



El Tango y la Milonga como herramienta de liberación de la cultura negra

Daniel Yarmolinski¹

Asociación de Filosofía y Liberación (AFyL), Argentina.

Resumen: El tango social y cuestionador del sistema, fue casi totalmente encubierto y es un pendiente cultural. Por otra parte, son muchos los temas que faltan mencionar como la literatura, los actores sociales en donde cobró vida. Decir *El Tango* supone la *totalidad* de los tangos, que incluye al tango-crítico-liberador que se ocultó, se invisibilizó por peligroso para la ontología imperante; presente en todas las formas de enconrimiento del ethos negro y popular, desde su culturah asta su erótica. El Tango es la última forma de penetración pacífica con que la República Argentina está conquistando al Viejo Mundo, exigiendo la genealogía de su histpria colonial una mirada ético-crítica desde el paradigma de la liberación.

Palabras-Chaves: Tango, Lunfardo, cultura negra, liberación.

Resumo: O tango social e questionador do sistema, foi quase totalmente encoberto e é uma pendência cultural. Por outro lado, há muitas questões que precisam ser mencionadas, como a literatura, os atores sociais onde ela ganhou vida. Dizer *El Tango* supõe a totalidade dos tangos, que inclui o tango-crítico-libertador que estava escondido, invisibilizado porque era perigoso para a ontologia vigente; presente em todas as formas de oposição ao ethos negro e popular, da sua cultura ao seu erotismo. O tango é a última forma de penetração pacífica com a qual a República Argentina está conquistando o Velho Mundo, exigindo da genealogia de sua história colonial uma visão ético-crítica a partir do paradigma da libertação.

Palavras-chave: Tango, Lunfardo, cultura negra, libertação.

¹ Licenciado en Ciencia Política (Universidad Argentina John F. Kennedy). Docente de la Universidad Nacional de las Artes - Investigador de la Biblioteca Nacional. Posgrado en Tango: Historia Social y Política FLACSO (2014). Diplomado en Filosofía de la Liberación, 2da, 3era y 4ta Cohorte (UNJU-UNCo-USI). Miembro de AFyL Argentina, Coordinador de AFyL DDHH. Coordina los talleres de Filosofía de la Liberación de AFyL en la Ciudad de Buenos Aires (CABA). Director del Proyecto Tango para niños(as) auspiciado por la Academia Nacional del Tango y la Academia Porteña del Lunfardo. Ha publicado los libros: "Bulebú con Soda -Tango para ofrecer a los niños(as)-" En coautoría con Graciela Pesce. Edic. Corregidor (2004), "Tango para Chicos (letras y relatos)" En coautoría con Graciela Pesce. Edic Corregidor (2011). "Apuntes de Introducción a la filosofía de la Liberación" (Álvarez Castillo Editor, 2020), basados en la experiencia del Taller Popular Enrique Dussel.

1 - Por qué Tango (a modo de Introducción)

El Tango debe entenderse como una respuesta cultural identitaria desde la zona de encubrimiento con el fin de expresar la noción de pertenencia y arraigo, atestiguando vidas, costumbres, sucesos sociales y políticos, dramáticos o pintorescos, reflejando también la moral de cada tiempo. Obtuvo el consenso primero de los excluidos de entonces (negros, gauchos, compadritos y los más humildes migrantes) nutriéndose para “su” lunfardo también de los términos brindados por nuestras y nuestros indígenas. El tango nace desde una zona cultural y existencial que remite a la “zona del no ser” fanoniana (2007), a causa de la permanente la muerte y la exterminación explicitadas cotidianamente por la hegemonía civilizatoria occidental sobre los supuestos “bárbaros”. Hoy, el Tango, Patrimonio de la Humanidad, es admirado en el mundo por su historia, presente y futuro, y sin duda un estímulo para el pensamiento crítico nuestroamericano. Conocerlo, crearlo y recrearlo en todas sus formas nos sumerge en un valioso proceso descolonial. Nos compromete, nos incluye en la construcción de nuestro espacio simbólico vital. El tango entonces, como folklore urbano, merece la oportunidad de estar entre los/las niños(as) y jóvenes y así ser escuchado e interpelado, contemplado y cuestionado, admirado o inventado. Debe ser una propuesta para la creación artística, comunicacional y una herramienta cultural de múltiples dimensiones para nuestras(os) pichi lihuel. Claro que deberemos mostrar un tango que no sea “opio” como dice Enrique Dussel (2015).

Apelar al cuerpo teórico como soporte para ser sustentable ha sido siempre el compromiso asumido con el tango en la escuela. Las condiciones para elegir mejor, saber de qué estamos hablando y qué vamos a proponer, se ha planteado a través de hechos históricos y algunos aspectos de la genealogía moral relevantes en su proceso de nacimiento, desarrollo, apogeo y vigencia. Sin embargo, no es común una historia crítica del Tango. Y aunque siga existiendo el debate entre académicos e investigadores sobre el mayor o menor grado de influencia de “lo negro” en su origen, solo una minoría de autores refieren una contextualización realmente crítica sobre el tema. Por ello, su historia proviene prácticamente de una visión eurocéntrica y su caudal termina engrosando la ontología de la modernidad. Da Capo: Que suenen elementos de la historia del tango en clave de liberación; como dice Cesaire, la Coñonización es una “cabeza de playa en una civilización de la barbarie por donde, en cualquier momento, puede infiltrarse la negación simple y llanada de la civilización.

1.1 - ¡Música Maestros! (¿Y los indios dónde están?)

Podemos situar la génesis del Tango desde un poco antes de 1880 hasta aproximadamente el 1895, tomando nota de la importancia que adquiere en la ciudad de Buenos Aires como capital de la República Argentina. Con la ciudad porteña, sede del

gobierno central y cabeza de la Argentina, el nuevo país marchaba en este período a toda modernidad: un país económicamente agro-exportador, ligado por lazos coloniales al imperio británico, regido políticamente por una hegemonía culturalmente afrancesada y eurocéntrica, con una fuerza de trabajo compuesta por migrantes -mayoritariamente europeos-, compadritos, negros y sombras gauchas-payadoriles, junto al siempre encubierto grito indio de dolor y muerte cuando el caos llegó a ellos con los “remington”, aniquilando su hábitat y cosmovisión. En medio de estas alteridades subsumidas, habría de ir poco a poco apareciendo el Tango, en este pleno proceso de europeización, como una respuesta vital y creativa de un saber distinto originado en aquella “zona de los encubiertos”. El tango siempre tuvo un movimiento centrípeto, es decir que todo lo que pudo encontrar -lo poco que se le permitió encontrar a aquellas subjetividades creadoras- fue atrayéndolo hacia sí y todo lo que dio porte a su identidad lo fue incorporando y enriqueciendo con otras experiencias que estaban permitidas por los intersticios que aún ofrecían resistencia a la modernidad. Señala Fanon: “Yo suspiraba por el mundo y el mundo me amputaba mi entusiasmo. Se me pedía que me confinara, que me encogiera. Frantz Fanon” (1995).

En los orígenes, el Tango era sólo un conjunto de adquisiciones coreográficas, cortes y quebradas inspiradas en los negros, creadas por los compadritos, que se agregaba a sus bailes habituales como la polca, la mazurca y la habanera. Podemos decir entonces que los compadritos -los hijos de los gauchos excluidos-, pasaron del disfrute de la ombligada de los/las negros(as) a tomar la noche en abrazos. El Tango nació entonces de la relación cara a cara entre los compadritos, en las reuniones y fiestas que organizaba la comunidad negra en sus comunidades. Según lo atestigua la revista *Caras y Caretas* (1902), el nacimiento del Tango, ambiguo respecto a presencia de la Milonga. En una entrevista realizada a una anciana negra - ex-presidenta de la comparsa de la nación Venguela- es entrevistada por el reportero *Figarillo*, observamos: “en 1870, antes de la peste grande, los mozos bien comenzaron a vestirse de morenos, imitando nuestro modo de hablar, y los compadritos inventaron la milonga hecha sobre la música nuestra y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza...” (Ibid.). Claro que la milonga que refiere la entrevistada es el tango, pues en los comienzos se decía tango o milonga indistintamente (cabe recordar aquí que ambas palabras -tango y milonga- son de origen africano). La señora a quien *Figarillo* no pregunta su nombre o al menos no lo incluye en el artículo, es mujer, negra y pobre y por tanto se encuentra en la misma “objetividad aplastante”; “objeto entre medio de otros objetos” (Fanon, 2009). Esta persona que está con *Figarillo*, guarda cuidadosamente los instrumentos musicales junto con toda la simbología de la nación para mantener la memoria viva, pero es mostrada como un objeto, con lo cual la supuesta entrevista se convierte en la práctica como la descripción somera de una experiencia de *proxemia*.

La pregunta final de *Figarillo* revela parte de la modernidad propia de un hombre del progreso civilizado -“Y todos estos instrumentos ¿para que los conserva?”-“¿Para

recuerdo señor!... Nosotras somos las últimas personas de nuestra nación que quedan en Buenos Aires y nunca hemos querido separarnos de estas memorias..." (Ibid.). Creemos que la colonización es distinta al holocausto porque en el holocausto se mataba gente y en la colonización se la llevaba a la civilización. Es decir que los colonizados antes de quejarse deberían estar agradecidos por que han recibido la posibilidad de la civilización y con ella el progreso. Y así Figarillo como buen colonizado se fue a la tumba muy probablemente sin comprender la respuesta de la cultura negra encarnada en aquella sabia mujer que estaba "sobredeterminada desde el exterior", como dice Fanon (2009). Aquellos africanos y sus descendientes bajo el oprobio y los lamentos de la esclavitud, todas y todos como partes de la zona encubierta y muertos hasta la locura en las vanguardias de cada guerra hasta los sollozos, como cantos con su tañir de parches, irán siendo destrato en la cotidianidad del Tango que ingresaba al "mundo blanco, el único honrado". Lo hará, solo después de haber llegado triunfante y adecentado de la siempre ponderada Europa. Hay en la *Weltanschauung*, según Fanon, de un pueblo colonizado, una impureza, una tara que prohíbe la explicación ontológica.

4 - Una música dis-tinta

Los músicos, atentos a la realidad que se imponía en los nuevos movimientos inspirados en El Tango "*Cosa de negros*" (1958), fueron adaptando a las coreografías de los compadritos su repertorio conocido, para después ir improvisando y creando una música que sería distinta y que llamaron "Tango criollo". El tango, para la historia oficial, se irá conformando así entre "*gente sencilla*" -las y los subsumidos por la hegemonía de entonces-; compadritos, obreros, migrantes, portuarios, matarifes con músicos aficionados a instrumentos fáciles de transportar, creándose y recreándose coreográficamente en ambientes como prostíbulos, casas de tolerancia, peringundines, zonas portuarias y orilleras de la ciudad, así como en la campaña donde asisten en su mayoría hombres. Con el no lugar de la mujer, ¿en qué otros lugares podrían haberse efectuado, en aquellos tiempos, los abrazos del tango? Asimismo el tango se oirá, en los patios de los conventillos y se difundirá a través de los organitos andariegos que llegaban a todos los barrios porteños, como también por partituras y producción discográfica. Tangos mayormente alegres y pícaros que se hacían camino en el silbo o el tarareo callejero o con guitarra, violín y flauta, presente tanto en el centro la ciudad y partes de interior del país. Claro que los habrá con "letrillas guarangas" lo que hará demorar más aún el ingreso formal y por la puerta grande para el disfrute a la familia argentina, aunque "en verdad, la verdad verdadera...llegará de Europa, como todo entonces. Europa, paredón y después...Sur.

El Tango apenas crecido, se mandó a mudar en partituras, discos de pasta y a probar fortuna a las "*Uropas*", junto a creadores bailarines y músicos. Como música y danza, fue un éxito creciente a partir de 1907 y cuando las ondas sonoras de su eco europeizado llegaron a Buenos Aires provocaron un replanteo de interés, en el seno de la

hegemonía imperante. Porque si toda la cultura impuesta era eurocéntrica, París entonces era el centro cultural de Europa. De allí para atonía de “las familias bien”, se expresaron muchísimos intelectuales entre los cuales se destaca al francés Jean Richepin, presidente de la Academia Francesa, la mismísima que fundara en 1635 el cardenal Richelieu durante el reinado de Luis XIII, y por tanto una de las instituciones más antiguas de Francia. Condes, duques y princesas danzaban en plena Europa una música dis-tinta nacida en los arrabales de un sur tan sur que no se sabía dónde quedaba su hogar natal.

Sería una injusticia negar que el Tango, el gran delirio actual de toda Europa, tiene una marcada influencia educadora. En los últimos seis meses la gran masa del público se ha familiarizado con el nombre y la posición geográfica de la República Argentina, más ampliamente que con todo lo que hasta entonces habían podido enseñarle años y años de informaciones sobre ferrocarriles y cosechas. El Tango es, pues, la última forma de penetración pacífica con que la República Argentina está conquistando al Viejo Mundo” (Prensa, 1958).

5 -Ángel Villoldo ¿Padre ejemplar?

Hijo de padre uruguayo y madre argentina, Ángel Villoldo fue un trabajador de múltiples profesiones como cuarteador, tipógrafo, periodista costumbrista, monologuista y creador de música nacional en general y del Tango en particular. Por sus tangos fundacionales, su obra de compositor, poeta e intérprete se lo conocerá como “El papá del Tango Criollo”. Villoldo fue un actor social, un comprometido con su tiempo y su gente, como otros hombres de nuestra cultura que no fueron invisibilizados pues sus críticas eran consideradas risueñas. Así, en 1907 se produce una huelga de inquilinos en la ciudad de Buenos Aires, ocasionada por el aumento desmesurado de los alquileres en los conventillos. Villoldo, en noviembre del mismo año refleja en un diálogo en “Caras y Caretas”, ilustrando la angustia de quienes se quedarán en la calle “La güelga del conventillo nos tiene a todos suspensos; ¿Dónde Iremos? (aprovechando el desalojo)” (1907). En la historia oficial se muestra un Villoldo “divertido”, pero muy poco se habla de las realidades sociales de su tiempo que testimonió, como en “El cochero del Tranway” (1977): *Cuando el tiempo de la huelga de guardas y de cocheros a todos mis compañeros con el coche los seguí...Crítico de la “modernidad”, Villoldo brinda también testimonio de su época en una milonga, llamada “Matufia” (o “El Arte de Vivir”) (1905), donde puede observarse claramente su posicionamiento crítico a la modernidad aristocrática de la época: *Muchos caminan a máquina, porque es viejo andar a pie hay extractos de alimentos...y hay quien pasa sin comer (...) La chanchuya y la matufia hoy forman la sociedad y nuestra vida moderna es una calamidad.* El Tango incorpora las letras, en principio, con estructura cupletista como es el caso del tango “La Morocha” (1905) de Villoldo y Saborido. Su letra resalta virtudes como la nobleza, la fidelidad, y la lealtad que se asocian al gaucho, al paisaje campero, a la patria amada. Con este tango se abren las puertas de las casas de la familia argentina porque el gaucho tuvo también un lugar en el*

infierno de la *zona del no ser* asignado por la hegemonía imperante, pero no así en el cariño vital del pueblo creciente. Esto muy a pesar de Sarmiento, quien lo había sentenciado, diciendo que su sangre solo servía para abonar la tierra entre otras tantísimas atrocidades. Horacio Ferrer (1999) señala sobre el gaucho que:

Estropeado por una circunstancia que no entendía, despojado de su libertad, de sus bienes, de su aspecto, de su alimento, de sus amores, de su pasado y de su futuro, se atrincheró en el irremediable presente: toda la violencia de su desarraigo vino a gotear, desde su soledad y su introspección, sobre los bordes de la ciudad. No logró penetrarla: todas sus energías estallaron contra el muro invulnerable de su inadaptación y desembocaron con su flamante impotencia en el expediente desesperado de la prepotencia. El suburbio -como zona física del encubrimiento- fue la gran necrópolis donde vino a guardarse para siempre (32).

El varón conquistador, señala Dussel (1974), que se “acuesta” ilegalmente con la india es el padre del mestizo y la india es su madre. El varón conquistador, encomendero, burocracia colonial primero, oligarquía criolla después, burguesía dependiente por último, es el que oprime y aliena sexualmente a la mujer india, mestiza, a la mujer pobre del pueblo. Así es como Cedenocio Flores, puede decir en su Tanho “Margot” (1918) *“Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente ni un cafisho de averías el que al vicio te largó... Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente... ¡berretines de bacana que tenías en la mente desde el día que un magnate cajetilla te afiló!”* (1918). El varón de la oligarquía nacional dependiente arrebató a la muchacha de barrio al pobre obrero de la periferia de las grandes ciudades. En un estudio sobre la mencionada pieza de Celedonio Flores, Dussel establece:

Margarita vivía en un “barrio”, en un conventillo. Margarita vendió su cuerpo a un señorito del “centro” de Buenos Aires, un aristócrata y oligarca, para subir, para sobrevivir. Es toda una erótica que al mismo tiempo es una crítica social, porque “pinta” la estructura de la “periferia” de Buenos Aires, donde el muchacho pobre es el que grita -y por eso el tango es tan triste-, grita que le han robado a su chica. Y Margarita se llama “Margot”, la prostituta del hombre del “centro”. El hombre del “centro” que a su vez exige a su mujer oligarca que sea virgen, se da a la prostitución con la mujer del pueblo; la “prostituye”. Existe entonces una protesta profundamente social. Ese es arte popular crítico liberador. Pero después el tango se edulcora, y se reviste de los modos del sistema y canta cuestiones “universales”, para dar ánimo, para enseñar a vivir dentro del sistema: es el Opio” (2015: 117-118).

6 - Sainete y Tango

Nuestro teatro testimonió desde los inicios este ocultamiento de lo gauchesco. Uno de sus fundadores, el actor José “Pepe” Podestá (1858), pudo tomar el papel de *Juan Moreira* en la primera pantomima con temática de estas tierras, por ser el único actor argentino que sabía montar a caballo, tocar la guitarra y manejar el facón. Podestá comenta en sus memorias: “Infundí tanta realidad al (gaucho) Juan Moreira, que muchas veces se dictaron decretos policiales prohibiéndolo, en mérito a que después de la función, no había gaucho pobre que soportara las injusticias del machete” (2003: 36). El tango y el sainete fueron como hermanos siameses. El sainete aportó grandemente lo suyo al Tango. La palabra “saín”, quiere decir gordura, grosura y propiamente lo que

resulta del sebo. El diminutivo sainete conserva el significado alimenticio: bocadito delicado y gustoso y traslaticiamamente, lo que aviva o realza el significado de alguna cosa, especial adorno en los vestidos y también por fin, pieza dramática breve y jocosa. En aquel Buenos Aires, donde crecía el tango, por un lado, existía lo que se denominaba “el gran teatro” y por el otro “las representaciones menores”, de gran atracción popular. A partir de 1880, cuando la llegada del “género chico” español al Río de Plata, comienzan en teatros y picaderos circenses, a ofrecerse las zarzuelas y piezas de origen hispano que eran muy populares y que llegarán a influir fuertemente en nuestros “zarzuelistas criollos”. Desde 1884, el drama gaucho era representado por los Podestá en circos criollos con Juan Moreira. Nuestro sainete criollo perfectamente estructurado e identificado como tal, aparece en la década de 1890 y como muestra Silvia Pellarolo:

El sainete logró aglutinar y perpetuar los motivos y estrategias escénicos que había venido manifestando la dramaturgia rural y el circo criollo por más de un siglo -la payada, las danzas y estilos regionales, el carácter ritualista y festivo, la improvisación- a los que incorporó las caricaturas de tipos suburbanos (el compadrito, el napolitano, el gallego, el negro), con su peculiar modo lingüístico (lunfardo y cocoliche) como jerga escénica (1997: 94).

Solo desprestigio y ninguneo va a quedar del indio, del gaucho, del negro en la ciudad de Buenos Aires con las bestiales ideas que llevó adelante Sarmiento (1974) que habla de mantener los “nobles odios”. Son también los casos de Roca (el gran exterminador) y Mitre, este último un mago que hizo aparecer, como por arte de birlibirloque, una historia donde se asentaría aún más la continuidad del pensamiento y la acción de la generación del 80’ a plena modernidad y encarnando la argumentación de Ginés de Sepúlveda (Dussel, 2012: 85).

7 - Lenguas originarias y Lunfardo

Desde 1880 hasta mediados del siglo XX, la ciudad mostró un fuerte poliglotismo. Esto no era privativo de los inmigrantes. La clase alta argentina traía institutrices europeas, y se hablaba en las casas, según el origen o las preferencias, en francés, inglés y alemán, lenguas de prestigio en que se escolarizaba a los retoños. Son numerosas las escritoras de clase alta que escribieron e, incluso, publicaron sus libros en otro idioma, ya que muchos consideraban el español como el modo de comunicarse con el personal doméstico. No obstante, no era ese bilingüismo elitista el que asustaba a dirigentes políticos, intelectuales y escritores, sino la lengua franca, la babel de la ciudad cosmopolita, resultado de la política inmigratoria institucional y reflejada en las estampas costumbristas de Fray Mocho (costumbristas del 9000). Asimismo, buena muestra de esa efervescencia de idiomas en contacto se conserva en el sainete, con el patio del conventillo como lugar de comunicación y encuentro. Precisamente, es el teatro el que va a poner un nombre propio al tipo de hibridación lingüística que más llamaba la atención, la del italiano consustanciado con el criollo. El periodismo de fines del siglo XIX destaca que para los carnavales, eran los inmigrantes italianos quienes más se disfrazaban de

moreiras y quienes, asimismo, compraban guitarras y facones. Hay que recordar que los folletines de Eduardo Gutiérrez (1878-1880), solían editarse, en formato libro, en Italia.

El Tango cantado utiliza todas esas palabras de origen migratorio transformadas y asimiladas con el lunfardo así como el juego pícaro de hablar al revés o de deformar los términos a gusto para lograr una más cercana definición de lo que se siente y quiere decir. Pero nada fue sencillo para el Lunfardo. Hacia la 1880 la variedad lingüística mostraba la imposibilidad de una sentencia rápida hacia la unificación lingüística en la región. Así, por ejemplo, con la ley N° 1420 de educación común, obligatoria y gratuita de 1884, Sarmiento ensaya desde el “educar al soberano” una Argentina monolingüe y sin barbarismo alguno. Sarmiento nos retrotrae al bando del Corregidor “Areche” quien decide prohibir el idioma quechua junto con sus bailes, trajes, peinados y pinturas porque que les recordaban memorias de los incas. De todos modos el pueblo no aplicó correctivo alguno a sus queridas palabras y las dejó bien vivas y reproduciéndose en el zurdo corazón del teatro, del periodismo, del cine y del mismo tango canción que, desde aquel mojón como fue “Mi noche triste” (primer tango-canción que grabó Carlos Gardel 1917), no abandonarían jamás al Tango a menos que lo censuraran como se hizo hasta la llegada de Juan Domingo Perón (1946) al poder quien comenzó a poner el lunfardo en la zona de la libertad. De todos modos, esto siempre fue intolerable para la siempre correcta oligarquía y también por quienes anhelaban su alcurnia y su círculo. Para Dussel “la praxis de liberación semiótica instaure nuevas palabras, porque innova el sentido del mundo; crea nuevos códigos culturales e históricos. La revelación expresiva del pueblo, que sólo se acoge en el silencio, es el principio de la liberación semiótica. Su motor es la movilización misma del pueblo, en cuya exposición libera la palabra provocante”. (Dussel 1914:195).

Retomando, en nuestro país - donde el idioma español recibió transformaciones dialectales decisivas, como el voseo, con las consecuentes variaciones en el paradigma verbal-, la cantidad de argentinismos es considerable. Y dentro de estos, se cuentan no sólo palabras de uso común en todo el país, sino también regionalismos propios de distintas provincias o regiones; hay una importante porción de términos que pertenecen al lunfardo, y que por su uso frecuente y fuerza perseverante (*bien polenta*) tuvieron que incorporarse al eurocéntrico diccionario de la real Academia. Así, palabras como *berreta*, *morfi*, *falopa* o *ñoqui*, etc., recibieron esta especie de “certificado de nacimiento y buena conducta” que les permitió salir de la *zona de encubrimiento* apaciguando el alma atormentada de las y los colonizados. Y si bien es cierto que muchos lunfardismos son tomados del español, pero con otro significado como *azotea (cabeza)*, lo que distingue al lunfardo es la extraordinaria cantidad de términos tomados de otras lenguas distintas del español. Por ejemplo, del origen itálico, como *laburar (trabajar)*, *fiaca (pereza)*, etc., afronegrismos traídos a América por los esclavos como *marimba (golpiza)*, lusitanos como *tamangos (zapatos)*, anglicismos como *espiche (discurso)*, y hasta del polaco, como *papirusa (mujer hermosa)*.

En un sentido amplio decimos que el lunfardo -originado en forma paralela al tango- es el pueblo que agranda su idioma y también una síntesis lingüística; una memoria de la historia Argentina que da cuenta de sus distintos grupos sociales. En clave de liberación el lunfardo fue una manera de descubrirnos encubiertos porque como dice Silvia Rivera Cusicanqui: “hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras, las palabras no designan, sino encubren (...) las palabras se convirtieron en un registro ficcional que velan la realidad en lugar de designarla” (2010: 19). El lunfardo -dice Oscar Conde (2011)- es el único vocabulario popular del mundo que está formado originariamente y en un alto porcentaje por términos inmigrados, traídos al país por la inmigración europea; pero no deben olvidarse las sucesivas migraciones internas hacia la ciudad de Buenos Aires y Gran Buenos Aires, que tuvieron lugar en la Argentina en particular durante la primera mitad del siglo XX.

En este trabajo enunciaremos los derivados que el lunfardo recibió como aporte de las lenguas originarias como los quichuismos como *paica* (*mujer*), *pucho* (*colilla*), *cancha* (*habilidad, tener experiencia*), de donde deriva el sustantivo *canchero*. También *cache* (*de mal gusto*), *china* (*mujer*), *chusas* (*cabellos largos, desgredados y sueltos*), *guampa* (*cuerno*). El quichuismo *ñaupa* (*antiguo*) dio origen al que se alude en la locuciones: *más viejo que Ñaupa o del tiempo e' Ñaupa*. Otro vocablo es *guacha/guacho* proveniente del quichuismo *wacha* (*huérfano*) que actualmente puede designar a un adolescente y en ocasiones está cargado de una intención sexual porque alude a un (o a una) adolescente sexualmente atractiva, o bien cargar una connotación negativa con las acepciones de “miserable” o “vil”. También se utiliza en locuciones: *hacerse cargo del guacho* significa “hacerse responsable de una culpa ajena, y más recientemente “*estar en guacho*” o *hacerse el guacho pistola* quiere decir “*mostrarse altanero*”. También *chiche* que también proviene del quichua y que significa *muy pequeño*, se quiere aludir a su carácter delicado, a su coquetería y generalmente a su pequeñez. Y así podríamos seguir con una larga lista que incluye el náhuatl *camote* (*enamoramiento*) o tomados del guaraní como *matete* (*desorden*). Nos dice Rodolfo Kuschal respecto:

El idioma tiene cosas extrañas. Uno cree que existe una gramática que es enseñada por la maestra o el profesor y a la cual uno debe ajustarse. Está bien. Pero ¿por qué se da, sin embargo, el lunfardo, o por qué a través del tiempo fueron generándose ciertos términos? Es que el idioma refleja por una parte la cultura del alguien, en tanto cumple con los preceptos gramaticales, pero por otra parte denuncia también la libertad que uno asume, en tanto lo modifica, y le introduce eso que su propia vida exige. Y esto último es como afirmar la propia existencia, la vigencia de uno en medio de las cosas adquiridas. Decir *querés*, en vez de *quieres*, *chamuyo* en vez de *conversación*, *trompa* en vez de *patrón*, es una forma de aproximar las palabras a la propia intimidad, como si uno pisoteara lo que le han concedido por tradición sólo para decir aquí estoy, y un estar aquí que resume todas las vicisitudes de mi vida en un momento dado en este mundo peculiar en que uno habita (2000: 421).

O en palabras de un creador y comprometido Enrique Santos Discépolo, cuando sostiene:

Lo que sucede es que hay palabras feas y palabras lindas. Y yo utilizo las que me gustan por su sabor rotundo, pictórico o dulce. Las hay amplias, curvas, melosas, dolientes. Y si mi país, cosmopolita y babilónico, manoseándolas a diario, las entiende y yo las preciso, las enlace lleno de alegría. Nuestro lunfardo tiene aciertos de fonética estupendos. Me hacen gracia esos que creen que los idiomas los han hecho los sabios. Si la necesidad de un pueblo es capaz de crear un genio, ¿Cómo pretenden que se detenga en la creación de una palabra que le hace falta? (1981: 74).

Con Pascual Contursi (dramaturgo, músico y letrista de tango argentino, 1888-1932), las letras de los tangos comienzan a expresar el abandono y la tristeza; urgencias de la realidad social del migrante europeo que extraña, al igual que gauchas y provincianas que residen en aquella Buenos Aires, pero nada dirá del Otro estigmatizado, negado y perseguido. El Tango entonces será acompañado por un nuevo instrumento: el bandoneón, de sonido profundo y grave.

8 - Gardel: un chamuyo lindo con la poiesis

Vendrán años de esplendor para el tango ejecutado en las grandes orquestas con estilo propio y bien definido, luciéndose en salones familiares, radios, cabarets, clubes, carnavales, así como también se destacarán cantores y cancionistas. Sucederá en 1934, la pérdida irreparable, del auténtico creador de la primera gran escuela de la manera de cantar el tango: Carlos Gardel. Para Ferrer “Gardel reluce con una luz sagrada que el pueblo le discierne por haber entendido que copiar estaba entre las mayores miserias que podían e iban a ofrecerle” (69). Gardel es creador de la canción campera rioplatense y fundador de la estética del tango canción, transformando al tango en un arte existencial y profundo. Desde sus comienzos artísticos venía cantando canciones criollas. Pese a que se sentía seguro y cómodo en el estilo, en el vals criollo, en la milonga, renunció a todo eso para lanzarse a las aventuras de interpretar un nuevo tipo de música, cuyo porvenir era naturalmente incierto y no se trataba de tantear en la oscuridad en procura del éxito, sino que renunciaba a un éxito cierto por lanzarse tras otro, todavía aleatorio.

Cuando decidió grabar “*Mi noche triste*”, de Contursi y Castriota en 1917, Gardel inauguraba un *nuevo estilo* que nada o poco tenía que ver con los tangos primitivos, villoldeanos o alegres. Porque cuando no existían los cantores ni las cancionistas de tangos, cuando estos fueron reclamados por los sainetes, solo eran interpretados por actores y actrices, y a veces también por tenores y por tiples. Gardel no nació cantor de tangos, tampoco inventó la manera de cantarlo en un acto de pura intuición, sino que fue encontrándola de manera crítica. En 1933 año del Pacto Roca-Runciman, cuando Argentina se somete a los dictados de Inglaterra, Carlos Gardel graba “*Acquaforte*”, de Marambio Catán y Pettorossi: *Un viejo verde que gasta su dinero emborrachando a Lulú con su champán hoy le negó el aumento a un pobre obrero que le pidió un pedazo más de pan*. Y varios tangos más como “Al mundo le falta un tornillo” de Cadícamo, y en el año 1930 en plena crisis cantó “Pordioseros”, de Barbieri y nadie olvida la interpretación de “Al pie de la Santa Cruz”, de Battistella y Delfino: *Declaran la huelga, hay hambre en las*

casas, es mucho el trabajo y poco el jornal, y en ese entrevero de luchas sangrientas se venga de un hombre la ley patronal (1930).

Y si Gardel recibió justas críticas por haber cantado “Viva la Patria”, tango de bienvenida a la revolución de 1930, nunca dejó de estar en el corazón de su pueblo que llevó su apellido a utilizarlo como un adjetivo cumbre: decir “¡Sos Gardel!” refiere a un grande, a “lo más”, conduce a un arquetipo que entró en la mitología popular también porque en aquel mundo civilizado que debió vivir, entre tantos convencidos de que la calidad del futuro devendría de hacer fotocopias eurocéntricas, Gardel, como pudo y a pesar de todo, *chamuyó lindo* con la *poiesis*. El tango seguirá latiendo con vigor aunque se irá debilitando poco a poco a mediados de la década del 50. A partir de 1960, el tango será tironeado por dentro entre los tradicionalistas y una nueva y revolucionaria propuesta, la de Astor Piazzolla, evidenciándose así lo que la historia social y política argentina producía moral y culturalmente; con imperativos del mercado cultural externo, el pop, el rock y la necesidad de instalar un mercado propio, en el cual el tango de la época de oro, de las grandes orquestas, con un relato lejano a lo que la juventud quería escuchar, ya no tenía lugar. Expresará el “estrés” de la vida moderna, será el tango de vanguardia. No será para cantar y menos para bailar. Será una salvación para ese tango moribundo, según dichos del propio Astor, y al mismo tiempo, no será tango para los viejos cultores. Cuando se une al poeta Horacio Ferrer, Piazzolla crea obras como la operita “María de Buenos Aires” y muchas otras que los consagran como la “Balada para un loco” y “Chiquilín de Bachín”.

En este siglo XXI, el tango puede expresarse junto con el bombo de una batería, - para sonar en un bolicheailable-, o brindarse a los más chicos, reconociéndoles otro lugar, escuchando sus reclamos y denunciando sus urgencias. Sobre esto último, entiende el historiador e investigador Roberto Selles, en su *Historia de la Milonga* que “los tangos para chicxs de Graciela Pesce, inauguran un estilo inédito en el género” y son “un trabajo para los adultxs del mañana” (2004: 82). Como no hacer mención de don Osvaldo Pugliese (1905-1995), “El Maestro”, así reconocido por su pueblo querido. Fue encarcelado -al menos diez veces- y perseguido por todos y cada uno de los gobiernos constitucionales y dictaduras militares, a partir de su afiliación al Partido Comunista en el año 1936, lo que despertó actitudes prepotentes y violentas llevadas a cabo por personajes que detentaron frente a él su autoridad -desde distintos estamentos gubernamentales- y que repercutieron sobre la vida profesional y familiar de Pugliese, con diversos grados de intensidad, según la puja suscitada con estos actores de reparto, sean policías, comisarios, intendentes, directores. Pugliese fue militante y como tal, imbuido del “fervor popular” que impactó en el pueblo, más allá del tango, defensor del derecho al trabajo de todos los integrantes de la orquesta que dirigía, padeciendo censuras y prohibiciones que solo finalizarían con el advenimiento de la democracia en 1983, después de cuarenta y siete años, con la sola excepción de la brevísima tercera presidencia de Juan Domingo Perón.

La diversidad es parte del Tango de hoy y está dispuesto al docente como una herramienta emancipadora. El tango social y cuestionador del sistema, fue casi totalmente encubierto y es un pendiente cultural. Por otra parte, son muchos los temas que faltan mencionar como la literatura, los actores sociales en donde cobró vida. A modo de conclusión de esta suma de enunciados que habrá que continuar profundizando, el Tango fue también un testigo social y político creado por seres comunitarios comprometidos. Porque decir *El Tango* supone la *totalidad* de los tangos, que incluye al tango-crítico-liberador (Dussel, 2015: 118) que se ocultó, se invisibilizó por peligroso para la ontología imperante. Pero con sus letras y sus ritmos (donde permanece vital lo indígena, la negritud, las mujeres y hombres, y todas y todos los humanos subsumidos) levantan banderas de una resistencia y una hermandad solidaria a organizarse, a cada paso, a cada frase y en cada “Yumba” que denuncia injusticias, no como en un “libro de quejas del arrabal”, sino como una auténtica creación de arte popular y en clave de liberación.

Referencias

DUSSEL, Enrique (1973). Cultura imperial, Cultura ilustrada y Liberación de la cultura popular. (Conferencia del 13 de agosto de 1973. Universidad del Salvador). En dependencia cultural y creación cultural en América Latina. Editorial docencia.

_____ (1974). Caminos de liberación latinoamericana II: teología de la liberación y ética. Buenos Aires: Latinoamérica Libros.

_____ (2015). Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad. México: Akal. Revista Caras y Caretas (1902).

_____ (2012) Editorial Docência. Obras Seletas tomo XVIII.

ROSSI, Vicente (1058). Cosas de negros. Librería Hachette.

FANON, Frantz (2009). Piel negra, máscaras blancas. Madrid: Editorial Akal.

FERRER, Horacio (1999). El tango (Su Historia y Evolución). Buenos Aires: Pañalillo-continente.

PODESTÁ, José (2003). Medio siglo de farándula (Memorias de José Podestá). Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional de Teatro.

PELLAROLO, Silvia (1997). Sainete Criollo. Buenos Aires: El Corregidor.

CARRICABURO, Norma (1999). El español de Buenos Aires y la Inmigración Aluvional. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Conicet.

RIVERA Cusicanqui, Silvia 2010. Ch'ixinakax utxiwa (una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores) // Tinta y Limón

CONDE, Oscar (2011). Lunfardo. Buenos Aires: Editorial Taurus.

KUSCH, Rodolfo (2000). El afán de ser alguien. En obras completas de Rodolfo Kusch (Tomo I). Rosario. Ed. Rosario.

GALASSO, Norberto (1981). Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo, Argentina: Ediciones del Pensamiento Nacional.

SELLES, Roberto (2004). Historia de la milonga (Marcelo Héctor Oliveri editor). Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina.