

“La raíz afro negada en Argentina. Un repaso por la formación del tango”

Por Omer Freixa

La bibliografía sobre el tango en Argentina es infinita. Pero sobre éste se dice poco y se repite mucho. Si el mito se funda en la repetición, estas páginas componen un balance sobre los orígenes del tango, un proceso que tuvo lugar durante las últimas dos décadas del siglo XIX y del cual se sabe poco con certeza, pero se repiten muchos datos sin mayor prueba (Broeders, 2008:9). Se elabora un estado de la cuestión para desmitificar en referencia a la procedencia de esta música, danza, coreografía, letras; en tanto su formación histórica y también adentrándose en los múltiples significados que adoptó como vocablo. Se pasará revista a diferentes corrientes interpretativas que entienden de diversa forma en los remotos orígenes de esta música, un “*pensamiento triste que se baila*”, según lo definió el genial compositor Enrique Santos Discépolo, que suena hoy como marca país, tan argentino como los toros son de España (Salas, 1989:16).

Porque antes de analizarlo se debe definirlo, una completa acepción del tango es la que recoge el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (2002): “*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.*” (AA.VV., 2002:142).

Es pertinente aclarar que en tanto este trabajo es una introducción a elucidar el discurso histórico sobre la historia de este elemento constitutivo de la identidad argentina, merece ser tenido en cuenta como dato básico su origen como danza, canción, expresión instrumental y cultura desde un plano histórico musical y semántico-lingüístico. De todos modos, rescatan estas páginas sobre todo una de las interpretaciones, la que responde a concebirlo como un producto de honda raigambre africana. Se está de acuerdo actualmente,

como expone Ramón Pelinski, con que el tango constituye una expresión musical compleja y flexible, heredera de tradiciones musicales europeas y africano-americanas (Pelinski, 2008:26-27). Resulta interesante adentrarse en el pasado del tango porque, conforme señala el autor, éste siempre retrotrae al mismo desde su música, tanto como sus letras.

Origen poco cierto (y debatido) del tango

Existe consenso en precisar que datar el momento exacto de surgimiento del tango es una tarea difícil, aunque en un primer acuerdo partió del convencimiento que su origen yace en la conjunción de tres ritmos preexistentes. Uno de ellos es la habanera cubana, que no debe ser confundida con el tango cubano o americano (porque muchas veces tango se permutó por habanera en toda América, e incluso se habló de tango-habanera) (Novati y otros, 2008:3). Esta danza fue traída desde la década de 1850 en que empezó a arraigar en El Plata, gracias a marineros provenientes de las Antillas, heredera de la contradanza española de antaño (que será explicada a continuación) y en discusión si se la pretende como una invención eminentemente cubana. La habanera es patrimonio negro (al menos en su rítmica), mientras las dos especies nombradas de tango no, ya que todos sus elementos constitutivos son europeos y españoles, si bien generados en América (Vega, 1936:40-41).

El segundo aporte es el tango andaluz (o tanguillo, confundido frecuentemente con el tango argentino y/o el americano/cubano referido) llamado eventualmente “tango de gitanos”, surgido hacia en 1850 en España y que alcanzó una gran popularidad (Novati y otros, 2008:18), siendo la antigua contradanza del Renacimiento, importada a América a partir de la conquista y colonización hispánica (Salas, 1989:37).

El tercero, es la conocida milonga (y, de esta última, por ende, el candombe afrocriollo), heredera de la antigua payada y que se haría danza popular por excelencia (Salas, 1989:24; Reid Andrews, 1989:200), cuando no confundiéndose directamente con el tango criollo. Milonga proviene de una lengua africana, bien arraigada en Brasil, y la voz significa “palabras”, “barullo”, “batuque”, “disputa verbal”, “insulto”, entre otras, lo que se transformó en la idea de reuniones alegres de canto y baile; acercándose, como se verá, a la noción primitiva de tango. Quien refirió a la milonga como “tango con quebradura” erró,

puesto que el tango criollo todavía no había nacido. Sí se la denominó correctamente “habanera con quebradura y quites” (Rossi, 2001:131).

Habanera, tango andaluz y milonga muestran la confluencia de musicalidad africana, latina y europea. Algunos eruditos aceptaron una secuencia temporal veraz: desde el arranque en la habanera, transitando por la milonga y decantando en el tango, y la interpretaron como una suerte de proceso de adaptación progresiva, transcurrido entre las décadas de 1850 y 1880 (Rivera, 1976:21). Las diferencias interpretativas aparecen, bien ya sea, entre los autores al momento de precisar las etapas de ese pasaje (a partir de cuestiones más bien técnicas y musicológicas en las que no se adentrarán estas páginas), o por teorías en contradicción sobre el origen de la derivación que finalmente despejó el camino al tango.

Como ejemplos más ilustrativos de estas divergencias pueden ser citadas, en primer lugar, la lectura a partir de la labor del excelso musicólogo y folklorista argentino Carlos Vega, fundador de la musicología nacional, quien, fiel a la tradición hispanista, interpretó el tango proveniente en forma directa del tango andaluz (Novati y otros, 2008:19), que no es más que la habanera vuelta a España y reintroducida en América, según la define él, a partir de mediados del siglo XIX por las compañías de zarzuelas, es decir, la habanera tornándose música erudita. De todos modos, se insiste en que habanera y tango americano (o cubano) no son la misma especie, si bien el escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier planteó que el tango americano debió ser la estilización europea de la habanera (que también denomina tango), una música resultante de las modificaciones introducidas principalmente por negros a géneros traídos de Europa. Para aquel autor cubano, del primitivo tango americano (como se lo entiende) derivó el criollo (Kohan, 2007:75).

Además, del tango americano derivaría el referido tango andaluz, que llegó al Río de la Plata dentro de zarzuelas y obras de teatro desde 1860, según dan cuenta distintas crónicas de la época. Incluso era frecuente introducir en obras de zarzuela al último y en cierto momento en España fue más representativo de lo cubano este tango que la propia habanera (Vega, 1936:43). Hasta la constitución de la orquesta típica en la primera década del siglo XX, el tango porteño y la habanera tuvieron una forma rítmica y de ejecución similar. La diferencia fue que la habanera ocupó el teatro y el salón, mientras el tango lo prostibulario, por lo que se reconoce que todo primer tango argentino debe admitir tal

origen, como advierten los temas pioneros El Queco, Andate a la Recoleta, Bartolo, y Dame la lata (este último una expresión orillera y bien prostibularia). Las habaneras, llamados tangos, en el sentido andaluz de la palabra, circularon por la Buenos Aires de 1850-1900 por medio de la transmisión oral y adoptaron una forma de bailarla, tras varios ajustes, en pareja enlazada (Novati y otros, 2008:14). Para Carpentier, el complejo proceso de ida y vuelta de la música entre América y Europa es una constante que no debe sorprender puesto que ilumina todo lo repasado en este párrafo. No obstante lo expuesto, para varios autores africanistas el abolengo del tango andaluz en buena parte es africano porque desconocerlo implicaría negar el significativo aporte africano (y árabe, entre otros) a la Península desde la conquista islámica del siglo VIII, y más tarde difundido en América Latina (Ortiz Oderigo, 2009:132-133).

En segundo lugar, un enfoque contrapuesto es el del pionero autor y compositor Luis Teisseire, conocido como el “flautista del tango” que concibió la derivación desde la danza cubana en auge entre 1855-1875 y en decadencia frente al ascenso irrefrenable del tango a partir de la década de 1880 (Matamoros, 1976:85).

Finalmente, en tercer lugar figura la óptica de Vicente Rossi (como uno de los más representativos y el pionero) quien ubicó al tango como hijo directo de la milonga (Rossi, 2001:151), haciendo hincapié en las reminiscencias del citado candombe (del que Matamoros solo rescató un aporte coreográfico fragmentario) proveniente de las tradiciones locales de los esclavos afroamericanos, y siempre emparentado con las clases sociales inferiores. Rossi explica que “bailar tango y milonga” se popularizó como frase que implicó dos cosas análogas con nombres distintos. Por su parte, la habanera simultáneamente, fue considerada “de pobres”. En tal sentido, era definida en 1873 como un baile para personas de baja esfera, según el Diccionario de la Academia Argentina. Así no sorprende que para Rossi la habanera deviniera, vía el teatro ríoplatense, milonga (Rivera, 1976:18; Rossi, 2001:153). En adición, Vega agrupó en la noción de “binario colonial”, entre otros ritmos que mucha confusión han generado como el tango cubano o americano, a la habanera y la milonga. Todos identifican los ritmos binarios con África, ya que los negros no conocieron, por ejemplo, el ritmo ternario pero adoptaron las estructuras cuaternarias de Europa a su producción musical (Vega, 1936:38). En definitiva, Vega argumentó que en las danzas americanas no hubo formas consolidadas nativas o africanas, sino influencias de éstas solo

en cuestiones de estilo, lo que equivale a sostener una posición indefendible que aboga por la desamericanización y desafricanización, por caso, del tango, el cual devino de español en argentino sin el más mínimo aporte de las clases bajas (Kohan, 2007:81).

El compositor y poeta Héctor Bates, junto a su primo hermano Luis, sintetizó el aporte de los géneros citados al tango en 1936: “la línea melódico-sentimental y la fuerza emotiva de la habanera, la coreografía de la milonga y el ritmo del candombe”, escribió (Rivera, 1976:19). En líneas generales, se observa que en sus albores los investigadores identificaron un proceso paulatino de transformación del candombe africano que, pasando por la milonga, generó el tango (Reid Andrews, 1989:196) y esta lectura gozó de buena reputación aunque más tarde se la comenzó a criticar por la falta empírica de pruebas que demostraran ese proceso referido de permutación. Dentro de la explicación de la hibridez, se registran términos que marcan la mixtura entre géneros como tangombe, tango milonga, tango-candombe, tango congo, entre otros (Ortiz Oderigo, 2007:198-199). No hay música en América que se luzca en su estado puro porque la mezclas no nacen por generación espontánea, aseveró el etnomusicólogo y africanista Néstor Ortiz Oderigo (Ortiz Oderigo, 2009:45).

Entonces, una idea aceptada fue la que entendió la hibridez del tango, sostenida, entre otros, por el estudioso del tema Blas Matamoros, quien lo definió como producto resultante de la mezcla de elementos tomados de diversos cancioneros. La perspectiva del tango como un producto híbrido aparece en fecha tan temprana como 1910, en un artículo del periódico El Diario, en forma de crítica virulenta. En un fragmento su autor escribió: *“Otro hecho hay que anotar en el presente carnaval: su caracterización por el tango claudicante y canallesco, híbrido del candombe y la habanera de los negros y de las contorsiones de los compadritos orilleros en la casas que la decencia prohíbe nombrar.”* (Novati y otros, 2008:58).

El historiador y jurisconsulto Carlos Iburguren fue aún más lejos y afirmó que el tango no es siquiera argentino sino un producto híbrido del arrabal porteño (Salas, 1989:11). Matamoros partió de la explicación que si la habanera fue lírica y el candombeailable, la milonga fue un género lírico convertido en baile aceptando cierta coreografía del anterior y el esquema rítmico de la primera (Matamoros, 1976:89). Sin embargo, otro conocedor actual del tema, José Gobello, presidente de la Academia Porteña del Lunfardo,

ha señalado que la inspiración del nombre tango -cuestión hecha aparte del origen etimológico que se verá más adelante- deviene del tango andaluz. Para él, el tango argentino nació probablemente en la década de 1860 como una manera distinta de bailar las danzas populares de aquellos tiempos: polca, mazurca, cuadrilla y la milonga, con mayor procacidad e imitando la coreografía del candombe, y llamándola milonga por ligarla a una danza lujuriosa aunque después se lo llamó tango cuando el tango andaluz comenzó a difundirse a partir de 1880 (Gobello, 1976:143). En otras palabras, este autor desconfía de la concepción que postula la hibridez del género, acuñada por Matamoros (la tesis “mágica”, según se verá), así como de la idea de una supuesta “evolución” musical (por ejemplo, Ortiz Oderigo, 2009:187). En todo caso, lo que se rescata es la originalidad de la música más arquetípica de Argentina forjada, según Gobello, a partir de la guajira flamenca que aportó melodía para la milonga, el ritmo de la habanera y el tango negro, la danza; todo ello devino en milonga que pasó a denominarse tango, por influencia de lo andaluz y lo afro, confundiéndose tango criollo con hispano. En síntesis, para Gobello, el tango no es más que la africanización de la mazurka y la milonga, una manera diferente de bailar ritmos ya conocidos (Salas, 1989:25).

Si bien Carlos Vega sostuvo que no hubo problema en concebir la africanidad del tango argentino como danza ya que ante sus oscuros inicios no se dudó sobre su ritmo africano (Novati y otros, 2008:1), el hispanista destacó que su coreografía es argentina (y porteña) a imitación del estilo enlazado de las danzas europeas que lo inspiraron como el vals, la polca y otros. Así el autor insistió en que si comparte el ritmo afro eso no necesariamente le confiere un origen negro (Vega, 1936:32). Al contrario y por caso, el musicólogo demuestra sentadas pruebas que niegan cualquier atisbo de africanidad. Reparó en que el denominado “tango gitano”, de sensuales y voluptuosos movimientos practicados por una mujer bailando sola, es deudor de Oriente durante época medieval y no de África. El tango africano, coincidiendo con un investigador cubano, el único de prosapia negra, afirmó Vega, desapareció de la isla, lo que agrega más pruebas que no pudo haber dejado una herencia al actual tango argentino, si bien reconoce que existió una danza llamada tango, sin duda anterior a la habanera, y generalizada en América. Por su parte, un caso similar se da con el maxixe (o tango brasileño), del cual deriva la reconocida samba carioca, debido a que su origen se remonta a Europa, al bailarse de forma enlazada y

presentar una fórmula antigua de acompañamiento oriunda de allí, aunque sin perder de vista préstamos de estilos afro como el batuque y el lundú, aunque el autor indica que son de raíces europeas (Vega, 1936:47). Al igual que el tango en Argentina, se exportó al Viejo Mundo a partir de 1910. Para Vega, la similitud más fuerte entre el tango argentino y el español es la ausencia de raíz africana.

De las variadas especies de tangos en América, como ya se refirió, solo una, el tango criollo, gestó lo que resultó ser la música por antonomasia de los argentinos, el tango argentino, surgido en las dos últimas décadas del siglo XIX y más tarde exportado a los salones europeos (AA.VV., 2002:143; Picotti, 1998:168). En el siglo XIX todo lo que refiriera a tango, como se verá a partir de la etimología, según Rossi, era visto como “cosa de negros” y su exportación a Europa lo convirtió poco más tarde en “...*nuestro primer diplomático útil y famoso acreditado en el extranjero.*” (Rossi, 2001:153). En definitiva, la gran disidencia responde a la línea divisoria que consiste pensar al tango o no en relación a la vinculación con lo africano, donde la posición de Vega es rotundamente negacionista. Sin embargo, enfoques no tan distantes en el tiempo, como el de Ortiz Oderigo (incansable recopilador al rescate de la tradición afroamericana y productor de cuantiosas obras sobre el tema), entre otros, reconocen un mundo con cerca de 15.000 composiciones, que presenta un artífice por bastante tiempo negado, el afrodescendiente negro, invisibilizado por mucho tiempo pero sin embargo presente desde los comienzos (Cirio, 2006:46). Rossi hace bien en recordar al respecto la presencia africana en la identidad de América: “*Es imposible incursionar en el terreno folklórico de América sin que alguna «cosa de negro» no se haga presente.*” (Rossi, 2001:225).

Aquellos autores que enfatizaron la ausencia de este personaje en sintonía con la lectura blanca hegemónica (sobre todo) a fines del siglo XIX y sus explicaciones demográficas concomitantes (Natale, 1984:307), consideraron el tango como la más latina, desafricanizada y europea de las danzas procedentes de América, ignorando un supuesto proceso de hibridación (a partir de otros elementos enunciados con anterioridad) y el aporte del esclavo africano en él. Para el caso, el cubano Carpentier pensó el ritmo del tango proveniente de España en un ida y vuelta, al dar por sentada la desaparición física de los negros en el Río de la Plata testimoniada a partir de los “*tangos de negros*”, de corta vida, en que los blancos se burlaban y parodiaban a los negros en vías de extinción, bajo el

nombre genérico de “negros falsos”, donde en su forma (y hasta por el uso de membranófonos) el tango producido era similar a la habanera, al igual que en las comparsas negras (Novati y otros, 2008:5 y 37; Broeders, 2008:22-23; Goldman, 2008:149 y 167). O bien, dentro del racismo imperante en el proceso de constitución de la Argentina moderna, algunos condenaron al tango ligándolo a la baja sensibilidad de los negros y los mestizos (Pelinski, 2008:14), menospreciando y ocultando esta observación, al punto de negarle al tango toda consideración que pudiera denominarlo un hecho cultural. Actualmente, más de un erudito en tango incurre en el error de adherir a la tesis de desaparición del negro, si bien remarcan esa música relativa a la cuestión negra (Broeders, 2008:34).

Cabe agregar en el caso de Vega, que la negación absoluta del aporte afro al tango se inscribe en consonancia con la tradición hispánica, un corolario de los tempranos años 1900, en donde se reivindicaba la inmigración española y el orgullo por esa filiación cultural, junto a la consolidación de la identidad nacional, haciéndolo valer en el plano musicológico (Vega, 1936:53; Kohan, 2007:84). Ortiz Oderigo y Rossi son dos entre los tantos estudiosos que reivindicaron el acuse afro en la etimología y orígenes tangueros (Rossi, 2001:149; Natale, 1984:17-24; Picotti, 1998:167-169; Solomianski, 2003:28 y 231). Por ende, todos ellos construyeron discursos donde la presencia del negro en el tango se hizo visible, desde la producción de éste hasta tangos compuestos por blancos que hablan de la negritud, pasando por los salones y academias entre 1860 y 1880 donde lo negro descolló (Matamoros, 1976:70). El antropólogo argentino Norberto Cirio contabiliza 151 temas de procedencia argentina y uruguayana en los cuales lo negro se presenta de alguna forma (Cirio, 2006:28). Ortiz Oderigo explicó cómo en sus inicios el tango no se bailaba enlazado en pareja sino con movimientos pélvicos enfrentados, a partir de la influencia del candombe (Salas, 1989:27). Fuera del país, este autor agrega elementos que refuerzan la negritud del tango, por ejemplo la composición de tangos negros por compositores afroestadounidenses a fines del siglo XIX y años posteriores (Ortiz Oderigo, 2009:140).

El mejor trabajo que se haya elaborado hasta la fecha sobre el tema, la Antología del Tango Rioplatense, sostiene en fecha tan reciente como 2008: “*Hemos querido poner de manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente africano (...) existe un hecho de carácter estrictamente musical que fundamenta lo dicho. Las primeras transcripciones gráficas de la música que los negros*

cultivan en América -si bien realizadas por músicos de formación académica- muestran claramente que se trata de patrones tonales, melorítmicos y de formas europeas, modificadas según el caso. No hay nada en común con la música tribal o etnográfica que luego se conoció, procedente de las mismas etnias que proveyeron los esclavos africanos.” (Novati y otros, 2008:4). Queda claro que tampoco se trata de música europea. Ahora bien, esta definición desconoce la tesis de hibridez, pero del origen negro se duda mucho, por ejemplo, cuando en varias referencias sarcásticas a la gradual desaparición del negro como una pena justo al ser éste un recuerdo en la ciudad de Buenos Aires para la época de gestación del tango argentino (Natale, 1984:43). En definitiva, la polémica puede continuar. Incluso otros géneros musicales considerados folklóricos como el malambo, la zamba, la chacarera y el gato tienen, en opinión de varios expertos, un indiscutible sabor africano (Picotti, 1998:169).

Se volverá a la cuestión de la presunta africanidad del tango, a partir de su etimología en la próxima sección. Hasta este punto lo que refiere a una explicación casi mítica y formativa del tango, a partir la conjunción de otras músicas, incluidos ciertos ritmos que hacen presumir un origen negro del tango. Por lo tanto, no se puede finalizar este recorrido sin antes exponer una mirada revisionista sobre lo repasado, introducida en el párrafo precedente. El origen, valga el juego de palabras, “oscuro” del tango esconde una variedad de problemas de determinación. La dificultad para rastrear al negro en tanto protagonista del tango se pierde en la bruma de los tiempos, junto a los temas primigenios, así como la génesis del tango en general, en tanto música, danza, coreografía. Es decir, al no haber pruebas no pueden darse más que conjeturas. Entonces, el enfoque crítico explica que el tango no se trata de un híbrido ni el resultado de una evolución, sino por el contrario, es un producto original. En la génesis de un género popular no hay certezas ni relaciones mecánicas y deterministas, ni menos una magia que de la nada, vía conjunción de elementos preexistentes, genera un hecho cultural novedoso. Esto responde al lugar común de la tesis “mágica” del tango, que gozó por mucho tiempo de una aceptable consideración pero ninguna demostración empírica, y supone que, por un milagro o exitosas coincidencias, el tango, como toda música popular, fue resultado de un agregado que superó los ritmos en él combinados como si se tratara del producto procesado por una licuadora y listo para ser consumido (Kohan, 2007:74). Por ende, descartando ese enfoque

de modo irónico, a lo sumo se puede pensar en antecedentes musicales y culturales que generan de una forma precisa un hecho cultural novedoso.

Con todo lo anterior, queda más que en claro que la paternidad tripartita del tango a partir de los géneros enunciados con anterioridad, es insostenible. Si bien algunos de sus elementos pueden haber incidido en aquél, el tango no es una mezcla resultante de éstos, sino una resultante nueva en cuanto a ritmo, estructura y melodía (Novati y otros, 2008:39). Aunque se estableció que su génesis se ubica en las últimas dos décadas del siglo XIX, hacia 1860 apareció una danza de características poco claras con el aporte, presumiblemente, de la milonga y la habanera; pero recién solo con mayores certezas a partir de 1890. Antes de eso, se insiste, solo hay hipótesis. Citando nuevamente el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana: “*No hay partituras ni indicios fidedignos sobre su interpretación, y en cuanto a su coreografía sólo existen apuntes vagos que destacan la inmoralidad de la danza de pareja enlazada y detalles referentes a lo pintoresco del baile.*” (AA.VV., 2002:143). Como sea, a comienzos del siglo XX, y gracias al aporte del movimiento tradicionalista, se ligaba el tango a lo tradicional, a pesar que el género tenía menos de medio siglo de vida, atribuyéndosele definitivo carácter de representante de la música nacional (Novati y otros, 2008:33-34).

La voz “tango”

La etimología de la voz tango generó muchas fantasías (Gobello, 1976:133). Si bien Carlos Vega negó todo atisbo africano en el tango no descartó que la expresión obedeciera a un vocablo proveniente de África. Él sostuvo una observación muy valedera al afirmar que el aporte etimológico no sirve de mucho para esclarecer el origen del tango en tanto danza y coreografía. De todos modos, precisa que la palabra viene acompañada a otras semejantes como zango y tambo, siendo esta última cargada con un significado igual al de la acepción primitiva del término tango, por presunta corrupción del término al pronunciar mal el español. Los negros decían tambó (o tangó) en vez de tambor (Natale, 1984:21; Ortiz Oderigo, 2009:79; Goldman: 2008:197). Incluso se estudió el origen quechua de tambo, donde significa campamento, lo que para algunos autores, empero, hizo suponer un origen americano del tango. Sin embargo, a consideración de Ortiz Oderigo, el concepto

alude a una ceremonia ritual de origen congoleño que devino en las ceremonias bailables y musicales de los esclavos trasladados al otro lado del Atlántico. Al margen de la discusión lingüística, Vega repara, como se sostuvo anteriormente, que si el origen pudiera ser africano, eso no implica que lo nombrado sea de aquel continente (Vega, 1936:32-34; Broeders, 2008:42).

A pesar de la afirmación del musicólogo, es interesante rescatar el significado de la voz puesto que arroja luz sobre la construcción del discurso histórico sobre el tema. Pues bien, ahora se sabe que el vocablo tiene personería propia de modo que todo el mundo conoce qué representa hoy, pero no así se puede indicar lo mismo sobre su etimología, de la cual aparecen numerosísimas versiones. Al tratarse de un tema cuyo origen está tan alejado en el tiempo, se desarrollaron muchas interpretaciones que solo pueden tener el carácter de meras conjeturas. Solo hay pistas y la labor del musicólogo es devenir en una suerte de detective de la historia. En la prehistoria del tango todo está por descubrirse, ya que las pruebas documentales existentes evidencian una pequeña parte de la realidad. La voz tango es preexistente en América a la época formativa del baile arquetípico de principios del siglo XX en Argentina. Por ejemplo, Vega alude a la presencia en México de una danza de pareja suelta o individual llamada tango, en el siglo XVIII, y la presencia de tambos, con el significado de posadas, pero también, en Montevideo, de “bailes de negros” así como sus sitios. Por su parte, en fecha tan temprana como 1803 el Diccionario de la Real Academia Española la registró como variante de la palabra tângano, “*el hueso o piedra que se pone en el juego de este nombre*”, recopila Horacio Salas (Salas, 1989:32). También en África tiene historia. El investigador Ricardo Rodríguez Molas precisó que en época de trata, el negrero llamó tango al lugar de concentración previo al embarque de los africanos esclavizados y, más tarde, el sitio donde se vendía esta mercancía una vez desembarcada en América (Matamoros, 1976:59).

A tenor de lo expuesto, no resulta curioso que José Gobello haya afirmado que tango fue una palabra de circulación común en todas las naciones esclavistas de América (Salas, 1989:36) para designar diferentes expresiones musicales. Su sentido primitivo puntualizó reuniones de negros para bailar al son del tambor y el instrumento mismo en el continente, derivando con toda probabilidad de la voz onomatopéyica, aunque sin expresar una danza en particular. Así lo entiende un reconocido diccionario cubano en 1862 (Novati

y otros, 2008:7). En 1800 se lee en un documento “Casa y Sitio de Tango” (Vega, 1936:34; Reid Andrews, 1989:195). En 1926, Vicente Rossi avaló dicha teoría al sostener que así se denominaban los parches de percusión de los negros y los “tangos de negros” se hicieron sinónimo tanto de sus tambores como sus bailes, que fueron prohibidos por su extremo bullicio y ociosidad en la Montevideo de 1807 (Rossi, 2001:149; Novati y otros, 2008:2). En 1816 se los volvió a prohibir permitiéndoselos solo a extramuros en días festivos. Se debe notar que esos bailes recibieron el nombre indistinto de tangos, tambos y candombes. En 1900 se dio otra prohibición esta vez en La Habana. En resumen, la expresión “tocá tangó” implicaba pedir los negros autorización para tocar sus instrumentos y bailar, o candombear. Candombe adopta la forma de llamar a estos bailes y parrandas a partir de 1830. Pero, la cuestión se complejiza yendo más atrás en el tiempo. La voz en cuestión se registra en la Normandía del siglo XVI y Alemania en 1872, en este último caso de la mano del café concierto “*Tingeltangel*”. Más tarde, en 1899, el Diccionario de la RAE, además de asociarla a los bailes referidos, la entiende como derivada del verbo “tangir”, palpar más que tocar un instrumento, por su parte una palabra por primera vez aparecida en 1140; aunque se torna dificultoso rastrear su origen tan remoto y explicar cómo devino en el baile muy posterior a partir de un significado muy antiguo.

Conforme avanza el tiempo la polisemia del término aumenta arrojando más dudas, lo que hace decir a Rossi que si se le buscan los orígenes del vocablo, no quedaría ningún rincón del planeta sin mencionar (Rossi, 2001:154). En efecto, también se entremezcla el portugués (y hasta el japonés) en el asunto. En el idioma luso aparece la dicción tangomão, los portugueses africanizados traficantes de esclavos en Guinea, entre otras acepciones, como el significado asociado al “tanger” español y el nombre de una danza en una de las islas Canarias, donde Portugal tuvo influencia (Gobello, 1976:137). Es decir, aparecen más incertidumbres que certezas. El Diccionario Nacional de Ramón Joaquín Domínguez (Madrid, 1853) dice del tango americano: “*canción entremezclada con algunas palabras de la jerga que hablan los negros, la cual se ha hecho popular y de moda entre el vulgo, en estos últimos tiempos.*” (Vega, 1936:38). En 1869 se lee en el diccionario “*reunión y bailes de gitanos*” e idéntica definición se repite en 1884 (Salas, 1989:51). En 1925 los significados de la palabra se amplían. A los referidos, también se agrega la de “chito”, un juego de mesa, y la de un instrumento de percusión de Honduras. Avanzando, en 1956 se

incorpora la noción de “*Copla que se baila al son de esta música*” (Salas, 1989:34) y catorce años más tarde en el Suplemento figura “tanguista”, la bailarina profesional contratada para un espectáculo. En resumen, el Diccionario de origen hispano naturalmente incorpora varias acepciones eurocéntricas a la palabra sin resolver el problema etimológico de fondo, o sea, solo sumando “pistas”. Más reciente, anota Vega, es la definición con equívocos del abreviado de Espasa-Calpe que define el tango como: “*Danza americana de origen cubano, según la opinión más general. Desde el punto de vista rítmico es análogo a la habanera, siendo su compás de 2x4 y su movimiento algo más vivo que el de aquélla. Existe una variante muy popular, que es el tango argentino, de ritmo igual al cubano aunque de movimiento más lento.*” (Vega, 1936:45).

En líneas generales, poco indican los citados diccionarios sobre el probable origen negro del vocablo, por el contrario, corriente a la que adhieren bastantes eruditos, como los citados Matamoros y Rossi. El primero menciona que Rodríguez Molas ubicó en la palabra las sociedades de negros libertos y libres, denominadas “naciones”, que brillaron no solo en la Buenos Aires de fines del siglo XIX y aparecieron a comienzos de esa centuria (Natale, 1984:18). Muy discutible pero, a su entender, los negros bailaban en sus tangos lo que era ya considerado el tango argentino (Matamoros, 1976:59).

La tesis onomatopéyica de la voz tango fue duramente criticada por Ortiz Oderigo al explicar que se trata de una formulación que carece de investigación, o una “teoría simplista” (Natale, 1984:22). Puntualmente fue mordaz contra la óptica de Rossi y, con ello, sembró más terreno de debates. En su lugar, identificó el tango como uno de los tantos africanismos, aportes del africano al habla castellana, que se ocupó en recopilar. En realidad, formuló que la voz se trata de una corrupción del nombre de Shangó o Changó, divinidad del trueno y las tormentas del pueblo yorubá de Nigeria, y el tambor en América lleva su nombre. De hecho, este dios es considerado padre de los instrumentos de percusión (Ortiz Oderigo, 2007:197-198; Ortiz Oderigo, 2009:178-179; Picotti, 1998:167). Si bien en el imaginario común no arraiga del todo la idea que los negros quedaron adheridos a la voz tango, esto es un hecho constatable. Pero la confusión permanece, como se observa en el caso de los registros musicales especializados. Por ejemplo, en este equívoco incurre la mirada idealizada y literaria de una fuente externa, al definir el Diccionario de Música de Harvard (1960) el tango como “*A modern dance which originated around 1900 in the*

suburbs of Buenos Aires from elements of the habanera and the milonga.” (Novati y otros, 2008:7). Esta representación recoge la versión literaria y pintoresca del tango, que poco se ajusta al proceso real. Sin embargo, la explicación lingüística de Shangó está bastante extendida hoy para entender la filiación negra al origen y desarrollo del baile indudablemente más característico del Río de la Plata. En síntesis, ante tanta profusión de significados y explicaciones, se concluye que el expediente no está cerrado en pleno siglo XXI.

Palabras finales

En base a lo desarrollado en las secciones precedentes, de lo que no queda duda es que se descarta que el tango criollo (entendido como el baile por antonomasia del Río de la Plata), a partir de la documentación disponible, tenga conexión con las definiciones apuntadas. Pero lo que sí resulta muy claro es que, a fin de cuentas, el tango tiene una carga semántica acumulable y variable que lo convierte en un recipiente de contenido a engrosar, mixturar y modificar con un sinfín de significados (Goldman, 2008:147). Algunos se acercan a lo afro, otros no. La operación de definirlo, por caso, se liga a una construcción discursiva del poder. Por ende, en un país que reniega constantemente su impronta africana no sorprende que también se desconozca o se niegue la africanidad presente en el tango. Actualmente se excluye la presencia negra y se la confina a la existencia de un colectivo remoto, en época colonial (Picotti, 1998:43). Por demás, la presunción más conocida alega que si en el pasado existieron, entonces su población fue más bien reducida y su aporte cultural insignificante, caso contrario hubieran dejado alguna huella perceptible. En otras palabras, se asiste a una negación naturalizada y una ceguera sistemática de la negritud hoy (Solomianski, 2003:19).

Estas negaciones encubren lo que la historia del tango también manifestó, el racismo. Es el mismo que lleva a construir un relato blanco del pasado nacional que supuso un lugar común en la desaparición del negro o, mejor expresado, su invisibilización a partir de la forja del mito de una nación blanca (Reid Andrews, 1989:131). En contraste, las cifras del pasado son contundentes en torno a precisar la negritud argentina en el orden de la colonia y a lo largo del siglo XIX. Incluso en 1998, según datos de la comunidad

afroargentina, eran un millón los individuos descendientes de los de “rostro de bronce” en el país (Picotti, 1998:44). Hoy día, según cálculos actualizados del INDEC en el último censo nacional de 2010, los afrodescendientes rondan unos dos millones. Con tales cifras así se explica que los negros hayan realizado un sustantivo aporte en el plano económico a la construcción del país antes de 1810 (y después también), desde su posición de esclavos y casi sin ser excluidos de ningún empleo. En el siglo XVIII, algunas provincias de la futura Argentina tuvieron porcentajes de población negra superiores al 50%, como Catamarca (74%), Tucumán (64%) y Santiago del Estero (54%), según el censo virreinal de 1778. En líneas generales, las ciudades del interior tuvieron un 50% y Buenos Aires un 40%. En contraste, luego de aparecer la explicación que interpretó lo sucedido como “desaparición”, el censo de 1895 reveló solo 454 afroargentinos entre casi 4 millones de habitantes (Reid Andrews, 1989:80). No sorprende que se aliente la profusión de teorías sobre la negritud del tango en un país que entre 1590 y 1790, según cálculos oficiales, recibió 35.000 esclavos procedentes de África (Novati y otros, 2008:1).

En realidad, la negación de las raíces africanas excede el terreno de lo estrictamente musical. Como expresó Ortiz Oderigo en calidad de investigador pionero, refiriéndose no solo al país, los rasgos negros de la música americana fueron negados desde argumentos extramusicales (Ortiz Oderigo, 2009:86). La falta de reconocimiento responde a una negación discursiva esbozada como la mejor estrategia o, según varios autores, la naturalidad con que se asumió la invisibilización del actor negro en la identidad cultural nacional. Es más, a mayor relevancia de lo afroargentino, más fuerte es el silenciamiento sobre su existencia, que obedece a un silencio y ceguera condicionados por evidentes motivos raciales (Solomianski, 2003:17). La identidad negra siempre estuvo en los bordes de la construcción del tango como género, en los límites (o la total ausencia) de la narrativa sobre la identidad nacional. Los afroargentinos participaron del tango pero aparecen muy tímidamente porque debieron ajustar su pauta al canon musical de la época (Cirio, 2006:27). En forma similar, no deja de llamar la atención que la primera reelaboración - verdadera creación- esté en manos de los negros, cuando se trata de música europea de salón. En las representaciones del género no hubo lugar para los afroargentinos, si bien los primeros payadores y compositores lo fueron, hecho ligado al ámbito marginal en el que se desenvolvían estos personajes (Natale, 1984:209), mientras que los primeros bailarines eran

afro, aunque luego desplazados por los blancos. En definitiva, los esclavos negros no mantuvieron vigente su música africana; sino que adoptaron, con ciertos ajustes morfológicos y estilísticos, la música de la sociedad colonial (Novati y otros, 2008:3). Finalmente, resulta interesante formular la pregunta de por qué una parte del mundo tanguero se interesa en la temática negra, si desde el imaginario general no fueron ni son significativos, tal como cuestiona el antropólogo Cirio (Cirio, 2006:46).

Estas páginas fueron una demostración enfática sobre la improcedencia de ignorar el aporte de los afrodescendientes a los procesos de configuración del tango y no solo eso. Como indica el investigador uruguayo Gustavo Goldman, desmerecer el aporte afroargentino al tango es ocultar o minimizar la participación de los afrodescendientes a la construcción de nuestra sociedad (Goldman, 2008:195). En última instancia, Ortiz Oderigo recuerda que el negro también es América. Sin embargo, no hay que descuidar la guardia y perder de vista dicha aseveración porque a pesar de que este autor remarcó la muerte de la teoría de la “blancura absoluta” de la música urbana argentina (Ortiz Oderigo, 2009:190-191), no obstante, el sentido común, guiado por numerosas pero tendenciosas observaciones académicas, sigue indicando caprichosamente, en pleno siglo XXI, que el tango no tiene nada de negro porque Argentina es un país bajado de los barcos durante fines del siglo XIX y buena parte del XX, principalmente (Solomianski, 2003:17). Lo que niegan o minimizan es que llegó otra clase de buque, el navío negrero, tiempo antes.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Obras:

- AA.VV. **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana**, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000, Tomo 10. Definición “Tango”.
- BROEDERS, Mario. **Los mitos del tango**, Corregidor, Buenos Aires, 2008.
- GOLDMAN, Gustavo. **Lucamba. Herencia africana en el tango 1870-1890**. Perro Andaluz Ediciones, Montevideo, 2008.
- NATALE, Oscar. **Buenos Aires, negros y tango**, Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1984.

- NOVATI, Jorge y otros. **Antología del Tango Ríoplatense. Desde sus comienzos hasta 1920**, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 1980 (versión consultada en digital, 2008).
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. **Latitudes africanas del tango**, EDUNTREF, Buenos Aires, 2009.
- ----- **Diccionario de africanismos en el Castellano del Río de la Plata**, EDUNTREF, Buenos Aires, 2007.
- PELINSKI, Ramón. **Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango**, Akal, Barcelona, 2008.
- PICOTTI, Dina. **Presencia africana en la Argentina**, Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 1998.
- REID ANDREWS, George. **Los afroargentinos de Buenos Aires**, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1989.
- ROSSI, Vicente. **Cosas de negros**, Alfaguara, Buenos Aires, 1926 (reedición 2001).
- SALAS, Horacio. **El tango**, Planeta, Buenos Aires, 1989.
- SOLOMIANSKI, Alejandro. **Identidades secretas: la negritud argentina**, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2003.
- VEGA, Carlos. **Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones**, El Ateneo, Buenos Aires, 1936.

Artículos:

- CIRIO, Norberto P. “*La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines*”, en **Buenos Aires Negra. Identidad y cultura**, CPPPHCCBA-GCABA, Buenos Aires, Temas de Patrimonio, N° 16, 2006, pp. 25-59.
- GOBELLO, José. “*Orígenes de la letra de tango*”, en **La historia del tango**, Corregidor, Buenos Aires, 1976, Tomo 1 “Sus orígenes”, pp. 99-130.
- ----- “*Tango, vocablo controvertido*”, en **Ob. Cit.**, pp. 131-144.
- KOHAN, Pablo. “*Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango*”, en **Revista Espacios de Crítica y Producción**, Facultad de Filosofía y Letras de la

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007, N° 34, pp. 74-85. Disponible en:
<http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/articulos34.htm>.

Consulta: septiembre de 2013.

- MATAMOROS, Blas. “*Orígenes musicales*”, en **La historia del tango**, Corregidor, Buenos Aires, 1976, Tomo 1 “Sus orígenes”, pp. 55-98.
- RIVERA. Jorge. “*Historias paralelas*”, en **La historia del tango**, Corregidor, Buenos Aires, 1976, Tomo 1 “Sus orígenes”, pp. 11-54.