

¿DE QUÉ COLOR ES EL TANGO?

CIVILIZACIÓN Y BARBARIE EN LA BÚSQUEDA DEL ORIGEN DEL TANGO

Alejandro Polemann / alejandropolemann@gmail.com

Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

Como es habitual en los estudios de género, la pregunta por el “origen” del tango se hace presente en cada abordaje. La discusión sobre la procedencia genera miradas que no solo se sostienen con información, de diferentes grados de validación, sino con posicionamientos ideológicos subyacentes. Es posible afirmar que los debates presentes en la historiografía latinoamericana se encuentran reflejados en los textos musicológicos y de estudios culturales sobre el tango. Cierta pretensión de objetividad científica devela un trasfondo ideológico que refuerza y conduce las conclusiones. El interrogante sobre la existencia de Latinoamérica como una región de características comunes desde aspectos políticos, sociales y culturales se encuentra presente en el abordaje de los estudios de géneros musicales a veces de manera explícita y generalmente de manera solapada. Porque al establecer orígenes, recorridos y desarrollos de las músicas se refuerzan o debilitan puentes de conexión cultural, lo que implica aceptar un legado u otro. En este artículo se analizan las diferentes posturas musicológicas y su conexión con determinados marcos ideológicos presentes en la historiografía argentina.

Palabras clave: Música, Rioplatense, Tango, Origen, Enseñanza

Introducción

La pregunta por el “origen” del tango, frecuentemente en singular, se hace presente en interacción con el género. No es necesario que se trate de un marco de investigación formal para que aparezca el interrogante: en un programa radial sobre tango, en la presentación de un grupo sobre un escenario, en el anuncio televisivo de un festival temático, o en una charla de café; la discusión sobre la procedencia genera miradas que no solo se sostienen con información, de diferentes grados de validación, sino con posicionamientos ideológicos subyacentes. Paralelamente, es posible afirmar que los debates presentes en la historiografía latinoamericana se encuentran reflejados en los textos musicológicos y de estudios culturales sobre el tango en donde cierta pretensión de objetividad científica devela un trasfondo ideológico que refuerza y, a veces, fuerza las conclusiones. El interrogante sobre la existencia de Latinoamérica como una región de características comunes desde aspectos políticos, sociales y culturales se encuentra presente en el abordaje de los estudios de géneros musicales a veces de manera explícita y generalmente de manera solapada. Porque al establecer orígenes, recorridos y desarrollos de las músicas se refuerzan o debilitan puentes de conexión cultural, lo que implica aceptar un legado u otro, cierto marco de pertenencia. Para el caso del tango rioplatense es más habitual y sencillo delimitarlo como un producto de la “américa blanca” que como una manifestación cultural latinoamericana. Porque lo segundo sería aceptar también la negritud como elemento constitutivo.

El problema musicológico

La problemática sobre el origen o, mejor dicho, los orígenes del tango se remonta a unas pocas décadas posteriores su consolidación como género musical. Sintéticamente, desde el punto de vista musicológico, las danzas y canciones aceptadas (o discutidas) como antecedentes del tango son la habanera, la milonga y el tango andaluz. Se podría aventurar en que la aceptación de cada una como parte constitutiva del proceso de conformación del tango implica una mirada social y hasta política en el establecimiento de una cuna del género.

Carlos Vega, el padre de la musicología argentina, realiza los estudios fundadores sobre las Danzas y Canciones Argentinas que publica en 1936. En ese texto presenta un capítulo sobre El tango argentino que, inicialmente, se preocupa por defender como objeto de estudio:

“El desdén por la consideración y estudio del Tango porteño resulta de una completa falta de sentido histórico. (...) es claro que nos falte la autonomía de pensamiento necesaria para comprender que el Tango, (...), se produce y obra como cualquiera de los viejos bailes criollos.” (Vega, 1936: 231)

El tango de entonces era música de moda, masiva, “música ligera” para muchos. Por lo tanto para estudiarlo era necesario emparentarlo con los bailes criollos que ya gozaban de mayor estatus para su estudio. En su exposición Vega intenta rastrear en diversos documentos y en sus entrevistas un recorrido en el cual el Tango Andaluz, venido de España a través de la zarzuela pero también del flujo de inmigrantes, sería el antecesor directo del tango llamado por él “porteño” o “argentino”. Encuentra en su pericia varias melodías de tangos locales antiguos cantadas por sus informantes de gran parecido con tangos andaluces del siglo XIX. Compara letras que han sido transformadas pero que conservan parte de su estructura o usos fonéticos y melodías que encuentra similares. Paralelamente, establece un recorrido de desarrollo danzable en donde el tango andaluz, despojado de su danza en el viaje a América, es utilizado como base musical para el desarrollo del tango argentino y es así como “(...) el tango andaluz inicia, con la adopción de la coreografía porteña, el proceso de su argentinización(...)” (Vega, 1936: 268).

Finalmente, Vega expone su tesis no sin advertir los riesgos sobre comparaciones estáticas: “Entre el primitivo tango andaluz, de coreografía femenina individual, y el moderno tango argentino, de pareja enlazada, no hay semejanza alguna. (...) sin embargo, aquello dio esto.” “En el caso del tango (...) fue preciso acudir a ese cotejo para establecer la identidad de la forma antigua andaluza con la primitiva forma musical criolla (...)” (Vega, 1936: 272) De esta manera el tango “porteño” o “argentino” tendría cuna andaluza, que desde siglos atrás implica “española”, que implica madre patria: blanca.

En el otro extremo “del color”, con mucha menor reputación, por su rigor científico pero también por su postura de identidad rioplatense, latinoamericanista, está Vicente Rossi¹ que en su libro *Cosas de Negros* inicialmente publicado en 1926, ensaya un origen del tango que poco tiene que ver con el establecido por Vega años después. La hipótesis central de Rossi es que el tango resulta de la Milonga y esta posee un origen netamente afro-rioplatense:

“Ningún otro antecedente ni circunstancia pudieron inspirarla; la Milonga no tiene ascendiente que le haya transmitido su estructura y su técnica, es

¹ Al inicio de su libro aclara: “Cuando el lector crea encontrar errores de los llamados entre nosotros “de lenguaje” o “gramaticales”, tenga presente que no lo son, que así lo ha dispuesto el autor, tanto en sus anteriores publicaciones como en la presente. Error es el servilismo idiomático en esta maravillosa América, cuna de la Libertad; crisol de razas, doctrinas y léxicos.” (Rossi, [1926] 1958) Las citas que se incluyen en este artículo respetan la escritura original.

netamente nuestra; el Tango nunca existió en forma de danza, en ninguna parte, pues el “tanguito” antillano, único en el mundo, son unos pasos brevísimos que nada tienen que ver con nuestro Tango, o sea, con nuestra Milonga.

Su música inspirada en la africano-cubana, fácilmente se transformó en un arte espontáneo propio, cuya brevedad técnica e injenuidad armónica fué ampliada y fijada por los profesionales de la pauta, mejorando hábilmente la versión “académica” sin descaracterizarla, lo que no sucede siempre.” (Rossi, [1926] 1958: 147)

Aclara también que nada tiene que ver con el tango andaluz-antillano y, por otra parte, señala el espacio privilegiado en donde se produce tal transformación ya que “Es, pues, el Teatro Rioplatense quien convirtió la Milonga en Tango y dió a éste perduración y fama.” (Rossi, ob. cit.: 147)

Más adelante refuerza la idea de su origen montevideano: “El Tango es conceptuado “arjentino” en el extranjero porque arjentinos fueron los que lo exportaron, y como consecuencia de esa ciudadanía se hizo lejítimo rioplatense: nacido en Montevideo y bautizado en Buenos Aires.” (Rossi, ob. cit.: 155).

Un continuador de la mirada afro-rioplatense en la conformación del tango será Pintín Castellanos² quien en su ensayo *Entre cortes y quebradas* de 1948 retoma pasajes completos del texto de Rossi.

Para poner paños fríos en la disputa del origen, años más tarde otro uruguayo intentará proponer una solución consanguínea diferente estableciendo que: “Se ha hablado hasta el cansancio de que la Habanera engendró a la Milonga y que ésta a su vez al Tango. En realidad, en todo ello hay una fundamental equivocación de parentesco: confundir paternidad con hermandad. Creemos firmemente que la Habanera y la Milonga son congéneres y que el Tango es también un hermano de ambas, pero de menor edad.” (Ayestarán, 1967). Ayestarán no se especializa en estudios del tango pero, aunque demuestra un profundo respeto por los estudios de Carlos Vega, no menciona al tango andaluz como componente de origen.

Finalmente, en estudios más actuales, se refuerza una mirada de “lo negro” en el tango señalando sin embargo que no se está remontando a un origen africano en ese posicionamiento sino al aporte local de los descendientes de aquellas personas traídas compulsivamente a América. Gustavo Goldman lo sostiene de la siguiente manera:

“El planteo obligatorio luego de haber puesto sobre la mesa el corpus documental que se manejó, es la improcedencia de ignorar el aporte de los afrodescendientes a los procesos de configuración del tango. No se pretende afirmar que este aporte haya sido exclusivo, sino que los elementos que se han manejado en este trabajo estuvieron sin duda presentes –siendo material disponible y conocido- en el momento histórico en que se comenzó a gestar la especie.” (Goldman: 2008)

Con un querido profesor de nuestra facultad, el fallecido Gustavo Samela, y en el marco de nuestro trabajo en la cátedra de tango, nos gustaba extremar una síntesis del origen del tango estableciendo que desde el punto de vista formal y armónico el tango era “todo blanco”, y desde el punto de vista rítmico, principalmente en su acompañamiento original, era, quizás, “todo negro”.

El tango: ¿cuna civilizada o bárbara?

No es habitual que los pueblos se identifiquen como “bárbaros” para señalar su identidad, diferenciación e independencia de esos pueblos autoproclamados como

2 Según el musicólogo Lauro Ayestarán, Pintín Castellanos es el “creador” del género musical *candombe* por fuera de la comparsa (Ayestarán, 1967).

civilizados. La singularización puede ser orientada poniendo en jaque el término mismo de “civilización”. En este sentido, como señala Samuel Huntington, la posibilidad de transformar el término al plural, como “civilizaciones”, “...significaba «la renuncia a una civilización definida como ideal, o más bien como el ideal» y un alejamiento del supuesto de que había un único criterio de lo que era civilizado...” (Huntington, [1997] 2001)

A la vez, el concepto de “civilización”, tanto para definir un estado en un momento histórico determinado como el origen, es dinámico y depende de la coyuntura, de las disputas del momento. Si como señala Fernand Braudel “En el lado opuesto de civilización, está la barbarie: sobre ésta aquélla se presenta como una victoria difícil y necesaria” (Braudel, 1970) Así, el tango como arquetipo de producto cultural civilizado podría tener un origen pobre pero no *bárbaro*. Podría quizás ser producto de esa Europa de *los pueblos transplantados* de Rouquié que “forman la América blanca: simétricos de los angloamericanos del norte, son los rioplatenses de Uruguay y Argentina. (...) tierras de población reciente donde indígenas nómadas de escaso nivel cultural fueron despiadadamente eliminados antes de la oleada inmigratoria, nació una especie de Europa austral.” (Rouquié, 1970)

Se podría establecer una línea de continuidad en Vega a la mirada de Sarmiento cuando describe al compadrito: “Todos los movimientos del compadrito revelan al majo: el movimiento de los hombros, los ademanes, la colocación del sombrero, hasta la manera de escupir por entre los dientes: todo es aún andaluz genuino.” (Sarmiento, 1845) El compadrito, aunque diferente sobre fin del siglo XIX, será un personaje central en los relatos sobre la conformación del tango.

Y Sarmiento luchaba contra la “barbarie” en todas sus formas, “De eso se trata: de ser o no ser *salvaje*.” (Sarmiento, 1845) Y del lado opuesto de la civilización están casi todos los habitantes del futuro suelo argentino: “Las razas americanas viven en la ociosidad, y se muestran incapaces, aun por medio de la compulsión, para dedicarse a un trabajo duro y seguido.” (Sarmiento, 1845) Frente a esta “inevitable” realidad “sugirió la idea de introducir negros en América, que tan fatales resultados ha producido.” (Sarmiento, 1845) Resultados que compara con los llegados de la madre patria ya que “no se ha mostrado mejor dotada de acción la raza española, cuando se ha visto en los desiertos americanos abandonada a sus propios instintos.” (Sarmiento, 1845)

Por momentos Sarmiento revela cierta simpatía por “lo negro” cuando escribe: “La raza negra (...) eslabón que liga al hombre civilizado con el palurdo; raza inclinada a la civilización, dotada de talento y de los más bellos instintos de progresos.” (Sarmiento, 1845) Pero está claro que esa cualidad la advierte exclusivamente en condiciones de esclavitud: “Los africanos son conocidos por todos los viajeros como una raza guerrera, llena de imaginación y de fuego, y aunque feroces cuando están excitados, dóciles, fieles y adictos al amo o al que los ocupa.” (Sarmiento, 1845) Quizás lo que más irrita a Sarmiento es cierto favoritismo de Rosas para con los afrodescendientes. Escribe: “Rosas se formó una opinión pública, un pueblo adicto en la población negra de Buenos Aires, y confió a su hija doña Manuelita esta parte de su gobierno. La influencia de las negras para con ella, su favor para con el Gobierno, han sido siempre sin límites.”³ (Sarmiento, 1845) Entonces combatir la negritud es, también, combatir “al tirano”.

La presencia de la *zoncera* civilización y barbarie en los estudios del tango puede ser rastreada a través de la definición de Arturo Jauretche quien señala que “no nace del

³ Vale señalar que Rosas tuvo diferentes políticas en relación al carnaval, y por extensión a la negritud. Después de algunos intentos de regularlo llega a prohibirlo en 1844 (Puccia, 1974:34-38). Paradójicamente, el carnaval volverá con el primer “curso oficial” en 1869 (Romero, 2013: 34) durante la presidencia de Sarmiento. Más allá de estos cambios de políticas, impulsados más por necesidades de gestión, de coyuntura, lo que importa para las vinculaciones que aquí se plantean es la matriz ideológica que instala Sarmiento desde el exilio y, sobre todo, cómo ese pensamiento va a ser la piedra fundamental de una mirada sobre lo popular en argentina.

falseamiento de hechos históricos ni ha sido creada como un medio aunque después resultase el medio por excelencia, ni se apoya en hechos falsos. Es totalmente conceptual, una abstracción antihistórica, curiosamente creada por gente que se creía historicista, como síntesis de otras abstracciones.” (Jauretche, 1968) Así, no son los registros documentales o los relatos de los informantes consultados por los musicólogos los que arrojan resultados exclusivamente “blancos” o “negros” es la interpretación de esa información realizada a través del cristal “civilizado”. Porque en este caso la barbarie estaría representada por la negritud.

En una primera aproximación, pareciera ser más adecuado establecer una fuerte incidencia en la creación del tango de ese grupo inmigratorio propuesto por Manuel Ugarte constituido por el “hombre sencillo y trabajador que sólo aspira a mejorar su suerte” y que a la vez por “la sangre, la ideología y los antecedentes históricos se hermana con la composición y el ambiente espiritual de Iberoamérica” (Ugarte, 1961). Pero, a la vez, cabría preguntarse si dentro del mismo grupo fue más fuerte la incidencia de quienes podríamos identificar con Miguel, el personaje de Mateo⁴ trabajador y sencillo, o con Severino “un tano como él, pero que se ha enriquecido con actividades delictivas” (Marchini, 2002). Los lupanares, luego cabarets, vinculados al negocio de la trata de personas, parecen haber sido, según Borges, unos de los espacios principales en la creación del tango. Afirma: “Pese a las divergencias que he enumerado y que sería fácil enriquecer interrogando a platenses o a rosarinos, mis asesores concordaban en un hecho esencial: el origen del tango en los lupanares.” (Borges, [1930]1974) El autor del *Aleph* da cuenta de la discusión sobre el origen del tango en su *Historia del tango*, menciona los estudios disponibles de Vicente Rossi y de Carlos Vega y declara que suscribe a todas sus conclusiones –como señalamos, contradictorias–, y aun a cualquier otra (Borges, [1930]1974). Pero es claro que se inclina más a un nacimiento urbano que orillero: “El instrumental primitivo de las orquestas –piano, flauta, violín, después bandoneón– confirma, por el costo, ese testimonio; es una prueba de que el tango no surgió en las orillas, que se bastaron siempre, nadie lo ignora, con las seis cuerdas de guitarra.” (Borges, [1930]1974). Lo que Borges no contempla en su conclusión es que en los conjuntos primitivos del tango no estaba incluido el piano, sino, justamente, la guitarra. Así lo demuestran estudios sobre la “evolución” del instrumental del tango, como *Historia de la orquesta típica* de Luis Adolfo Sierra (1976). También lo demuestran las primeras grabaciones de tangos, ya en 1910, donde prima ese instrumento orillero, popular y “milonguero”. Aunque Borges rechaza el tango de su época (el tango canción) rescata el origen valeroso y alegre de ese tango primitivo (Borges, 1930), pero no un posible origen negro.

Pareciera ser bastante coherente con el desarrollo del conocimiento (occidental) que la negritud no formara parte de un producto cultural de una nación “civilizada”. Una vez más en palabras de Huntington “Casi ninguno de los investigadores importantes de la civilización (...) reconocen una civilización africana peculiar.” Y nuestro suelo es despojado de negritud en sus grandes trazos de pertenencia: “Latinoamérica se podría considerar, o una subcivilización dentro de la civilización occidental, o una civilización aparte, íntimamente emparentada con Occidente y dividida en cuanto a su pertenencia a él.” (Huntington, [1997] 2001), es decir: nada de negros.

Conclusiones y perspectivas

La discusión sobre la negritud en el origen del tango tiene plena vigencia. La hipótesis sobre la presencia de la “zoncera mayor” (Jauretche, 1968) en el trasfondo de estudios e interpretaciones podría correr el foco de la discusión sobre documentos de época y fechas de pretensión iniciática hacia un debate más de tipo ideológico y político. Estas

⁴ El primer grotesco criollo, de Armando Discépolo, 1923.

grandes disputas se libran en todos los frentes. Quizás algunos de los más influyentes sean los espacios de formación artística y de docencia en el arte ya que ofician como palabra autorizada que luego es replicada en instituciones de la enseñanza formal y no formal del país. En esos marcos, es posible advertir cómo la fragmentación del conocimiento en pos de una supuesta especialización sostiene modelos pedagógicos transplantados de otras latitudes, aunque de mucha tradición en nuestro suelo. De esa manera se generan carreras de formación en música popular que imitan los paradigmas de formación clásico-románticos o tecnicistas norteamericanos. Así, lo que cambia es el repertorio -en vez de Bach se tocará Troilo- pero los modos de abordaje, el estudio separado de los instrumentos y las especialidades en la composición o la orquestación (que sería parte del “arreglo” en la música popular), denotan un recorrido que poco tiene que ver con el “mundo” de buena parte de la música popular latinoamericana.

En cuanto al tratamiento de los géneros musicales sucede algo similar. La especialización en géneros puntuales (el jazz, o el tango, o el folclore) genera una mirada en compartimentos estancos que, si bien tienen un correlato en la tradición de esas músicas, en las industrias culturales actuales están cada vez más desdibujados. Al momento de delinear la carrera de música popular de la Facultad de Bellas Artes, uno de los desafíos fue intentar trascender esas barreras y fomentar una mirada más relacional de las músicas. Así, la materia troncal Producción y Análisis Musical trabaja en grupos genéricos en los que se reúnen músicas que habitualmente se consideran o estudian -en los pocos casos en que algunas se estudian- separadamente.⁵

En mi labor docente, como titular de Producción y Análisis Musical IV, llevo adelante un abordaje que refuerza la vinculación del tango con la milonga, el candombe y las murgas (porteña y montevideana). Desde el punto de vista musical, poético, regional, geográfico y social hay gran cantidad de elementos que permiten acercar estas músicas. Esto permite entender al tango más como un producto rioplatense, es decir latinoamericano al menos en parte, que como un fenómeno local porteño o montevideano de trascendencia internacional. La articulación entre la historiografía y el arte en general y con la música en particular, permite relecturas que trasciendan del relato de la historia de géneros y formas de la música, canonizado en el estudio de la música de tradición europea clásico-romántica y adaptado al estudio de las músicas populares como si fueran meros recorridos “evolutivos” de los géneros, de más simple a más complejo, de básico a sofisticado. A su vez, “los géneros musicales y las convenciones se cristalizan porque son aceptados como naturales por una cierta comunidad” (Ochoa, 2003) Y esa “naturalidad” depende de la construcción situada que se realice. Por lo tanto pensar al tango, por ejemplo, desde una mirada latinoamericana contempla la multiplicidad de influencias locales pero también permite vincularlo con otras músicas regionales del continente. En palabras de Ana María Ochoa “(...) la construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico.” (Ochoa, 2003)

Muchas veces, el relato sobre la creación del tango se parece a ese “engendro animal” del navegante florentino que relata García Márquez al recibir el premio nobel en 1982. Pero, a la vez, ese animal está privado del color, lo que es una forma de despojarlo de negritud. Los musicólogos y antropólogos, al menos en sus comienzos, se formaron en instituciones creadas bajo paradigmas “civilizados” europeos. De esa manera, quizás, hayan acarreado una dificultad para desarrollar una mirada propia, situada en este territorio de trabajo, desconociendo parte de algunas influencias culturales significativas. En palabras de García Márquez: “La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.” (García Márquez, 1982)

⁵ En el 2º año se trabaja folclore argentino y latinoamericano; en el 3º música urbanas como el rock pero también la cumbia y el cuarteto; y en el 4º año, música rioplatense: tango, murga, candombe y milonga.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayestarán, L. [1944-1963] *El folklore musical Uruguayo*, Montevideo: Editorial Arca, 1967.
- Borges, Jorge Luis, [1930, 1974] "Historia del Tango" en *Evaristo Carriego* España: Alianza, 1995.
- Braudel, F. 1970 "Aportación de la historia de las civilizaciones" en *La Historia y las Ciencias Sociales*, (Trad. Josefina Gómez Mendoza) Madrid: Alianza Editorial.
- García Márquez, G. [1982] *La soledad de América Latina*. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982. Mérida, Venezuela: Educere, Universidad de los Andes 2014.
- Goldman, G. (2008) *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*, Montevideo: Perro Andaluz Ediciones.
- Hunington, S. [1997] *El choque de las civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Jauretche, A. [1968] *Manual de zonceras argentinas*, Buenos Aires: Peña Lillo Editor, (1973).
- Marchini, Liliana (2002) *El tango en el teatro. Entretelones de una época*. (Parte 1) Departamento de La Ciudad del Tango. Cuaderno de trabajo N°5, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
- Ochoa, Ana María (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Castellanos, Pintin (1948) *Entre cortes y quebradas*, Montevideo: Colombino Hnos.
- Puccia, Enrique Horacio, (1974) *Breve historia del carnaval porteño*, Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires.
- Romero, Coco (2013) *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires: CICCUS.
- Rossi, Vicente [1926] *Cosas de negros*, Buenos Aires: Librería Hachette, 1958.
- Sarmiento, D. F. [1845] *Civilización I Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. Santiago, Chile: Imprenta del Progreso. Versión digital: www.elaleph.com descarga en <http://www.educ.ar>
- Sierra, Luis Adolfo (1976). *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor.
- Ugarte, Manuel. (1961) *Reconstrucción de Hispanoamérica*, Buenos Aires: Editorial Coyoacan.