

INICIOS OLVIDADOS DEL TANGO

Siempre me apasionó ese fenómeno de rara entidad, que es la llegada a los puertos del Plata de más de un millón de **emigrantes** italianos. Es una historia que me concierne. En mi primer libro sobre el tango (publicado en Milán por Bompiani, y por Anesa en Buenos Aires, aunque con pesados cortes y censuras) estudié el **aporte de los italianos en el género rioplatense**, el verbo volver que conjugan los tangos igual que los inmigrados, los exiliados y hasta los del desexilio, como habría agregado nuestro querido amigo Mario Benedetti. Seguí investigando sobre el tema y, manejando datos que **no** aparecían en la historia oficial, me vi obligada a rectificar muchos errores de apreciación. La “visión tanguera” suele sufrir de miopía y suele recurrir a calcos. Enrique Cámara, que tengo el gusto de ver aquí, me reveló por ejemplo que la prohibición de Pio X era una fábula o, como se dice en italiano, una “bufala” (que además es el anagrama).

Un famoso tango de 1923, *La Violeta*, cita un canto anónimo de los emigrados lombardos (¿saben que la palabra “lunfardo” provendría de “lombardo, lumbard”?). A la hora de hacer un DVD con él, no pude dejar de incluirme, aunque más no fuera que por haber nacido en Milán. Figuro en las fotos, a bordo del Conte Verde a la edad de dos años, con mis padres que ya habían vivido 8 años en la Argentina y se iban otra vez de Italia, donde nunca más lograron adaptarse, debido a eso que ellos llamaban, con amargura, “la mentalità”. Observando detenidamente las imágenes tomadas del archivo histórico nacional, fotos de emigrantes recién desembarcados, y al ver entre ellos **tantas mujeres y niñas, como mi madre y como yo**, entendí que el “drama de la inmigración” de que habla *La Violeta* no coincide con el trillado sonsonete de los **hombres solos** vagabundeando por los callejones en busca de pornografía más o menos bailable. Descubrí qué ejercicio saludable y esclarecedor es **reconsiderar el tango en clave femenina**, revisando datos, re-escuchando discos, reviendo imágenes, recordando lecciones de maestros excepcionales, y explotando al máximo mi memoria personal que, contra las leyes de la entropía, parece aumentar

con la edad. Hasta que de repente el engréido castillo de naipes que se construyó con los lugares comunes del tango (analfabetismo musical, mundo de truhanes y sexo mercenario, vergüenza y desprecio de clase) se reduce a papelitos y serpentinas.

Estoy convencida de que hubo un período **anterior** al conocido como Guardia Vieja. Un período feliz de gestación artística en el que descollaron también muchas mujeres: compositoras, concertistas de nivel internacional, fundadoras en el canto, en el arte directorial, docentes, poetas, actrices profesionales, modernas empresarias en los medios de difusión y en las relaciones culturales con Europa. **Pero esos inicios fueron olvidados.** Fueron sepultados bajo el cartel «orígenes prostibularios», que promovió una literatura anecdótica y barata, cargada de rencor autolesivo y poblada de figuras de un nebuloso folklore en extinción. Mientras tanto **el cine mundial iba imprimiendo en el imaginario colectivo** una única y cristalizada versión danzante, y la iconografía corriente iba a imponer, como seguro excitante de reflejos pavlovianos, un sombrero masculino, más un zapato femenino de taco alto, medias de red, y portaligas rojinegro con puñal incorporado. Una suerte de imprinting etológico.

Este tango excluye a Gardel, y a Piazzolla lo ha convertido en un jingle publicitario. En este tango no tienen cabida las mujeres que se destacan. Este tango no concuerda con nuestra identidad, no nos representa.

Les propongo pues retomar el puzzle, intentando montar las piezas de otra manera, sin dejar huecos y sin forzar los encastrés, a ver si obtenemos una representación coherente, o por lo menos sensata. El tango circuló **desde el primer momento** en "**particellas**" (para piano solo o para canto y piano), que se vendían a pocos centavos cada una, dado que llegaban a imprimir hasta cien mil ejemplares. Eso significa que había un mercado formado por gente capacitada para leer la música. Un target de letrados. O sea, el tango, desde sus inicios, pertenece a la tendencia "evolucionista" de la música, a lo que 50 años más tarde se denominará Guardia Nueva. La simple atención a un dato cronológico y un simple trueque de etiquetas alcanzan para colocarlo de lleno en la **música clásica** (culto o erudito o académico o ciudadano, o como se la quiera llamar), dentro de

las corrientes nacionales que surgieron como desarrollo natural del movimiento romántico. Expresión de un mestizaje cultural inédito que se produjo en esa zona y en esa precisa contingencia histórica, dotado de rasgos musicales claramente reconocibles. Para los músicos esta afirmación es obvia. Juzgan según lo que oyen o lo que leen en el papel pautado, y en principio carecen de prejuicios, no se les ocurre evaluar un género musical en términos extramusicales, menos que menos en términos de decencia o pundonor.

Lo malo es que muchos **comentadores especialistas de tango** pergeñan artículos que, en vez de añadir alguna noticia útil al tema, hacen despliegue de su impericia musical y de sus prejuicios. Me limitaré a pocos ejemplos tomados del sitio argentino TODOTANGO, por ser una de las más importantes plataformas de difusión del género rioplatense, que suelo consultar con el mayor provecho. Lástima tener que tropezar de pronto con opiniones como la de León Benarós, cuando escribe (cito entre comillas): “**Es curioso, auspicioso y hasta desafiante que notables maestros de música**, como los extranjeros Leopoldo Corretjer o Eugenio M. de Alarcón, y distinguidos músicos locales, como Carlos López Buchardo (autor de *Pare el tranquay, mayoral*), **se hayan atrevido a componer y hasta hacer editar tangos** (siempre, es claro, sin letra), cuando el a veces despreciativamente llamado “tanguito” era **prohibida cosa de arrabal o aun de burdel.**”

León Benarós (1915), que es un renombrado poeta, crítico de arte, historiador y abogado argentino, se asombra de que músicos cultos hayan **osado componer tangos** que, **a su parecer** son ejercicios impropios para quienes han cursado el Conservatorio. Es como si uno se asombrara de que Mozart, Beethoven o Paderewski hayan compuesto minués, o que Chopin o Brahms o Tchaikovski hayan compuesto valsos. El mencionado catalán Leopoldo **Corretjer** (Barcelona 1862-Buenos Aires 1941) tenía todas las credenciales para componer lo que le pluguiera: una cátedra de profesor de música obtenida por concurso en el Consejo Nacional de Educación di Buenos Aires, un cargo de inspector de música en los institutos de enseñanza de la Provincia, y alumnos conocidos, entre los cuales el uruguayo Manuel de Campoamor, que en 1899 le dedicó respetuosamente su primer tango: *Sargento Cabral*. Corretjer incursionó en óperas, obras sinfónicas, romanzas, polcas,

canciones patrióticas como el *Saludo a la bandera* y el *Himno a Sarmiento* que aún hoy se cantan en las escuelas argentinas, y **lógicamente** en tangos. ¿Por qué no? El tango es música: los músicos lo saben por experiencia, sin tener que esperar que llegue el año 1920 para oírse lo afirmar a Francisco De Caro inaugurando la Guardia Nueva. Tampoco es cuestión de dejarse amedrentar por el lunfardo. ¿Qué título le puso Corretjer a uno de sus tangos? *Apuntá pa'otro lao*. ¿Y a qué no adivinan a quién se lo dedicó? “A la oficialidad del cuerpo de Granaderos a Caballo”. Perdón, pero **al** abogado Benarós le recomendaría meditar sobre aquella frase de Antonio Machado: **el ojo que ves no es ojo porque tú lo miras, es ojo porque te ve**. Me parece que viene al caso.

El otro músico aludido, **Eugenio M. de Alarcón**, da motivo a un informador (siempre en el sitio TODOTANGO) para un desliz garrafal: “Alarcón **se divertía en usar italianismos para dar indicaciones de cómo expresar su música, palabras como** ‘expressivo’, ‘legatissimo’, ‘ben ritmato’ etc.”. Este informador ignora que **las indicaciones dinámicas y agógicas se escriben en idioma italiano**, según una norma mundialmente aceptada, y que no es una ocurrencia extravagante del maestro Alarcón, que manejaba bien su oficio y componía todo tipo de música. Uno de sus tangos más conocidos, cuyo disco y partitura salieron en 1906, lleva como título *Mordeme la oreja izquierda* y como subtítulo *Canto de dos ruiseñores*. Es una maravilla la libertad semántica de que goza la música.

Muchos autores famosos, siguiendo ese fecundo filón innovador, produjeron tangos y los editaron, y esos signos en el papel pentagramado son el principal referente de la incalculable secuela de intérpretes y estudiosos que los vivifican. Tenemos, entre otros, y cito comenzando por el año 1890 a **Alexander Levy** (1864-1892), con su *Tango Brasileiro* y a **Ernesto Nazareth** (1863-1934) que ya estaba promediando la serie de 88 tangos. En 1896 **Isaac Albéniz** y **Francisco Tárrega** escriben sus respectivos tangos, siempre presentes en el repertorio concertístico de pianistas y guitarristas. En 1907 llega **Giacomo Puccini** con su *Piccolo tango* y en 1914 **Erik Satie** con su *Tangó perpétuel* (que 70 años más adelante merecerá una réplica: el *Perpetual Tango* de John Cage). En 1918 **Igor Stravinsky** incluye un tango en *l'Histoire du Soldat*. En 1919 **Darius Milhaud** escribe el *Tango dei Fratellini*, dedicado a la legendaria familia de clowns italianos...

¿Esta sería la época de los **los orígenes** y de la Guardia Vieja, donde imperan los “intuitivos”, los “orejeros”, los que tocan “a la parrilla”, para gente que está entretenida en otros menesteres?

Me remito de nuevo a Benarós, que en aquel comentario concluía: “Estos tangos eran, inclusive, **compuestos por mujeres, lo que resultaba todavía más audaz.**” Para afrontar el tema de las mujeres del tango, habría que dejar de lado la hilera **irreal** que todos cantamos alguna vez (Malena, Mireya, Griseta, Gricel, Anahí, María, Madame Yvonne, Estercita, Margarita, Margot), y remontarse más atrás, a una Eloísa cuya existencia **real** fue silenciada. **Eloísa d’Herbil de Silva** nació en Cádiz en 1842 y murió en Buenos Aires en 1943, a la edad de 101 años. Cargada de títulos nobiliarios, descendiente de príncipes y marqueses, Eloísa fue pianista prodigio, alumna de Franz Liszt, y después de ser galardonada por las cortes europeas, se transfirió a América, residiendo en Cuba, Brasil y por último en la Argentina, donde dejó más de un centenar de obras de distintos géneros, inclusive el religioso, que no faltaba nunca, y “tangos criollos”. Les ruego presten atención a las fechas. En **1861**, Eloísa actúa en un teatro de La Habana junto con su nuevo maestro Louis Moreau Gottschalk, interpretando entre otras obras *Vente a Buenos Aires* que ella misma había compuesto. O sea seis años antes que la partitura de *El negro Chicoba* (1867) escrita o recopilada por Vicente Gesualdo, que nos mostraron ayer Estela Telerman y Estela Erdfehlér. En **1868** Eloísa actuó como solista en el viejo Teatro Colón y otra vez en **1872**, en una velada de beneficencia, donde estrenó algunos de sus “tangos o tanguitos criollos”.

Digna alumna de Liszt y de Gottschalk, que preconizaban una música de vanguardia mezclada a lo popular, Eloísa **no fue**, como empiezan a admitir parsimoniosamente los críticos especialistas, **la primera mujer que compuso tangos**. Sus tangos son, salvo documentación contraria, los **primeros en absoluto**. Todos impresos y la mayoría ejecutados públicamente por ella misma. Entre sus tangos se mencionan *El Queco*, *Che no calotiés* (que en lunfardo significa “no me engañes”), *Y a mí qué*, *Que sí que no*. De esta última **partitura** se desprende que la compositora no tiene temor alguno en definirlo “tango” ni en ponerle letra. Esta página demuestra además – a buen entendedor pocas notitas bastan – que **Ángel Villoldo**, autor de *El Choclo* y considerado “El padre del Tango”, tiene **alguna deuda chica** que sin querer se le ha olvidado con la susodicha marquesa. Prosigamos con el puzzle. En 1889 nuestra Eloísa escribió *La Multa*, refiriéndose a un decreto que había salido en Buenos Aires por el cual debía pagar 50 pesos quien lanzaba un piropo a una mujer por la calle. Años más tarde, Villoldo escribirá un tango sobre el mismo hecho, titulado *Los cincuenta* (pesos). Hay otro tanguito de Eloísa, que automáticamente se asocia a *La Morocha* de Villoldo y Saborido. Se titula *La Rubia* y la letra dice: “Yo soy la rubia gentil/ (...) Tengo la gracia de la porteña/ tengo de la francesa todo su chic/ de la española tengo el salero/ y de la rubia

inglesa su dulce flirt./ (...) Sé cantar, bailar, coser, bordar/ y un mate amargo también cebar...” El tango *La Rubia* pasa por ser una parodia o retruque del de Villoldo, y alguien sostiene que fue publicado inmediatamente después de *La Morocha*, que es de fines del 1905. Yo también lo di por cierto, y así lo referí en algunas publicaciones. Pero ahora empiezo a sospechar que podría haber sido al revés, como con la otra canción: primero vino Eloísa y después Villoldo, también por razones de edad: ella le llevaba 19 años.

Sigo con otra acotación a propósito de Eloísa. También Julián Aguirre (1868- 1924), uno de los primeros en fundir las formas tradicionales del folclore argentino con la música culta, es deudor de Eloísa pues, como puntualiza la reseña del sitio TODOTANGO, “**En 1874** el aire de *El Queco* fue armonizado por Julián Aguirre como *Aire criollo N° 3.*” Ahora bien, **en 1874 Aguirre tenía apenas 6 años**, y lo que llama “aire” era un tango, escrito para piano, en dos pentagramas, con melodía y armonías. El asunto no deja de intrigarme. Pero el único documento que nos sacaría de dudas es la partitura de Eloísa, que sigue oculta. Ésta resolvería también otra discordancia fundamental a propósito del título. Todos los diccionarios de lunfardo traducen invariablemente la **palabra Queco** con “burdel” y, de ser así, no se entiende porqué, antes de publicar la pieza, no hubo un alma piadosa que le aconsejara a Eloísa cambiarle el título por otros más castizos y aristocráticos como Lupanar, Mancebía, Casa de Lenocinio. Según mi parecer, son los lunfardistas quienes se equivocan al otorgar ese significado a la palabra Queco. Sin ser una autoridad, el lunfardo lo aprendí de chica: todos los niños aprenden fácilmente los dialectos y las palabrotas pues, como dicen los expertos, lo hacen con la corteza de la región fronto-parietal del hemisferio izquierdo. Y puedo asegurarles que hay **otros sinónimos de burdel**, y nosotros que nos ocupamos de tango debemos conocerlos al dedillo, so pena de pasar por ignorantes. **Verbigracia:** quilombo, bolomqui (al vesre), amueblado, mueble, mueblería, casa de citas, apeadero, pensión, prostíbulo, posada, recreo, chistadero, asilo, chivilicoy, pesebre, putería, casa de alegría, casa de fulanas, casa de putas. Por la red me acabo de enterar de que hay otro, recentísimo: bunga-bunga (nunca es tarde para aprender). Queco me suena más bien como un diminutivo infantil, o como el apodo italiano de

Francesco, igual que cuando se dice Quique en vez de Enrique, y hasta podría avanzar otra etimología, el apócope de “Qué cosita, quéco” ...

Tendría mucho que contarles sobre otras mujeres que fueron borradas: **Flora Rodríguez** - que mencioné el jueves, durante la ponencia de Marina Cañardo -, **Paquita Bernardo**, **Libertad Lamarque**: la excluyeron hasta en los audiovisuales que celebran la declaración de la Unesco “Tango, Patrimonio de la Humanidad”. O **Eladia Blázquez**, que merecería la gloria sólo por haberle puesto letra a *Adiós Nonino* y por cantarla con tal conmoción.

Pueden encontrar algún material en mi sitio **sirenalatina.com** o si me dejan un e-mail, les prometo contestarles rápidamente. Pero ahora, bien sabiendo que **la automarginación es mucho peor que la marginación**, les pido **unos minutos más** para pasarles un fragmento del film de Federico Fellini, *La città delle donne*, para el que compuse un alegre tango-congo que desencadena la fiesta y prepara el monólogo interior de la protagonista. Apuesto a que nadie de ustedes lo sabía.

VIDEOCLIP “LA CITTÀ DELLE DONNE”