

*música campera, criolla, nativa,
folklórica, canción federal y tango*

*La música popular
argentina entre el
campo y la ciudad:*



Carlos Gardel e músicos. 2012, fotografia (montagem).

Julia Chindemi

Mestre em História pela Universidade de Brasília (UnB) e em Espanhol pela Temple University/Filadélfia (EUA). Professora do Swathmore College (EUA). juliachindemi@gmail.com

Pablo Vila

PhD em Sociologia pela University of Texas at Austin (EUA). Professor de Sociologia da Temple University/Filadélfia (EUA). Autor, entre outros livros, de *Music, dance, affect, and emotions in Latin América*. Lanham: Lexington Books, 2017. pvila@temple.edu

La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango

Argentine popular music between the city and the countryside: rural music, creole music, native music, folk, federal song and tango

Julia Chindemi

Pablo Vila

RESUMO

En la primera parte del siglo XX el tango funcionó como un importante artefacto cultural en defensa de la integración a la nación de los nuevos inmigrantes europeos. Hasta que logró su hegemonía a finales de la década de 1930, el tango compartió popularidad con la llamada "canción criolla", la cual compitió comercialmente con gran éxito hasta mediados de los años treinta. Este tipo de música era la música tradicional del gaucho, que, si bien estaba desapareciendo físicamente del campo, fue simbólicamente reinstalado como núcleo de la nacionalidad argentina por el movimiento "criollista", promovido por la élite argentina. En esos años el tango mezclaba constantemente, y de manera muy compleja, lo que, hoy en día (pero no necesariamente en los veinte y los treinta), definiríamos como música citadina y música campera, que era la canción popular en la ciudad de Buenos Aires y en la provincia del mismo nombre, que para la época estaban, culturalmente y desde el punto de vista identitario, mucho más relacionadas que lo que están hoy día. El artículo propone una imagen bastante distante de cierta interpretación popular que plantea una especie de evolución lineal que va de lo criollo al tango entre el diez y el veinte.

PALAVRAS-CHAVE: tango; música criolla; identidad porteña.

ABSTRACT

In the early twentieth century tango functioned as an important cultural artifact in defense of the integration of the newly arrived European immigrants into the nation. Until it achieved its hegemony in the late 1930s, tango shared popularity with the so-called "canción criolla" (creole song), which commercially competed with great success until the mid-1930s. This type of music was the traditional music of the gaucho, who while physically disappearing from the countryside, was symbolically reinstated as the core of Argentine nationality by the "criollista" movement, promoted by the Argentine elite. At that time tango continuously mix, in a very complex way, something that today (but not necessarily in the 20s and 30s) we would define as urban music and campera music, the latter being the popular song of the city of Buenos Aires and in the province of the same name. The city and the province were at the time culturally (and from an identitarian point of view), much more related than what they are today. The article proposes a different approach than certain popular versions of the final triumph of tango, which proposes a kind of linear evolution that goes from the canción criolla to the tango between 1910 and 1930.

KEYWORDS: tango; música criolla; porteño identity.



Desde fines del siglo XIX, la música popular ha participado activa-

mente en la conformación de diferentes identidades de la sociedad argentina, convirtiéndose en un discurso más que relevante en la producción, no sólo de subjetividades significantes, sino también de agencias emocionales y afectivas. En el imaginario de la mayoría de los argentinos, el tango está identificado como música ciudadana, fundamentalmente ligada a la ciudad de Buenos Aires y sus barrios. En dicho imaginario, la música de la capital del país se distingue de la música de las provincias (Buenos Aires incluida) a la que se ha dado en llamar música campera, criolla, nativa, folklórica, etc. Esta manera de entender la música argentina establece una diferenciación entre tango y música criolla/folklórica más que marcada, diferenciación que este artículo intenta cuestionar. Nuestra tesis es que hasta bien entrada la década de 1930, tal separación entre música ciudadana (identificada con el tango) y música que luego sería identificada como folklórica (pero que en ese momento era llamada campera, criolla, etc.) no era tan relevante en los repertorios de los cantores nacionales más importantes de la época. Además de los repertorios, esto se evidencia en la música y la letra de las canciones del período en cuestión, en las trayectorias artísticas de los cantantes y los músicos y en los registros discográficos de dichos años.

Hacia la época del centenario (la década de 1910), se postuló que la cultura auténticamente nacional era la que había existido antes de la inmigración masiva europea de fines del siglo XIX. Esa autenticidad se asociaba a la figura del gaucho – y desde la perspectiva que aquí nos ocupa – a su guitarra y el mundo rural que lo circundaba, un mundo cuyo imaginario coincide con la geografía de la pampa bonaerense y las regiones más integradas al mercado agroexportador (La Pampa, el sur de las provincias de Santa Fe y Entre Ríos).

Lastensiones entre esa imagen de nación ligada al gaucho y la existencia de amplios sectores de la población de otros colores u orígenes no españoles ha sido analizada a través del seguimiento de los tópicos del criollismo.¹ En un período en que lo “criollo” llega a asimilarse casi por completo en un sentido amplio a lo popular (ya sea de origen rural o ciudadano), el consumo masivo del folletín y el circo incorporan, junto con la representación del gaucho “tanto la experiencia del contingente inmigratorio como de la emergente cultura del tango”.²

¿Cómo se relacionó la música popular con este núcleo de identificación y reconocimiento criollista? Como siempre suele hacerlo, con un doble proceso: por un lado, “reflejando” ciertas condiciones sociales pre-existentes (como lo propone la tesis de la homología estructural entre música y sociedad); pero por el otro como un importante agente social, “construyendo” realidades a partir de su capacidad significativa y afectiva. Porque después de todo, en torno del Centenario de 1916, la música se torna en otra de las manifestaciones insoslayables para redefinir la argentinidad corporizada en el gaucho: “apesar de la profusión de las guitarras en los hogares campesinos que los indios saqueaban, éstos no las adoptaron. Solamente en los últimos años de la guerra pampeana, empezaron algunos a tocar el acordeón, cuyo desapacible chillido cuadraba más a sus preferencias musicales”.³ Manera poco amable en la que Lugones, estandarte por antonomasia del criollismo, en una sola frase estigmatiza a ambos, al indio y al reciente inmigrante europeo, “culpable” de la introducción del desapacible y chillón acordeón.

Lejana en el tiempo y el espacio, la cruzada de sensibilidad musical del gaucho frente al indio se percibía más exitosa que la otra, la que debía

¹ Los trabajos de Ezequiel Adamovsky han abierto las líneas de análisis más ricas en torno a esta cuestión desatendida por la historiografía al analizar los mecanismos por los cuales se fue erosionando el mito de la nación blanca-europea y al colocar en el centro del debate la importancia que tanto el discurso criollista como el movimiento “folklórico” desempeñaron en el proceso de visibilización de una nación heterogénea desde el punto de vista étnico y racial. ADAMOVSKY, Ezequiel. La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, n. 41, segundo semestre 2014. Ver también ADAMOVSKY, Ezequiel. Criollismo, política y etnicidad en las ideas y el folklore de Eusebio Dojorti (Buenaventura Luna). *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 34, 2016.

² CHEIN, Diego J. Argentinos de profesión. El debate nativista en torno a la poesía gauchesca. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 37, n. 74, 2011, p. 30 (comillas del autor).

³ LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Centurión, 1944, p. 56.

⁴ CIBOTTI, Ema. El tango argentino como genuina expresión de las clases medias. In: LENCINA, Teresita (org.). *Escritos sobre tango vol.2: cultura rioplatense, patrimonio de la humanidad*. Buenos Aires: Centro Feca, 2011, p. 99.

⁵ Asumimos que una discusión en torno a “lo rioplatense” como concepto sociocultural e incluso territorial escapa a este artículo. Con todo, es importante señalar que a fines del siglo XIX y principios del XX, tanto el criollismo – en todas sus vertientes – como el fenómeno del tango, no pueden explicarse en términos estrictamente nacionales y/o capitalinos (Buenos Aires/Montevidéo). Para un análisis de lo rioplatense en torno al tango ver el excelente trabajo de LENCINA, Teresita (org.), *op. cit.*

⁶ LYNCH, Ventura R. *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1925, p. 39 e 40. Esta edición es una reimpresión de la obra original publicada en 1883.

desplegarse ante la población migratoria europea masiva y las diferentes manifestaciones de su “desapacible chillido” (ya fuera la existencia de las milongas tangueras, el lenguaje popular que devino lunfardo, o el lenguaje corporal de su danza).

Esos desapacibles chillidos se vinculan con una de las consecuencias no deseadas de los cambios producidos por el modelo de desarrollo oligárquico en los sectores populares y que adquiere especial relevancia para nuestro tema: su alto índice de alfabetización musical. A comienzos del siglo XX, existían en Buenos Aires aproximadamente 500.000 partituras “que se asociaban a la presencia de numerosos conservatorios oficiales y muchos más, particulares organizados en casas de familia por los maestros de música”.⁴ Sobre esta base sólida de consumo musical que ya estaba en la calle, y era además habitual en la pista de circo y en el escenario del teatro rioplatenses, comienza a erigirse también una monumental industria discográfica en la década de 1920.⁵ En el contexto de aquella vorágine transformadora el tango se va delineando como un artefacto cultural en defensa de la integración de los inmigrantes europeos a la nación, pero sin descuidar continuas referencias a lo campero y gauchesco.

Hacia 1920, el repertorio de muchos de los cantantes más importantes de la época, los denominados “cantores nacionales” – Carlos Gardel, Rosita Quiroga, Agustín Magaldi, Ignacio Corsini – no distinguía entre tango y música folklórica. El éxito comercial de lo que aquí denominamos el repertorio de la “canción criolla” (estilos, vales criollos, zambas, cifras, gatos, tonadas, milongas, chacareras, etc.), su presencia popular hasta bien entrada la década del 30, sumados a la complejidad del mismo fenómeno tanguero – baile, música, poesía – en el contexto de los cambios identitarios que redefinen lo “nacional” y “lo porteño” desde 1880, nos obligan a investigar más a fondo las relaciones que existían entre estas tradiciones musicales.

La música rioplatense, los primeros tangos y la identidad porteña

Cuando el tango nació como música y baile a fines del siglo XIX en el Río de la Plata, las letras no tenían tanta importancia o funcionaban como meros estribillos improvisados. Nació en estrecha relación con la pobreza urbana y suburbana, tanto nativa como inmigrante europea, pero también con la delincuencia y la prostitución. En este contexto, la música popular comenzó a transformarse y a dar cuenta de la difícil coexistencia de los contrastes derivados del proyecto de modernización decimonónicos: los criollos y los inmigrantes europeos, los artesanos y peones rurales y los trabajadores de las nuevas fábricas, el ferrocarril y las carretas, entre otros.

Se cita en un cancionero rioplatense una descripción de la música de los sectores populares hacia 1883:

En los contornos de la ciudad [la milonga] está tan generalizada, que hoy la Milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo que ora se oye en las guitarras, los acordeones, un papel con peine y en los musicqueros ambulantes de flauta, arpa y violín. También ya es del dominio de los organistas, que lo han arreglado y lo hacen oír con aire de danza o habanera [...] Ésta la bailan también en los casinos de baja estofa de los mercados 11 de Septiembre y Constitución, como en los bailables y velatorios de los carreritos, soldadesca y compadraje.⁶

La proliferación de imágenes de los lugares del encuentro popular con la música es sumamente heterogénea: bailecitos de medio pelo, casinos, mercados, velorios. Se hace necesario aquí recordar el rápido cambio social experimentado por Argentina en general y la ciudad de Buenos Aires en particular a principio del siglo XX. De este modo, si por un lado Buenos Aires creció de 187.000 habitantes en 1869 a 1.576.000 en 1914, por el otro, la cantidad de europeos que vivían allí era sorprendente: en el período que nos ocupa, la proporción de extranjeros era el 50% de la población total de la ciudad. El tango, así como el sainete (especie de teatro de carácter burlesco), mezclaba temas de criollos e inmigrantes para sintetizar simbólicamente la transición.

Pero a fines del XIX y principios del XX este tango era solamente un género más (y no muy identificable como género separado todavía) dentro de una panoplia de otros que preservaban un lugar preponderante en el cancionero criollo (incluía a la cifra, el estilo, zambas y milongas.) Héctor Ángel Benedetti, basándose en el trabajo de Carlos Vega, define ese cancionero de la siguiente manera:

*este cuadro musical [...] provenía de la fusión de dos grandes cancioneros: el occidental (de la Sudamérica hispánica) y el oriental (de la Sudamérica portuguesa), dominantes los dos del folklore no-aborigen de todo el continente [...] el acercamiento de los litorales Pacífico y Atlántico a la altura de lo que otrora fueran las provincias del Plata logró que la región central de la Argentina fuese una rica zona de intercambio. Toda ella se define como el área del cancionero criollo occidental. De esta unidad general toma su repertorio Gardel, dando preferencia dentro de ella a las manifestaciones del conocido cancionero platense, del que es su exponente más divulgado el estilo.*⁷

Herederoy principal promotor de dicho cancionero es Ángel Villoldo (1861-1919). Recordado hoy en día por tangos emblemáticos (“El choclo”, “El Porteñito”, “La morocha”, “El esquinazo”, “El Cachafaz”, etc.), también compuso durante toda su carrera canciones criollas.⁸ Al respecto Eduardo Romano dice: “Ángel Villoldo [...] empleó la guitarra y el canto con criterio payadoresco, lo cual significaba no sólo que era capaz de improvisar, sino también de no someterse nunca a un texto fijo, congelado”.⁹ Y esto lo hacía no solamente con sus canciones camperas, sino también con algunos de sus tangos, como “El porteñito”. De la variedad de canciones criollas escritas por Villoldo, Tito Rivadaneira nos dice lo siguiente: “Fue autor y compositor de música campera y hasta llegó a publicar un libro en 1889 “Cantos populares argentinos para cantar con guitarra”, y en la segunda década del siglo XX produjo una nueva serie de estilos, canciones y valeses criollo [...] Su veta gaucha lo llevó a participar en contrapuntos payadoriles con payadores de renombre”.¹⁰

Como veremos más adelante, un breve repaso sobre el significado de los “cantores nacionales” de los veinte y los treinta, epitomizados por Carlos Gardel, puede llegar a echar cierta luz sobre el fenómeno de los repertorios “mixtos” que parecen caracterizar al gusto por la música popular en la primera parte del siglo XX.

Es interesante hacer notar que, al parecer, los repertorios mixtos no eran del agrado de los académicos dedicados a la “música criolla”, como Vicente Forte quien, en 1925, como introducción a la re-edición del Cancionero Rioplatense de Ventura Lynch (originalmente publicado en 1883),

⁷ En <<http://gardel.unsl.edu.ar/benedetti.htm>>. Consultado el 22 mar. 2017.

⁸ Queremos agradecerle muy especialmente a Teresita Lencina el habernos referido a esta bibliografía.

⁹ ROMANO, Eduardo. El tango y la literatura argentina. In: LENCINA, Teresita *et alii* (orgs.). *Escritos sobre tango: en el río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro fecha, 2009, p. 27.

¹⁰ RIVADANEIRA, Tito. *Ángel Villoldo: en el inicio del tango y de las varieté*. Buenos Aires: Editorial Dunkan, 2014, p. 16. Que algunos libritos de sus canciones arregladas para piano, como por ejemplo *Carbonada criolla* (ca. 1906), tuvieran como tapa una caricatura de Villoldo vestido de gaucho (donde inclusive se lo ve pisoteando las partituras de algunos de sus tangos más conocidos) no nos parece para nada casual. Ver BOCKELMAN, Brian. *Between the Gaucho and the Tango: popular songs and the shifting landscape of modern Argentine identity, 1895-1915*. *American Historical Review*, 116 (3), p. 576. Bockelman nos recuerda (*idem*, p. 591 e 592) que los payadores más conocidos de principio de siglo no sólo ya no vivían en el campo y se habían mudado a las grandes ciudades, sino que también, el más famoso de todos ellos, Gabino Ezeiza, actuaba de riguroso traje negro, no con el atuendo de gaucho.

¹¹ FORTE, Vicente. Estudio preliminar. In: LYNCH, Ventura R., *op. cit.*, p. IX.

¹² LYNCH, Ventura R., *op. cit.* p. 43.

¹³ AHARONIÁN, Coriún. Preguntas en torno al tango. In: AHARONIÁN, Coriún (org.). *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayesarán, 2014, p. 443. LYNCH, Ventura R., *op. cit.*, p. 36 e 37, también hace referencia a esta milonga cantada en su *Cancionero bonaerense* de 1883: "La milonga se parece mucho al cantar por cifra, con la diferencia que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y a la milonga le rinden culto el compadraje de la ciudad y campaña". "La milonga es zandunguera, el cantar por cifra es mucho más serio – puede decirse que esto último responde al carácter clásico de la poesía filosófica del Gaucho".

¹⁴ Para complicar aún más las cosas y para hacer una breve referencia a un tema que no podemos desarrollar en este artículo (es decir, la intrínseca naturaleza argentino-uruguaya del tango), tenemos que recordar que la "musa" del tango, el personaje que inspira su composición, era una bailarina uruguaya residente en Buenos Aires, cuyo nombre era Lola Candales.



escribe que, en un próximo estudio que va a publicar sobre "el verdadero espíritu de la música pampeana", "dicha música, que es sobre todo sobria, ha sido bastardeada por las infiltraciones suburbanas de la ciudad de Buenos Aires"¹¹

La referencia a la música pampeana nos lleva a recordar que el impacto de la inmigración masiva no se reducía a la ciudad de Buenos Aires (ni siquiera a sus márgenes en continua expansión), sino que se amplía hacia toda la zona litoral del país y al territorio de la recién fundada provincia de Buenos Aires:

*Hoy la gran cantidad de organitos que explota nuestra campaña, ha introducido entre el gauchaje el wals, la cuadrilla, polka, mazurka, habanera y shotis. En el Norte se prefieren ya estas piezas a las originarias. Hay paisanos que las ejecutan admirablemente en la guitarra y aun en el acordeón [...] En el Sud, no ha desaparecido tanto esa expresión del sentimiento nacional. Por do quiera que uno pasa no se oye otra cosa que la música patria. Sin embargo, la civilización que avanza, ya ha comenzado a popularizar polkas, vales, mazurkas y habaneras.*¹²

Infiltraciones, chillidos ... y bailes. En el suburbio, pero también en la campaña, existía un tipo de milonga criolla que probablemente no era muy sobria, sinoailable e instrumental, que a veces llevaba letrillas pícaras o procaces que reproducían el habla callejera (urbana o rural) y/o podía incorporar expresiones sincopadas como "quevachaché" o lunfardismos como mina cabrera, turra, afanar, etc. La milonga como baile (lugar de baile) y/o como excusa para la improvisación payadoril, convivía con este tipo de canciones que comenzaron a distinguirse dentro de la matriz criolla campera y a principios del siglo XX comenzaron a grabarse bajo el rótulo de "tango criollo". A su vez, el repertorio nacional podía incluir, otro tipo de milonga que es el que habitualmente relacionamos con la música campera, no con el tango (y menos con el tangoailable).

*La otra milonga, coexistente, pertenece a la familia del tres-tres-dos, y es preponderantemente cantable, acompañada, en principio, sólo por guitarra. En 1884 es incorporada a la payada de contrapunto, tras superar una etapa en que se la consideraba no suficientemente digna del arte de los payadores. Durante el siglo XX, la milonga cantable pasará a ser un elemento identitario de gran peso en el Río de la Plata, con varias subespecies, de las que por lo menos dos muy fuertes coexisten hasta hoy día: la "oriental" y la pampeana.*¹³

La conformación del nuevo repertorio de la música popular revela en las letras que van surgiendo, no solamente el lenguaje suburbano "acriollado" o "alunfardado" (según desde la perspectiva que se privilegie el análisis), sino una amalgama de cultismos del español arcaizante de los payadores y copleros, que junto con los antiguos giros camperos, vulgarismos y la emergencia de lunfardismos, presenta –desde el punto de vista del lenguaje– una complejidad sorprendente, tal como queda demostrado en algunas de las letras "tangueras" de Vicente Greco (1888-1924) o Ángel Villoldo.

Lo que nos interesa destacar aquí, es que en estas primeras canciones es posible detectar, casi arqueológicamente, cambios en los mapas identitarios rioplatenses que sólo con el paso del tiempo (y la invención de sus tradiciones) se definirían como "nacionales" (Argentina o Uruguay) o

(en el lado argentino) como porteños o provincianos (Buenos Aires). Dos canciones ejemplifican la heterogeneidad de esta matriz criolla ampliada. Nuestro primer ejemplo es “La morocha” (Saborido y Villoldo 1905) que en su partitura se describe como “tango criollo”, canción que, si desde el punto de vista de su autoría aún pertenece al repertorio binacional (Uruguay y Argentina) (escrito por Ángel Villoldo-argentino, y Enrique Saborido, uruguayo), desde el punto de vista de su temática refuerza muy tempranamente la identidad regional de Buenos Aires y sus alrededores rurales:¹⁴ “Soy la gentil compañera/del noble gaucho porteño,/la que conserva el cariño/para su dueño”.

En esta canción, el sintagma “noble gaucho porteño” refiere – según nuestra interpretación – a la inseparabilidad de la ciudad y el mundo rural que caracteriza inicialmente el espacio suburbano en el que se va conformando el tango. Lo que es particularmente interesante en esta canción, es que la condición de gaucho y de porteño no sólo son inseparables, sino que esa identidad lugareña se expresa sin mezclar ni utilizar ningún giro campero a pesar de referir exclusivamente al espacio pampeano y sus iconos (la dupla paisano/caballo, el mate, el rancho, el estilo).¹⁵ ¿Y la condición de porteño? Tampoco hay lunfardo:

<i>Soy la que al paisano</i>	<i>canto un estilito</i>
<i>muy de madrugada</i>	<i>con tierna pasión,</i>
<i>brinda un cimarrón.</i>	<i>mientras que mi dueño</i>
<i>Yo, con dulce acento,</i>	<i>sale al trotecito</i>
<i>junto a mi ranchito,</i>	<i>en su redomón.¹⁶</i>

Las referencias al paisano (al pago) y al mundo rural que se describe en la canción remiten a la identidad porteña finisecular, a la percepción unitaria entre la urbanizada ciudad de Buenos Aires y la campaña bonaerense. Esa identidad porteña que no distingue campo/ciudad, se fortaleció particularmente durante el tumultuoso período de organización nacional que siguió a la caída de Juan Manuel de Rosas como gobernador de la provincia de Buenos Aires (1852), cuando sus milicias cívicas se convirtieron en el principal cuerpo militar de la provincia para separarse de la Confederación Argentina (1852-1861). Si hoy porteño se refiere exclusivamente a los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, en 1880 la palabra todavía se refiere a cualquiera que viviera en la provincia de Buenos Aires.¹⁷

La cultura letrada de ribetes modernistas poetizó muy rápidamente esa identidad emplazándola “fronteras adentro” de la ciudad de Buenos Aires y transformándola en barrio (Evaristo Carriego) a comienzo del siglo XX.¹⁸ Pero es posible afirmar que en “La morocha”, el mote de “porteño” refiere todavía a una identidad más cercana a la ciudad emplazada en la pampa.

Hasta su federalización en 1880, Buenos Aires no existía sin su entorno rural. Se había expandido con la traza básica ferroviaria en varias direcciones desde 1860, conectando los escasos pueblos que existían en la campaña – hoy territorio de la provincia de Buenos Aires – como Morón, Quilmes, o San Isidro y especialmente “fundando otros nuevos, cuya instalación ya es parte de un incipiente proceso de expansión que se va a acelerar a comienzos del S XX” (subrayado nuestro).¹⁹ Esta fluidez de la ciudad-campo, la “ciudad pampa” era valorizada también por la elite criolla a la luz de una nueva clave cultural capaz de unir placer y progreso,

¹⁴ LYNCH, Ventura R., *op. cit.*, publicado en 1883, hay varias referencias al “gaucho porteño”, donde la referencia, claramente, es al gaucho que habitaba en cualquier lugar de la provincia de Buenos Aires.

¹⁵ Como bien nos hace notar Ezequiel Adamovsky (comunicación personal, 8 de abril de 2017), “La propia figura de la ‘morocha argentina’ como emblema de argentinidad, que es anterior a Villoldo y tiene todo un recorrido posterior en la cultura argentina, puede considerarse un puente de comunicación entre lo campero y lo urbano y, al mismo tiempo, entre lo blanco y lo mestizo”. Ver ADAMOVSKI, Ezequiel. A strange emblem for a (not so) white nation: la morocha Argentina in the Latin American racial context, c. 1900-2015. *Journal of Social History*, v. 50, n. 2, 2016.

¹⁷ Por ejemplo, LYNCH, Ventura R., *op. cit.*, p. 23, hace referencia a la muerte de un personaje muy importante del pueblo de Rauch, y plantea que, dada su importancia, “Recordaran siempre el nombre de tan ilustre porteño”. Rauch es una ciudad ubicada en el centro este de la Provincia de Buenos Aires, y está ubicada a 277 km de Buenos Aires y a 272 km de La Plata. El puerto marítimo más cercano, Mar del Plata, está ubicado a 218 km.

¹⁸ Para un análisis de la heterogeneidad de la poética del tango canción, ver ROMANO, Eduardo. Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935). In: CONDE, Oscar (org.). *Las poéticas del tango-canción: rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa Editorial Biblios, 2014.

¹⁹ GORELIK, Adrián. Terra incógnita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires. In: PALACIO, Juan Manuel Palacio (org.). *Historia de la provincia de Buenos Aires, tomo 6: el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p. 26 e 27.

²⁰ SILVESTRI, Graciela. *El lugar común: una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa, 2011, p. 192

²¹ LYNCH, Ventura R., *op. cit.*, p. 13.

²² FORTE, Vicente, *op. cit.*, Vi.

²³ BOCKELMAN, Brian, *op. cit.*, p. 597, da cuenta de la importancia de estos repertorios mixtos en la producción de los payadores de la época que, supuestamente siendo los representantes por antonomasia de la música criolla, mezclan constantemente temas ciudadanos en sus payadas camperas y tangos en sus composiciones. De ahí que aparezca en 1909 en la serie de libros de canciones llamada "Biblioteca Gauchesca", uno denominado "Tangos populares". A su vez, muchos libritos de canciones cuyo título nos haría pensar que solamente contienen tangos, en realidad también tienen canciones camperas. Tal es el caso de "El tango de los '50" de Cientofante, publicado en 1907. Queremos agradecer a Matt Karush el habernos alertado acerca de este artículo. Que Karush nos recuerde que, en 1911, cuando el sello discográfico Columbia quiso explicitar que el tipo de música que hacía el grupo de Vicente Greco era tango, lo bautizó como "orquesta típica criolla", va en la misma dirección de lo inseparable de lo criollo de lo tanguero para esta época. Ver KARUSH, Matthew. *Culture of class: radio and cinema in the making of a divided Argentina, 1920-1946*. Durham & London: Duke University Press, 2012, p. 52. Finalmente, Kohan nos recuerda que las orquestas de tango, por lo menos hasta 1930, tocaban como parte de su repertorio habitual rancheras y vales criollos. Ver KOHAN, Pablo. *Tango. In: CASARES RODICIO, Emilio et alii (orgs.). Diccionario de música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p. 146.

²⁴ En <<http://www.todotango.com/historias/cronica/68/El-Cantor-del-Tango:-Su-evolucion-en-el-tiempo-El-cantor-nacional/>>. Consultado el 22 feb. 2017.

belleza y utilidad; una "urbanidad campestre que se inicia en las quintas y chacras de alrededores, y que se vuelca doblemente hacia fuera y hacia adentro, hacia el campo y la ciudad."²⁰ Desde esta perspectiva, el "noble gaucho porteño" de 1905 coincide con las descripciones de pretensiones sociológicas del "gaucho actual" que reconoce como contemporáneo Ventura Lynch en 1883, aunque esta vez, con subtipos: el verdadero y el compadre. El compadre jamás deja las compadradas. Siempre arma barullo: "Es el tipo medio entre el gaucho verdadero (sic) y el compadrito de la Capital. Milonguero como él solo, sus canciones están siempre salpicadas de una sal compadre e hiriente".²¹ Gaucho/compadrito, noble gaucho porteño, el dinamismo del encuentro orillero va y vuelve con su música al centro de una "capital" que apenas se había tornado tal, todavía no había alcanzado los límites territoriales actuales ni la fisonomía barrial ni la identidad porteña con la que hoy la asociamos.

No es casual que las exquisitas referencias musicales de Ventura Lynch formaran parte de una copiosa recopilación del "cancionero bonaerense" cuyo objetivo era "rastrear" la fisonomía de la nación que en 1925, al momento de su reimpresión por Forte, parecía desdibujarse por los cambios. Fortehabla de lo que la obra de Lynch quiso retratar, la vida del gaucho "amenazada por el cosmopolitismo que siguió a la *cuestión capital* de la República".²² ¿Cómo no reconocer todavía en ese "tipo medio" la jactancia de "El porteñito" de Ángel Villoldo?

*Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo "El porteñito",
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.*

*Cuando un tango en la vigüela
rasguea algún compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.*

A partir de 1910, gracias a la difusión radiofónica y la expansión de la industria discográfica, gran parte de este amplio y heterogéneo cancionero criollo – que ya, al principio muy tímidamente, incluye al tango – se va consolidando como repertorio *nacional* y va a subsistir hasta bien entrada la década de los años treinta.²³ El alto nivel de popularidad que alcanzan sus intérpretes, conocidos en la época como "cantores nacionales" así lo confirma: Carlos Gardel, Rosita Quiroga, Ignacio Corsini, o Agustín Magaldi, entre otros. La trayectoria de estos artistas entre la década del '20 y hasta mediados de los años treinta, no son sino un reflejo más de cómo el tango, paso a paso, se estaba abriendo un lugar en el cancionero criollo pero sin llegar a desplazar por completo a la música del repertorio más popular de la época.

Ricardo García Blaya, en el sitio Web "Todo Tango" (accedido el 21 de marzo de 2017) plantea que el rótulo de "cantor nacional" viene a colación de la naturaleza de su repertorio...

en general folclórico surero – música característica de la llanura de la provincia de Buenos Aires – compuesto por cifras, estilos, zambas, milongas y, que a partir de los primeros años del siglo veinte incorpora el «tango milongueado» de letras picarescas y casi siempre anónimas, para llegar por último, un tiempo más tarde, al «tango canción». Resulta evidente que nuestro cantor nacional tiene un parentesco indiscutible con el payador – pionero en la poesía musical y criolla – tanto por su repertorio como por el estilo de su interpretación.²⁴

La creciente importancia del tango en los repertorios mixtos a lo largo la década de 1920 está acompañada por otros cambios en la música local que otorgan más visibilidad al tango. En primer lugar, podemos mencionar la expansión de agrupaciones exclusivamente instrumentales. Así, nos comenta Blaya, “los tríos típicos de la vieja guardia – guitarra, flauta y violín – al incorporar primero al bandoneón y después al piano, se transformaron en cuartetos, quintetos y sextetos, que para comunicar al público que ejecutaban tangos exclusivamente agregaban al nombre de sus formaciones dos palabras: Típica y Criolla, o solamente la primera.”²⁵ En segundo lugar, continúa Blaya,

*el cantor nacional, casi siempre acompañado sólo por guitarras, convivió durante muchos años con estas formaciones orquestales que hacían el tango en forma instrumental únicamente. Eran dos carriles que funcionaban en paralelo. Por un lado los solistas acompañados por pequeños conjuntos o simplemente con guitarras, y por el otro las orquestas, generalmente sextetos que también ejecutaban tangos con letra, pero la melodía la cantaban los instrumentos, ya sea en solos o en duetos, pero sin ningún cantor, a lo sumo algún coro de los propios músicos de muy corta duración.*²⁶

En tercer lugar, la milonga, es muy posiblemente, una de las vertientes que confluyen en el tango y amplían su repertorio.

*Cuando decimos que el tango había sido juguetón y movido, solemos decir también que era amilongado. Pero cuando se hace más pausado, también oiremos decir que es amilongado. Ocurre que el concepto de milonga usado para una y otra definición es diferente. La milonga es probablemente una de las vertientes que convergen en el tango, pero en el siglo XIX hay por lo menos dos especies musicales llamadas milonga, que los pobladores del Río de la Plata diferencian, pero no sienten necesidad de denominar diferencialmente. Hay una milonga rapidita, angulosa, con abundancia de gestos del tipo semicorchea / corchea / semicorchea que cae a tierra en corchea o negra....*²⁷

En cuarto lugar, la importancia que adquieren los “bailables”. Como dijimos más arriba, Carlos Gardel, Rosita Quiroga, Ignacio Corsini y Agustín Magaldi son los cantores nacionales más populares del período del que estamos hablando. Obviamente, Carlos Gardel fue el más popular de todos y García Blaya nos recuerda que al comenzar su carrera artística “grabó para el sello Columbia Record, quince grabaciones que son testimonio de esta etapa donde podemos comprobar un repertorio folclórico carente de tangos”.

El repertorio de los cantantes nacionales y los cambios de la industria discográfica

Un aspecto de los repertorios mixtos a los que estamos haciendo referencia, y que abonan esta idea de “ciudad ampliada hacia su campaña”²⁸ es el hecho de que hay muchísimos tangos que forman parte del repertorio de los cantores nacionales que hoy identificamos como “tangueros” que hablan del campo o se identifican con el mundo rural en sus títulos: La Morocha, Idilio campero, La chacarera, Tierrita, Alborada campera, Flor campera, Expresión campera, Duelo criollo, Cielito mío, La provincianita, Sentimiento Gaucho, Se sentaron las carretas, El buey solo, El palenque, La

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ AHARONIÁN, Coriún, *op. cit.*, p. 442. A este tipo de milonga se refiere LYNCH, Ventura R, *op. cit.*, p. 36, en 1883, de la siguiente manera: “El malambo no se canta, la milonga sólo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus sitios. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*”.

²⁸ Creemos que las ineludibles transformaciones de la identidad porteña y su relación con el resto del país después del proceso de federalización de la ciudad de Buenos Aires y el impacto de la inmigración masiva es uno de los elementos a tener en cuenta en el análisis del resurgimiento criollista de la década de 1920 y 1930 (tanto en su vertiente letrada como popular), pero ese análisis excede esta presentación. Con todo, es interesante rescatar un dato: en 1926, en la ciudad bonaerense de San Antonio de Areco, se produce un importante movimiento revivalista y Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*, es homenajeado por los lugareños en su propia estancia que se llama: “La Porteña”. Ver ARCHETTI, Eduardo. O “gaucho”, o “tango”, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana* 9, n. 1, 2003, p. 21.

²⁹ Incluso KARUSH, Matthew, *op. cit.*, p. 53, nos recuerda que la primera competición de tango lanzada por el sello discográfico Glucksmann en 1924 fue ganada por el tango "Sentimiento gaucho", del uruguayo Francisco Canaro.

³⁰ Los datos fueron extraídos de Por siempre Gardel: <<http://gardel.unsl.edu.ar/carcamo.htm>>. Consultado el 25 jul. 2016.

tranquera, Recuerdo de la Pampa, El baqueano, El cuatrero, El matrero, por citar solamente algunos.²⁹ Pero además de esos tangos, como mencionamos más arriba, los repertorios estaban plagados de canciones camperas hasta bien entrada la década de 1930.

En el contexto de esa identidad bifronte antemencionada que conlleva la firme creencia de que Buenos Aires debe conducir a la nación, el tango es solamente uno de los discursos que comienza a competir por la redefinición de un "alma criolla". Por ejemplo, de las catorce canciones grabadas por Gardel como solista en Buenos Aires para la empresa Columbia en 1912, nueve son canciones camperas (estilos, cifras, vidalitas) y tres valeses; de las ocho grabadas como solista para Odeón en 1917, solamente una se caracteriza como tango: "Mi noche triste", considerado por la crítica como el primer tango canción.³⁰

Si volvemos a las grabaciones de Gardel de 1912, podemos encontrar un título muy interesante que muestra una mezcla muy divertida de jerga rural (subrayado en el texto) y lunfardo (italizada en el texto), resumiéndose la coexistencia del campo con la ciudad en el sintagma "china cabrera".

"Mi china cabrera" (Palanganeando) (1912)

<i>Que te creés si sabés chorra</i>	<i>Con usted más condenao</i>
<i>De que soy algún sotreta,</i>	<i>Que los diablos del infierno.</i>
<i>Pa' que me estires la jeta</i>	<i>Aura te da por decir:</i>
<i>Y chillés como cotorra,</i>	[...]
<i>Mirá vieja sos muy zorra,</i>	<i>Que te vas a apolillar</i>
<i>Para, que estoy comprendiendo,</i>	<i>Si no te llevo de farra,</i>
<i>Ya digo si estoy sintiendo,</i>	<i>De que toco la guitarra</i>
<i>El haberme acuellarao</i>	<i>Por hacerte fastidiar.</i>

En este sentido, mientras que cabrera, chorra, jeta y farra son palabras del lunfardo, china, sotreta, acuellarao, condenao y aura pertenecen a la jerga rural, algo que muestra cómo incluso las canciones de la época que claramente no eran tangos (como lo era "La morocha", descrita como un "tango azar-zuelado"), también mezclaban continuamente referencias rurales y urbanas.

La invocación de lo rural sigue presente en el tango hasta bien entrada la década del treinta, cuando la ciudad de Buenos Aires había dejado bien atrás la imagen de la "gran aldea", los barrios porteños habían adquirido su fisonomía, su componente europeo era más que predominante en relación al criollo, y el imaginario que ligaba la ciudad a la provincia ya no era tan prominente.

Sin embargo, la composición del repertorio de Gardel mantuvo características "mixtas" a lo largo de toda su carrera, más allá de la creciente hegemonía del tango en su carrera como solista. Y el uso de "mixtas" entre comillas es hecho adrede, ya que la sensación que tenemos es que tanto estos cantores nacionales como sus audiencias no sentían estos nuevos tangos que incorporaban a sus repertorios como algo "completamente distinto" al resto del mismo, sino como una nueva versión de lo que venían haciendo, que todavía mezclando elementos musicales (la milonga bailable que está en los orígenes del tango era originalmente un género criollo) y letrísticos (como ya vimos hay en los títulos y las letras de los tangos continuas alusiones a lo campero) del cancionero criollo se direccionaba a cumplir con la exigencias de "bailables" que las audiencias cada vez más pedían a estos cantores nacionales.



Y si es cierto que hay algunos elementos para apoyar la idea de un “reemplazo” de la canción criolla por el tango en el repertorio de Gardel a través del tiempo, también es cierto que la primera nunca desapareció completamente de su repertorio y Gardel muere en 1935 siendo, simultáneamente, “El zorzal criollo” (apodo que hace alusión a su fase campera) y “El morocho del Abasto” (sobrenombre que hace alusión a su fase citadina).³¹ Así, si claramente hay una hegemonía campera en el repertorio de las grabaciones realizadas por el dúo Gardel Razzano (1917-1925), sus grabaciones acústicas como solista para la compañía Odeón indican cierta constante: solamente seis de las trece grabaciones se consideran “tango” en 1920 y, aún sumando las milongas, el tango alcanza apenas el 60% de las grabaciones como solista (acústicas) en 1921. Es el año 1922 el que marca ciertas tendencias que van a reforzarse a lo largo de la década, ya que 21 de 28 temas que graba en dicho año son tangos o milongas. Sin embargo, tan tarde como 1925, Gardel introduce en su repertorio algunas composiciones de Chazarreta, es decir, del noroeste argentino, extendiendo la cobertura geográfica de su música mucho más allá de la pampa y su entorno. Y lo que se ve con mucha claridad es una preponderancia del tango en las grabaciones eléctricas a partir de 1926, en las que van apareciendo, curiosamente, otros géneros bailables no argentinos, como foxtrot o shimmy, pasodobles o rancheras.³²

Pero aquí es muy importante hacer notar que la proyección internacional del repertorio de Gardel incluye tango y también canciones y vales criollos, etc. Por ejemplo, los valsecitos criollos, zambas o estilos del cancionero criollo se mantienen hasta su muerte, no solamente en las grabaciones de Gardel en Nueva York para la compañía Víctor, sino, particularmente, en las grabaciones que musicalizaron sus películas, con temas como “Rosas de otoño”, “Añoranzas”, “El carretero”, “Mañanitas de sol”, “Criollita decí que sí” y “Lejana tierra mía”, entre otras.

En Youtube se puede acceder a un video donde Gardel interpreta “El rosal” en su primer largometraje sonoro, *Las luces de Buenos Aires*, filmado en París en 1931. “El rosal” es una típica canción campera compuesta por Gerardo Matos Rodríguez y Manuel Romero. En la partitura original de la misma aparece simplemente como “canción”. Pero su instrumentación parece corresponderse a un vals criollo. Gardel interpreta la canción vestido de gaucho, tocando él mismo la guitarra, con un estilo claramente ligado a los payadores tradicionales, al pie de un fogón y rodeado de otros gauchos con sus caballos. Escena más ligada al campo, imposible.³³ El hecho de que el autor de este tema campero sea Gerardo Matos Rodríguez no deja de agregar más elementos a la tesis central de este artículo, es decir, la inseparabilidad de los repertorios gauchescos y citadinos hasta bien entrados los treinta. Aquí debemos recordar que Matos Rodríguez es el autor de “La cumparsita”, considerado por muchos el tango clásico más famoso de todos los tiempos. Que Matos Rodríguez sea uruguayo y no argentino abona aún más la inseparabilidad de la trayectoria de la música popular argentina de la uruguayana, tema que, por falta de lugar, no podemos ahondar más.

En la misma película, en otra escena, ahora en un bar o cantina, ya despojado de su atuendo de gaucho, pero todavía conservando una chalina atada al cuello que sigue “marcándolo”, de alguna manera, como ligado al campo, Gardel interpreta el famoso tango “Tomo y obligo” (de su propia autoría, con letra del mismo Manuel Romero de “El rosal”), esta vez acompañado por bandoneón y violín. Y aquí no es el género musical de

³¹ KARUSH, Matthew, *op. cit.*, p. 56, nos recuerda que en la inmensa cobertura periodística de la muerte de Gardel en 1935, las imágenes del cantor vestido de gaucho eran numerosísimas.

³² KARUSH, Matthew, *op. cit.*, p. 53, nos da una estadística crucial para entender esto, cuando constata que en 1925, de los 500,000 discos vendidos en Argentina cerca del 90% eran tangos.

³³ Ezequiel Adamovsky, leyendo una versión previa de este artículo, comentó lo siguiente: “Posiblemente este hecho —que Gardel vistiera como gaucho— sea más bien una presión transnacional, más que una evidencia de la cercanía entre lo urbano y lo rural en Argentina. El público extranjero —en parte por influencia de Valentino y el cine norteamericano— pedía ver argentinos vestidos como gauchos”. Si bien pensamos que Ezequiel tiene algo de razón en este punto, es necesario destacar que dichas películas de Gardel eran muy populares en la Argentina también, demostrando que a los argentinos, no les resultaba “extraño” esta mezcla del campo con la ciudad. Algo similar plantea Archetti en relación a la aceptación de los músicos de presentarse en ropas de gauchos. Ver ARCHETTI, Eduardo, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ Ver también ALABARCES, Pablo. Transculturadas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas. *Cultura y Representaciones sociales*, año 7, núm. 13, sept. 2012. Disponible en <www.culturayrs.org.mx/revista/>. Consultado el 8 abr. 2017; y GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

³⁵ Entrevista realizada por Julio Ardiles Gray, originalmente publicada en *La opinión cultural*, Buenos Aires, v. 4 n. 1055, 24 nov. 1974.

la canción (claramente un tango), ni la vestimenta de su intérprete (más o menos citadina), sino la letra del tango la que nos refiere a esa inescapable relación entre Buenos Aires y su hinterland a que estamos haciendo referencia en este artículo. Así, el tango tiene claras referencias a lo campero, ya que al hacer mención al “amigo lejos del pago”, plantea que, “Si los pastos conversaran, esta pampa le diría de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré” (no habla, por ejemplo, de que los “adoquines” citadinos cumplirían esa función).³⁴

Si bien es cierto que el personaje interpretado por Gardel (un estanciero bonaerense) es propicio a esta mezcla del campo con la ciudad, la misma elección de este personaje para su primer largometraje sonoro ya es un dato en sí mismo de la inseparabilidad campo/ciudad a la que estamos aludiendo, como así también que este repertorio mixto formaba parte no sólo de otras películas de Gardel donde no hace de estanciero (como en “Cuesta abajo”, de 1934, donde interpreta a un cantor de tangos, y donde canta “Criollita decí que sí”, que es una cifra que Gardel interpreta, nuevamente sólo con su guitarra, rodeado de gauchos... ¡pero esta vez vestido de smoking!), sino también de sus actuaciones en vivo.

Algunas de estas mismas tendencias también se ejemplifican en el repertorio de Rosita Quiroga, otra de las cantantes más populares de la época: una modificación progresiva del repertorio tendiente a incorporar más tangos con un punto culminante en los treinta y siete tangos grabados en 1926. Ese número representó en ese año más de un 90 % de lo grabado por ella. Esta cantante exclusiva de la discográfica Victor, había debutado como cantante de variedades en 1923 en el Teatro Empire formando parte del dúo Quiroga-Hugo y definía así ese repertorio hasta entonces: “Hacia sobre todo ‘cosas criollas’, del Sur, no del Norte. Estilos... cosas así.”³⁵

Esta referencia a “cosas criollas del Sur” es más que sintomática, ya que la entrevista tiene lugar a mediados de los 1970s, cuando muchas cosas han ocurrido en torno a las “cosas criollas”, bastante distintas a las cosas criollas que mencionaba Rosita Quiroga en los 1920s. ¿A que estamos aludiendo?

A que la canción campestre, criolla, nativa, que luego se llamaría “folklórica” circulante en la Buenos Aires de los años veinte era mayormente la de la región pampeana (básicamente la provincia de Buenos Aires y el litoral circundante), conocida aún hoy como “el sur”, y su música como “música surera o sureña”. No se trata de que la música del resto de Argentina no llegara para nada a la ciudad de Buenos Aires (por ejemplo, son antológicas las actuaciones de Andrés Chazarreta en los 1920s, y el cancionero recopilado en Buenos Aires por Lehmann-Nitsche a principios de siglo contiene bastantes canciones del norte) antes de la inmigración masiva de migrantes del interior hacia fines de los 1930s. Lo que queremos resaltar aquí es que serán los migrantes internos los que masivamente traigan sus tradiciones folklóricas regionales “del Norte” (pero también, obviamente, del Oeste y el Litoral) hacia la década de 1940. En un principio cultivadas casi exclusivamente por dichos migrantes en Buenos Aires, dicha tradición folklórica “del Norte” es fervientemente aceptada por la clase media citadina con el boom del folklore de la década del 60, mayormente asentado sobre la “zamba”, un ritmo popularizado en la provincia norteña de Salta.

Así, lo que Rosita Quiroga está haciendo en la entrevista es verbalizar en relación a su elección del repertorio lo que las letras mixtas de canciones y los repertorios mixtos de artistas como ella, Gardel, Corsini y Magaldi

hacían, es decir, mezclar constantemente lo campestre con lo ciudadano. Inclusive, durante la promoción de uno de sus discos deja saber que "... si actualmente canto bailables es porque el público así lo quiere, contrariando, en parte, mi gusto", teniendo que aclarar en el mismo reportaje que no lo cantaba de mala gana y ensayar una explicación incómoda "tanto es cierto que me gusta el tango, que he compuesto uno".³⁶

La puesta en escena de repertorios mixtos, criollos y tangueros, nos indican dos cosas al mismo tiempo. Por un lado que no era una decisión unilateral de los artistas, sino un pedido del público a lo que los artistas accedían. Pero por el otro que al correr de la década del veinte la popularidad del tango se acrecienta y los artistas populares, para intentar continuar siéndolo, tienen que modificar su repertorio, muchas veces en contra de sus propios gustos personales. Y que Quiroga haga referencia implícita al tango como "bailables" es más que interesante, ya que nos da algunas pautas de cuál es el rol de las distintas manifestaciones musicales en dichos repertorios mixtos. Así, al parecer, la música criolla o campera era para "escuchar", mientras que los tangos eran para "bailar" (aunque, por supuesto, el tango canción también era para "escuchar").

Aquí debemos recordar que, hasta la popularización del chamamé en los cuarenta, no existía una música criolla popular de pareja enlazada, tan sugerente en los rituales de cortejo amoroso. Es ahí donde el tango encuentra un nicho insuperable en el gusto popular, no sólo porque la coreografía requería de la pareja enlazada, sino también porque permitía ciertos movimientos corporales de claras connotaciones sensuales y sexuales. Y, por cierto, que loailable fuera el tango abre un interrogante sobre cuál era la función del "tango canción" ya que el mismo, muchas veces, no era demasiadoailable. Nosotros creemos que el hecho de que muchos de esos tangos canciones fueran, rítmicamente, muy similares a ciertas expresiones del cancionero criollo (milongas camperas, valeses, etc.) no hace más que abonar nuestra tesis sobre la importancia de los repertorios "mixtos", con la aclaración del uso de las comillas en "mixtos" que hicimos más arriba.

Obviamente que existían ciertas pautas "forexport" auspiciadas por los sellos grabadores, con la intención de ampliar el mercado para la música de origen argentino y que, sin duda, marcaron ciertas tendencias en el mercado local, pero no alcanzan a explicar la continuidad e incluso creciente popularidad y renovación de las "cosas criollas" hasta bien entrada la década de 1930.

La popularidad de las "cosas criollas" a las que hace referencia Rosita Quiroga puede constatar en la trayectoria de otro intérprete de la época que ha quedado en la historia, claramente, como un "cantante de tango": Ignacio Corsini, un italiano llegado a la Argentina desde Sicilia. Corsini fue popularísimo y conocido como "El caballero cantor".

*La discografía de Ignacio Corsini llega a casi seiscientos cincuenta títulos distintos en todos los géneros, y sin embargo el principal recuerdo que de él se tiene (fomentado por el mismo cantor, que así deseaba perpetuarse) es gracias a las grabaciones de lo que podría definirse como el "Ciclo Federal": aunque no se agota en sus composiciones, sino que se expande atrás y adelante en el tiempo en una complejidad sugestiva, a la vez que poco estudiada a conciencia.*³⁷

A grandes rasgos, "el ciclo federal" define al conjunto de canciones de la dupla formada por el compositor y guitarrista Enrique Maciel (de

³⁶ *Idem.*

³⁷ En <<http://www.todo-tango.com/historias/cronica/189/El-%C2%ABCiclo-Federal%C2%BB-de-Ignacio-Corsini/>>. Consultado el 24 mar. 2017.

³⁸ Héctor P. Blomberg escribió también una serie de novelas de la misma temática, algunas de las cuales se adaptaron a la radio y fueron muy populares. El rol de este intelectual multifacético en la cultura popular de los años 30s (letrista, escritor, divulgador, su rol en la radiodifusión) no ha despertado suficiente interés entre los investigadores. Una excepción es el trabajo de Lauren Rea, quien lo rescata como figura clave para analizar la relación entre de la africanidad y la nación argentina. Ver REA, Lauren. Afro-porteñas in Héctor Pedro Blomberg's historical romances. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92.5, 2015.

³⁹ Esta manera de ver a la población nativa de la provincia de Buenos Aires pre y post aluvión inmigratorio europeo coincide con lo que escribía Ventura Lynch hacia 1883. Hablando de las características físicas del gaucho de su tiempo dice lo siguiente: "Aun cuando se encuentra entre ellos el tipo del gaucho primitivo, ya no es tan acentuado como en época del Dictador [Rosas, que gobernó hasta 1852]. Una inmensa corriente de inmigración ha modificado bastante el tipo de paisano. Hoy es vulgar encontrar gauchos rubios, blancos, ojos azules, de facciones sumamente finas. Sin embargo, el tipo más general es blanco tostado o trigueño, pelo negro o castaño oscuro, ojos pardos, negros o verdosos, barba muy rala o tupida". LYNCH, Ventura R., *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ V. PUJOL, Sergio. *Canciones argentinas (1910-2010)*. Buenos Aires: Emecé, 2010, p. 54 e 55.

⁴¹ Además de la metamorfosis de las chinas cuartereras sin sangre indígena cabe preguntarse ¿qué pasó con la población negra y mulata, que fue apoyo fundamental del rosismo al que refieren estas canciones? La respuesta a ese interrogante es muy compleja y merece otro artículo que analice puntualmente el resurgimiento de la temática de la negritud y la política del período rosista en la música popular de la década de 1930. Al respecto ver el aporte seminal de Karush (*op. cit.*), donde analiza las milongas negras y los candombes de Sebastián Piana de los años treinta.

ascendencia africana) y el poeta Héctor Pedro Blomberg (de ascendencia noruega). Dichas canciones se caracterizan por tener el mismo nudo dramático: el enfrentamiento entre las históricas facciones de los federales y los unitarios en la Buenos Aires rosista que acontecieron antes del aluvión inmigratorio europeo de finales del siglo XIX. En versiones revisionistas de cuño liberal o autonomista, dichas facciones se verían hermanadas a veces por el giro violento que dio el régimen de Juan Manuel de Rosas hacia 1840.³⁸

Hay dos diferencias importantes entre el ciclo federal y el tango, y el ciclo federal y el cancionero criollo anteriormente analizados. La primera diferencia nos remite al espacio simbólico que delimitan sus letras. Las canciones del ciclo federal no reivindican los márgenes de la ciudad (encuentro suburbano, orillero, entre el campo y la ciudad) ni a los inmigrantes europeos para emplazarlos hacia el centro y revalorizar los barrios porteños, como lo hace el tango; perotampoco rememora en tono simplemente melancólico fogones, chinas de trenzas largas y payadores. Muchas de las canciones del "ciclo federal" se apropian del espacio urbano y lo reivindican como propio en una puja altamente politizada, pero lo alejan en el tiempo al reinstalar a la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes en un continuum con la campaña bonaerense y sus pobladores, haciendo desaparecer la orilla y el contacto – había desaparecido ya la frontera con el indio hacia 1880. En un ejemplo paradigmático, tenemos la ciudad "sitiada" que rememora el personaje de Amalia, en la novela homónima del liberal anti-rosista José Mármol. Se trata de "La canción de Amalia", de 1933, un valsecito criollo popularizado por Corsini: "La sangre del año cuarenta mojaba,/ tu rostro divino color de jazmín,/ doliente azucena de la tiranía,/ jamás Buenos Aires se olvida de ti".

En esta Buenos Aires criolla del ciclo federal el mestizaje entre el indio y el español que dio origen al gaucho aparece desdibujado, y el mestizaje entre esta población y la inmigración europea que literalmente "inunda" Argentina a partir de 1870/1880 es desplazada cuarenta años hacia el pasado, ubicándola hacia 1830/1840. El caso paradigmático es "La pulpera de Santa Lucía" (otro valsecito criollo) de 1929, que recrea una Buenos Aires decimonónica donde las chinas (mujeres mestizas de indígena y blanco) experimentan una sensacional transformación fisionómica: "Era rubia y sus ojos celestes,/ reflejaban la gloria del día,/ y cantaba como una calandria,/ la pulpera de Santa Lucía".

Rubia y de ojos celestes... ¿Qué pasó con las "chinas cuartereras" que mencionan las historias del tango? Es posible coincidir con Sergio Pujol cuando afirma que la canción federal "atrasa medio siglo" y se presenta con características de una poesía culta, pero con cultismos poco notables en la simplicidad de su poesía. No se trata de un retrato urbano correspondiente a la época de su producción (no hay lunfardismos). Pero tampoco se hace mención al mestizaje que caracterizó a la población de Buenos Aires hasta 1870 y a que se hace alusión cuando se habla de "chinas".³⁹ Ni siquiera hay giros del habla gaucha cuando nos remite a un mundo campero ya desaparecido.⁴⁰ Tal vez su tremenda popularidad se deba a que permitió a los hijos de los inmigrantes europeos (muchos de ellos rubios y de ojos celestes) "imaginar" un pasado ligado a la tradición gauchesca que, en realidad, nunca tuvieron y que hubieran deseado tener para apoyar su plena "pertenencia" a la nación.⁴¹

Con todo, ¿Qué relación hay entre el ideario del tango y la canción

⁴² En <<http://www.todotango.com/spanish/creadores/amagaldi.html>>. Consultado el 22 mar. 2017.

⁴³ AHARONIÁN, Coriún, *op. cit.*, p. 442.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 443 e 444.

*que el público siempre reclama al igual que su tango "Libertad". Sus versiones de "La muchacha del circo", "Dios te salve m'hijo", "Acquaforte", "Berretín" y "Consejo de oro", resultan antológicas, no obstante la comparación inevitable que hagamos con Gardel.*⁴²

Es interesante hacer notar que, por ejemplo, "El penado catorce", uno de sus más resonantes éxitos, musicalmente hablando es un vals. A su vez, bien avanzado en la década, en 1935, Magaldi graba una cueca, "Mi sanjuanina", vestido de gaucho y con una introducción plena de lenguaje campero. Que "Nieve", una balada rusa, sea uno de sus caballitos de batalla hacia fines de los 1930, da un toque de color (... blanco) a su trayectoria de "cantor nacional".

En definitiva, de los cuatro cantores nacionales más importantes de los veinte y treinta, dos son extranjeros (Gardel es francés y Corsini italiano), uno es descendiente de italianos y se crió en la pampa gringa (Magaldi), y solamente Rosita Quiroga puede arrogarse cierta raigambre "criolla suburbana".

Así, como podemos observar, explicar el ascenso en popularidad del tango a expensas de la caída en aceptación popular de la música criolla tiene problemas en dar cuenta de un "resurgimiento" del tema campero como el que propone el Ciclo Federal hacia fines de los veinte y que sigue siendo muy popular en los treinta, donde el Ciclo Federal no sólo constantemente mezcla tangos con canciones del tradicional repertorio criollo, sino que también produce tangos con clara temática campera.

Lo que una explicación lineal del ascenso del tango a expensas de la música campera también tiene dificultades en explicar es el resurgimiento de las dos vertientes de la milonga campera (la bailable y la cantada – ver lo que dijimos al respecto más arriba) que se da hacia fines del veinte y comienzos del treinta. Como bien nos dice Aharonián, la milonga campera bailable,

Se conserva en algunos pocos tangos de comienzos de siglo, como "Rodríguez Peña" (1911) de Vicente Greco (1888-1924), pero va a aparecer reivindicada como milonga, dentro del mundo del tango, recién en la década del 1930, cuando es rescatada como subespecie del lenguaje tanguero aparentemente por Sebastián Piana (1903-1994). Piana sugiere una continuidad histórica al explicar: "[Manzi] Me propuso componer una milonga destinada a Rosita Quiroga, una de las cancionistas más populares de ese tiempo y una de las cultoras más distinguidas de ese género." Y agrega: "no llegó a grabarla, dado que no era del corte común" (sic).⁴³

Y, al parecer, Piana es también el que reintroduce en el tango la otra vertiente de la milonga campera, la cantada, ya que, como nos recuerda Aharonián:

A veces la palabra "milonga" servirá para tender un puente entre la especie pausada cantable y la movida bailable. El mundo tanguero le rendirá homenajes explícitos a la primera en varias composiciones denominadas también milonga, sin que nadie se moleste por explicar la diferencia con aquella rapidita, bailable. Mayor confusión todavía. Piana explica su "Milonga triste" (1936, letra de Homero Manzi) como "milonga campera". Y "Milonga triste" permite efectivamente un viaje de ida y vuelta al terreno folclórico (escúchense las versiones de Atahualpa Yupanqui, en guitarra sola – grabada en 1965 –, y de Alfredo Zitarrosa, con un grupo instrumental "a lo Gardel" – grabada casi contemporáneamente en 1967).⁴⁴



Y Piana se ocupa de aumentar aún más la confusión, con una producción notable de este tipo de milongas al estilo campero que tienen, a través del tiempo, interpretaciones tanto tangueras como folklóricas.

La larga convivencia, que bien podríamos denominar “inseparabilidad”, entre ambas tradiciones – campera y tanguera – en los repertorios populares hasta bien entrados los 1930s se percibe de manera ejemplar en la canción “Golondrinas” (Gardel-Lepera, 1933), que sintetiza paradigmáticamente el lenguaje llano y arcaizante y un tímido lunfardo que refiere al alma criolla errante entre el campo y la ciudad:

<i>Golondrinas de un solo verano</i>	<i>Criollita de mi pueblo, pebeta de mi barrio,</i>
<i>Con ansias constantes de cielos lejanos...</i>	<i>La golondrina un día su vuelo detendrá;</i>
<i>Alma criolla, errante y viajera,</i>	<i>No habrá nube en sus ojos de vagas lejanías</i>
<i>Querer detenerla es una quimera.</i>	<i>Y en tus brazos amantes su nido construirá.</i>

La noción de ciudad ampliada que no sólo se circunscribe a sus límites legalmente establecidos por la ley de federalización, sino que también incluye parte de la campaña que la circunda como exponente de su misión civilizatoria, todavía parece estar presente en el imaginario popular tal como lo describe esta canción, donde la “criollita de mi pueblo” (pueblos de la campaña) coexiste con la “pebeta de mi barrio” (citadino).

Por último, es interesante observar como en la iconografía ligada al tango que puede accederse en el Internet, su íntima relación con lo criollo (y con lo uruguayo, vale aclararlo) es más que evidente. Miremos sino lo que en Internet aparece como representando algunas de las primeras fotografías relacionadas al tango, tomadas de la revista Caras y Caretas en el año 1903. Dichas fotos se consideran como de las primeras que se tienen de un bailarín de tango que, a la postre, resultaría muy conocido, Arturo de Nava.⁴⁵

En la primera foto se lo ve bailando con otro hombre, mientras que en la segunda con una mujer. En ambas su atuendo es una mezcla de vestimenta campesina (botas y pantalón campero) y citadina (chaqueta y sombrero de hombre de ciudad), siguiendo la línea argumentativa que venimos planteando. Pero no sólo eso, su trayectoria de vida es, en sí misma, otra muestra de cuán difícil es separar lo criollo del tango hasta, por lo menos, mediados de los treinta, y de cómo Uruguay es una presencia ineludible en el desarrollo del tango en la Argentina.

Arturo de Nava nació en Montevideo, Uruguay en 1876 y murió en Buenos Aires en 1932 (trayectoria de vida muy común a los tangueros uruguayos). Fue un cantante, compositor, bailarín y payador uruguayo de nacimiento, pero que realizó una parte muy importante de su carrera en Argentina. Según nos dice Wikipedia Arturo fue un gran payador (estilo musical criollo por antonomasia) y recorrió todo el Río de la Plata llevando las canciones rurales de su tiempo. También actuó con éxito como actor en espectáculos de calles y sobre todo en el circo con la compañía de los hermanos Podestá y también con Florencio Parravicini.

En la compañía de los hermanos Podestá cumplió una buena carrera luciendo sus condiciones de cantor de cosas criollas y excelente bailarín de tango. Siguió por muchos años actuando en los escenarios y en 1930 participó en el cortometraje *El carretero*, dirigido por Eduardo Morera, en el cual conversaba con Carlos Gardel antes que éste interpretara la canción del mismo nombre, de autoría de Navas que, por cierto, Gardel grabó en

⁴⁵ En <https://www.google.com/webhp?sourceid=chrome_instant&rlz=1C1JZAP_enUS703US704&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=fotos+de+tango+caras+y+caretas&*>. Consultado el 20 sep. 2016.

dos oportunidades, en dúo con Razzano en 1922 y solo en 1928. En ese film Navas se presenta a los jóvenes de entonces como un intérprete de las cosas criollas y, aunque vestido de smoking, su postura y lenguaje son claramente gauchescos. En el film le agradece a Gardel, “que te hayas acordado de este pobre viejo. Y que hayas sacado, ese “mancarroncito viejo” [caballo viejo, en referencia a *El carretero*], que estaba enterrado en el potrero del olvido para que estas nuevas generaciones se den cuenta de lo que es el olor a pasto y olor a fogones hermano” (mientras sostiene la mano de Gardel en un apriete muy emocionado).

La canción, claramente campera (similar a una cifra), es interpretada por Gardel empuñando la guitarra (y acompañado por otros guitarristas), y, en por lo menos cuatro partes de la misma, Gardel imita el silbido de los arrieros llamando a la tropa en una clara señal gauchesca que se vuelve realmente inverosímil, dado que Gardel está vestido con smoking y moñito en dicha escena.

“Criollita de mi pueblo, pebeta de mi barrio”; “El zorzal criollo, El Morocho del Abasto”; uno de los tres mejores cantantes de tango de los veinte y los treinta (Corsini), nacido en Sicilia y que quiere ser recordado como intérprete del “Ciclo Federal”; Rosita Quiroga que tiene que incorporar tangos a su repertorio a pedido del público, aunque a ella personalmente le gusten más las cosas criollas “del sur”; Villoldo interpretando en formato payadoril algunos de sus tangos más conocidos; una infinidad de tangos con nombres y temática campera; un personaje como Navas que, constantemente, navega entre lo criollo y lo tanguero; la recuperación de la milonga campera por Piana en este período; Gardel, vestido de smoking silbándole a los bueyes; son solamente algunos ejemplos del magma, mezcla compleja de lo que, hoy en día (pero no necesariamente en los veinte y los treinta) definiríamos como música citadina y música campera, que era la canción popular en Buenos Aires y sus alrededores. Una imagen bastante distante de cierta interpretación popular que plantea una especie de evolución lineal que va de lo criollo al tango entre el diez y el treinta.

Artigo recebido em abril de 2017. Aprovado em maio de 2017.