

acompañar los cantos y danzas de carácter festivo y laico que tienen lugar entre los haitianos asentados en Cuba durante el s. XX, durante bodas, cumpleaños, celebraciones del gagá y el vodú. La variada terminología del tanbourin en Cuba es reflejo del proceso de transformación en el habla que sufrieron los haitianos en este territorio, por lo que existen nombres para este instrumento musical en creóle y en español. La caja es enteriza y para su construcción se utiliza madera del árbol de naranja agria, aguacate, almácigo o mamoncillo; para la caja de metal se emplea zinc. La membrana que se prefiere es la de chivo o novillo. La colocación de ésta es compleja, y presenta tres variantes: a) se aprieta mediante un aro al que están atadas unas sogas que penetran en el interior del instrumento por distintos orificios practicados en el marco; estas sogas se tensan hacia el eje de la circunferencia donde se realiza el amarre, y en las ligaduras de tensión se ensartan opcionalmente unos cascabeles; b) se aprieta de igual forma que en el caso anterior pero se colocan entre la sogá y la caja cuñas parietales de tensión; c) se aprieta por un aro de metal y la sujeción de éste es por llaves; sólo en este caso se sueldan en el interior de la caja unas barras de alambón dobladas en forma triangular creando un sistema estrellado en el interior del instrumento que imita a las otras tipologías.

El tanbourin se toca sentado o de pie según requiera el evento musical en el que participe. Cuando el tocador está sentado, lo coloca entre las rodillas de forma tal que la membrana quede a la vista y sus manos libres para la ejecución; también puede apoyar el borde del instrumento sobre sus muslos y recostarlo sobre el tórax, quedando la membrana de frente; de esta manera lo sujeta con una mano por el borde y lo ejecuta con la otra mano libre. Otra forma de colocar el instrumento es poniéndolo encima del hombro sujeto con la cabeza y con una mano mientras golpea la membrana con la otra. La ejecución la realiza con una mano o con las dos de forma simultánea o alternadamente. La membrana se golpea con la palma de la mano, con el canto, con las yemas de los dedos y deslizando el dedo pulgar sobre el parche con un movimiento desde el borde de la membrana hacia el centro y viceversa. También se golpea la caja.

Se utiliza en número de dos o de tres y conforma diversos conjuntos instrumentales con otros instrumentos. En los conjuntos de gagá, para el discurso melódico se utilizan el acordeón, la flauta, el violín, la guitarra y las voces, aisladamente cada uno de estos elementos o varios de ellos a la vez; en la guía metrorrítmica se ubican el catá, el triyang y el chachá, el discurso rítmico acompañante lo realizan un tanbourin, un basin (vaccine), el lanbí (caracol) y un redoblante, y el discurso rítmico improvisatorio está a cargo del tanbourin, de una tumbadora, o de ambos instrumentos a la vez. El repertorio de este instrumento está formado por contradanzas, minués, polkas, lanceros, vales, pasodobles, merengues, masones y las antiguas danzas de nación, como ibo, congó y mokó, que originalmente tuvieron un carácter ritual pero devinieron danzas festivas. Asimismo, se ejecuta dentro de las ceremonias del vodú, para los loas Erzilí, Lesemblá y Marassa, y en himnos propios de las comunidades haitianas asentadas en Cuba. Existen dos hipótesis sobre el origen de este instrumento: que sea una derivación morfológica del tamboril utilizado en las bandas militares de Haití, o la síntesis del tambor vasque (pandereta), introducido por los franceses en Haití, con una de las formas de tensión de cuero apretado de antecedente africano.

BIBLIOGRAFÍA: AIMC; IMA.

LAURA D. VILAR ÁLVAREZ

**Tanbura.** Cordófono. Véase ÁRABE, MÚSICA. III. INSTRUMENTOS MUSICALES.

**Tanco de Herrera, Teresa.** Bogotá, 1859; Bogotá, 9-XII-1945. Pianista, directora, compositora y docente. Considerada la figura femenina más sobresaliente de la música en Bogotá a fines del s. XIX. Hija de músicos, se inició bajo la guía de su madre. Posteriormente siguió estudios de piano con Vicente Vargas de la Rosa. A los quince años viajó a Francia y en el Conservatorio de Música de París estudió piano superior con A. F. Marmontel. De regreso a Colombia difundió la música romántica de moda en Europa. A principios de la década de 1880 volvió a Francia y completó sus estudios de piano con T. Ritter y los de armonía y composición con Marmontel (hijo). Interpretó en 1883, en la Sala Pleyel de París, en competencia con las mejores alumnas de Ritter, el *Concierto para piano y orquesta* de Saint-Saëns, y a fines de ese mismo año estrenó en Colombia su obra *Similia similibus*. Sus últimos años los dedicó a la composición de música religiosa, a la dirección de un coro femenino en la iglesia de San Ignacio de Bogotá y la docencia.

#### OBRAS

Música escénica: *Similia similibus*, Zarz, 2 act, 1883.

Coro: *Bonæ Pastor; Ecce panis; Jesu dulcis; O salutaris; Tatum ergo.*

Canciones: *Cigüeñas; Deseos; Souvenir de Royat.*

Piano: *La primavera*, Val, 1874; *L'Aube (Las tres de la mañana)*, Pk; *Walse.*

BIBLIOGRAFÍA: CMC; HCM; H. Zapata Cuéncar: *Compositores colombianos*, Medellín, Cappel, 1962; O. Marulanda Morales: *Lecturas de música colombiana*, vol. 2, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1990. E. Bermúdez: *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá, Fundación de Música, 2000.

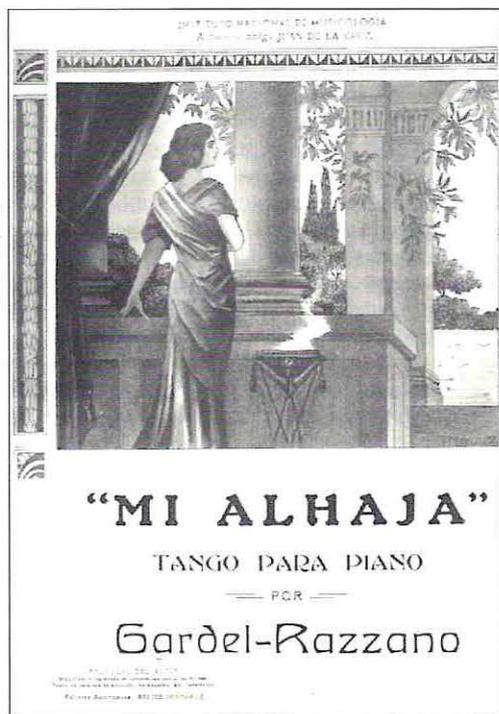
LUIS CARLOS RODRÍGUEZ

**Tanganillo.** España. Tipo de seguidilla. Véase CANARIAS. III. LAS DANZAS POPULARES.

**Tango (I).** Término que designa un género musical popular, urbano y rioplatense (argentino y uruguayo), que en sus comienzos fue esencialmente una danza y que luego adquirió fuerza como canción, e incluso como expresión puramente instrumental. Además, el tango excede los aspectos estrictamente coreográficos, textuales y sonoros para extenderse hacia la literatura, las artes plásticas, las artes escénicas y también, al menos en lo concerniente a los "porteños" (habitantes de la ciudad de Buenos Aires), modos peculiares de comportamiento colectivo, maneras de hablar y ciertas concepciones del mundo que hacen de él un componente imprescindible y esencial en la conformación de la identidad nacional argentina. Surgido en los veinte últimos años del s. XIX, su historia conoce tres etapas evolutivas: desde sus orígenes hasta 1920, cuya última fase es denominada la Guardia Vieja; el período que va desde 1920 hasta ca. 1955, que a su vez se subdivide en la Guardia Nueva (1920-40) y la Época de Oro (1940-55), y desde entonces la etapa llamada por algunos Tercera Guardia.

I. Argentina. II. Uruguay.

I. ARGENTINA. 1. *La voz tango.* De probable procedencia africana, aparece con diversos significados ya desde el s. XVII en conexión con las actividades de los esclavos negros, pero también de mestizos y zambos americanos del Caribe y de la costa atlántica americana desde México hasta el Río de la Plata. El vocablo se cree que tuvo como mínimo tres acepciones diferentes. La primera de ellas, la más ligada al origen africano, remite a ciertos instrumentos de percusión utilizados



por los negros americanos, preferentemente tambores. La segunda es la que lo iguala a la habanera, danza que a lo largo del continente asumía los dos nombres indistintamente. La tercera remite a reuniones festivas de negros esclavos en las que se cantaba y bailaba. Muy importante es la aparición en España, a mediados del s. XIX, del calificativo "americano" para designar un tango que ya no es llamado habanera y cuya génesis plantea de manera hipotética Alejo Carpentier. Éste explica que el tango americano debió ser la estilización (o el adementamiento) europeo de una danza americana, la primitiva habanera o tango, cuya música era a su vez la resultante de las modificaciones que los negros y mestizos americanos introdujeron en formas y géneros traídos desde Europa. Este tango americano, una danza y canción de salón del cual derivaría el tango andaluz o tanguillo, llegó al Río de la Plata dentro de zarzuelas y obras de teatro desde ca. 1860, según dan cuenta distintas crónicas de la época. Pero en Buenos Aires y Montevideo existía otro tipo de tango criollo, fundamental en la creación del que posteriormente se llamó tango argentino.

En ambas márgenes del Río de la Plata, tangos o tambos eran desde el s. XVIII fiestas o reuniones de negros esclavos en las que, entre otras cosas, se cantaba y bailaba. De ello dan cuenta ordenanzas y prohibiciones acerca de la inconveniencia de permitir que los negros se juntaran a "hacer sus tambos y bailes" (informe al Cabildo de Buenos Aires en 1788, citado en *Antología del tango rioplatense I, ATR-I*). En 1791 se reitera más explícitamente la queja del síndico procurador, que observó en el barrio de la Concepción a negros de ambos sexos que se dedicaban al "tambo y bailes indecentes" (*ATR-I*). También en Montevideo, el gobernador Elío emitió una ordenanza sobre "tambos y bailes de negros". Paulatinamente, este término fue desapareciendo y acabó reemplazado por el de tango. En 1816, el Cabildo de Buenos Aires prohibió "los bailes conocidos por el nombre de tangos" (*ART-I*). Desde entonces es frecuente

encontrar "tangos de baile" o, más claro aún, "bailes de tango". Hacia mediados del s. XIX los tres significados de tango se habían reducido casi exclusivamente al último, a ciertas reuniones de negros para bailar al son de sus tambores y a la música de esas reuniones, esencialmente popular y alejada del ambiente de los salones donde se desarrollaban la habanera refinada en Europa y el tango andaluz. Serían la música y la danza de esos encuentros el antecedente primordial en el origen del tango argentino. Durante el s. XIX, el tango fue entendido como "cosa de negros" (Rossi) por la sociedad porteña, y como tal fue vilipendiado y rechazada toda consideración que pudiera tomarlo como hecho cultural. Los relatos más benévolo aluden a sus aspectos pintorescos o exóticos. De ahí que no haya ningún registro objetivo o veraz sobre estos tangos primigenios, por lo que sus características musicales y coreográficas son sólo materia de conjeturas.

2. *Los orígenes y la Guardia Vieja.* Habría que convenir que en la génesis de un género popular no hay certezas ni relaciones mecánicas de causa-efecto y que, por tanto, no son aceptables las concepciones que afirman que la conjunción de distintas formas o géneros da lugar a la conformación de uno nuevo. Esta idea mágica de la creación que ha proliferado en todo tipo de estudios sobre el tango, es ciertamente insostenible. Sí existen, en cambio, antecedentes musicales y culturales que en contextos, circunstancias y situaciones peculiares dan lugar a procesos creadores individuales y colectivos que conducen a la plasmación de un hecho cultural novedoso. Tradicionalmente se asigna al tango una cuádruple paternidad que no resiste ningún análisis serio. Candombe, milonga, habanera y tango andaluz son sólo danzas o canciones de existencia anterior o contemporánea al surgimiento del tango. Probablemente la milonga y la habanera incidieron en su plasmación, dado que algunas de sus características pueden detectarse en él, pero bajo ningún punto de vista es el tango un híbrido surgido de una mezcla de ellas. Los aportes de estos géneros ayudaron a conformar hacia 1860 una danza de características poco claras y que sólo adquiriría algunas certezas hacia la última década del s. XIX, cuando se asentó definitivamente. Antes de esas fechas no hay partituras ni indicios fidedignos sobre su interpretación, y en cuanto a su coreografía sólo existen apuntes vagos e imprecisos que destacan la inmoralidad de la danza de pareja enlazada y detalles referentes a lo pintoresco del baile.

Entre 1870 y el final del s. XIX se popularizaron en Buenos Aires algunos tangos que han quedado en las crónicas como los primeros ejemplares del nuevo género: *El chicoba* (posiblemente el primero en gozar de cierta popularidad, ca. 1870), *Tango de la casera*, *Detrás de una liebre iba*, *Andate a la Recoleta*, *Entrada prohibida* (atribuido al Negro Casimiro), *Tango n° 1* (Jorge Machado), *Dame la lata*, *El queco* o *El Keko* (un tango picaresco o sicaléptico, el más renombrado de aquella época), *Tango de las sirvientas* y *Qué polvo con tanto viento*. Un tango de otra envergadura es *El entre-rriano*, compuesto por Rosendo Mendizábal y estrenado en 1897, señalado tradicionalmente como el verdadero inicio de la Guardia Vieja. Más allá de algunos estribillos generalmente picarescos, en los veinte últimos años del s. XIX el tango fue una típica danza de burdel. Si bien posteriormente se editaron algunas partituras con transcripciones para piano de esos tangos pretéritos, no hay precisiones sobre el hecho sonoro en sí. La interpretación a partir de lo consignado en el pentagrama sólo permite reconocer algunas fórmulas rítmicas (y no melódicas) de la habanera y la milonga en la

línea del bajo, y melodías inespecíficas en algunos aspectos emparentadas con géneros de la música criolla bonaerense. Por otro lado, los pasos de la danza, ya consignados en las crónicas de la época como voluptuosos e indecentes, nada tenían que ver con los de las estilizadas danzas que llegaban desde Europa. Algunos investigadores (Rossi, Vega) hacen derivar la complicada coreografía del nuevo género del can-dombe (cuya declinación en Buenos Aires es paralela al asentamiento de la nueva danza) y la milonga. En Argentina, el término milonga sigue asociado a cualquier baile popular, en tanto que "milonguero" es el vocablo que designa exclusivamente al bailarín de tangos.

Desde comienzos del s. XX, el tango adquirió una fisonomía peculiar en su composición, aunque en el plano de la interpretación continuó cierta arbitrariedad. En 2/4 y sobre el característico pie rítmico acompañante (corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas), que podía adoptar distintos diseños melódicos, el tango se estructuraba, en el 95% de los casos (ATR-D), en tres secciones de dieciséis compases de cuatro frases cada una en períodos estandarizados. El carácter de estas tres secciones, la última de las cuales frecuentemente llevaba por título trío, era variable, y no seguían un orden determinado en su presentación. Esta peculiaridad compositiva también se reforzaba por interpretaciones que tendían a igualar secciones más melódicas o más rítmicas. Las repeticiones tampoco guardaban un orden general claro y se alternaban indistintamente de modo variado. Cuando un conjunto debía completar los tres minutos aproximados que llevaba una grabación, las repeticiones de las distintas secciones se iban sucediendo hasta finalizar en cualquiera de ellas, sin tener en cuenta que ocurriera o no en la totalidad de la primera sección o incluso alguna pudiera parecer *a priori* más conclusiva. Los cambios a las tonalidades vecinas eran habituales en el paso de una sección a otra. Con muchísimas variantes, los procesos armónicos no avanzaban más allá de los grados básicos de la tonalidad con dominantes secundarias como argumento de importancia en la creación de la tensión. Por lo general, durante estos años el ritmo armónico era lento, con frases que se apoyaban largamente sobre un mismo acorde y que sólo cambiaban en la resolución final. Como el tango era en esta época eminentemente una danza, a pesar de las letras que ocasionalmente llevaban algunos de ellos, las melodías no eran particularmente concebidas para el canto y se extendían en ámbitos amplios. Los diseños melódicos eran fundamentalmente de dos tipos. En primer lugar, primaban los de fuerte componente rítmico que se desarrollaban en frases de cuatro compases, pero con una llamativa fragmentación en pequeños incisos.

El segundo tipo de diseño era el del acorde desplegado, más melódico que rítmico y generalmente estructurado en frases de antecedente y consecuente de igual longitud.

En la primera época del tango como hecho popularizado, también se pueden encontrar con alguna frecuencia giros melódicos y procedimientos cadenciales derivados del género denominado estilo y en general de la música criolla de la provincia de Buenos Aires. Son propios de la Guardia Vieja los títulos que denotan esta fuerte relación con lo rural, como por ejemplo *La chacarera* (Maglio), *Tierrita* (Bardi), *Alborada campera* (Villoldo) y *La tranquera* (Pérez Freire), que llevaban aclaraciones como "tango criollo", "tango milonga", "(gran) tango argentino" y que, sin embargo, no denotan en general diferencias con los que portaban subtítulos como "tango de salón", "tango de concierto" o simplemente "tango" (obviamente la inmensa mayoría), que podían incluir los mismos elementos musicales camperos y eran

interpretados de modo similar. En general, si bien pueden detectarse algunas variantes tangueras en estos años, éstas dependen de factores conexos (títulos, subtítulos, ámbitos de ejecución) que no implican diferencias musicales concretas.

En la interpretación del género desde comienzos del s. XX intervienen de modo azaroso distintos instrumentos en pequeños conjuntos cuyo resultado tímbrico podía ser más o menos logrado. El modelo interpretativo de la Guardia Vieja era el de la improvisación (la ejecución "a la parrilla") del conjunto, sin el concepto del solista destacado. Las más antiguas combinaciones incluían arpa, violín y flauta; flauta, violín y guitarra o piano, y violín y bandoneón. En el ámbito del teatro o el espectáculo podía sumarse algún "estribillista" o alguna tonadillera. Los músicos más importantes de este tiempo, en su doble papel de compositores e intérpretes, fueron Rosendo Mendizábal, Ángel Villoldo (sin lugar a dudas, la figura más trascendente y popular de la Guardia Vieja), Carlos Posadas, Alfredo Bevilacqua, José Luis Roncallo, Ernesto Ponzio, Arturo Bernstein, Enrique Saborido, Manuel O. Campoamor, Juan "Pacho" Maglio, Domingo Santa Cruz, Prudencio Aragón, Juan Carlos Bazán y Manuel Aróztegui. También son de recordar algunos compositores y cantantes de tangos vinculados al teatro, como García Lalanne, Antonio Reynoso, Flora Gobbi, Linda Thelma o Pepita Avellaneda.

Desde 1910 se fue dando un cambio paulatino que llevó a algunas modificaciones sustanciales hacia fines de la década, anunciando así la gran transformación de los años veinte. Sin abandonar su esencia casi exclusiva de danza, la fórmula cedió paso a una marcación más enérgica, en 4/8, aun cuando el tango siguió siendo escrito en 2/4.

Algunas melodías fueron estrechándose en su ámbito, y si bien continuaron conservando su concepción instrumental, aparecieron algunos nuevos diseños que sentarían las bases para el tango vocal. También iniciaron su labor ciertos compositores que aportaron elementos novedosos en el campo armónico (Bardi, Delfino, Cobián). En esa misma década se constituyeron las primeras orquestas típicas, pequeños conjuntos ordenados de acuerdo con ciertas premisas que establecían claramente la separación entre instrumentos acompañantes y de marcación (guitarra, bandoneón) y melódicos (violín, flauta). Hacia 1915, el piano se incorporó como instrumento habitual en las orquestas (Firpo) y en torno a él se



inició un nuevo tipo de arreglo, también "a la parrilla", que daba mayor consistencia a la sonoridad general y que permitió liberar al bandoneón de una función bastante acotada y pasar a un lugar de preeminencia. Los músicos más trascendentes que se incorporaron al tango en esta época fueron Eduardo Arolas (el primer gran bandoneonista del tango), Francisco Canaro, Roberto Firpo, Augusto Berto, José Martínez, Arturo de Bassi, Luis Tesseire, Alberico Spatola, y ya sobre el final, y muy emparentados con la Guardia Nueva, Agustín Bardi, Enrique Delfino, Osvaldo Fresedo, Tito Roccatagliata, Juan Carlos Cobián y Carlos Gardel.

3. *La Guardia Nueva, 1920-1940.* En contraste con la homogeneidad característica de la Guardia Vieja, a partir de 1920 el panorama del tango presenta una llamativa variedad que implica la aparición de dos variantes diferenciadas, el tango vocal y el tango instrumental, y el asentamiento de distintos estilos compositivos e interpretativos. Más allá de que la notable difusión del tango en amplios sectores de la población significa por sí sola una lógica diferenciación en el género, varios factores confluyen en la conformación de esta heterogeneidad.

En primer lugar, la coexistencia de por lo menos dos generaciones de compositores, lo que conlleva distintas maneras de componer e interpretar tangos independientemente de las diferentes cualidades individuales de cada uno de ellos. Entre los creadores más notorios de los años veinte se encuentran autores con una gran actuación en la década anterior (Bardi, Berto, Canaro, Delfino, Fresedo, Jovés, Maglio, Martínez, Matos Rodríguez) y compositores que comienzan su carrera hacia fines de la Guardia Vieja pero que no pertenecen exactamente a ella y cubren las dos décadas siguientes (Juan de Dios Filiberto, Juan Carlos Cobián, Anselmo Aieta, Carlos Vicente Geroni Flores, Julio y Francisco de Caro). Por último, aparecen nuevos creadores desde los comienzos de los años veinte como Pedro Maffia, Pedro Laurenz, José María Rizzutti, Sebastián Piana, Cátulo Castillo, Raúl de los Hoyos, Antonio Scatasso y, promediando la década, Guillermo Barbieri, Lucio Demare, Enrique Santos Discépolo, Carlos Gardel, Osvaldo Pugliese, Carlos di Sarli, Rafael Rossi y Rodolfo Sciamarella.

El segundo factor a tener en cuenta en la génesis de la diversidad tipológica del tango es la variedad de sus ámbitos de desarrollo y de sus funciones. Había tangos representados en vivo en la escena teatral dentro de sainetes, en cafés y confiterías, como obras para ser escuchadas, en los bailes de locales céntricos o en clubes de barrio, en las funciones del cine mudo o en los multitudinarios carnavales de Buenos Aires. La aparición de la radio también se vio acompañada por tangos especialmente creados para ser grabados y retransmitidos por las emisoras. Estos factores produjeron el desarrollo paralelo de dos amplios tipos, no excluyentes e intercambiables: un tango vocal o textualizado para ser cantado, y un tango instrumental. La delimitación musical de estas variantes no es exacta y los puntos de contacto entre ambas son múltiples. Tangos instrumentales de claro perfil danzable fueron luego textualizados, tangos pianísticos presentados originalmente en bares o confiterías céntricas pasaron al repertorio de los bailes, y gran cantidad de tangos del sainete porteño fueron posteriormente grabados por orquestas sin cantantes y popularizados en su versión instrumental por las radios porteñas.

Tradicionalmente se insiste en que el "tango canción", tal como se conoce popularmente al tango vocal, surgió con la Guardia Nueva como consecuencia del ascenso de las nuevas letras argumentales, que habrían forzado la creación de un molde musical apropiado. Sin embargo, estos postulados no

toman en cuenta la evolución del lenguaje musical como uno de los parámetros a considerar y de fundamental importancia en la creación de nuevos diseños melódicos, aptos para la versificación y el canto. *Mi noche triste* (1917), con poema de Pascual Contursi en lenguaje popular sobre el tango *Lita* (1915) de Samuel Castriota, es considerado como el punto inaugural del tango cantado. Con todo, su melodía es característica de los tangos instrumentales de la Guardia Vieja, con un llamativo comienzo de acorde desplegado en un ámbito de décima. Por el contrario, *Milonguita*, de Delfino, sobre un poema de Samuel Linning, estrenado en 1920 en el sainete *Delicatessen Haus*, ha quedado en la historia como el primer tango compuesto para ser cantado. No obstante, sus conceptos melódicos y expresivos no son nuevos, sino que adaptan para el canto modelos musicales que ya habían sido desarrollados instrumentalmente por Cobián (*El motivo*, ca. 1916), Greco (*Ojos negros*, 1918) o el mismo Delfino (*Belgique*, 1916).

Hacia fines de la década de 1910 coexistían las melodías tradicionales basadas en las variables del acorde abierto y un nuevo diseño que, si bien aún dependía claramente de la armonía que la sustentaba, liberaba a la interválica melódica de la tiranía de las terceras. Las nuevas melodías progresaban a partir de intervalos de segunda con saltos expresivos dentro de ámbitos más reducidos. Sin embargo, la diferencia estadística entre uno y otro es abrumadoramente favorable hacia el modelo antiguo, proporción que no se invirtió hasta el segundo lustro de los años veinte. Las peculiaridades de las líneas cantables son múltiples y las diferencias son propias del estilo de cada compositor. Por otra parte, la disyuntiva sobre el origen literario o musical de los tangos cantados no tiene respuestas claras ni unívocas, ni siquiera en los casos de célebres parejas de compositor y autor, en las que tampoco se daban normas únicas de trabajo. Con la excepción de Delfino, que escribía música para el teatro sobre textos preexistentes, es probable que en este período inicial del tango cantado las melodías precedieran a las letras.

En el tango instrumental se pueden determinar tres perfiles diferentes. En primer término, los tangos de características melódicas cantables a pesar de su origen y su popularización en versiones instrumentales (*La cautiva*, C.V.G. Flores, 1922; *Volvé mi negra*, Rizzutti, 1927). La mayoría de estos tangos fue textualizada muchos años después de su composición. En segundo lugar, los tangos instrumentales con un fuerte componente rítmico, tangos danzables que son descendientes directos de la Guardia Vieja (*¡Sufra...!*, Canaro, 1922; *La cachila*, Arolas, 1921). Paralelamente a estos tangos se fue desarrollando, a medida que avanzaba la década, un nuevo modelo instrumental de elaboración más complicada y concebido de manera diferente, más para ser escuchado que bailado, a partir de las posibilidades de la orquesta típica o de algún instrumento en particular (*Berretín*, tango bandoneonístico de Laurenz, 1927; *Mañanitas de Montmartre*, tango pianístico de Demare, 1927; *Tierra querida*, tango orquestal de Julio de Caro, 1927). Estos dos últimos modelos también fueron ocasionalmente textualizados a pesar de sus melodías no siempre fáciles de entonar. En el aspecto formal, tanto los tangos cantados como los instrumentales sufrieron modificaciones de importancia con respecto a la uniformidad de la Guardia Vieja. Las tres secciones ya se habían reducido mayoritariamente a dos hacia 1923 y adquirieron peculiaridades propias: la primera, más rítmica y "machacona", y la segunda, generalmente en la tonalidad relativa, de carácter lírico, con melodías expansivas y más cantables.

Convendría recordar que dentro de los repertorios de las orquestas y cantantes de tango, también era habitual el cultivo

de rancheras y vales criollos, géneros íntimamente emparentados con el tango en sus rasgos compositivos e interpretativos.

De acuerdo con los diferentes objetivos estéticos y los recursos utilizados por los compositores en la construcción del discurso, la Guardia Nueva vio el surgimiento de dos estilos compositivos diferentes, el tradicional y el renovador o progresista. En el primero se encuentran aquellos que continúan los conceptos musicales de la Guardia Vieja y que en su mayoría no incorporan los nuevos elementos idiomáticos con que los renovadores alteraron y sacudieron la lenta evolución del lenguaje musical desde 1900. Con muchas diferencias entre ellos, los más destacados de esta corriente compositiva fueron Firpo, Canaro, Berto, Aieta, los hermanos Juan y Antonio Polito, Lomuto, Riccardi y Ricardo Brignolo, quienes cultivaron tanto el tango vocal como el instrumental. La simplicidad del lenguaje de estos compositores, salvo excepciones, es la característica más sobresaliente. De modo similar, la interpretación de estos tangos determinó un estilo peculiar de ejecución, también tradicional, con un tipo de arreglo que hacía primar el empuje danzable y la acentuación persistente. Continuadoras directas de la interpretación de la Guardia Vieja, las orquestas de Canaro y Firpo fueron las más logradas dentro de esta corriente interpretativa, aunque también tuvieron relevancia las de Francisco Lomuto, Berto, Aieta y, en los años treinta, las de Rossi y Sciamarella. La conformación de estos grupos era variable, pero seguían el modelo asentado por Julio de Caro. En el grupo de los renovadores, a su vez, cabe distinguir entre los que se volcaron en la composición de tangos vocales, y por tanto ponían el acento principalmente en la melodía, y los que partían de la composición instrumental. Unos y otros ampliaron el bagaje de recursos melódicos y armónicos, y modificaron la uniformidad de las secciones de 16 compases, alargándolas o reduciéndolas, al mismo tiempo que alteraban también el balance interno de las mismas. Cobián (compositor de tangos instrumentales exclusivamente) y Delfino (para sus acólitos, el creador del "tango canción") fueron los verdaderos revolucionarios de los años veinte con sus propuestas superadoras. Seguidores de Cobián fueron Maffia, los hermanos De Caro, Laurenz, Rizzutti, Pugliese y Demare. Entre los grandes compositores de tangos vocales, además de Delfino, se cuentan Juan de Dios Filiberto, José Ricardo, Cátulo Castillo, Salvador Merico, Raúl de los Hoyos, Barbieri y Gardel. La concreción sonora de estos tangos también implicó una renovación paralela y ostensible en el campo de la interpretación. A diferencia de la correlatividad entre los compositores e intérpretes de la corriente tradicionalista, no fueron Cobián ni Delfino quienes lideraron los cambios, sino que la senda la marcaron Julio de Caro en lo instrumental y Carlos Gardel en el plano vocal.

Gardel, que provenía del campo nativista, creó una nueva manera de cantar tangos a partir de un fraseo sumamente expresivo que detallaba cada una de las palabras de las nuevas letras argumentadas que siguieron a *Mi noche triste*. La utilización de las guitarras como acompañamiento, de claro origen criollista, permitió asimismo la utilización del rubato y de cambios sutiles en la marcación métrica, y liberó a la melodía de la necesidad de ajustarse al tiempo de la danza. Rosita Quiroga fundamentalmente, Azucena Maizani y, más adelante, Charlo, Libertad Lamarque y Mercedes Simone, se incorporaron también a esta corriente interpretativa. Por el contrario, Ignacio Corsini y Agustín Magaldi fueron la contraparte vocal del estilo tradicionalista de las orquestas de Firpo y Canaro. En su modo de cantar subyace cierta simplicidad o inocencia proveniente del modo interpretativo propio del repertorio criollista bonaerense.

Julio de Caro, por su parte, tuvo la virtud de aplicar en el campo orquestal las novedades gardelianas del fraseo. Siguiendo el armado de las orquestas típicas de Fresedo y de Cobián, conformó en 1923 su sexteto con dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, con un balance tan notable que incluso fue aceptado por sus colegas de la corriente tradicionalista. Además del fraseo pormenorizado, el arreglo, aún no escrito, permitía que cada instrumento asumiera solos de gran expresividad, no exentos de algún virtuosismo, que podían ser llevados adelante debido a la aparición de muy buenos instrumentistas. En este sentido, por ejemplo, Arolas, el bandoneonista más relevante de la Guardia Vieja, no poseía ni remotamente la técnica de Pedro Maffia. También características del estilo de De Caro fueron la adaptación al conjunto instrumental de algunos recursos compositivos de los tangos de Cobián (puentes y rellenos entre las frases y secciones, pasajes más armónicos que melódicos), la liberación del bandoneón de su función de marcación y color instrumental hacia solos expresivos, la consolidación del contrabajo como principal soporte métrico y la profusión de contracantos violinísticos (las "armonías", en el lenguaje tanguero) de un modo sumamente personal. El estilo de De Caro tuvo continuadores hasta 1940 en las orquestas típicas de Maffia, Laurenz, Puglisi, Ferrazano, Demare, Elvino Vardaro, Osvaldo Pugliese y Aníbal Troilo. Entre las orquestas tradicionalistas y las decareanas también encontraron su lugar la Orquesta Típica Víctor, las distintas y sucesivas orquestas de Fresedo y la muy popular de Carlos di Sarli.

En los años treinta no se dieron cambios sustanciales en las variantes ya delineadas, y los distintos estilos compositivos e interpretativos establecidos en la década anterior continuaron con sus propias características. Sin embargo, una diferencia notable en el primer aspecto fue el asentamiento de la milonga como nuevo género dentro del ámbito del tango a partir de las composiciones de Sebastián Piana. Hacia fines de la década también apareció el candombe, en realidad una milonga al estilo de Piana pero con letras sobre asuntos de negros y sin ningún contacto con los primitivos candombes del s. XIX. Por otra parte, las rancheras fueron desapareciendo paulatinamente del repertorio habitual de las orquestas tradicionalistas. En cuanto a la interpretación, tanto entre los tradicionales como entre los progresistas, la ejecución "a la parrilla" fue cediendo sitio a los arreglos escritos, que establecieron las partituras como elemento habitual en las presentaciones de las orquestas. La aparición del cine sonoro conllevó asimismo el ascenso del cantante con acompañamiento orquestal también en arreglos prolijamente escritos, que significaron el abandono gradual de la antigua modalidad del canto tanguero de base criollista.

Hacia finales de la década de 1930 se produjo un pronunciado descenso en la producción y el consumo del tango ocasionado por diversos factores, entre los que se pueden enumerar la difícil situación política de la llamada "década infame", patéticamente retratada en los tangos de Discépolo, que redujo los niveles de participación en los espectáculos y los bailes, la presencia novedosa de otros géneros danzables (la "música característica") y un relativo estancamiento en la creación, que tuvo un punto crítico en 1935 con la trágica muerte de Gardel, el mayor ídolo del tango en toda su historia. Este corto período de menor actividad fue completamente superado en la década de 1940, la llamada Época de Oro, cuando el tango llegó a su más portentoso desarrollo y apogeo.

4. *La Época de Oro, 1940-1955.* Etapa central en la historia del tango, durante esta década y media alcanzaron su culminación numerosas orquestas, directores, poetas, letristas, cantantes y solistas en sincronía con una formidable

repercusión popular. Si bien es cierto que los estilos fundamentales del tango estaban definidos desde antes y materializados en las citadas antinomias entre tango tradicionalista y tango renovador, progresista o evolucionista, ambas escuelas agregaron elementos propios de los nuevos tiempos y sumaron nuevos realizadores. Las dos, en conjunto y por separado, configuran la llamada Época de Oro del tango, y no se puede soslayar ninguna. La eclosión tanguera de los años cuarenta se gestó en el caldo de cultivo que fueron los últimos años de la década precedente. El anterior auge del tango había concluido entre 1929 y 1931, cuando tuvo lugar la crisis política y económica. Entonces se produjeron despidos en masa, quiebras y reducción en los sueldos y jornales en una ciudad que estaba acostumbrada al bienestar y el progreso. La crisis del año 1930 frenó violentamente el continuado desarrollo de las formas cantadas e instrumentales del tango. Entre tantos conjuntos de prestigio (en su mayoría sextetos), sobrevivieron los que pudieron mantenerse en los "bolsones" que no perdieron poder adquisitivo por la crisis o bien los que realizaron giras por el exterior. El estilo de gran elaboración cultivado por Julio de Caro y Fresedo perdió de alguna forma el contacto con el gran público, pero los músicos no lo abandonaron. De ello son prueba los sucesivos sextetos formados durante los años treinta por Pugliese, Gobbi, Vardaro y otros, aunque ninguno de ellos tuvo la repercusión merecida. Emblemático en esta época es el Sexteto de Vardaro, mítica formación que no llegó a grabar comercialmente; sólo se conserva un acetato que circula celosamente entre los aficionados. En la época en que languidecían los sextetos "evolucionistas" comenzó a gestar un nuevo estilo el violinista Juan d'Arienzo, que en épocas anteriores había dirigido un discreto sexteto. El estilo de D'Arienzo, proveniente de la escuela tradicionalista, en versiones de fraseos poco complicados y orquestaciones simples de acentuada marcación rítmica ideal para los bailarines, proveyó la música para la eclosión danzable de la nueva década. Su simpleza de estilo es deplorada por los admiradores del barroquismo de los conjuntos evolucionistas, pero los años cuarenta no habrían sido iguales para el tango sin la presencia de D'Arienzo y sus continuadores: Biagi, De Angelis y Varela.

Además, D'Arienzo creó las nuevas condiciones de público consumidor de tango que aprovecharon las orquestas derivadas del estilo evolucionista que se formaron casi inmediatamente. Alfredo Gobbi, Osvaldo Pugliese y Aníbal Troilo armaron sus orquestas típicas a fines de la década de 1930 basándose en la escuela de De Caro y Vardaro. Pedro Laurenz venía de antes y continuó en los cuarenta, lo mismo que Lucio Demare. La otra línea evolucionista, la liderada por Fresedo, tuvo su continuación temprana en Carlos di Sarli, que también ejerció una importante influencia sobre Gobbi, y luego, hacia 1940, la orquesta de Miguel Caló, integrada por instrumentistas de sólida formación que después tendrían sus propias agrupaciones. Un segundo grupo de orquestas decareanas estuvo formado entre mediados de los cuarenta y comienzos de los cincuenta por las de Piazzolla, Mancione, Basso, Salgán, Do Reyes y Demarco, y en la línea más melódica de Fresedo, las de Domingo Federico y Osmar Maderna. Como puente entre ambas estuvo la orquesta de Francini-Pontier. Entre 1950 y 1955 se llegó a una gran calidad en las realizaciones de todas las orquestas mencionadas y se gestó una nueva debacle en el tango, en parte por un proceso que se diría de "autodisolución" provocado por las repeticiones de las mismas fórmulas; en parte por la decadencia del peronismo, que sustentaba y favorecía la cultura popular, y en parte, finalmente, por la caída de esa línea política y la apertura



indiscriminada a bienes culturales extranjeros que gozaban de ventajas competitivas en cuanto a difusión y costos.

A esta Época de Oro corresponde también la aparición de la figura de un cantante distinto al que habían representado antes artistas como Gardel, Magaldi, Corsini o Charlo. Todas las grandes orquestas de las dos corrientes tuvieron sus grandes cantantes, casi siempre ídolos populares. Algunos fueron eso y poco más, pero otros han sido famosos intérpretes, continuadores de la línea de Gardel con un gran aporte personal en calidad de fraseo e interpretación. Lo cierto es que en este período, de modo mucho más evidente que en las etapas anteriores, la historia del tango se escribió a partir de los nombres propios de directores, arreglistas y cantantes. Convertidos en muchos casos en ídolos de masas, los intérpretes (fueran o no ellos mismos compositores y/o autores) capitalizaron la atención de la gente. Por ese motivo se detallan a continuación las características más destacadas de las principales figuras.

*Aníbal Troilo.* En julio de 1937 debutó con su orquesta en el cabaret Marabú, continuó en el café Germinal, hizo un ciclo de audiciones en Radio Splendid y a comienzos de 1940 alcanzó el éxito definitivo con su ingreso en el elenco de Radio El Mundo. Un papel importantísimo tuvo en su orquesta el arreglista, desde entonces un personaje imprescindible; el más destacado y el primero fue Argentino Galván y después esa tarea fue compartida y continuada por otros como Piazzolla, Spitalnik, Artola y De la Fuente.

*Francisco Fiorentino.* Había participado en los años veinte en varias orquestas, pero alcanzó un lugar de privilegio en la consideración popular junto a Troilo (1937-44). Su timbre de voz no era bello, pero su musicalidad y estilo tanguero lo colocaron junto a los principales cantantes de la década. Cuando se desvinculó de Troilo, se integró primero en la orquesta de Orlando Goñi, y al iniciarse como solista eligió a Piazzolla como su director musical.

*Alberto Marino.* Cantante de grandes condiciones vocales, hermoso timbre y musicalidad, fue otro de los hallazgos de Troilo. Grabó tangos muy destacados no solamente por la calidad de su música y su letra, sino también por la lograda interpretación suya y de la orquesta. Hay que mencionar su

versión de *Recuerdos de bohemia* (1946), arreglo de Argentino Galván para cuerdas, piano y el bandoneón de Troilo, en la que canta la melodía de Delfino como si fuera un instrumento más del conjunto.

**Floreál Ruiz.** Cantante de cálido timbre y sobria expresividad, tuvo su apogeo en la década de los cuarenta y primera mitad de los cincuenta con las orquestas de De Angelis (1943-44) y Rotundo (1948-56), pero fue especialmente con Troilo con quien consiguió sus mejores realizaciones (1944-48). Sus grabaciones de *Y la perdí*, *Romance de barrio*, *Tarde gris*, *Desvelo*, *De todo te olvidas* y *Sólo se quiere una vez* con la orquesta de Troilo y arreglos de Argentino Galván, se han constituido en clásicos imprescindibles.

**Edmundo Rivero.** Quizás el cantante más popular del género después de Gardel, fue rechazado al comienzo por su registro de bajo. En su voz profunda se reconocen lejanas influencias gardelianas, con una sobria manera de ornamentar la melodía, un estilo tanguero que combinaba lo ciudadano con lo campero y la habilidad para expresar con medidos matices las letras que interpretaba. Al igual que Fiorentino, sus primeras actuaciones fueron como instrumentista. Trabajó un tiempo como guitarrista estable en Radio Cultura acompañando a cantantes. En 1937 tuvo una breve actuación como vocalista de De Caro. Por un tiempo abandonó la profesión musical hasta que en 1944 volvió a cantar públicamente, y al escucharlo, Salgán lo convocó para que se uniera a su orquesta como vocalista. Desafortunadamente, ni Salgán ni Rivero grabaron en este período. Ingresó en la orquesta de Troilo en 1947 y con él grabó, probablemente, lo mejor de toda su carrera. Se unían intérpretes (orquesta y cantante), compositor, autor y arreglista excelentes. *Sur*, *Cafetín de Buenos Aires*, *Tapera*, *El último organillo*, *La viajera perdida* y *Mi noche triste* son algunas de sus realizaciones.

**Jorge Casal.** Otro cantante de influencias gardelianas, de cálida voz de barítono, llevó al disco una serie de tangos notables con Florindo Sassone en 1947 y después con Troilo de 1950 a 1954. Participó en el sainete *El patio de la morocha* en 1953. En 1955 se inició como solista.

**Alberto Morán.** Fue vocalista de Pugliese entre 1944 y 1955. En sus comienzos puede advertirse la influencia de Fiorentino, de la que se fue alejando hasta consolidar su propia manera de interpretación. Fue un cantante temperamental que a veces rozaba la exageración expresiva. Sin embargo, ésa fue una de las razones de su popularidad, sumada a su perfecta coordinación con la orquesta. De su larga lista de grabaciones junto a Pugliese destacan *De barro*, *De vuelta al bulín*, *La última copa*, *Una vez y Frente a una copa*.

**Alberto Castillo.** Consolidó su popularidad como cantante en esta época, primero junto a Ricardo Tanturi y después con Emilio Balcarce y Enrique Alessio, y hasta 1950 puede considerarse valiosa su trayectoria. Posteriormente, su voz de registro agudo se deterioró y Castillo se volcó en un repertorio en el que abundaban el mal gusto y un humor poco sutil.

**Roberto Goyeneche.** Fue vocalista de la orquesta de Raúl Kaplún a mediados de los años 1940, pero no llegó a grabar. Comenzó a hacerse popular con Horacio Salgán en 1952. Registró excelentes versiones de *Alma de loca*, *Yo soy el mismo*, *Siga el corso*, *Pan*, *Un momento*, *Por el camino*, *Margarita Gautier* y *Sus ojos se cerraron*. Tenía gran afinación, mucho sentido del ritmo y un fraseo que enfatizaba la línea melódica resaltando la puntuación literaria. Ingresó en la orquesta de Troilo después de 1955.

**Ángel Vargas.** De escaso volumen de voz pero de mucha expresión, fue muy popular como vocalista de la orquesta de

D'Agostino desde 1932 hasta 1944, luego trabajó con Alfredo Attadía y desde 1947 con Eduardo del Piano.

**Oswaldo Fresedo.** Sin alterar los lineamientos estéticos esenciales de su estilo, que se remontan a la década de 1920, fue enriqueciendo gradualmente la escritura de sus orquestaciones con la colaboración de hábiles arreglistas (Lombardo, Galván, Salgán y especialmente Pansera). En los años cuarenta sus mejores vocalistas fueron Ricardo Ruiz (*Más allá*) y Oscar Serpa (*Noches largas*, *El día de tu ausencia*), y después Osvaldo Cordó (*Cafetín de Buenos Aires*, *Por calles muertas*, *Volverás*) y Armando Garrido (*Sombra de humo*, *Del tiempo de Gardel*, *La calle maldita*) a comienzos de los cincuenta.

**Alfredo de Angelis/Héctor Varela.** Debieron el éxito popular de sus orquestas no tanto a su rudimentaria concepción instrumental, de explícita marcación rítmica, como a sus vocalistas: Julio Martel, Carlos Dante y Floreal Ruiz con De Angelis, y Argentino Ledesma, Armando Laborde y Rodolfo Lesica con Varela.

**Carlos di Sarli.** Su orquesta, con instrumentaciones de sencillez armónica, preponderancia de las cuerdas e importante papel del piano en la conducción rítmica, especialmente con los bajos, fue muy apreciada por los bailarines debido a su ritmo acompasado en tiempos medios y lentos. Contó con notables vocalistas como Roberto Rufino, Jorge Durán, Alberto Podestá y Oscar Serpa.

**Francini-Pontier.** Extraordinaria orquesta de estilo troileano evolucionado, contó con los elaborados arreglos de Argentino Galván, Piazzolla y Pontier, que daban lugar al lucimiento de sus integrantes. Por sus filas pasaron grandes cantantes como Rufino, Podestá, Raúl Berón y Pablo Moreno.

**Horacio Salgán.** Formó su primera orquesta en 1944, pero no obtuvo eco y debió disolverla sin llegar a grabar. Luego tuvo éxito con una segunda agrupación en 1950. Consiguio un lenguaje diferente, inédito, renovador dentro de la concepción evolucionista iniciada por De Caro. En sus arreglos el piano cumplía la doble función de solista y soporte armónico-rítmico, y utilizaba la síncopa y el contrapunto con los instrumentos de la orquesta de un modo distintivo y a la vez tanguero. Fueron sus cantantes Rivero (no grabó en esta etapa), Ángel Díaz, Horacio Deval y Goyeneche.

**Oswaldo Pugliese.** Pilar fundamental del estilo De Caro evolucionado, en plena década de 1940 dio a conocer tres tangos de concepción audaz: *Negracha* (1942), *La yumba* (1943) y *Malandraca* (1948). Como Troilo y Gobbi, partió de De Caro, pero plasmó un estilo eminentemente rítmico con peculiares características donde la polirritmia se subordina a lo "canyengue-milonguero" y en el que abundan pasajes en tempo rubato. En su orquesta los integrantes se lucían tanto en los pasajes solistas como en las líneas contrapuntísticas, sobre todo en la fila de bandoneones.

**Mercedes Simone.** En los comienzos de la década de 1940 todavía se podía escuchar a esta figura casi legendaria que se había iniciado en 1925. Abrió el camino para los registros graves en las mujeres, hasta entonces no utilizados en el tango. Participó en varias películas entre 1935 y 1939.

**Libertad Lamarque.** Vocalista muy popular, intervino en innumerables películas (*Tango*, 1933; *Ayúdame a vivir*, 1936; *Besos brujos*, 1937; *Puerta cerrada* y *Caminito de gloria*, 1939; *La cabalgata del circo*, 1945, entre otras). Había hecho su primera grabación en 1926. Soprano de registro muy agudo para lo que era habitual en la canción popular, su tesitura se fue haciendo más grave con el tiempo. De condiciones musicales sobresalientes y facilidad para la dramatización, a veces exageró este aspecto de la interpretación. En 1947 se estableció en México.

*Carmen Duval/María de la Fuente.* Las dos cantantes femeninas de tango más importantes de esta etapa y seguramente del género en toda su historia. Carmen Duval se inició en 1936 al ganar un concurso organizado por Radio Stentor. Posteriormente actuó en Radio El Mundo acompañada por Horacio Salgán, con quien se había casado. A comienzos de la década de 1940 registró notables interpretaciones, entre las que puede citarse *Barrio pobre*, con el acompañamiento de Argentino Galván. María de la Fuente inició su carrera en 1940 como solista. Hasta 1949 fue artista de Radio El Mundo y posteriormente estuvo contratada por Radio Belgrano. Entre 1951 y 1953 grabó para el sello TK exquisitas versiones que representan su sobrio y depurado estilo personal, con el acompañamiento de la orquesta dirigida por Piazzolla (*El llorón, Fugitiva, Loca, La misma pena, Romance de barrio*).

*Nelly Omar.* Comenzó su trayectoria en Radio Splendid en 1931 y luego actuó también como vocalista de la orquesta de Francisco Canaro. Poseía un registro medio de agradable color y sus interpretaciones eran de carácter sobrio. La mayor parte de sus grabaciones las hizo con acompañamiento de guitarras las más logradas fueron tangos y canciones de temática campera.

Los letristas de esta década jerarquizaron la poesía del tango como no se había hecho antes, a excepción quizás de Le Pera y Cadícamo. Pero en la década de 1940 ya no eran un hecho aislado, sino que formaban una generación con objetivos de superación permanente.

*Homero Manzi.* Partió de la poesía de González Castillo y de Carriego para representar un paisaje del suburbio con lenguaje simple, pero con metáforas de alto vuelo. *Sur, Milonga triste, Tal vez será mi alcohol, Barrio de tango, Che bandedón, Fuimos, Romance de barrio* y *Ninguna* son algunas de sus obras maestras.

*Enrique Santos Discépolo.* Volcó en el tango una nueva dimensión reflexiva con una crítica mordaz a la sociedad contemporánea, evidenciando un escepticismo y una desesperanza en sus letras de hondo dramatismo. *Cambalache, Uno, Cafetín de Buenos Aires, Canción desesperada, Qué vachaché, Infamia, Desencanto, Esta noche me emborracho, Yira, yira* y *Chorra* se cuentan entre sus letras más conocidas.

*Cátulo Castillo.* Continuó con una estética derivada de Nicolás Olivari, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón y de su padre, José González Castillo. Perteneció a la llamada "Escuela de Boedo", que revalorizaba el pasado afirmando un carácter ciudadano a través de procedimientos literarios nuevos y refinados. Entre lo más importante de su obra están *Juan Tango, Luna llena, Café de los angelitos, Tinta roja, Patio mío, María, El patio de la morocha, Se muere de amor, La última curda* y *A Homero*.

*Homero Expósito.* Se formó bajo las influencias opuestas del romanticismo evocador de Manzi y el sarcástico dramatismo de Discépolo. Inconformista e innovador, sembró de figuras literarias sus tangos: "trenzas de color del mate amargo" en *Trenzas*; "en tu vaso de vino disuelto el destino" en *Cafetín*; "con la muda voz del yeso" en *El milagro*; "tu luz, con el tango en el bolsillo", en *Farol*; "pero yo soñaba con el beso grande de la tierra en celo", en *Flor de lino*; "te arreglas el dolor después de sollozar", en *Maquillaje*; "el ayer se hizo grillo hasta la aurora", en *Margó*; "tu forma de partir me dio la sensación de un arco de violín clavado en un gorrión", en *Óyeme*. Además de las obras mencionadas merecen destacarse *Naranja en flor, Absurdo, Afiches, Al compás del corazón, Esta noche estoy de tangos, Fangal, Percal, Pigmalión, Quedémonos aquí, Yuyo verde, Sexto piso* y *Siempre París*.

*Enrique Cadícamo.* Figura fundamental, comenzó en los años veinte influido por Celedonio Flores y después por la Escuela de Boedo con obras como *Pompas, Muñeca brava, Che papusa oí, Anclao en París, Aquellas farras* y *Madame Ivonne*. Después de 1930 escribió tangos como *Ave de paso, Nostalgias, La casita de mis viejos, Santa Milonguita, Nieblas del riachuelo, Shusheta, Copas, amigas y besos, Tres amigos, Dolor milonguero, El cantor de Buenos Aires, Naípe, Pa' que bailen los muchachos, Garúa* y *Solo de bandedón*. Dominó con ductilidad tanto lo descriptivo como lo trágico y lo cómico, así como la ironía y la evocación.

*Carlos Bahr.* Autor de fecunda producción de logradas obras, aunque de un estilo no tan marcadamente definido como los anteriormente citados. Son dignas de mención *Mañana iré temprano, Si no me engaña el corazón, Equipaje, Tango y copas, En carne propia, Corazón, no le hagas caso, Por la cuesta arriba, Noches largas* y *Doble castigo*.

Otros letristas importantes de la época fueron Horacio Sanguinetti (*Nada, Los despojos, Moneda de cobre, Alhucema, Barro, Mañana no estarás* y *Discos de Gardel*), José María Contursi (*Más allá, Toda mi vida, Garras, Mi tango triste, Vieja amiga, Frío, Como aquella princesa, Al verla pasar, Como dos extraños, Verdemar, Sin lágrimas, Tabaco, Lluvia sobre el mar, La noche que te fuiste y Tú*) y Francisco García Jiménez. Este último, aunque de una generación anterior (su obra comenzó en la década de 1920 con *Bajo Belgrano, Zorro gris, La última cita, La mentirosa, Alma en pena, Suerte loca, Carnaval, Siga el corso, Príncipe* y *Entre sueños*), participó en la producción de los cuarenta con *Rosicler* y *Ya estamos iguales*.

No puede pasarse por alto una circunstancia política que desde 1943 entorpeció la difusión de los títulos y las letras de tango. El gobierno *de facto* del general Ramírez, a través de la Dirección General de Comunicaciones, creó el Consejo Supervisor que establecía la censura del lenguaje difundido a través de los medios. En consecuencia, muchas letras debieron ser modificadas, dando así un resultado ingenuo o ridículo; obviamente, el lunfardo quedó totalmente prohibido.

Los compositores más importantes del período fueron: Troilo, Pugliese, Pontier, Domingo Federico, Piana, Dames, Mora, Hugo Gutiérrez, Delfino, Demare, Mores, Aieta, Sucher, Salgán y Piazzolla.

5. *La Tercera Guardia, 1955 en adelante.* A partir de 1955 se produjo una clara articulación en el desarrollo de la historia del tango. La quiebra del sistema institucional en Argentina provocó profundos cambios; la política cultural varió radicalmente dejando abiertas las fronteras a los productos culturales industrializados de los países centrales. El efecto sobre el tango no fue inmediato, pero en un breve lapso comenzaron a manifestarse los síntomas de una situación que, finalmente, dejó a la música ciudadana (que fuera el eje de la cultura popular en Buenos Aires) convertida en un género casi secundario. En la década de 1940 Argentina vivió su esplendor, lejos de los países en guerra y con un gran territorio rico en materias primas. Su prosperidad comenzó a declinar cuando Europa inició su reconstrucción después del conflicto bélico. La masiva difusión de la música extranjera de moda, sobre todo norteamericana, y el paulatino empobrecimiento de la economía del país hicieron que se produjera la identificación del fracaso con todo lo nacional, y el tango, la música de la ciudad, no pudo escapar a ello. Escuchar o bailar el tango era vergonzoso y anticuado, y las empresas grabadoras rescindieron los contratos de muchas orquestas de tango.

Hasta mediados de la década de 1950, además de los locales bailables nocturnos, estaban las confiterías, donde el

público concurría a escuchar a sus orquestas preferidas, los teatros y las radios (que contaban con conjuntos estables) en las que se difundían diferentes programas de tango con asistencia de público. Esa formidable actividad desarrollada alrededor del tango no se interrumpió súbitamente. El resto de la década de 1950 vivió aún del esplendor de los años anteriores, aunque cada vez con menos impulso. Al comenzar la década de 1960 ese movimiento se detuvo y se instauró una realidad en el tango que es la que, con altibajos en la actividad y en la calidad de las realizaciones, se ha mantenido: abandono del baile para convertirse en música para escuchar, ubicación como manifestación periférica de la cultura popular y propuestas cada vez más intelectualizadas. La clase media porteña, que debería identificarse con la música ciudadana, a partir de 1955 renegó del tango y aceptó con entusiasmo la música del interior, el folclore, además de los ritmos procedentes del exterior.

En el tango de finales de los años cincuenta se perfilaron tres corrientes esenciales: las orquestas típicas, los conjuntos de corte camerístico (tríos, cuartetos) y la vanguardia (Piazzolla). Los protagonistas principales fueron las orquestas típicas y los cantantes consagrados. Todavía se bailaba el tango masivamente, aunque ya se notaba la influencia de las nuevas danzas extranjeras. Dominaron la escena las mayores orquestas de los cuarenta (Troilo, Pugliese, Gobbi, Salgán), pero su presencia no fue excluyente; aún había otros conjuntos de menor repercusión pero de excelentes realizaciones, como los de Lucio Demare, Enrique Francini, Alberto Mancione, Osvaldo Manzi, Stampono-Federico, Eduardo del Piano o Joaquín do Reyes. Mantuvieron su presencia las orquestas de corte tradicional, tanto las que estaban conducidas por músicos cuya trayectoria se remontaba a una época previa a los cuarenta (Canaro o Fresedo) como aquéllas más constanciadas con el espíritu de esa década (D'Arienzo o De Angelis). En ese final de los cincuenta, los mayores cantantes fueron Edmundo Rivero, Floreal Ruiz y Alberto Marino, pero hubo también un gran número de solistas que actuaron con orquestas o conjuntos de guitarras.

En 1953, casi accidentalmente, el cuarteto de Troilo con el guitarrista Roberto Grella logró un éxito inesperado al participar brevemente en una obra de teatro. Ese cuarteto tendría luego vida propia al alternar Troilo sus actuaciones entre la orquesta típica y el cuarteto. Este conjunto dejó sentado el precedente para la gran cantidad de tríos y cuartetos que se formaron en los años sesenta.

La participación de Piazzolla al final de los años cincuenta es importante, pero no central. Abandonó la formación de la orquesta típica y estableció el conjunto de bandoneón solista con orquesta de cuerdas. Además, trabajó como compositor y arreglista. Estudió becado en Francia y luego se estableció temporalmente en Estados Unidos. Entre 1955 y 1958 organizó el Octeto Buenos Aires, que escandalizó al gran público, pero para los nuevos músicos de tango y para los entendidos fue la manifestación de una ruptura radical con el tango tradicional. De alguna forma, la década de 1960 y el nuevo tango comenzaron con las grabaciones del Octeto Buenos Aires. Su música es revolucionaria: las texturas son contrapuntísticas, la armonía, avanzada y agresiva, y la libertad melódica del tratamiento de los tangos y la modificación de la base armónica transfiguran las obras tradicionales de una manera inédita hasta ese momento.

En la década de 1960, el primer hito de importancia para la vanguardia fue la formación del quinteto de Piazzolla. Este conjunto es mucho menos radical en su concepción estética que el Octeto Buenos Aires. No resulta tan agresivo,

aunque su estructura es novedosa. Piazzolla había demostrado con el octeto que podía hacerse un tango diferente, totalmente instrumental y alejado de las versiones cantables y de la músicaailable. Con el quinteto retomó esa misma vertiente, pero con arreglos de líneas menos abigarradas, y consolidó así la tercera corriente en la historia del tango. Hasta ese momento había dos tendencias claramente definidas: las llamadas tradicional y evolucionista. Piazzolla, partiendo de los evolucionistas, inauguró una corriente de vanguardia que sostuvo hasta su deterioro físico en 1990.

En líneas generales, toda la actividad decreció a partir de los años sesenta, y la corriente tradicional, al estar dirigida casi exclusivamente a los bailarines, fue la más perjudicada por la disminución de la práctica del baile masivo. Con la desaparición de los directores que la sustentaron, como Canaro o D'Arienzo, fue quedando cada vez más relegada y sus exponentes reducidos prácticamente a sólo dos orquestas que se mantuvieron durante muchos años: la de De Angelis y la de Varela, con públicos cada vez menos numerosos y en locales cada vez más marginales.

Astor Piazzolla no sólo lideró la vanguardia, sino que además ejerció una profunda influencia sobre todos los músicos que siguieron trabajando con el tango y desarrollándolo. Pero para los músicos que continuaron la tradición y para los consumidores del tango tradicional su obra tuvo ribetes de herejía, lo que provocó una controversia sobre su autenticidad tanguera. Su influencia se manifiesta en los siguientes elementos: el bandoneón como solista de la orquesta (que se reduce a una orquesta de cuerdas con bandoneón solista) y composiciones que se dividen en dos secciones, una de carácter rítmico acentuado y líneas quebradas, frecuentes ostinatos y uso de recursos del contrapunto, y otra de tempo moderado y líneas cantables, con lo que se soslaya el tango como pieza para ser bailada. Partió de la tradición y siguió usando recursos tradicionales durante toda su carrera, pero los integró en procedimientos de la música académica con muy buen criterio, de forma tal que nunca suenan forzados y el resultado de su lenguaje jamás acusa la mezcla. Utilizó nuevas combinaciones tímbricas, así como efectos y sonoridades no convencionales (en algunos conjuntos incluyó percusión), incorporó instrumentos electrónicos y experimentó con la amplificación electrónica del bandoneón.

En lo que respecta a las formaciones orquestales que fueron el eje de las manifestaciones del tango en la década de 1940 y siguientes, permanecieron las principales, que siguieron desarrollando su actividad por muchos años, manteniéndose al margen de la influencia de Piazzolla aunque no indiferentes, ya que una buena parte de sus obras de esos años fue grabada por Troilo, Basso, Fresedo y Francini-Pontier, casi todas en arreglos del compositor. Así, Troilo, Salgán y Pugliese son los directores esenciales que han mantenido el esquema purista de la organización de la orquesta típica. Hubo algunas orquestas importantes que se disolvieron muy pronto después de comenzada esta etapa (las de Gobbi y Demare, por ejemplo) y otras que se gestaron para tener muy corta vida pese a las magníficas formaciones y los registros que han dejado (Rovira, Demarco, Francini-Pontier, Do Reyes). Se trata de orquestas que, aun realizando versiones aailables, enfatizaban las virtudes orquestales encuadradas dentro de las corrientes estilísticas decareanas o fresedeanas (escuela evolucionista).

Derivadas principalmente del estilo de Troilo, comenzaron a aparecer orquestas típicas influidas en algunos aspectos por la concepción estética de Piazzolla que no tomaban en cuenta las exigencias de lo aailable, pues tuvieron que adaptarse a la

disminución del público bailarín y a la necesidad de ofrecer un repertorio atrayente para el público de café-concierto. De tal forma, alternaban en los arreglos secciones bailables con otras de mayor laxitud rítmica y tempo lento en lúcidas participaciones instrumentales solistas, pero no tuvieron una larga trayectoria. Las orquestas de Baffa-Berlingieri y de Osvaldo Piro son derivaciones del estilo de Troilo, la de Leopoldo Federico (también troileana, pero con influencias de Di Sarli y Salgán) destaca por su empuje rítmico, y la de Berlingieri (que incorpora elementos jazzísticos, con gran protagonismo del piano, y en la que podría rastrearse una influencia de Maderna) hace suyos algunos componentes ajenos al género, tales como fraseos, giros o armonías del jazz.

Algunos cantantes siguieron manteniendo su popularidad, pero basaron su repertorio casi exclusivamente en el tango vocal de los años cuarenta, ya que no abundaban obras del nivel alcanzado en aquella década. Rivero, Rufino, Casal, Durán, Podestá, Sosa y especialmente Goyeneche, destacan junto a las más jóvenes voces de Raúl Lavié, Reinaldo Martín y Rubén Juárez. Pero estos nuevos intérpretes, además de cantar obras ya clásicas, necesitaban nuevos autores que reflejaran la actualidad. Así, en los años sesenta surgieron los trabajos de Héctor Negro y Osvaldo Avena con algunos de Juan Carlos Lamadrid, y en la década de 1970 comenzó Eladía Blázquez su prolífica producción de tangos y Horacio Ferrer, con Piazzolla, produjo una serie original de canciones, tangos y baladas. Finalmente, en los ochenta, Juanca Tavera con Osvaldo Tarantino y Ferrer con Garello fueron lo más destacado de la canción.

*Roberto Goyeneche.* Extraordinario cantante de la década de 1950, vocalista de Salgán y de Troilo, registró memorables interpretaciones con un personal fraseo. A partir de ahí, sus condiciones vocales fueron declinando paulatinamente, pero no así su popularidad, que, hasta su muerte en 1994, siempre fue creciente.

*Oswaldo Pugliese.* A pesar de todas las condiciones adversas, consiguió mantener en actividad su orquesta típica. Su estilo propone una combinación en la que lo bailable no se contradice con lo musicalmente estético. Ubicado dentro de la línea decareana, mantuvo un estilo inconfundible que se conservó a pesar de la renovación de integrantes y arreglistas. Aportó elementos polirrítmicos al estilo "canyenguero", hizo uso consistente del tempo rubato, no abusó de estereotipos y estructuró complejos arreglos dentro de una continuidad rítmica. Piazzolla tomó de él mucho en este último aspecto.

*Horacio Salgán.* Uno de los pianistas más importantes de la historia del tango, quien después de la excelente orquesta que formó en los años cincuenta se presentó más frecuentemente en dúo con la guitarra de Ubaldo de Lío que con su formación orquestal. Ha grabado varios discos que registran este dúo. Desde 1960 dirigió el Quinteto Real, pero este conjunto, si bien exitoso, no estuvo a la altura de las realizaciones de la orquesta. Su estilo se caracteriza por el respeto de la línea melódica, sonoridad brillante, hábil empleo de la síncopa, marcación rítmica acelerada, papel importante del piano en la conducción orquestal, equilibrio de las líneas instrumentales y alternancia entre lo "canyengue-milonguero" y lo romántico-melódico. Lamentablemente, no volvió a escribir arreglos nuevos; las pocas presentaciones de su orquesta fueron para interpretar los arreglos hechos en los años cincuenta y no más de tres tangos nuevos de su autoría. Una de sus últimas producciones fue el *Oratorio Carlos Gardel*, obra con partes destacables, pero que en su totalidad no satisface las expectativas de quienes creen que Salgán representó el punto culminante de la línea evolucionista del tango.

*Leopoldo Federico.* Uno de los más completos intérpretes del bandoneón, desarrolló también una notable labor como director. Tras su paso por importantes orquestas codirigió con Stampone, en 1952, una formación instrumentada por Argentino Galván. En 1955 ingresó en el Octeto Buenos Aires de Piazzolla. En 1958 debutó con su gran orquesta, en la que se nota la influencia de Troilo. En los años sesenta continuó con ella, a la vez que acompañaba al cantor Julio Sosa y dirigía la orquesta estable de Radio Belgrano. A partir de 1964 logró una sonoridad orquestal más moderna que traslucía la influencia de Salgán y Piazzolla. Por motivos de carácter económico se vio obligado a disolver el conjunto. Se unió al guitarrista Roberto Grela para formar en 1966 el Cuarteto San Telmo, una versión evolucionada del de Troilo-Grela. En 1974 volvió a reunir una orquesta de gran nivel musical y fuerza expresiva.

*Atilio Stampone.* Pianista de la orquesta típica de Piazzolla a finales de la década de 1940 y después del Octeto Buenos Aires. De 1955 a 1958 formó una importante orquesta que codirigió con Leopoldo Federico y en la que el responsable de los arreglos era Argentino Galván. En 1961 formó una nueva agrupación con notables instrumentistas en la que combinaba las influencias de Salgán, Troilo y, en menor medida, las de Piazzolla. En la década de 1970 intentó una modificación de su estilo, tomando giros y técnicas académicas de distintas escuelas y épocas, fraseos, ritmos y acordes jazzísticos, para unirlos al lenguaje de la tradición del tango, pero desafortunadamente el resultado general se tradujo en una mezcla sin homogeneidad.

Las orquestas típicas entraron en franca vía de extinción, excepto la de Pugliese, que realizó giras permanentemente, y las de Federico o José Colángelo, que actuaron con cierta regularidad en locales nocturnos para el turismo. Son entidades de costoso mantenimiento que no tienen una repercusión acorde de público. Con presupuesto de la Municipalidad de Buenos Aires y la Secretaría de Cultura de la Nación sobreviven otras dos: la Orquesta del Tango de Buenos Aires (dirigida por Carlos García y Raúl Garello) y la orquesta de Juan de Dios Filiberto, que en principio dirigió Osvaldo Requena y posteriormente Osvaldo Piro. La crisis de las orquestas típicas y el abandono de esa formación (debido a una cuestión de postura estética) por parte de Piazzolla y sus seguidores, contribuyeron a un deslizamiento de la corriente principal del tango hacia conjuntos pequeños (sextetos, quintetos, cuartetos, tríos). En este tipo de conjuntos nunca faltaba el bandoneón (salvo rarísimas excepciones, como el trío de piano, guitarra eléctrica y contrabajo de Osvaldo Manzi, 1966), al que se suman violines, piano y contrabajo, y con frecuencia guitarra eléctrica. La formación del quinteto clásico impuesta por Piazzolla era: bandoneón, violín, guitarra, piano y contrabajo. Esta misma formación fue adoptada por Salgán con el Quinteto Real, que nació por ampliación del dúo piano-guitarra eléctrica que hacía un tiempo compartía con De Lío, al que primero se sumaron el violín (Francini) y el contrabajo (Ferro) y en último término Laurenz en el bandoneón (1960). En cuanto a los tríos, eran frecuentes los formados por bandoneón, piano y contrabajo (Trío Contemporáneo, 1968; Federico-Berlingieri-Cabarcos, 1971; Vanguatrío, 1971; Mosalini-Beytelman-Caratini, 1983); bandoneón, guitarra y bajo (Piazzolla, 1964; Rovira, 1966) o bandoneón y guitarras, aunque además hubo tríos de guitarras (Palermo Trío, 1967) o la combinación de bandoneón, guitarra y piano (Los Tres de Buenos Aires, 1962). Formaciones intermedias quedaron en cuartetos de combinaciones diversas: bandoneón, violín, piano y contrabajo (Cuarteto Estrellas de Buenos Aires, 1958;

Cuarteto Reynaldo Nichele, 1961; Eduardo Rovira, 1975; Osvaldo Requena, 1979); bandoneón, piano, guitarra y contrabajo (Cuarteto Colángelo, 1971, en el que posteriormente la guitarra fue sustituida por un violonchelo; Cuarteto Orlando Trípodí, 1974), o bandoneón, violín, violonchelo y contrabajo (Cuarteto Musical Buenos Aires, 1974).

En esta suerte de reubicación del tango en versiones de cámara, la vertiente tradicional adoptó dos vehículos. Uno, muy cercano a la orquesta típica, es el sexteto (dos bandoneones, dos violines, piano, contrabajo), que fue el antecedente inmediato de las orquestas típicas, ya que se formaron por ampliación de aquellos sextetos de los años veinte y treinta. No obstante, el sexteto tiene posibilidades más netamente camerísticas (el juego de los dos bandoneones, los contrabajos de violín) que son ajenas al tratamiento de corte netamente orquestal de la mayoría de las típicas. El Sexteto Tango, uno de los más importantes, surgió de una escisión de la orquesta de Pugliese en 1968. Tenía un estilo bastante afín al de Pugliese, y todos sus componentes eran compositores y arreglistas. Se disolvió en 1993 cuando Plaza, uno de sus integrantes, decidió formar su propia agrupación. El Sexteto Mayor nació en 1973 y estaba codirigido por los bandoneonistas Stazo y Libertella; se le puede ubicar dentro de la línea evolucionista. Participó en el espectáculo "El Tango en Broadway". El otro vehículo escogido por la corriente tradicional fue el de la formación de tríos o cuartetos. El paradigma del cuarteto típico fue el de Troilo-Grela (bandoneón, guitarra, guitarrón, contrabajo, 1953), continuado años después por el Cuarteto San Telmo (Federico-Grela, 1966). El cuarteto de cuerdas clásico (dos violines, viola, violonchelo) fue adoptado por el Primer Cuarteto de Cámara del Tango con arreglos estilizados de Pascual Mamone (1961).

Una formación que dejó excelentes versiones grabadas fue el septimino Los Astros del Tango (bandoneón, dos violines, viola, violonchelo, piano y contrabajo), compuesto por notables solistas como Vardaro, Francini, Bajour, Gosis, Lali, Bragato y Ahumada, interpretando con maestría la escritura sin par de Argentino Galván (1959). Si bien esta configuración numérica tiene un antecedente en 1926 con Maffia (dos bandoneones, dos violines, violonchelo, piano y contrabajo), la elección de los instrumentos y el estilo del arreglista dan como resultado un hecho musical muy diferente en cada caso. Otros ejemplos de esta formación son La Camerata del Tango de Manolo Guardia (tres violines, viola, violonchelo, piano y contrabajo, 1960); el Septimino de Salgán (bandoneón, dos violines, violonchelo, guitarra eléctrica, piano y contrabajo, 1970); el de Dino Saluzzi (bandoneón, flauta, clarinete, guitarra eléctrica, vibráfono, percusión y bajo eléctrico, 1970), y Color Tango (dos bandoneones, dos violines, piano, teclados y contrabajo, 1993).

Con la formación de su primer quinteto con bandoneones, violín, guitarra eléctrica, piano y bajo, Piazzolla consolidó un modelo para potenciales continuadores de una estética que no pudo ser absorbida cuando presentó el Octeto Buenos Aires. La música compuesta por Astor Piazzolla para este quinteto ya exhibe el estilo de avanzada que lo caracterizó a lo largo de su trayectoria y que fue experimentando cambios no demasiado sustanciales. Fue su formación preferida y con la que trabajó más tiempo. A partir de 1960 aparecieron conjuntos de formación similar: Rovira, Mederos, Quintango, Pentango (Saluzzi), Manzi, Baralis y, algo después, Quinteto Guardia Nueva, Marconi, Gente de Nuevos Aires, Cirigliano y Cosentino, que también adoptaron una estética parecida. Hubo asimismo formaciones más reducidas (trío de Manzi o de Rovira, cuarteto de Trípodí) y algu-

nos sextetos de encuadres no tradicionales como los de Amicarelli o Walter Ríos. Pocos de estos conjuntos aportaron algo esencialmente novedoso, independientemente del hecho de que sus registros discográficos tengan gran musicalidad y excelentes interpretaciones. No obstante, hay que destacar la propuesta de tres directores/compositores: Rovira, Mederos y Marconi.

Eduardo Rovira fue un músico notable que, aunque influido por Piazzolla, dejó obras que muestran su talento personal, quizá con una mayor inclinación hacia el lenguaje y las formas académicas, por lo que algunas de sus composiciones se resienten en lo que respecta a fuerza y convicción tanguera. En su juventud tocó en numerosas orquestas, pero no debe pasarse por alto su intervención en la de Alfredo Gobbi, para quien compuso y arregló *El engobbiao* (1957). En los años cincuenta organizó su orquesta típica, en 1957 hizo arreglos para el Octeto de La Plata (una de las dos agrupaciones que intentaron emular al Octeto Buenos Aires) y con el cantor Alfredo del Río colideró una nueva orquesta. En 1960 inició su Agrupación de Tango Moderno, su trío en 1965 y su cuarteto en 1974.

Rodolfo Mederos, como Rovira, jamás claudicó en sus postulados estéticos, aunque estaba mucho más influido por la personalidad musical de Piazzolla, de la que siempre quiso diferenciarse. Supo tomar y descartar con inteligencia aportes de otros géneros musicales y se volvió hacia las raíces del tango para extraer de ellas una visión actualizada. Entre sus trabajos más importantes se pueden señalar la música para la película *Las veredas de Saturno* según la obra de Eduardo Arolas; su interpretación de tangos de Gardel para bandoneón y orquesta de cuerdas (1990), y su quinteto (1992).

Néstor Marconi, bandoneonista, ha descollado por sus arreglos para el cuarteto Colángelo y al frente de sus propios conjuntos, principalmente por su personal interpretación virtuosística en la que se filtran influencias de fraseo jazzístico.

Aunque inmerso en un proceso de sostenida decadencia, y a pesar de la desaparición de lugares adecuados, el tango se siguió bailando, pero como manifestación puramente marginal. En cambio, quedó fuertemente establecido el tango bailado como espectáculo: la pareja de bailarines profesionales con coreografías más o menos elaboradas. El tango es un número de gran atracción en los ballets contemporáneos, y muchos coreógrafos le han dedicado su atención. A partir del éxito internacional del espectáculo "Tango argentino" en 1985, se ha reavivado el interés por este género en su vertiente teatral en todo el mundo, con la consecuente secuela de reverdecimiento de academias de baile en Buenos Aires. Pero este reaceramiento por curiosidad no se produjo en las clases populares, y quien llena las academias de baile es la clase media culta. A esta superficialidad se suma lo evocativo, un factor que pesa en aquellos cuyos padres sí vivieron la época del tango.

En cuanto a la edición discográfica, las principales casas de grabación reeditan los éxitos de los años cuarenta casi siempre con criterios netamente comerciales, ya que muchos registros notables jamás llegaron a editarse en LP. En la década de 1990 este criterio varió en parte, apareciendo en CD grabaciones poco difundidas; lamentablemente, muchas con una deficiente calidad técnica a causa de la pérdida de las matrices originales. La difusión radiofónica, en general, es escasa. En televisión, de 1960 a 1980, el único programa dedicado al tango presentaba cantantes que se hicieron populares en los cuarenta, pero ya en completa decadencia, y los nuevos valores exhibían un mediocre repertorio. Desde 1990 la crisis se

ha acentuado en lo que se refiere a difusión: ATC (Argentina Televisora Color), Radio Nacional y Radio Municipal (todos medios estatales), en virtud de las políticas de liberalización de mercado y de privatización, han dejado de ser vehículos exclusivos de la cultura para servir además a intereses de índole comercial y para propaganda oficial. Los pocos programas especializados que antes tenían cabida en estas emisoras han de buscar en las de FM, marginales, su canal de expresión. Véase ARGENTINA; BUENOS AIRES; CANDOMBE; MILONGA; RANCHERA; VALS CRIOLLO.

II. URUGUAY. En Montevideo, como en Buenos Aires, existieron en la época colonial los tangos o bailes de negros; de ahí que se cite este término como una de las posibles etimologías de la especie coreográfica y musical. Ayestarán establece que a fines del s. XIX "la palabra tango cubría tres expresiones: el tango o tambo de los negros esclavos, el tango español que se irradia en 1870 por la vía de la zarzuela, y el tango orillero que florece en 1890". De todas estas consideraciones surge la dificultad de establecer una única ciudad de origen. Anota Daniel Vidart: "Porfiar que sea bonaerense o montevidiano es cosa baladí", opinión que basa en el concepto de área cultural. "Desde temprano hubo una ósmosis constante entre las orillas urbanizadas del río como mar... El tango es un valor cultural con idéntico arraigo y vigencia tanto en Montevideo como en Buenos Aires. Ambas orillas del Plata le prestaron sus músicas, sus letras, sus bailarines".

El primer ámbito donde aparece la nueva especie en gestación son las academias montevidianas, locales destinados al baile, según Rossi, verdaderos "salones" diferentes de los "otros que también tuvieron su fama, pero que utilizaban la danza como antesala del libertinaje, no haciendo de ella una especialidad sino un medio". Había una academia por barrio: el Puerto, el Bajo, la Aguada, el Cordón. Los nombres más famosos fueron Solís y Gloria, Del Triunfo, La Negra Brasileña, José Hernández, La Vieja Rufina y El Cubo del Sur. La última cerró en 1899. Eran el reino de milongas y milongones, como los conservados en Montevideo por Bachicha Galeotti. El proceso se da, con algunas diferencias, en las dos orillas del río de la Plata; es el surgimiento del tango danzado. Vidart anota los paralelismos y diferencias: "Las academias montevidianas y las casas de baile corraleras porteñas son los primeros alambiques donde se destila su coreografía. En Montevideo las orquestas, puro ritmo visceral, no tenían acordeón; en los peringundines porteños, herederos de las casas de baile, la inmigración italiana injerta los organitos y los acordeones, y con ellos el tango empieza a llorar".

Tras esta etapa el tango amplió su ambiente: apareció en el teatro, sobre todo en el sainete; en el circo criollo, en las retretas de las bandas, en las "pensiones", lugares de diversión masculina, en los cabarets; lo ejecutaban músicos de café y organilleros; lo hicieron suyo los habitantes de los conventillos. Con el tiempo, la especie prohibida en sus comienzos fue aceptada por la clase media; se ejecutaba entonces en bailes de hoteles, como las famosas veladas del Parque Hotel, en clubes, en locales de concurrencia familiar y en casas de familia. Integró también el repertorio de los músicos que acompañaban las películas de cine mudo. Un ámbito especial es el del Carnaval montevidiano, dentro del cual cumplieron un papel muy especial en su difusión los conjuntos denominados troupes. En los pliegos sueltos que se vendían en los tablados con los repertorios de los conjuntos carnavalescos, aparece, casi sin falta, el tango, a veces consignándose el estreno de piezas que llegaron a ser de gran popularidad. Así, por ejemplo, la troupe Un Real al 69 estrenó en 1930 *Adiós*

*mi barrio*, de Soliño y Collazo, constituido sin duda en una especie de himno a la antigua ciudad de Montevideo.

Los ejecutantes varían desde los tríos y cuartetos de los cafés y lugares nocturnos hasta las orquestas de gala de los bailes de Carnaval del Teatro Solís. Entre los primeros nombres uruguayos de repercusión están los de Alberto Alondo y Minotto di Cicco. En 1914 tuvo lugar en Montevideo un proceso que resultó fundamental para la evolución de la especie en su aspecto musical: en el Moulin Rouge, cabaret de la época, un joven argentino, Pascual Contursi, sentó las bases del tango-canción al incorporar textos de su autoría a músicas ya existentes. Estas letras perfilan el carácter de las peripecias afectivas rioplatenses; en ellas aparecen los personajes que caracterizarían las letras del tango: el compadrito, el malevo, las percantas, la madre buena.

Los primeros tangos uruguayos que trascendieron fronteras fueron *El Otarío* de Gerardo Metallo, autor italiano afinado en Montevideo en la primera década del s. XX; *El pollo Ricardo* de Luis Alberto Fernández y *El estagiario* de Martín Lasala Álvarez. En 1917 se estrenó un tango uruguayo que pasó a ser la pieza de esta especie de mayor repercusión mundial: *La Cumparsita* de Gerardo Matos Rodríguez, surgido en el ámbito de la Troupe Jurídico Ateniense como tango puramente instrumental. La década de 1920 fue de suma importancia para la difusión del tango en Uruguay: por un lado, alcanzó su auge en el Carnaval, en el repertorio de distintos tipos de conjuntos, con las ya mencionadas troupes a la cabeza; por otro, se estableció la primera emisora de radio, Radio Paradizábal, abriéndose un camino de irradiación del tango que ha perdurado después. A fines de los años veinte el tango uruguayo tuvo una voz característica: la de Alberto Vila, surgido del elenco de la Troupe Jurídico Ateniense. Es también la época de los concursos en los teatros, otro medio para popularizar el tango. Entre 1930 y 1950 tomaron nuevo auge las reuniones danzantes; se multiplicaron los conjuntos y orquestas nacionales y se registró una intensa presencia de agrupaciones argentinas. Paralela a esta vida del tango "en sociedad" en el seno de la clase media, continuaba su vigencia en ambientes orilleros; hasta la década de 1970 existieron en Montevideo locales como el llamado El Fogón, en el Paso del Molino, donde se bailaba el tango bravo, conservándose costumbres como la de que tres señoras de edad avanzada presidieran el baile en actitud de vigilancia.

El tango espectáculo ha generado a su vez numerosas figuras, algunas de proyección local y varias de presencia internacional. Este segundo caso es el de compositores como Gerardo Matos Rodríguez y Pintín Castellanos, de instrumentistas como César Zagnoli y de cantantes como Julio Sosa. El tango sigue estando presente en los medios de comunicación, sobre todo en la radio; algunas emisoras dedican muchas horas de su programación a radiar tangos, milongas y valsés. Es importante también en la programación de los bailes que se realizan en locales comerciales, desde las grandes salas de Montevideo, donde hay dos pistas, una dedicada al tango y especies relacionadas y otra a la llamada música tropical y a la salsa, o bien la alternancia de períodos de uno y otro tipo de música, hasta los realizados en cada ciudad y pueblo del interior.

En cuanto a instituciones, en 1954 surgió la primera de importancia en la promoción de la actividad tanguera: el Club de la Guardia Nueva. El presidente de su comisión directiva fue el uruguayo de mayor importancia en la formulación teórica y el análisis histórico del tango: Horacio Ferrer. Este club fue el antecedente de las instituciones

posteriormente dedicadas al tango: Joventango y Fundación Tango. La primera de ellas fue fundada en 1977; a través de sus festivales y cursos ha tenido un importante papel en el renacimiento de la especie en Uruguay, fenómeno que se ha manifestado desde 1990 aproximadamente. Los últimos hechos que afirmaron este renacimiento fueron la aceptación de los festivales denominados Viva el Tango, organizados por Joventango; la participación de jóvenes en el concurso Voces y Baile en el Tango, organizado en 1991 por el Ministerio de Educación y Cultura y Joventango, y el interés popular en los homenajes a Gerardo Matos Rodríguez realizados en 1992 al conmemorarse los 75 años de la composición de *La Cumparsita*. Finalmente, debe mencionarse la presencia del tango en la inspiración de músicos académicos uruguayos. Tres nombres sobresalen en este aspecto: el de Jaurés Lamarque Pons, sin duda quien más se basó en esta música, el de Héctor Tosar, y el de Alfonso Brocqua.

**BIBLIOGRAFÍA:** I. ATR-I; HT; LT; MC; THE; V. Rossi: *Cosas de negros*, Buenos Aires, 1926; H. y L. J. Bates: *La historia del tango. Sus autores*, Buenos Aires, 1936; C. Vega: *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, 1936 (reed., 1986); E. Sábato: *El tango: discusión y clave*, Buenos Aires, 1965; B. Matamoros: *Historia del tango*, Buenos Aires, 1969; P. Kohan y P. Linton: *El tango: época folklórica y Guardia Vieja*, 1976; Martolio-Chab: *Tango. Los hombres que hicieron historia*, Buenos Aires, Ed. Perfil, 1980; R. Salton: *El tango "Milongueta". Un caso de intolerancia desacreditado por la realidad musicológica. Cierta paralelismo con otro caso reciente*, Buenos Aires, Segunda Conferencia Anual de la AAM, 1988; P. Kohan: *Juan Carlos Cobidán, compositor. Su lenguaje musical, 1920-1923*, Buenos Aires, Tercera Conferencia de la AAM, 1989; O. del Greco: *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*, Buenos Aires, 1990; P. Kohan: *Variantes y estilos compositivos en el tango de los años '20*, Buenos Aires, Quinta Conferencia de la AAM, 1991; —: *El lenguaje compositivo de Enrique Delfino*, Córdoba, Sexta Conferencia de la AAM, 1992; O. Alén Rodríguez: *Géneros musicales de Cuba*, San Juan de Puerto Rico, 1992; P. Kohan: *Texto y música en los tangos de Discépolo*, Buenos Aires, Séptima Conferencia de la AAM, 1993.

II. L. Ayesterán: *El folklore musical uruguayo*, Montevideo, Ed. Arce, 1967; V. Soliño: *Mis tangos y los Atenienses*, Montevideo, Ed. Alfa, 1967; D. Vidart: *El tango y su mundo*, Montevideo, Ed. Tauro, 1967; J. Wainer, J. J. Iturrberry: "El tango", *Enciclopedia uruguaya*, n.º 43, Montevideo, Ed. Reunidos y Arca Ed., 1969; J. C. Patrón: "200 Carnavales montevideanos", *El País*, fasc. 5, Montevideo, 1976; M. Fornaro: *Carnaval y literatura de cordel. La historia en pliegos sueltos*, Montevideo, 1991; —: *Dos por cuatro tango. Historia y presente*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1991; R. Infantozzi: *Yo, Matos Rodríguez, el de "La Cumparsita"*, Montevideo, Ed. de la Plaza, 1992.

I. 1-3. PABLO KOHAN

I. 4-5. OMAR GARCÍA BRUNELLI/LAUREANO FERNÁNDEZ

II. MARITA FORNARO/LEONOR ILARRAZ/NILDA AGUSTONI

**Tango (II).** España. Baile andaluz procedente de las colonias americanas que se popularizó a principios del siglo XIX. También, género del flamenco y complejo genérico que agrupa a otros como los tientos, los tanguillos, las marianas, la farruca, el garrotín, la zambra, la rumba y el taranto.

1. Inspirado quizás en las comparsas y coplas de negros de La Habana de los ss. XVII y XVIII surgió lo que se conoció en España como tango americano. Artistas como María Antonia, "la Caramba", famosa tonadillera del s. XVIII, pudieron ser los precursores del género que desde un principio se conocía como tango gaditano, diferenciándolo del americano. Sobre la etimología de la palabra tango se presentan varias hipótesis: onomatopeya, ruido resonante, tañido de un tambor o tambaleo. También se llama así a una reunión de negros para bailar al son de un tambor; de *tangere* (tocar un instrumento): "¡o tango il tuo pandero". F. de Salinas en el s. XVI aplica la palabra tango como acción de tañer. El sufijo "-ngo" (presente también en fandango) obliga a emparentar su origen con la música afroamericana del s. XVIII, posiblemente con un género llamado tango-congo del que puede ser que derive el tango americano que llegó a España a principios del s. XIX.

Aparece documentado por vez primera en Andalucía, en los apuntes para la descripción de la ciudad de Cádiz de 1814. En el capítulo XIV, *Bailes de Cádiz*, aparecen "tangos o bailes". En 1846 los organizadores de los carnavales establecieron normas para diferenciar el tango de Cádiz del americano (seguramente el primero en 6/8 y el segundo en 2/4, ya binarizado). Sánchez del Arco en su zarzuela *¡Es la Chachi!* de 1847 habla de los "tangos de Sevilla". En la zarzuela *La boda en el cafetal* de 1849, el número 5 es un tango americano. En 1852 el término ya aparece en el diccionario de la Real Academia. En 1861 se escuchó en Jerez de la Frontera el tango de la zarzuela *Entre mi mujer y el negro*. El barón Charles Davillier en 1862 apunta que vio bailar el tango americano, definiéndolo como baile de negros. El tango de la zarzuela *Relámpago* de F. A. Barbieri comienza con el texto que dice: "¡Ay qué gusto y qué placer!", que de alguna manera define el carácter del tango andaluz. Rodríguez Marín no incluye el tango entre sus cantos populares españoles y expresa que "eso no es flamenco sino guachinango". Como cante para bailar aparece en Cádiz, Jerez, Los Puertos, Triana y más tarde en Granada, Jaén, Málaga y Extremadura. Durante buena parte del s. XIX los tangos disputaron a las cantuñas el aplauso del público en los nacientes cafés cantantes. Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo", en 1881 los comparaba con las alegrías interpretadas en los cafés cantantes por "unos guasones del pueblo". El tanguillo ligero propio de los carnavales gaditanos en comparsas y chirigotas se diferencia del de los grandes coros en que éste se ejecuta más lento. Este modelo es posiblemente el que adoptan los profesionales en los cafés cantantes y tablaos, dando preferencia a la modalidad moderada y rematando el cante con un tanguillo. La expresión "meter por tangos" define la característica de este género de adaptar todo tipo de letras a su rítmica. Las tangueras eran las mujeres que bailaban y cantaban el tango.

2. Los géneros flamencos englobados en el complejo genérico de los tangos utilizan todos, de alguna manera, la métrica de los tangos flamencos, así como gran parte de las cadencias y giros melódicos propios de este género. El continente americano se presenta a través de este complejo genérico como una de las principales fuentes de la estructura musical flamenca. Puede considerarse el complejo de los tangos como la columna americana del flamenco. También figuran como antecedente de los tangos flamencos los jaleos de mediados del s. XIX, aunque éstos eran ternarios, y su esquema armónico y melódico se disolvió tanto en los tangos como en la soleá, las alegrías y las bulerías. El tango es considerado un estilo básico del flamenco junto a la soleá, las siguiiriyas y las tonás, y uno de los estilos más antiguos del flamenco según algunos autores. Los tangos flamencos para escuchar son serenos y solemnes, desprovistos del movimiento original. Los creadores flamencos tomaron de otras formas como la soleá, la rondeña o las guajiras elementos para confeccionar el género flamenco. Con moldes melódico-armónicos concretos nacieron el garrotín (Niño de Medina), la farruca (Manuel Torre) y las marianas, que en opinión de González Climent son los tientos de Luis López, "el Niño de las Marianas". A este cantaor se atribuye la autoría de este género, aunque es un dato sin confirmar. La mariana fue un género muy popular a principios de s. XX divulgado también por El Cojo de Málaga y revalorizado por Bernardo el de los Lobitos. Los tientos son una versión lenta de los tangos flamencos.

La gama de tangos es inmensa y en opinión de Fernando Quiñones son oscuros, joviales, lentos, monótonos, planos, largos, rumbas o patéticos. Existe tanta variedad como en las

bulerías. De Cádiz son los de Enrique el Mellizo y Aurelio de Cádiz; de Triana el de La Niña de los Peines, Titi de Triana, Vallejo, José Ortega, Matrona y Mairena; de Jerez, los de Fríjones y El Garrido; de Málaga, los de La Pirula, La Repompa (los auténticos, inspirada en la anterior) y los de Piyayo (aguajirados del cantao malagueño que se conocen en versiones de Manolillo el Herrador y Ángel de Alora). Piyayo estuvo en Cuba y allí le dio aire de punto a los tangos, posiblemente inspirado en la guajira binaria o "guajira-son". En Granada los gitanos del Sacromonte cultivan con reconocida antigüedad los tangos del camino así como los canasteros, de La Casera y de Los Merengazos. Los tangos del Perchel, procedentes de Granada, se conocen a través de La Pirula de Málaga. En Jaén se cantan los tangos canasteros y de La Carlotita. También son aguajirados los de Espeleta de Cádiz, que suelen entrar por bulerías en versiones de Pepe de la Matrona, Pepe Marchena y Chano Lobato. Hacia 1970 nacieron otros tangos extremeños en versión de Porrinas de Badajoz, con claras influencias de los tangos trianeros y granadinos, entre otros de posible origen portugués. Otros estilos personales son los de Camarón de la Isla y Enrique Morente y los tangos moros de El Lebrijano. La estética flamenca de los tangos puede ser considerada como fuente para el caudal de las bulerías a través del jaleo canastero.

La estructura musical de los tangos se basa principalmente en el compás binario. Después del proceso de binarización en 2/4 que sufrió el 6/8 procedente de la danza habanera de principios del s. XIX, en España se dio a conocer el tango americano que utiliza la habanera, posiblemente en trance de binarización, como base rítmica. En los tangos flamencos se encuentra todo el espíritu melódico de la soleá y el armónico de la siguiriyá; sin embargo, la métrica binaria funciona como elemento diferenciador. Los tangos flamencos suelen utilizar la tonalidad dórica andaluza (modal) en La (Re-Do-Si bemol-La) o bien mayor o menor. El acompañamiento por tangos se basa principalmente en la alternancia del segundo y primer grado del modo (Si bemol-La). En ocasiones hay una modulación que convierte el primer grado (La) en tónica de La mayor, utilizando consecuentemente la dominante Mi<sub>7</sub>. No obstante los tangos flamencos son modales excepto algunos, como los del Titi, que tienen tonalidad menor. Hay muchas variantes de tangos, que difieren en el sistema armónico (acordes del acompañamiento) y sobre todo en el melódico, donde las distintas tonadas convierten las modalidades, tanto personales como locales, en géneros flamencos con identidad propia. Debido a sus concordancias rítmicas con la música cubana, los tangos flamencos son muy requeridos por un público aficionado al jaleo y el sabor indiano de Andalucía occidental. El cierre de los tangos flamencos, tanto al final del canto como después de cada copla, responde a la rítmica impuesta por la clave del son cubano. Este hecho es aplicable a todos los géneros flamencos que utilizan el compás de los tangos. Aunque admiten tipos variados de estrofa, la copla que suelen utilizar es la de tres o cuatro versos octosílabos. Otros destacados intérpretes y creadores de tangos flamencos, aparte de los ya citados, fueron Manuel Torre, Tomás Pavón, Juan Mojama, Manuel Vallejo, El Sevillano, El Borríco, Pepe de la Matrona, Antonio Mairena y La Perla de Cádiz. Véase TANGUILLO.

**BIBLIOGRAFÍA:** DEIF; A. Machado y Álvarez, "Demófilo": *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, El Porvenir, 1881; J. Otero: *Tratado de bailes*, Sevilla, 1912; F. Pedrell: *El cancionero musical popular español*, 4 vols., Tarragona, E. Castells, 1918-22; J. C. de Luna: *De cante grande y cante chico*, Madrid, 1926; H. Rosy: *Teoría del cante jondo*, Barcelona, Credsa, 1966; R. Molina, A. Mairena: *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Al-Andalus, 1971; D. Dumas: *Chants flamencos*, París, 1973; A. Larrea

Palacín: *El flamenco en su raíz*, Madrid, Ed. Nacional, 1974; F. Quiñones: *De Cádiz y sus cantes*, Madrid, Ed. del Centro, 1974; F. Grande: *Memoria del flamenco*, 2 vols., Madrid, Austral, 1979; A. Álvarez Caballero: *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza, 1981; G. Steingress: "La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX", *Actas de la Conferencia Internacional "Dos siglos de flamenco"*, Jerez, F. A. F., 1989; J. Blas Vega: *Vida y cante de don Antonio Chacón*, Madrid, Cinterco, 1990; J. L. Ortiz Nuevo: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1990; R. Molina, M. Espín: *Flamenco de ida y vuelta*, Sevilla, Guadalquivir, 1992.

FAUSTINO NÚÑEZ

**Tango (III).** Argentina, siglo XX. Compositor y cantante. Véase TANGUITO.

**Tango herreño.** España. Danza tradicional. Véase CANARIAS. III. LAS DANZAS POPULARES.

**Tango liso.** Argentina. Danza de pareja enlazada. Véase TANGUITO MONTIELERO.

**Tango merengue.** Venezuela. Baile. Véase MERENGUE. IV. VENEZUELA.

**Tango pascuense.** Chile. Danza de la isla de Pascua. Es una especie de vals en parejas enlazadas. Su ritmo no corresponde ni al tango argentino ni a la habanera, sino a una especie de foxtrot similar al lambeth-walk.

**BIBLIOGRAFÍA:** R. Campbell: *La herencia musical de Rapa Nui*, Santiago de Chile, 1971.

M. E. G. V

**Tanguera, La [Rafaela Valverde].** Ciudad Real, siglo XIX; Barcelona, siglo XX. Bailaora. Fue conocida en su primera etapa como La Tanguerita. Debutó a los once años en Madrid en el café de La Encomienda, imitando a Pastora Imperio en el garrotín. Durante largas temporadas actuó en el café madrileño de La Marina, pasando después al de Naranjeros. Alternó seguidamente con las primeras bailarinas de su tiempo en el Salón Kursaal, desde donde pasó a



Rafaela Valverde, la Tanguera