

Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango

Ricardo Rodríguez Molas*

I

Durante más de doscientos años los puertos de Buenos Aires y Montevideo están presentes en las especulaciones mercantiles de los traficantes de esclavos. Desembarcan decenas de miles de africanos que posteriormente envían al interior o venden en las ciudades del litoral marítimo. Muchos llegan al Alto Perú, a Chile y en menor grado al Paraguay. Es poco conocido el hecho de que el cincuenta por ciento de la población de las ciudades del interior del actual territorio argentino está integrado, en las postrimerías del siglo XVIII, por negros y mulatos. Un cuarenta por ciento de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires es por entonces africano, o descendiente de africanos. Veamos los porcentajes conocidos sobre la población total —rural y urbana— correspondientes a ese momento: Tucumán, 64%; Santiago del Estero, 54%; Catamarca, 52%; Salta, 46%; Córdoba, 44%; Buenos Aires y Mendoza 24% cada una; La Rioja, 20%; San Juan, 16%; Jujuy, 13%; San Luis, 9%.

A partir del primer ingreso de negros en 1587, debido a las especulaciones comerciales del obispo Victoria, el tráfico irá en constante aumento. Contrabando y esclavos constituyen a partir del siglo XVI dos términos estrechamente asociados. En el actual territorio argentino la mano de obra servil es destinada a trabajos artesanales, domésticos, de campo y chacra. No pocas veces es motivo de ostentación y lujo para los sectores dominantes. La mayor parte de ella, como lo señala la composición de las “sociedades” y “cofradías”, pertenece al grupo étnico bantú, el más numeroso en la ciudad de Buenos Aires. Sin descontar los motivos de política económica internacional en lo referente al tráfico (dominio de áreas en África y monopolios), Angola y la región del Congo, más próximas al Río de la Plata y al litoral sur del Brasil que Mauritania, predominan ampliamente en los registros de envíos. Por otra parte, debemos señalar un hecho que no se ha observado con suficiente atención en los estudios acerca del origen de los esclavos. Nos referimos a la indudable preferencia, en un área

* CONICET.

donde no existen economías de plantación, por las etnias de origen bantú, más dóciles y aptas para las tareas domésticas, según refieren los manuales que manejan los esclavistas. Por su parte, los de la costa de Mina —islamizados en gran medida— y de la Costa de los Esclavos son requeridos por los ingenios y plantaciones del Brasil (los ubicados en Bahía y Pernambuco) debido a la fortaleza de sus cuerpos, sin descontar el interés por colocar en aquellas zonas tabaco y cachaza, productos de intercambio para adquirirlos. Y asimismo es importante tener en cuenta el hecho de que la Corona española, desde el siglo XVI y hasta bien avanzado el XVIII, prohíbe el ingreso a sus dominios de grupos islamizados (yoruba, fanti, ashanti y otros), los que debido a su fuerte cohesión religiosa y de grupo producen en las colonias de Portugal y España frecuentes rebeliones en defensa de su integridad.

Ahora bien, la composición étnica de los africanos residentes en Buenos Aires, mayoritariamente bantú, impone las características de las danzas y canciones de los esclavos y sus descendientes en esa ciudad. Son similares a las de otras áreas bantúes (congo, angola, mayomba, loango, lubolo); conforman grupos importantes y organizan reuniones de danza. La integración de los negros esclavos y libres, por intermedio del sincretismo impuesto o inducido, presenta muchos puntos de contacto con los métodos puestos en práctica en Cuba, el Brasil y otros sitios de América Latina. El sincretismo de las formas religiosas africanas y occidentales contribuye de manera especial a lograr el dominio de la mano de obra esclava, proceso que a partir del control de la vida cotidiana deviene en los estilos de vida afroamericanos: xanjos (Pernambuco, Alagoas, Sergipe), candomblés (Bahía), macumbas (Río de Janeiro y San Pablo), ñangós (Cuba), candombes (Buenos Aires y Montevideo). Georges Devereux califica a éstos y a otros sincretismos como aculturaciones antagonistas, procesos mediante los cuales los dominados adoptan algunos elementos de los sectores dominantes, tema al que hemos de referirnos al analizar el caso puntual del origen del tango.

Aludo con ello, de manera especial, a las formas religioso-políticas sincréticas aceptadas y regimentadas por el poder establecido. Sin ninguna duda, las creencias y prácticas mágico-religiosas de los cultos afroamericanos constituyen un medio ideal para expresar situaciones sociales y económicas que ocurren más allá de sus límites. Es más, el poder se vale de éstas para imponer así su presencia, legitimarse y proyectar oposiciones, situación denominada por el antropólogo Georges Balandier “recurso de contramodernidad”. Es así que los sectores dominantes que explotan a los seres humanos tratan por todos los medios de legitimar la resistencia a la aculturación que les imponen, de exaltar hasta el paroxismo —para decirlo con palabras del antropólogo Gustavo Martín— los valores propios en contra de las normas y costumbres occidentales, y aun cuando estos grupos tengan que adoptar las formas externas (medios) que impone la cultura dominante, la racionalidad implícita (fines) sigue siendo la de la cultura dominada. Esta situación permite explicar y advertir un conjunto de realidades latinoamericanas que van desde las formas barrocas del siglo XVI hasta las actuales, pasando por el sincretismo religioso. Sincretismo por intermedio del cual los santos católicos beben ron y bailan al compás de

tambores de origen africano, y reemplazan con sus nombres e imágenes a las deidades que tenían los esclavos en sus tierras de origen.

Se trata de una aculturación limitada e inducida; limitada a escasos elementos de la cultura de quienes dominan e inducida a través de los caminos del consenso.

En varios trabajos hemos señalado el origen africano del tango argentino a partir de las formas musicales de las “cofradías” y “naciones”, de manera especial las de los congo integradas por miembros procedentes de esta etnia, pertenecientes al grupo bantú. El proceso es lento en un comienzo y se desencadena con fuerza en los últimos años del siglo XIX. Ya en el seiscientos los españoles organizan en Buenos Aires sociedades de esclavos y separan a los grupos según las distintas etnias de origen. De todas maneras, por la fuerza o induciendo el sociocentrismo, tratan de exaltar las características de cada una de ellas, enfrentándolas entre sí. Dividir, en fin, para reinar. En 1615 el virrey del Perú, Juan de Mendoza, con jurisdicción en el Río de la Plata, sanciona varias ordenanzas donde establece que las danzas y las reuniones de indios y negros tengan lugar a la “vista”, con el fin preciso de controlarlas. Establece entonces: “Algo cuida la providencia del Gobierno para estorbar el riesgo, y muchas ordenanzas se enderezan a ese fin: lo más sustancial es traer a la vista sus juntas y bailes, que todo sea en partes públicas, y conservar la separación de las Naciones que ellos guardan entre sí”. El propósito es bien claro y se desprende de lo escrito sin necesidad de comentario alguno.

En los primeros momentos, en Buenos Aires, los jesuitas se encargan de organizar a la esclavatura en congregaciones, separándola de acuerdo al origen étnico de sus integrantes. El provincial Diego de Torres, al finalizar el siglo XVI, es uno de los encargados de esta acción. Tal es su dedicación e interés en la acción misionera de integración que, para comunicarse con los negros, confecciona un vocabulario y gramática de la lengua angola (la mayor parte era de ese origen) que edita en Portugal. Años más tarde, su compañero de religión Lope de Castilla redacta para su uso otro vocabulario y prosigue con la tarea de su antecesor. Los informes de las cartas anuas, relatos que el provincial de los jesuitas eleva a su superior en Roma, aluden de manera bien clara a los sincretismos que establecen y a la acción desintegradora de los estilos de vida étnicos. Son escasos los testimonios de aquellos primeros años referentes a las danzas y fiestas que realizan bajo la atenta mirada de los sacerdotes.

Un siglo más tarde, en 1770, Juan José de Vértiz, dentro de la misma línea represiva, prohíbe las danzas y reuniones que realizan algunos negros sin el control de los sacerdotes que tienen asignados, reuniones calificadas como “indecentes (y) que al toque del tambor acostumbra(n) realizar los negros”. Y teniendo en cuenta el valor catártico o terapéutico de las mismas, sin olvidar la finalidad política, es decir la posibilidad de solucionar los conflictos del mundo social por intermedio del mundo imaginario, permite las danzas y reuniones controladas. “Podrán bailarse —establece— aquellas danzas que usan en las fiestas que celebran en esa ciudad.” Son las danzas y fiestas que conocemos a través de los más variados testimonios de los siglos XVIII y XIX: congadas, tangos, tambores y candombes de los “sitios” ubicados en los barrios del sur de

la ciudad. De allí, en un proceso que dura varias décadas, también sincrético, proceden otros estilos musicales que se proyectan a la sociedad criolla, y que coreográficamente no difieren de otros bantúes desarrollados en Cuba y el Brasil. Debemos advertir que los mencionados estilos poco tienen en común con los étnicos propios de África. Sin duda alguna estamos ante el reagrupamiento y reorganización de las costumbres impuestas o aceptadas por los blancos.

Por otra parte, debe señalarse que el proceso de aculturación comienza ya en los sitios de concentración denominados *tangos*, en la costa de Angola (en bantú, sitio de reunión para las fiestas rituales). En los mismos, bajo estricto control, los esclavos esperan el momento del embarque en una nave negrera y distraen el tiempo con danzas, al son del tambor, que le imponen los traficantes. Un testigo de la cotidianeidad de aquellos sitios, el navegante inglés Anthony Knivet, que viaja a la costa del África a fines del siglo XVI, alude a las actividades desarrolladas en los mismos:

“Los portugueses los marcan como a carneros, con hierro al rojo, lo que los moros llaman crimbo (carimbo); los pobres esclavos quedan todos en pie en una fila, uno al lado del otro, y cantan *Mundele que sumbela he carey ha belelelle*. Y así los míseros son embarcados, pues los portugueses les hacen creer que quien no tiene aquella marca no es considerado en Brasil hombre de valor, lo mismo que en Portugal; de esta manera mantienen a los infieles negros en la más ínfima sujeción”.

Este sistema establece sus métodos sustentado en algunos elementos de los estilos de vida que considera convenientes para lograr (como se sabe, no siempre lo logra) que los esclavos sean sumisos y obedientes. La cultura africana, un todo que no puede desintegrarse, es abandonada en un puerto de embarque antes de partir el negro hacia América.

De ninguna manera las culturas afroamericanas de los siglos XVIII y XIX están vivas en el continente y continúan radiando su influencia, imponiéndose a los blancos dominadores, sostiene Octavio Ianni en su ensayo “Organización social y alienación”. ¿Es posible denominar culturas de la negritud a retazos de los estilos de vida o a los sincretismos impuestos? La respuesta llevaría al análisis y a la crítica de numerosos textos teóricos dados a conocer en las últimas décadas. Me detengo ahora sólo en el análisis de una difundida tesis del antropólogo R. K. Merton, motivo de infinidad de interpretaciones posteriores. Sostiene Merton que el esclavo negro, al abrazar la religión de su amo, lo hace en defensa del imperialismo cultural del blanco (un sincretismo y la correspondiente respuesta ritual, según la teoría estructuralista). Merton, como sus seguidores, deja a un lado la realidad social y económica de los sometidos y la circunstancia esencial de que todo poder de dominio se compone de dos elementos indisolublemente mezclados que hacen a su fuerza: la violencia y el consentimiento. Hemos tenido oportunidad de analizar en otros trabajos el grado de importancia de cada uno de estos aspectos y sus variables; la razón de cómo la clase dominante logra el consenso de los grupos sumergidos, la

adhesión, en síntesis, al orden existente. Es así, pues, que las relaciones entre los distintos sectores sociales, entre el poder y la vida cotidiana de los dominados, pierde todo carácter mecanicista.

II

Señalamos antes el origen negro del tango rioplatense. Cada vez que se pone de moda este ritmo en algún país europeo, en los Estados Unidos o en Asia, se producen infinidad de películas, libros y artículos periodísticos donde es el principal protagonista. Este aluvión rara vez incluye la investigación de un tema muchas veces olvidado: el origen negro del “dos por cuatro”, ritmo que está mucho más cerca de los tambores africanos de lo que generalmente se cree.

Precisamente, la palabra *tango* designa en los siglos XVIII y XIX el sitio de reunión de algunos grupos de negros en el Río de la Plata y en otros países de América Latina. Su origen africano (bantú) es indudable, como lo demuestran diccionarios y las más variadas fuentes documentales. Proviene del kiluba, grupo lingüístico del territorio del antiguo Congo Belga, y su traducción aproximada es la de círculo, reunión, sociedad. Es frecuente encontrarla en la documentación folklórica de Cuba, México, el Brasil, Chile y otros sitios. Ahora bien, como ocurre con otras manifestaciones musicales, la denominación con el tiempo se extiende a las danzas que se realizan allí. Fernando Ortiz la incluye en su vocabulario de afronegrismos de Cuba y aclara que en la isla el tango era un ritmo existente en tiempos de la esclavitud, aproximado en la coreografía a la rumba, de origen africano y escaso arraigo en el folklore criollo. Un diccionario del mismo origen, editado en 1842, incluye el término tango y lo define como sitio de “reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos”. Los tambores, agrega, los denominan atabales (“que tocan los negros en sus tangos o bailes”, escribe). Por su parte, el antropólogo brasileño Nina Rodrigues, al estudiar la música de los negros en su país, observa que en algunos sitios del litoral de Africa la acción de bailar la llaman *tamgu*, *tüngu* o *tangó tamé*. Montevideo, en la Banda Oriental, tuvo asimismo “sitios” de tango negro. Una disposición de 1809 prohíbe las reuniones —así escriben los funcionarios— de los “candombes y tangos”. En Buenos Aires observamos el mismo hecho. Los “sitios” eran los lugares de reunión de las distintas naciones africanas, controladas, insistimos, por el orden político. Allí realizan danzas dionisiacas acompañadas por el ritmo del tambor y otros instrumentos. Sólo los pertenecientes a los grupos congo-angolinos son denominados tangos por sus integrantes. Ya en 1801, en el barrio de la Iglesia de la Concepción, la Cofradía de San Baltasar era propietaria —así lo registran los documentos de la época— de “una casa y sitio del tango”. La víspera del Día de Reyes del mencionado año irrumpe en el local un funcionario de la Santa Hermandad con su tropa y detiene a varios danzarines. “Estaban bailando con gran alboroto y vocerío”, advierte a sus superiores. Alude, sin duda, al carácter dionisiaco de la ceremonia. Dos hechos deben destacarse: en primer lugar, que a la danza la

denominan tango; segundo, el sincretismo impuesto con el festejo a San Baltasar la víspera de Reyes. Debemos insistir en otro aspecto importante que alude a esa situación: en todos los casos unifican a los negros alrededor de alguna figura del santoral. Se reúnen en sitios apartados, en "huecos" rodeados de tunas o en míseros rancheríos. A los mismos concurren después de la asistencia a las cofradías de las parroquias. Los sitios o "conventículos" están ubicados al sur de San Telmo, al este de La Concepción, en Monserrat o en la parroquia de La Piedad. Los párrocos, temerosos de los movimientos que no pueden controlar, recurren con frecuencia a la fuerza pública y en todos los casos apoyan la represión del orden político. El párroco de La Piedad, al informar en 1781 sobre las actividades de los congo-angolinos de San Baltasar, los acusa de realizar actos irreligiosos ("la bulla que metían con sus alaridos y tambores"). También, señala, habían "batido los tambores" el 6 de enero, en señal de alegría. Su interés reside en controlar lo que denomina obscenidades. Otro sacerdote, tal vez más racional en los métodos de obtener consenso, solicita que autoricen sus danzas festivas, pues las mismas hacen más "soportable", así escribe, "el pesado yugo de la esclavitud que sufren perpetuamente, tan conformes, dando infinitas gracias al todopoderoso (por estar) redimidos entre cristianos de tan católico y piadoso monarca". Sus palabras —más allá del convencimiento o la hipocresía— resumen la experiencia esclavista, la expresión de la realidad a la que aspiran los amos más "rationales".

Los testimonios posteriores sobre las reuniones de los congo-angolinos, propietarios de la "casa y sitio del tango", son abundantes. En 1812, en momentos en que se incrementan las levas de negros con destino al ejército, el gobierno prohíbe sus danzas y reuniones. Prohibición que en la práctica tiene poco efecto. Años más tarde, en 1827, en Buenos Aires, el comisario José Eulogio de Elías, en un extenso informe, insiste en señalar las relaciones entre el sexo y el tango africano de los negros angola:

"El procurador general está muy distante de oponerse a las diversiones y entretenimientos que conducen a robustecer la parte física y a distraer la moral. Pero la inocencia de ellas y su simplicidad degeneró según los progresos que hizo la corrupción de las costumbres y las leyes de las naciones cultas se empeñaron en su reforma. En los tiempos de Adriano, con más firmeza que nunca, se desenterraron los pantomimos del Imperio, protegidos por la nobleza. Los que observan de cerca los bailes de los tangos, observan entre unos y otros una exacta analogía. Previendo de la lubricidad de sus instrumentos músicos y de unas canciones que según ellos se remontan hasta la gentilidad que quieren perpetuar de generación en generación, bastan sus movimientos obscenos para proscribir los tangos".

Textos como el aludido insisten una y otra vez en señalar el peligro que advierten los españoles, y los criollos a partir de 1810, en la atracción que ejercen en los blancos las reuniones de los negros, de manera especial en los pobladores de las orillas. Era frecuente la asistencia de éstos a las

reuniones de los “sitios” con el fin de observar las danzas, y luego las imitaban en los bailes de las orillas más o menos afandangados. “Que una niña de diez años, / ni el credo sepa rezar, / y bayle el afandangado / sin olvidar un compás: / Lindo ejemplar”, denuncia una “Satirilla festiva” a comienzos del siglo XIX.

En 1775, en un extenso informe elevado al Cabildo de Buenos Aires, se menciona la existencia de gran cantidad de esclavos abandonados por las órdenes religiosas de San Francisco, Santo Domingo y La Merced. Residen, se afirma, en casas que reciben el nombre de rancherías y no los ocupan en trabajo alguno. Los mismos, en la mayor parte de los casos, habían sido recibidos como legados del alma de fieles fallecidos. En las rancherías, acusan las autoridades, las negras para poder subsistir prostituyen sus cuerpos. Eran estos sitios lugares de nexos entre africanos y criollos de todo color y mezcla étnica, y también de intercambio de formas musicales. A fines del siglo XVIII las negras, esclavas o libres, concurren a vender “empanaditas, pasteles y otras golosinas” a la Plaza Nueva, popularmente denominada Amarita, actual Plaza Once, hasta muy entrada la noche. Allí esperan las carretas que llegan del interior del país, cuidadas por peones de los más variados orígenes, preferentemente santiagueños. Son nuevas formas de intercambio si tenemos en cuenta, como señalan los testimonios de la época, los bailes y fiestas que realizan allí.

En lo referente a los blancos y a la atracción que algunos de ellos sienten por la música de los sometidos y marginados, creemos, en oposición a los teóricos de la *négritude*, que el denominado “comercio estético” lo ejercen inserto en las más rígidas normas raciales de segregación. Se convierte, de hecho, en un contacto colectivo con el intocable, en una caricia del intocable. Puede advertirse esta situación en la parodia que realiza la juventud porteña de las comparsas de los negros en la segunda mitad del siglo XIX. Tiñen sus rostros de negro, se visten como vestían los esclavos y cantan letras de canciones que imitan el lenguaje bozalón de los nativos de África. Hacen, en pocas palabras, de negros.

Una sátira que trata de denigrar las expresiones inducidas.

III

Todos los testigos porteños del siglo XIX que conocieron el tango en su posterior evolución, la de danza enlazada de salón, asocian a éste con los ritmos africanos. Edelmiro Mayer, músico y militar argentino que publica en 1888 un diccionario musical, define el término tango de esta manera: “canción y baile originado por los negros esclavos de la América española. La música —agrega— es de compás 2/4 y el baile se divide en dos partes”. No agrega nada más. Pero lo más frecuente es la asociación entre la sexualidad y la danza africana. Esta asociación la señala César Urien, un contemporáneo del general Lucio V. Mansilla, al recordar sus experiencias de la infancia. Describe, entre otras cosas, su vivencia de lo que denomina “un tango infernal” que tiene lugar una

noche de candombe en la zona sur de Buenos Aires. Temporalmente lo ubica en la época de Juan Manuel de Rosas. Luego de describir el ambiente, no sin expresiones peyorativas, pasa a relatar la presencia de los negros y su danza del tango con las siguientes palabras:

“Primero entra un pequeño grupo de muchachos jóvenes, blancos los hermosos dientes y rojo el labio provocador; luego el coro se duplica, luego se triplica, siempre bajo el mismo ritmo, sin exuberancias de sonoridad por parte de aquellos largos y roncós tambores, que riman bajo el dedo rígido y nervioso del negro coreuta. Las excitaciones se van agrupando como para aumentar su eficacia; la luz, el humo y el hedor de la carne en ebullición, el continuo provocar de la desnudez torácica, el espasmo de los brazos, las danzas de vientre con sus variadas y cónicas localizaciones abdominales, acaban de enloquecer a la negrada... Su localización sin dejar de ser dorsal como la flamenca, desciende hasta hacerse posteropelviana. Sus movimientos son característicamente ambladores. El juego de caderas se generaliza a contracciones abdominales que se aproximan a la danza del vientre y la representación total es un simulacro erótico. Parecían sibilas de algún culto lúbrico y sangriento. Las fiestas tenían lugar desde el día de navidad, 25 de diciembre, hasta el de Reyes, 6 de enero”.

Y agrega, al completar la descripción:

“Múltiples aplicaciones se hacían de las buenas disposiciones de las negras y mulatas, que las había de todas [las clases]. Al lado de la negra obesa, montaña de fuerza y de lujuria, existía la de matices menos subidos y tolerantes, las negras Venus esbeltas, que el candombe ofrecía a las familias para el servicio doméstico, entonces múltiple y variadísimo”.

Racismo e interés por las expresiones de quienes considera intocables sometidos al poder de los blancos. Asimismo se debe destacar el hecho de la identidad entre el tango y el candombe. Una danza que aún pertenece con exclusividad al sector de los africanos y sus descendientes, de manera especial a los congo-angolinos. No nos extenderemos en la transcripción de otros testimonios de los tangos en la etapa afroamericana. Pero es necesario advertir la atracción que en todo momento tienen los blancos por las danzas de los “sitios” y “naciones”. Una constante, por cierto, en el tiempo.

De los “sitios”, de las “naciones”, las danzas de carácter dionisiaco se trasladan a las academias de baile, piringundines y lupanares de la ciudad. El proceso comienza en los años posteriores a 1852 y se intensifica dos décadas más tarde.

Alrededor de 1870, los músicos que actúan en estos lugares son en su mayor parte negros y mulatos. También, la proyección del dominio social al sexual la constituyen las pupilas. Todavía no habían llegado, por el camino a Buenos Aires que denuncia Albert Londres, las españolas, francesas y polacas. Los morenos son en Buenos Aires los músicos preferidos en aquellos estableci-

mientos ubicados en diversos sitios de la ciudad, al sur o en las proximidades del Parque de Artillería. Los instrumentos que ejecutan no son los mismos de los sitios, pero sí los ritmos que ejecutan. Los asistentes son en su mayor parte blancos de las orillas, soldados, mulatos y negros. Los tambores son reemplazados por flautas, clarinetes, pianos y violines. No entraremos en detalle de la profusa documentación que brindan los archivos y periódicos de la época. Basta mencionar el testimonio de un testigo excepcional del proceso de transformación de la danza de origen afroamericano. Nos referimos a las memorias del oficial de policía Laurentino C. Mejías, funcionario que tiene una larga actuación en la ciudad de Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX. Mejías menciona con detalles el hecho y alude a los primeros sitios donde pobladores de lo que entonces eran suburbios danzaban tangos, que no eran ya las danzas de los candombes. El interés y el valor del texto merece su reproducción casi total. Se debe señalar que el oficial estuvo destacado en varias comisarías de la zona sur de la ciudad. Da a conocer sus memorias en 1913, en la ciudad de Barcelona, cuando el tango conforma, al menos en el exterior, parte de la identidad argentina (tango y Argentina son, para muchos, sinónimo de una misma idea). En primer lugar alude a los concurrentes a los salones de baile, en un lenguaje propio de quien defiende sin condiciones el orden establecido, y lo hace con las siguientes palabras:

“Usaba melena, que atusaba con saliva en cada pase de mano para afirmar sus origináles dichos en jerga orillera. Melena que por aberración evolutiva aparece ahora adornando cabezas con signo de mascullar ideas avanzadas, en hombres que repugnan confundirse con la especie, destacándose en intelectualidad por cerebro que planea alto (...). Calzaba zapatillas de color subido, con una gran rosa punzó bordada de relieve en seda, regaladas *pá su santo, por su consentida*, afirmando la frase o acentuando el propósito con el pulgar y el índice cruzados sobre sus gruesos labios cuando juraba: *¡por ésta, hermanito, que me caiga muerto!* Usaba pantalón con el ruedo doblado hacia arriba sobre la garganta de pie patagón, capaz de contenerle en sus contoneos *de hacha y tiza*, que los ingleses nos han presentado en igual forma la moda paleontológica, consecuencia de todo lo que de abajo surge (...)”

Luego del recuerdo peyorativo, la presencia del tango, danza de la que reniega:

“Y... como el *tango*, resurgido en París por la dorada juventud porteña, traviesa, alegre, asidua de los establecimientos *Montmartrois* de grata memoria, tales como *Tabarin* y *Moulin Rouge*, etc., de donde se ha dado en confundir con los aires nacionales argentinos, ignorándose que el *tango* tan celebrado trae sus orígenes de las regiones del ébano animal, exótico del Africa, en la época de la colonización (...)”.

Al referirse al origen del tango, escribe:

“Los negros lo importaron en sus maletas para desvanecer nostalgias de su esclavitud (...). El *sitio* pasaba a ser propiedad de una asociación de gente de color —en el instinto sociable del animal— y era lo que conocíamos por *tambor* o *candombe* en aquel tiempo. Los domingos a la noche el ruido ronco y ensordecedor del barrilito cubierto en uno de sus lados con un cuero seco (*bamboula*), anunciaba al barrio el baile. Los suburbios favorecidos en esa época eran los barrios de La Concepción y Monserrat”.

Luego de describir el tango de los afroamericanos porteños, al que concurrían con curiosidad los blancos, señala el cambio operado en las décadas de 1860 y 1870:

“Del ‘sitio’, ‘tambor’ o ‘candombe’, el *tango* tomó otro giro, y se tocaba a clarinete y trombón en los *piringundines* de Solís, Solís y Estados Unidos, esquina S.O., de Lorea, frente a la estatua de Moreno, en la Plaza del Congreso, y en la boca del Riachuelo. Entre choque de compadres y ramerías, porque se *arrenpujaron* al encontrarse en la *vuelta de quebrada*, a continuación de rápida interpelación, apagábase la luz ennegrecedora del techo, alimentada con aceite de potro, cesaban las armonías gruesas y agrias del trombón y el clarinete, se desanudaban las parejas fuertemente apretadas por el *tango*, la concurrencia corría aullando a ganar la puerta, y dos hombres se desprendían rápidamente desnudando de la cintura el famenco clásico de hojita corta (...) Un hombre quedaba en el sitio con los intestinos de fuera”.

Y finaliza la evocación de hechos de los que fue testigo con las siguientes palabras:

“Y ahora... ¡tango audaz!... después de haber alegrado los *piringundines* te entronizan en los salones aristocráticos parisinos, con pretensiones de aire nacional argentino. ¡Ah, traviesos *rastaquoere!*”.

Hasta aquí un valioso testimonio sobre el origen negro del tango. ¿Cómo eran aquellos tangos de las últimas décadas del siglo XIX, que no hablaban de la “rubia Mireya” ni de *bulines* de la calle Ayacucho? De los mismos no se conservan partituras, porque los primeros ejecutantes desconocían la notación musical. Sin embargo, han quedado testimonios de sus letras, como la siguiente, reproducida por un periódico de los morenos porteños en 1881 bajo el título de “Tango”:

“Mundela, cagombo baila la mazurca y el chotí inglés/ requebrando cintula solo y alastrando los pies.../ Poble negro, baila cadombe/ y el quisanche plonto templa/ pala bailar en la cancha unidos/ los tres días de carnaval”.

En los versos anteriores, importante testimonio folklórico, se alude a un ritmo y a una danza enlazada. Es precisamente el momento de la transición del tango negro, de parejas separadas, a otro de carácter criollo, enlazado, tal como lo conocemos en la actualidad. Las letras de esos años en todos los casos tienen un carácter satírico o festivo, de ninguna manera melancólico. No es, de ningún modo, “un pensamiento triste que se baila”.

Todo lo contrario, la música y las letras sirven para burlarse de personas y costumbres. También suelen ser dionisiacas, una herencia de las danzas de los sitios. La primera de las características la observamos en la letra del siguiente “Tango habanero a una jamona”, dado a conocer en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1870. El tema negro se diluye y perdura sólo el ritmo, logrado con la repetición de algunas palabras. Palabras que imitan el ritmo de los tambores:

“Doña Petrona, vieja y coqueta/ llena de ungüentos y almidón,/ no tiene cara, sino careta/ pues es más fea que un mascarón/ que un mascarón, que un mascarón.../ Usa peluca, dientes postizos, come chorizos que es un primor/ tiene juanetes,/ ojos de gallo/ y un bravo callo/ conspirador”.

Pero no es todo. En un país donde predomina el matonaje y la política comiteril, la sátira se extiende a esos ámbitos. De 1877 es el siguiente “Tango con acompañamiento de tiros”, título que alude asimismo a un ritmo:

“En la parroquia de Balvanera,/ ya nadie puede vivir en paz/ cada cacique que en ella impera/ al pueblo roba la calma, audaz/ ¡Quién lo pensara! ¡Quién lo creyera!/ Que en estos tiempos de libertad/ en la provincia de Balvanera/ no se pudiera vivir en paz./ Andan a tiros los que disputan/ en Balvanera rico turrón/ los que el provecho sólo disputan y al triste pueblo dan coscorrón./ El bien de todos...¡pura quimera!/ no buscan esta fiel solución/ los caciquitos de Balvanera!/ Subir ligeros, trepar bien alto/, arriba puestos, un puntapié/ a los que dieron lugar al salto/ y en bajo suelo quedan en pie. /Que mire el cielo todo lo que quiera/ que ya derecho al cielo fue/ el gran cacique de Balvanera./ Pero...silencio: rectos los jueces/ dan al cacique dura lección:/ ya los caciques pagan con creces/ sus extravíos en la elección./ Basta de risa, la ley impera/ no hay para el crimen absolución/ de la provincia de Balvanera”.

Es indudable la intención de sátira social y política del tango anterior, dado a conocer en las páginas del periódico *El Porteño*, en Buenos Aires, el 21 de abril de 1877. Por otra parte, la intención sexual constituye otro de los temas de las letras de los tangos de aquella década. En “El Menguengue” aluden a una morena de nombre Francisca y cantan al son de los instrumentos de las comparsas:

“¡Ay!, si Flancisca muere/ pobre menguengue/ se va a querá/ sin tenel teta golda/ de la morena/ sin chupá./ Y repué tata viejo/ también solito/ se va a querá/ Y ya la Flancisca/ en la hamaca/ no tenguera”.

Debemos señalar que en la década de 1870 los tangos de los negros son cantados en las calles de Buenos Aires ante la presencia de los pobladores.

El hecho es conocido: la mayor parte de las danzas enlazadas de salón, de manera especial en los países con influencia de población negra, tienen su origen en ritmos propios de los descendientes de los esclavos. Así lo señala Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, destacando un proceso similar al de Buenos Aires en los últimos años del siglo XIX. Las mulatas, por su ángel y sabrosura, eran en la isla del Caribe las reinas de los bailes populares. Mulatas y negras competían entre sí. En Buenos Aires, como en Cuba, los jóvenes de familias pudientes no tenían empacho en asistir a salas de baile, academias, lupanares o piringundines, en búsqueda de diversión. Es que, privados de hallar amante en el estrecho círculo de su grupo social debido a los tabúes de la época, buscaban satisfacción de sus deseos en el ámbito de los descendientes de los esclavos de sus padres y abuelos. “El detalle es muy interesante, pues explica una fase del mestizaje de ciertas danzas salonescas por hábitos traídos de abajo arriba —de la casa de bailes a la residencia señorial—... Y es que los jóvenes de calesa, chistera y leontina, que concurrían a las casas de baile, hallaban en el modo de tocar de las orquestas de negros, un carácter, un *pep*, una fuerza rítmica, que no tenían otras de mayores pretensiones. En numerosas crónicas y artículos de periódicos coloniales —prosigue Alejo Carpentier— se nos habla de la creciente preferencia que se tenía por las ‘orquestas de color’, en cuanto se refiera al baile. Ciertas *contradanzas* ‘gustaban’ más, cuando las tocaban pardos. Blancos y negros ejecutaban las mismas composiciones populares. Pero los negros le añadían un acento, una vitalidad, un algo no escrito, que ‘levantaba’.”

Sin embargo, a pesar de las enormes coincidencias, la música del tango presenta en su transformación posterior características distintas debido a la influencia que ejerce, a fines del siglo pasado y comienzos del presente, la inmigración europea y su desarrollo. Los músicos de los salones de baile son reemplazados por otros de nacionalidad italiana o española. Ahora bien, la desaparición de la población negra ante el aluvión (no superan en la ciudad, en la década de 1880, los ocho mil) impidió que perduraran en los tangos, ya avanzado el siglo siguiente, las características étnicas que identifican a otros estilos similares de América.

De todas maneras es posible advertir, al filo de los dos siglos, algunos elementos que señalan con claridad el origen de la danza. La denominada “Letra para el tango”, que se incluye en un folleto editado en 1902 con el título *Los grandes éxitos*, constituye un buen testimonio de lo expuesto. Satírica y con claras alusiones sexuales, mantiene muchos de los temas que definen a los tangos de dos o tres décadas antes:

“A una nega que quiso piña/ ¡ay!, un negro se la cogió,/ y le dijo: toma morena/ la piña y el corazón./ ¿La comió?/ Sí, señor./ es decir.../ me lo figura

yo./ Pues después, ya por la noche,/ la neguita dijo así: / ¡Ay!, que dulce fue la piña, / Ay, moreno, qué me diste a mí”.

Pero no es todo. En 1903, José S. Alvarez, el popular Fray Mocho, da a conocer, bajo el título “El tango criollo”, un artículo donde se vuelve a confirmar el origen negro de la danza: “El gato y el pericón aquí en la pampa y la cueca en la montaña, defendieron tenaces (...) la caricia voluptuosa y lasciva con que quiso bastardear las danzas campesinas el candombe africano, (que) no halló ambiente propicio fuera del piringundín y la academia”. Es, sin duda, el reflejo de un fuerte prejuicio racial. El autor de *Memorias de un vigilante* cree — escribe en un momento de transición a formas mas próximas a las actuales— que el ritmo “es apenas ciudadano de Buenos Aires” y no ha podido aclimatarse. Recuerda luego la anterior etapa de música del suburbio, “cuyos pininos ensayan hoy en la vereda de los conventillos, al son del pianito callejero y como remedo de otros tiempos, algunas parejas desmedradas de vagos aburridos”. Como Laurentino Mejías, su colega policial, Alvarez no expresa la menor simpatía por el tango, para él denigrante por su origen plebeyo y negro. Asimismo confirma el hecho de que en su primera etapa criolla había sido pendón de bandería de mitristas y alsinistas, como lo demuestra el texto mencionado antes del “Tango con acompañamiento de tiros”. Pero de todas maneras cree que, al igual que ocurre en esos momentos en Europa con el *cake-walk* de Estados Unidos de América, es posible que emigre al Viejo Mundo:

“¿Quién sabe — escribe— si todavía no serán solicitados los [hermanos] Podestá para transportar a Francia la danza tradicional de nuestros compadritos, que han salvado a costa de tantos sacrificios, y con ella algunos de estos bailarines callejeros de primanoche, que hoy la policía suele recoger, clasificándolos como vagos y mal entretenidos?

¿Volverán a florecer los rojos claveles que castigaban la mejilla, el pasito punteado y sandunguero y la quebrada que hacía barrer el suelo con la oreja? El compadrito criollo y el italiano acriollado de la Boca, eran los famosos cultivadores del tango, pero ellos como éste han desaparecido de la escena con su indumentaria especial, y hoy para revivirlo habrá que reconstruir escenas de otros tiempos, contentándose con grandes lineamientos y pasando por alto detalles interesantes y pintorescos”.

El tango en la etapa de los compadritos de San Telmo, de La Concepción, de las proximidades del Parque de Artillería, se baila en los más variados sitios. En los piringundines y cafés como el que regentea en 1881 Carolina Gatti en la esquina de Corrientes y Uruguay, multada por la policía por realizar reuniones de danza sin autorización. En las proximidades poseían prostíbulos Elisa Blaustein, Fany Bader, Rosa Friedman, Vicente Soler, Enriqueta Seidler y Baltasar Belloncelli. Lo bailan en un famoso prostíbulo de Plaza Lorea, que menciona el comisario Mejías, al que concurre Antonia Argüello (a) La Chata. También en la famosa academia de baile de Solís y Estados Unidos, ubicada junto a la mueblería de los hermanos Maderna. “Nos dicen que existen en

Buenos Aires algunos bailes públicos en que se contrata a mujeres por tanto o cuanto, desde tal hora hasta tal otra, sin más obligación de bailar con todo el que las saque. Como ustedes deben figurarse, estas infelices bailan en una de esas noches como trescientas piezas. Así es que si alguna vez tuvieron furor coreográfico, después de una de esas *sacudidas* lo echan donde *mandinga perdió el poncho*", apuntan en *La Nación Argentina* el 14 de mayo de 1865.

Aún a fines del siglo XIX, a pesar de las normas municipales que lo prohíben, algunos propietarios de salas de baile impiden el ingreso de los negros. Por caso, como antes en "Las Delicias" de la calle Esmeralda, en el año 1889 durante los festejos de Carnaval en el teatro Doria: "Con ese motivo —leemos en *Sud-América*— se nos han apersonado algunos señores a inquirir el origen de tal noticia, siendo como es que ellos son igualmente admisibles a esa clase de bailes como cualquier hijo de vecino (...) Nosotros en este caso nos ponemos del lado de los de color, ellos tienen el mismo derecho de los demás, pagando la entrada. ¿Acaso las coristas, porque sean blancas y hermosas, hay también bagres, han de ser mejor socialmente que los hombres de color?"

IV

Al tango, por entonces, lo trasladan a otros ambientes. Al Prado Español, ubicado en la calle Belgrano a la altura de Plaza Once de Septiembre, donde son frecuentes los desórdenes: "Unas cuantas mujerzuelas de vida airada y muchos compadritos orilleros se entregan a los placeres de la danza de una manera muy libre, concluyendo generalmente la fiesta a sopapos". A fines del siglo, de la mano de pequeñas orquestas, arriba a las plazas y calles de la ciudad. En 1899 pueden escucharse sus compases en los kioscos de Palermo en compañía de gatos, zamacuecas, malambos y cielitos del interior. "En uno de ellos, en el titulado de Casares, una orquestilla de la cual damos una lámina, compuesta de *criollos*, cuya música nacional es el distintivo que la caracteriza entre las demás de su clase, por los tangos que ejecuta y los gatos, zamacuecas, malambos y cielos que razgúa y bordonea. Distínguese entre ellos el flautista Aspiazú, ciego que con este trabajo costea la existencia de su familia, y el guitarrero Sánchez, que es también payador consumado". Los domingos a la tarde gran cantidad de porteños y también inmigrantes, escuchan los compases lánguidos de un tango, que poco tiene ya del ritmo de su antecesor de los sitios africanos.

De todas maneras, no es bien visto por grandes sectores de la población. Seis años más tarde, en 1905, la revista *Caras y Caretas* define al tango como un baile libertino, propio del malevaje. Lo describen sin ahorro de palabras despectivas:

"El chinerío y el compadraje se unen en fraternal abrazo y da principio la danza en que los bailarines ponen un arte tal, que es imposible describir las contorsiones, cuerpeadas, desplantes y taconeos a que da lugar el tango... Este es el baile orillero por excelencia; él da lugar a que el

compadre pueda lucir habilidades cínicas, en que demuestra toda la agilidad de su cuerpo y la resistencia de sus pies. Y por eso está de moda en carnaval; hasta los títulos que ostenta reboñan de originalidad compadre: *No me arrugués la pollera*, *Golpea que te van a abrir*, *Embadyrna-me la persina*, *Sacale la nicotina* y otros por el estilo, para que se graben en la mente de los bailarines.”

Estamos ya en los límites de otra etapa. Hasta entonces, luego de ser identidad de los negros congo-angolinos, había convivido con los compadres orilleros o los caudillos alsinistas de Balvanera. Ya a fines de la década de 1900, tal vez antes, se introduce en los salones de la burguesía porteña de la mano de jóvenes de ese grupo social que concurren a los prostíbulos y salones de “medio pelo”. Y de allí a los mejores salones europeos. A partir de entonces el recorrido es conocido. En 1914 Enrique Gómez Carrillo visita la ciudad de Buenos Aires y concurre, acompañado por el novelista Blasco Ibáñez, a un salón de baile suburbano, interesado en observar a los danzarines de tango. Para él, como para muchos americanos y europeos, la música que escuchan y la danza que ven constituyen parte de la identidad argentina:

“Pero lo extraño, lo inexplicable, es que el tango que esta noche veo en este bajo *bouge* de Buenos Aires no se diferencia del tango parisiense en ningún detalle esencial. Las bailadoras de Luna-Park son, de fijo, más hermosas, más lujosas, más graciosas y más airosas que las de aquí. El baile es el mismo. ¿Consistirá tal fenómeno en que la influencia del refinamiento parisiense ha llegado ya hasta tan miserable y lejano arrabal?”