas mesas estaban ubicadas frente a una escena o una pista de baile, una estética art déco, espectáculos donde la atracción principal, el Tango, se alternaba con los números de music-hall, de las vedettes extranjeras de paso o de los combates de lucha grecorromana ... Mientras las alteradoras (llamadas *coperas*), a menudo francesas, empujan al consumo de champán – eso siendo la norma después de la medianoche - ... [Cadícamo, 1995]

Otros establecimientos acogían a una clientela más popular, como, al final de la avenida Corrientes, hacia el barrio de Bajo, Montmartre, Ocean Dancing o los Campos Elíseos [Carbone, 2013], donde las alternadoras, llamadas Papirusas, eran más a menudo de origen eslavo; o incluso, en el barrio más popular de la Boca, El Avión y El Chocolate.

El Tango y la prostitución: un vínculo que tiende a distenderse en la década de 1920



¿Cuál es la intensidad del vínculo entre este mundo del cabaret nocturno y el del crimen organizado? Aparte de la existencia de un tráfico de drogas en una escala relativamente pequeña (la famosa *neige* de los poemas de Cadícamo), Parece que haya que sobre todo buscarla del lado de la prostitución. Aún así, este enlace no es

omnipresente ni sistemáticamente organizado por lo que sería el equivalente local de una mafia. Para resumir la situación con una fórmula simple, se podría decir que *hay mucho de prostitución en el Tango, un poco de Tango en la prostitución, pero también hay prostitución sin Tango y Tango sin prostitución.*

Prostitución sin tango. Existía a mediados de la década de 1910 una importante actividad prostitucional en Buenos Aires, con aproximadamente 800 burdeles activos alrededor de 1915 [Martiello]: las francesas trabajaban en casas privadas y cabarets de lujo, polonasas judías en las “*mercado de carnes*” y cabarets más populares, a los que se agregaron, por supuesto, argentinas de origen, menos populares entre los clientes... (Foto de arriba: Reconstitución del ambiente de un burdel).

Sin embargo, la mayoría de las redes de prostitución de las primeras décadas del siglo XX no mantienen una relación directa con el Tango. Les pobres jóvenes judías compradas a sus familias por el *Zwi Migdal* para ser empleadas en las burdeles de los suburbios no bailan el Tango en su lugar de trabajo, demasiado ocupadas para satisfacer someramente las necesidades de sus clientes por una incesante sucesión de prestaciones a corta duración⁶.

En cuanto a las francesas traídas a Argentina - a menudo a sabiendas y para trabajar allí voluntariamente - por parte de sus compañeros proxenetas, sus relaciones con el Tango son bastante limitadas, al menos en el contexto de sus actividades profesionales. Muchas trabajan, por ejemplo, en apartamentos privados que no eran destinados a acoger a las orquestas ni a las fiestas. Y es revelador para este caso que la palabra "Tango" no aparezca ni una sola vez en el famoso libro de Albert Londres, *El camino de Buenos Aires*, una vasta investigación en 1927 sobre este ambiente prostitucional (foto al lado: Interior de un burdel, a principios del siglo XX).



⁶ La vida de estas prostitutas de los suburbios populares de Abasto, por ejemplo, es descrito en [un artículo en la red](#), que también explica cómo las revelaciones de una ex prostituta, Raquel Liberman, hicieron posible poner fin a las actividades de la *Zwi Migdal*.



Después de 1915, la aceptación del Tango por parte de los círculos acomodados se tradujo, como vimos anteriormente, en el auge del lujoso cabaret, del cual el Armenonville o Royall Pigall constituyen los arquetipos. Las milonguitas y otras cocottes que los frecuentaban bailaban el Tango ahí, al son de las orquestas de Canaro, Fresedo y más tarde de Cobian, con hombres acomodados, llamados los *bacanes*. A veces se trataba de compañeros de una noche que el hombre llevaba a su piso de soltero, su *cotorro*; pero la relación también podría ser duradera, luego el

bacán ofrecía a su amante una "bombonera de amor" donde él veía discretamente a reunirse con ella.

Los recuerdos de la cantante Tania (publicados en 1973 y citados por [Armus, 2002]) permiten especificar esta sociología de los amores del cabaret. Según ella, había *tres tipos de mujeres*: "las artistas", cantantes consagradas; las "coperas", que conversaban con los clientes, bailaban con ellos, las incitaban a beber, y, después de una ceremonia paciente, vendían amor y sexo; finalmente, las "queridas" y "mantenidas", amantes de clientes adinerados que encontraron en el cabaret un espacio íntimo y permisivo".



Muchos de los responsables de estos cabarets tenían relaciones bastante extensas con el mundo de la prostitución (que no era en Argentina, al menos hasta 1935, una actividad ilegal). Por ejemplo, los dueños del famoso cabaret Chantecler, Ritanna (foto al lado) y su compañero corso Amadeo Garesio, también fueron propietarios de un burdel [www.encuentrotanguero.blogspot.fr].



En sus memorias, Enrique Cadícamo también evoca las actividades problemáticas de los hermanos Lombardos, franceses de origen corso. Heredaron a fines de la década de 1910, al final de una sucesión probablemente fraudulenta, de los establecimientos de otro empresario de espectáculos, Carlos Seguin, y notablemente el más famoso de entre ellos, el Royal Pigall. Invitaron a cantantes parisinos como Mistinguett, Joséphine Baker y Lucienne Boyer, así como a artistas de circo y de music-hall. Pero, cubiertos por su agencia de empresarios, también

organizaron desde Francia una red de "trata de blancas" destinadas a sus cabarets. De hecho, tenían que proveer a sus establecimientos con *coperas* francesas, tan populares entre su rica clientela local... (Ilustración al lado: Copera triste, autor desconocido).



Pero entre el reclutamiento de algunas alternadoras francesas y la creación de una vasta red de proxenetismo, existe una distancia que quizás los hermanos Lombard no cruzaron. De hecho, la atmósfera algo adulterada que prevalecía en ese momento en estos dancings, lugares de reunión para hombres ricos y mujeres jóvenes de todos los orígenes en busca de un protector rico, estaba básicamente más vinculada a las prácticas espontáneas de su clientela que a un sistema prostitucional debidamente organizado: jóvenes aventureras francesas que prefieren la vida de cocotte a la de un pensionista de un burdel; niñas venidas de los barrios pobres de la ciudad para probar suerte en los cabarets del centro; bailarines profesionales y alternadoras que terminan sus fines de mes con prestaciones más íntimas (ilustración al lado: *Milonguita*, de Juan Carlos Castagnino). De *Margot* a *Madame Yvonne*, a través de *Milonga*, *Grisetta*, *Corrientes* y

Esmeralda, *Mano a Mano*, *Che Papusa Oy*, *Acquafuerte* o *Vieja Recova*, estas cocottes de cabaret son incluso una de las figuras centrales de las canciones de Tango de la década de 1930.

Sin embargo, el contenido mismo de estas canciones exime parcialmente a los propietarios de cabaret de la sospecha de haber sido organizadores activos de un comercio prostitucional estructurado y vinculante para quienes lo practicaban. De hecho, las mujeres evocadas por Flores y Cadícamo son casi siempre descritas como individuos autónomos, que practican libremente y para su propio beneficio (y a menudo su propia pérdida), una actividad que han elegido libremente. Como dice Celedonio Flores en *Margot*: " *Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente / ni un cafisho de averías el que al vicio te largó / Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente... / ¡berretines de bacana que tenías en la mente / desde el día que un magnate cajetilla te afiló!*"





El tango en la prostitución. Lo que es cierto para los cabarets de lujo es válido también para toda la gama de otros lugares de placer que existían en Buenos Aires: cafés y music-halls que también desempeñaban el papel de lugares de encuentro para todas las formas de amor pagado al son del 2X4; pequeños burdeles familiares y lugares de encuentro discretos donde pasaba el tiempo, entre actividades más íntimas, escuchando y bailando un Tango, como lo evoca la canción *A media luz*.

En resumen, la relación entre el Tango y la prostitución, en Buenos Aires desde la década de 1920 hasta la década de 1940, fue ante todo una práctica social ampliamente admitida y generalizada, antes de ser el producto de una organización deliberada, incluso si los propietarios de cabarets, preocupados por el atractivo y la

rentabilidad de su establecimiento, hicieron correctamente lo que era necesario para responder a la solicitud de la clientela, poniendo a su disposición las alternadoras y los salones privados ...

Tango sin prostitución. Poco a poco, el vínculo original que originalmente había unido al Tango con el amor arancelario se relaja. Este baile, ahora reconocido componente de la cultura argentina, ya no se limita a su gueto original y se practica en todas partes y por todos. En particular, se desarrolla un Tango popular y familiar de barrio, donde se valoran la decencia de los morales y el buen tono de los comportamientos: jóvenes mujeres



sistemáticamente acompañadas por su madre o su hermano, prohibición de ropas y de posturas de bailes consideradas indecentes, etc. Ahora describiré en pocas palabras, a modo de conclusión, el proceso por el cual el tango gamberro de origen, se ha convertido así en una actividad decente, aceptable para toda la población argentina (foto al lado: Carnaval de Buenos Aires, en los años 50).

Cuando el tango se vuelve nostálgico



A partir de 1915, el Tango va a conocer varias transformaciones simultáneas que le alejan del carácter marginal de sus orígenes. Una primera corriente tiende a convertirlo en un producto de ocio aceptable para todos los públicos, despojando sus palabras de su carácter canalla para tomar los caminos del sentimentalismo nostálgico. Una segunda tendencia busca explorar sus posibilidades estéticas ofreciendo música y poesía innovadoras y de calidad. Estas dos corrientes, a veces antagónicas, a veces

complementarias, contribuirán poderosamente a una adopción generalizada del Tango por parte de la sociedad argentina, lo que lo convierte en la expresión del alma porteña. En cuanto al resurgimiento del Tango en la década de 1980 después de un largo período de desaparición, el toma la forma de una transformación en un producto globalizado de ocio de "gama media", destinado a un público de adultos cultivados de clase media y de países desarrollados (foto al lado: Baile en Buenos Aires, mediados del siglo XX).

La doble transformación del tango

El Tango se despoja de su carácter canalla

Alrededor de 1915, el Tango se encuentra en Argentina en un punto de inflexión. Ya desde hace unos diez años ha abandonado su lugar de origen lo menos recomendable para conquistar los cafés de barrio Boca. Incluso se juega en algunos lugares de los barrios más exclusivos, como el Armenonville en Palermo. Admiradora por la cultura francesa, la buena sociedad argentina también fue sensible a la recepción que dio París al Tango en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial. Pero su reputación, especialmente como baile, sigue siendo muy mala con respecto a la sociedad bienintencionada.



Tango à Paris - 1913



Ansiosos por ampliar su audiencia, los artistas de Tango más emprendedores luchan por "limpiar" el 2X4 del estigma de sus orígenes vergonzosos. Esto a veces puede dar lugar a escenas divertidas. Se dice, por ejemplo, que Francisco Canaro, invitado por primera vez con su orquesta para animar la fiesta privada de una rica familia de la Recoleta, dio a sus músicos, que hasta entonces habían trabajado en un ambiente de cafés un poco turbio y peleadores, la prohibición formal durante toda la tarde de beber alcohol, pronunciar palabras groseras o interpelar a las niñas en la pista de baile, como solían hacer. Los testigos dicen que multiplicó las demostraciones de obsequio con respecto a sus anfitriones durante las noches, mientras que observaba con celo las posibles faltas de conducta de sus músicos [Hatem, 2005]⁷. ¿Un servicio un poco ridículo? Quizás... Pero el hecho es que más tarde obtuvo otros compromisos en las familias ricas de Palermo, y que, unos años más tarde, el Tango había cruzado definitivamente la "barrera de clase" (foto al lado: La orquesta de Francisco Canaro en los años 1930).

Pero el artista que más contribuyó a esta transformación de la imagen del Tango fue, sin duda, Carlos Gardel (foto al lado). Éste comienza a cantar Tangos a partir de la década de 1910, primero en dúo con José Razzano, y luego solo. Pero las estrofas de "cuerpo de guardias" y las pequeñas pochadas cómicas que constituyen en esta época la parte principal del repertorio cantado de Tango no lo satisfacen, tanto por razones artísticas como porque le impiden salir del gueto de los music-halls popular para acceder a audiencias más refinadas o más puritanas.



Por lo tanto, se lanza sistemáticamente a la búsqueda de textos que reflejen los sentimientos más delicados, y con frecuencia más sosos, que los expresados hasta entonces en los Tangos obscenos y canallas de la década de 1900. Al hacerlo, contribuye en gran medida a descubrir y a lanzar a jóvenes talentos como Pascual Contursi o Enrique Cadícamo. Pero sobre todo, renova completamente las bases del Tango cantado, eliminando la vulgaridad, la fanfarronería y las obscenidades para abrirse a la

crónica social, a la evocación nostálgica de la juventud perdida, a la expresión de sentimientos patrióticos por Buenos Aires y la Argentina, y a un romanticismo amoroso muy a menudo teñido de amargura. En cuanto al sexo, es muy simple: desaparece por completo, luego de 1916, incluso en forma alusiva, en los textos de Tango.

⁷ En sus propias memorias, Canaro cuenta exactamente la misma historia - excepto el servilismo grotesco, por supuesto [Canaro, 1995].



Moralizándose para conquistar al público bienintencionado, el Tango abandona su carácter provocador y licencioso. De aquí en adelante, el amor se reduce a un concepto desencarnado y los encantos femeninos no son más evocados que de una manera extremadamente alusiva, donde la caricia se da solo con los ojos, y donde el contacto físico se limita a un único beso que aún recordamos bien años más tarde. Y así es a partir de esta época que la canción de Tango toma el aspecto nostálgico, melodramático y, por decirlo de alguna manera, un poco quejumbroso al cual ya se ha identificado. Un repertorio que refleja el sentimentalismo del gran público argentino de la época. Despojado con cuidado de las últimas huellas de su pasado en los prostíbulos, él podrá lanzarse al ataque de las escenas y las ondas radiolas de todo el país, y luego brillar en todo el mundo.

Esta evolución no es solo estilística. Acompaña también a una profunda mutación de la sociedad argentina. De hecho, Ricardo Ostuni [Ostuni, 2004] nos explica que corresponde a la desaparición de las *orillas* (franjas urbanas semirurales) y de los tipos humanos, bravucones y marginales que los poblaban. Estos cambiarán, poco a poco, su estilo de vida y su vocabulario para enrolarse, junto con el inmigrante descalificado, en las filas del proletariado local. *"Con este proletariado infeliz pero mejor integrado, nace el Tango-chanson con su sentimiento poético, que reemplaza la provocativa retórica de la Milonga o Tango orillero, expresando con autenticidad los sentimientos de una población infeliz, con sus miserias y sus grandezas, sus innumerables rostros de dolor y alegría».*

Nuevas ambiciones artísticas de jóvenes poetas y músicos tangueros

La distancia con los orígenes vulgar y marginales del Tango aumentará aún más a mediados de los años 1920, cuando una generación de jóvenes autores venidos del medio de la poesía culta y del teatro procuran dar al Tango, que era hasta entonces sólo un conjunto de cancioncillas populares, sus letras de nobleza literarias. Cadícamo, Discepolo, Manzi, Castillo, luego más tarde Expósito produjeron en el curso de los 30 años posteriores, un corpus poético ambicioso y de alta calidad, pero que hizo perder sin duda al Tango todavía un poco más su sabor arrabalero antiguo.

Esta distancia también se expresa mediante una evolución del vocabulario, que a partir de la década de 1930 incorpora menos las palabras del Lunfardo. Como explica José Gobello [Gobello, 2004] *"Homero Manzi (...) se aleja del vocabulario salvaje de Lunfardo, como lo hace Discepolo en sus últimos años"*. A esto también contribuyó la censura de las palabras de Tango impuesta en los años 30 y 40, basada en una ideología nacionalista y moralizadora, quien desaprobaba a la vez la contaminación del español por lenguas extranjeras y la sórdida atmósfera de las canciones de Tango: mujeres de la mala vida, vulgares de suburbios, dramas pasionales... (Foto al lado: Enrique Cadícamo).



De la expresión del alma argentina a un producto de ocio global

Del reinado sin compromiso al declive



Con estas transformaciones, el Tango no solo se priva de su naturaleza escabrosa e indecente. Se transforma en un conjunto cultural de gran diversidad, capaz de seducir al público popular de los suburbios, así como al del centro de la ciudad, a las familias acomodadas como a los vividores de cabaret, a las modistillas sentimentales como los melómanos cultivados, a los militantes de izquierda como a los conservadores. Se vuelve así capace de captar y de expresar el arco iris de las sensibilidades existente en el seno

de la población argentina, o, al menos, de la de Buenos Aires. Se impone por lo tanto durante casi treinta años en el país como la música y la danza de referencia. Esto se expresa en todos los aspectos de la cultura popular:

- Presencia dominante del Tango en todos los lugares de vida nocturna, desde los cabarets en el centro de la ciudad hasta las milongas de suburbios.

- Vitalidad de la producción musical, con cientos de orquestas profesionales en actividad a principios de la década de 1940, la producción de varias decenas de miles de canciones, la grabación entre 1920 y 1950 de varios miles de "long play" por las decenas de grandes sellos discográficos en actividad.

- Fuerte presencia de Tango en las ondas radiales y en el cine, con la realización de varias películas vinculadas de una forma u otra al 2X4 entre 1930 y 1950 [Hatem, 2014a].

- Fuerte presencia del Tango, considerado como una expresión fundamental de la sensibilidad argentina y un componente importante del estilo de vida de su población, en los diferentes aspectos de la producción cultural argentina: sainete (Ivan Pelay ...), teatro (Discépolo ...), pintura (Figari. ...), literatura (Cortázar, Borgès ..), etc.

- "Starización" de varios artistas de Tango: cantantes como Carlos Gardel, Tita Merello o Alberto Castillo (foto arriba); autores como Discepolo o Manzi; directores de orquestas como Francisco Canaro o Osvaldo Pugliese, ícono de un pueblo tanguero de izquierda (foto al lado); estrellas de cine como Tito Lusiardo o Hugo del Carril ...



- Interés de los líderes políticos por el Tango, reconocido como un elemento importante en la formación de la opinión. Según los casos, esto fue reprimido (censura de las palabras "indecentes" en los años de 1930, prohibición de los bailes y persecución de artistas tangueros de izquierda entre 1976 y 1983), o más bien exaltado como una expresión popular de grande valor (interés expresado para el Tango por el General Perón a fines de la década de 1940).

Un producto de ocio global globalizado "de gama media"



Finalmente, la actual resurrección del Tango después del período de declive de los años 1950-1970, se manifiesta en varias formas, entre las cuales las fronteras no están necesariamente marcadas con precisión:

- Una actividad de ocio de masa de "gama media", practicada por una clase media relativamente culta, a la cual se le ofrecen viajes de descubrimiento, festivales, espectáculos, clases de baile y agradables

veladas en lugares que siempre son seguros y de fácil acceso desde el centro de la ciudad (foto al lado: Milonga en París)

- Un tango de búsqueda musical, si mismo compuesto por varias corrientes: una aspirando a renovar su estética mediante la incorporación de sonidos nuevos o vinculados a otras formas de expresión, como el electro, el Jazz o la música contemporánea; otra más bien orientada hacia el redescubrimiento de estilos antiguos, desde el Cayengue (Tubatango...), hasta el revival pugliesano de la orquesta Color Tango de Roberto Alvarez [Hatem, 2014b] (foto al lado: Concierto del grupo Gotan Project).



- Un Tango de espectáculo, que hace del 2X4 un componente, más o menos central según el caso, de una estética coreográfica o teatral [Hatem, 2015].



Por otro lado, los jóvenes de los medios populares de argentina se orientan hasta otras formas de expresión. En las villas miserias, herederos lejanos del arrabal de antaño, se escucha también la Cumbia villera (música de tugurios), cuyas palabras evocan las actividades criminales, las drogas y el sexo, utilizando un Lunfardo modernizado [Oliveri, 2004]. En los burdeles de hoy, no se baila tango, sino el Cuarteto o el Reggaeton. Y, en última instancia, son las clases medias bien integradas las que bailan 2X4 en lugares cómodos y decentes,

mientras sueñan con milonguitas y compadritos desaparecidos hoy... Personajes cuyos herederos actuales escuchan por su lado músicas muy recientes, estigmatizadas por su vulgaridad y violencia... Reinicio eterno de las cosas... (Foto al lado: incidentes durante un concierto del grupo argentino de Cumbia Villera *Damas Gratis* en 2015).

Bibliografía

- Aguiar Carmen, 2001, [Montevideo et le Tango](#), La Salida n°23, avril-mai
- Armus Diego, 2002, "[Milonquitas" en Buenos Aires \(1910-1940\): tango, ascenso social y tuberculosis](#), Swartmore College
- Borteiro Martin Luis, 2005, [Tango, la genesis](#), film documentaire, Uruguay, 60 minutes
- Caceres, Juan Carlos, 2003, [Aux origines du Tango, les rythmes africains](#), propos recueillis par Fabrice Hatem, La Salida n°32, février-mars
- Cadicamo, Enrique, 1995, [Mis Memorias](#), rééd. Corregidor, 1999, 363 pages
- Canaro Francisco, 1957, [Mis memorias](#), rééd Corregidor, 1999, 430 pages
- Carbone Juan Diego, 2013, [Tiempos Veijos, recordando los cabarets de Buenos Aires ... !!!](#)
- Carretero Andres M., 1999, [El, Tango, testigo social](#), 155 pages, éd. [Continente](#)
- Carozzi María Julia, 2015, [El origen prostibulario del tango es un invento de los escritores de la elite](#), entretien avec Pablo E. Chacón, <http://www.telam.com.ar/>
- Gobello José & Oliveri Marcelo Héctor, 2004, (propos recueillis par Pablo Cazau), [Le tango et le Lunfardo : compagnons d'enfance](#), La Salida n°40, octobre-novembre
- Hatem Fabrice, 2001, [Tango et amour vénal, de la cohabitation à la rupture](#), La Salida N°22
- Hatem Fabrice, 2005, [Canaro, le musicien-entrepreneur \(1888-1964\)](#), La salida n°41
- Hatem Fabrice, 2014a, [Le Tango et le cinéma : une histoire d'amour longue et mouvementée](#)
- Hatem Fabrice 2014b, [Les orchestres de Tango aujourd'hui en France](#)
- Hatem Fabrice, 2015, [A la découverte des spectacles de tango dansés](#)
- Londres Albert, 1927, [Le chemin de Buenos Aires](#), Albin Michel, rééd. Le Rocher, , 2007, 263 pages
- Martiello Liliana Mabel, [Apuntes para una historia de la prostitución en Buenos Aires \(1920-1940\)](#), <http://www.revistapersona.com.ar>
- Adelqui Millar, 1931, [Luces de Buenos Aires](#), film de fiction, France, 85 minutes
- Moglia Barth, Luis, 1933, [Tango](#), film de fiction, Argentine, 1933, 75 minutes
- Ostuni Ricardo, 2004, [Le langage du Rio de la Plata et la chanson populaire : le tango](#), La Salida n°40, octobre-novembre
- Perez-Reverte Arturo, [Le tango de la vieille garde](#), trad. François Maspero, éd. Le Seuil, 2013, 536 pages
- Romero, Eduardo, 1937, [Los muchachos de antes no usaban gominga](#), Film de fiction, Argentine, noir et blanc, 88 minutes
- Ruiz Diego, 2016, [Los recreos de Palermo](#), <https://cafecontado.com>
- Salas Horacio, 1986, [Le Tango](#), Préface d'Ernesto Sabato, 438 pages, trad. française Annie Morvan, Actes Sud, 1989
- Torre Nilsson Leopoldo, 1968, [Martin Fierro](#), film de fiction, Argentine, 134 minutes
- Wiki, [Zwi Migdal](#)
- www.encuentrotanguero.blogspot.fr, 2011, [Cabaret « El Chantecler »](#)
- www.menteargentina.com, 2014, [Neighborhood Close Up](#)

Nb : de nombreuses photos anciennes de Buenos Aires reproduites dans ce chapitre proviennent du site <http://migueldiel.pagesperso-orange.fr/eltango.htm>