

LO CRIOLLO EN EL TANGO, SEGUNDA PARTE

Gardel, el zorzal criollo

*"Ni Gardel nació al arte con el tango, ni el tango nació con Gardel"
Ricardo Ostuni – de "Viaje al Corazón del Tango".*

*Las canciones nacen cuando Carlitos las canta
Anselmo Aieta¹*

*"...un muchacho más bien delgado, un tanto moreno, de dientes blancos, a quien las bellas de París colmaban de atenciones ... sus tangos llorones, que cantaba con toda el alma, capturaban al público sin saberse porqué. Sus canciones de entonces - Caminito, La chacarera, Aquel tapado de armiño, Queja indiana, Entre sueños - no eran tangos modernos sino canciones de la vieja Argentina, el alma pura del gaucho de las pampas."
Julio Cortázar. "Rayuela"*

Gardel es, sin lugar a dudas, además del mejor, el cantor que sirvió de bisagra ente el canto criollo y el surgimiento del tango canción, a partir de "Mi noche triste" de Pascual Contursi. Como bisagra no divide, sino que articula formas de ver el mundo y de cantar, e, inevitablemente, incorpora a cómo cantó el nuevo tango –que su público aceptó enseguida- todo lo que llevaba aprendido del canto criollo, en repertorio, en predilección por la guitarra y en expresividad. Inaugura así un estilo que algunos cantores siguieron y siguen (soportando el estigma de ser vistos como imitadores del inimitable) y del que otros se desviaron buscando otras maneras de decir, algunas más afines a la lírica y otras a lo teatral y arrabalero. Pero nunca dejó de ser ante todo el mundo un cantor criollo, como lo atestigua una crónica del diario "El Día" de octubre de 1933, último año en que Gardel canta en Montevideo.

Se volvieron a agotar las entradas, repitiéndose con entusiasmo brutal las demostraciones del divo de la canción criolla

Ya en 1911 Gardel canta canciones criollas con Razzano, Martino y Salinas. Durante un buen tiempo Gardel siguió cantando el repertorio criollo en dúo con Razzano – recién a partir de la década de 1920 empiezan a predominar los tangos en su repertorio. El pasaje a cantor de tangos implicó el abandono del dúo para pasar a ser cantor individual. Hay que recordar que, como lo señala Collier, entre 1917 y 1921 Gardel grabó solamente 17 tangos (de un total de 41 grabaciones, excluyendo las que hizo con Razzano). En 1922, 20 tangos (de 29 grabaciones) y en 1923, 33 tangos (de 44 grabaciones).

Téngase en cuenta que el dúo Gardel-Razzano actuaba regularmente en giras por las provincias argentinas y Uruguay, como fin de fiesta con compañías teatrales que representaban piezas de ambiente criollo. En 1915 por ejemplo actuaban con la compañía de Elías Alippi, que presentaban las obras: "Juan Moreira", "Santos Vega", "Martín Fierro", y "Calandria" en el teatro San Martín de Buenos Aires y Politeama de Montevideo.

Sobre esta preferencia inicial de Gardel por lo criollo dice Daniel Vidart (citado por Ostuni):

El ancho y tostado rostro del criollismo mediterráneo asoma tras el cancionero de todas sus épocas y modalidades. Con Razzano o sin él, los

¹ citado por García Jiménez.

estilos y los vales, las rancheras y las zambas, las cifras y las milongas, corroboran en Gardel una actitud juvenilmente ensayada y siempre renovada hacia el hemisferio campesino que apenas conoció pero que palpitaba tras las alusiones pampeanas de las orillas

[...]

no hay en las canciones de ambiente o énfasis rural que canta Gardel una pura resonancia telúrica como sucede hoy con las de Atahualpa Yupanqui, los Fronterizos o los Hermanos Abalos. Estos cultores de las proyecciones estéticas del folklore van a las fuentes en busca de mensajes originales. Los estilos o cifras del repertorio de Gardel, de factura urbana, son compensaciones de una carencia, remedos de un ruralismo que jamás tuvo acceso al universo clausurado y asimétrico del tango

Esta afirmación concuerda con interpretaciones plausibles de diversos autores que también cita Ostuni, en cuanto a que el ejercicio del canto criollo fue para Gardel una forma de adoptar una cultura a la que quería asimilarse.

A su vez, según Nelson Sica, para el musicólogo Carlos Vega

Gardel era parte del "movimiento tradicionalista rioplatense, iniciado a fines del Siglo XIX (1872-1914) procurando la recuperación de los valores y las formas nacionales que venían siendo sometidas por la irrupción en estas regiones platenses, en la segunda mitad de aquel siglo, de la ola avasallante de la inmigración europea".- Y ese aluvión de inmigrantes, "provocó una reacción espontánea del criollismo, que se inició con la publicación en 1872 de los poemas "Los tres gauchos orientales" y el "Martín Fierro", seguidos por las novelas "Juan Moreira" y "Santos Vega".- Y que en lo referente a música popular, se manifestaba en el auge de los payadores, cultivado por los máximos trovadores de la época, antecedentes de los cantores milongueros o urbanos, que fueron los primeros referentes de las aficiones juveniles de nuestro cantor.-

Cuando se habla del repertorio de Gardel hay que tener en cuenta que existe una discografía profusa y muchos expertos en ella, pero que el repertorio seguramente iba más allá de la discografía. Sería interesante poder acceder a algún estudio sobre cuáles eran los temas que más interpretaba Gardel en sus presentaciones "en vivo" o en los programas de radio, indicando además cuáles eran los preferidos del público. No cuento aún con suficiente documentación sobre esto.

Sobre el repertorio de Gardel – Razzano dice Idea Vilariño:

Pero más que la payada o que la improvisación nos interesan, por un lado, el vasto cancionero criollo anónimo que en mínima parte se graba bajo el rubro Gardel-Razzano, y que tiene a menudo un encanto, una factura, una capacidad de expresar sentimientos, una gracia –también en lo humorístico– que no había en el material que mencionamos hasta ahora. Entre los posibles anónimos, que a veces podrían venir del cancionero español, el dúo canta aquellos "Adiós que me voy llorando..." [etc.]

El lenguaje –no se trata del gauchesco– es delicado, y, si se registran influencias literarias son las del Romanticismo. Gardel-Razzano grabaron "Brisas", canción con versos de José Mármol. Y "Hay una virgen" cuya letra se atribuye a Lord Byron.

[...]

Por otro lado cantan todas aquellas canciones firmadas. Entre otras de Betinoti, el vals "Como quiere la madre a sus hijos", de Saúl Salinas aquel estilo "Mirala como se va"; las canciones "Para quererte he nacido", de Martino, y "El Carretero" de De Nava

[...]

En esos repertorios no sólo aparecen la tristeza, la nostalgia por lo perdido, las cuitas del amor desdeñado, del abandono, de la traición [...] sino que ya se canta a la "pobre madre querida", a esa guitarra que ya no suena como antes. También Corsini y Magaldi y algunas de las grandes cancionistas comenzaron por un repertorio criollo."

"Entre estilos, canciones, cifras, gatos, tonadas, zambas, valeses que comenzaron a grabar por 1913, graba Gardel, en 1917 "Mi noche Triste", su primer tango. Y entonces comienza otro ciclo."

Gobello –hablando en el documental del canal Solotango, "Gardel y su época III"- considera que la diferencia entre Corsini y Gardel es que Corsini nunca pudo despojarse del repertorio y estilo campero, pero Gardel sí.

De acuerdo en que Gardel fue más allá, trascendiendo la canción campera y buscando una nueva forma de cantar para una canción nueva que era el tango, pero no se puede ignorar que venía de ser un cantor criollo, y conservó muchos rasgos de la canción campera, que es lo que tratamos de explorar.

El mismo Gobello dice en el tomo dedicado a Delfino y el tango canción, en la Historia del Tango de editorial Corregidor:

Por aquellos años [1922] Carlos Gardel se convierte en cantor de tangos. Los comienzos de Gardel están vinculados con dos nombres fundamentales [...] que son el fundamento, la base del cantor Carlos Gardel. Uno es Arturo Nava, el modelo; otro es Saúl Salinas, el maestro. Arturo Nava —o Arturo Navas, con s final, como lo escriben casi todos— era el cantor cantero por antonomasia cuando lo que se cultivaba era el canto campero. Gardel no cantó tangos hasta 1917; los cantores y cancionistas de tango no aparecieron hasta 1922, con Corsini y Muñiz, y hasta 1923 con la Maizani. [...] Hacia 1917 cuando Gardel canta "Mi noche triste" el intérprete más popular y más famoso es, sin duda, Arturo Nava. En cuanto a Saúl Salinas, cuando digo que fue el maestro de Gardel, no quiero decir que lo haya iniciado en el arte de cantar tangos. La manera de cantar el tango la inventó Gardel, aunque no de un día para otro. La manera de cantar el tango surgió de un largo y laborioso ejercicio. Lo que quiero decir es que Salinas enseñó a Gardel a cantar en dúo, porque en realidad el llamado dúo Gardel-Martino cantaba al unísono.

[...]

El canto nacional se componía entonces [1922] de estilos y tangos. Estilos eran las canciones camperas, las que ahora llamamos folklóricas. Por supuesto, el estilo es un género musical específico; pero por entonces —y hasta bastante después— se llamaba estilistas a los que ahora se llama folkloristas, a los que cultivaban el canto tierraadentrano. Quizá la más famosa estilista haya sido Linda Thelma —Ermelinda Spinelli— y los más famosos estilistas han de haber sido Arturo Nava y Gardel-Razzano. Corsini también era un estilista cuando se puso a cantar "El patotero sentimental" El

tango canción carecía de intérpretes propios, de modo que andaba en boca de tonadilleras, barítonos, tenores, actores y actrices.

[...]

Tampoco coincidimos con Carretero, que también habla en forma terminante de un supuesto final del tango con reminiscencias camperas, como si fuera posible para un cantor querido como era Gardel de repente aparecer con un canto completamente diferente, o como si los personajes de las orillas fueran una raza nueva separada del criollo habitante de la pampa. Dice Carretero:

Su significado [el de Gardel] reside, no en haber popularizado el tango en Europa y Estados Unidos, sino en haber dado al tango la característica de ser la música más popular de Buenos Aires y por extensión, de toda la República Argentina. Con él se terminó con el tango que tenía reminiscencias camperas, delimitando con claridad las nuevas raíces de la música urbana. Ese desprendimiento argumental se reemplazó con largueza con los motivos ciudadanos, tomado motivaciones de los barrios y de sus personajes oscuros y anónimos, destacando los perfiles más nítidos de la ciudad y de sus habitantes que estaban en un período de profunda transformación social, pues pasaban de una etapa semicapitalista a otra más definida como capitalista. Era la ciudad con los bares de estaños, donde el semillón o la caña y grapa eran las bebidas obligadas del común de los concurrentes, al haber superado la etapa de los carreritos y lecheros de puerta en puerta con la vaca al pie. Toda esa transformación la simplificó Gardel en su repertorio, pues siempre supo incorporar composiciones propias o ajenas, que estuvieran a la vanguardia de la sensibilidad popular

Claro está que ni Carretero ni casi nadie niega las virtudes de Gardel como cantor, de las que él da esta definición con la que coincidimos;

Sus condiciones de intuitivo seleccionador de valores musicales y literarios, que unidas a las de cantor incomparable le dieron el lugar que ocupó por derecho propio

Bayardo percibe así la influencia de los payadores en el modo de cantar de Gardel:

Gardel comienza a cimentar su fama en la primera década del siglo, cuando dominaban la escena los payadores. Gabino Ezeiza, Pedro Garay, Ambrosio Ríos, José Betinotti, Arturo de Nava, fueron los modelos del joven cantor que se iniciaba, quien, presuntamente poco apto para la inventiva que era característica de aquellos, no permanecía ajeno al modo como expresaban sus versos. De Betinotti recoge Gardel el dramatismo y el sentimiento, que eran sus valores esenciales, y de Arturo de Nava, a quien conoció en ocasión de su "fuga" a Montevideo, la famosa entonación "canyengue", es decir, hablar -o cantar- cortando las palabras acentuando la significación de lo que se dice, para llegar así a una de sus facetas más importantes: la expresividad."

Las crónicas y leyendas recogen que Gardel conoció a Betinotti en 1908, que éste le prestó la guitarra en alguna ocasión temprana, y que luego le obsequió su primera guitarra. También se dice que fue quien le adjudicó el apelativo de "Zorzal criollo"

Ya en tiempos de Gardel, el poeta y periodista Ernesto Mario Barreda (1883-1958) ubicaba al Zorzal y a su manera de emitir la voz, como creador de una nueva clase de cantor, que es de suponer pues que ya era antes de 1917

Gardel se declara –y ninguno de los tres guitarreros que estaban con él lo contradijo- creador de esta nueva clase de cantores. Es sin duda, el más prestigioso. Empezó sus andanzas cantando en las salitas de la tertulia familiar, en los patios, bajo emparrado, para lucirse entre las lindas muchachas. [...] Escuchó a algunos cantantes de escuela y se compenetró de los misterios de la 'impostazione' De allí sacó su peculiar manera de emitir la voz, sin imitar a los divos, pero tampoco, sin poder eludirlos. Esta manera de cantar ha hecho escuela. Temo, sin embargo, que ocurra con ella lo que pasa con el 'cante jondo' cuyos vicios de emisión estropean las gargantas y matan la voz. De cualquier modo, en cuanto Carlitos Gardel apareció con sus 'flatos' y sus arrastres quejumbrosos, ya estuvo listo el empresario. [...] Este es un nuevo aspecto que ofrece el cantor: tiene empresario

Zubillaga intenta ubicar al repertorio de Gardel – Razzano en la formación del mundo de las orillas y a partir de este, del ser "nacional":

Gardel como solista, o como integrante del dúo con Razzano es, hasta 1917, intérprete de estilos, vidalitas, [...] canciones criollas. Se trata de un repertorio que pretende, desde las áreas híbridas del suburbio bonaerense, el rescate de las esencias telúricas del país, pero sin ser –ni mucho menos- una genuina encarnación de ese país. Por otra parte, no deja de resultar significativo que precisamente Gardel, un inmigrante más- sea el intérprete de una modalidad artística que se ofrece como la auténticamente nacional. Y que esa experiencia surja y se nutra de su primera fama en un ámbito híbrido, culturalmente conflictivo, como son las orillas de Buenos Aires"

Daniel Vidart describe así la evolución de la vocalización de Gardel

Gardel canta primero con "guitarras menudas y presurosas". Maneja la voz con plenitud y alegría, intuitiva elocuencia y modulación de pregonero criollo. Después aprende, imposta y llega a un "fraseo parsimonioso" e "ingenuo divismo" Su voz se "abandonea"

Y Boris Puga reseña así el estilo de Gardel como intérprete

Carlos Gardel fue el creador (el inventor) de la primera y única modalidad cantable básica existente en el tango. Antes de su aparición como cantor de tangos, hacia 1917, no puede encontrarse una sola figura que anticipe, aunque fuere en parte, dicha modalidad. El canto popular estaba a cargo de payadores e intérpretes de motivos camperos; contándose el propio Gardel, en sus comienzos, en esta última categoría.

Como se comprenderá es muy difícil definir con palabras, ese estilo que a Gardel reconoce como creador. Habría que hablar de expresividad, naturalidad, comunicabilidad y otros términos que sólo pueden alcanzar un verdadero sentido mostrándolos -no demostrándolos- en el momento mismo de la interpretación.

Al servicio de todas estas dotes de posesión casi intuitiva, Gardel puso un verdadero empeño de perfeccionamiento. Sus casi veinte años de actuación no son sino de valor ascendente.

Todo lo anterior, le permitió a Gardel "decir" el tango con un talento hasta ahora insuperado. Los vocalistas que siguieron por el camino que él abrió - algunos de ellos muy buenos- no han conseguido nunca eclipsarlo. En resumen: antes que Gardel, nadie cantó tangos; después que Gardel, nadie los cantó mejor.

Prácticamente no hay escritor rioplatense que no se haya expresado sobre Gardel como cantor, en general con veneración. Destacamos la visión del profesor oriental Domingo Bordoli, que se esfuerza por descubrir dónde reside la permanencia del cantor en el "alma popular", y ofrece esta explicación, conmovedora a su manera, de la relación y distancia que hay entre el artista y su público:

[Gardel refleja] esta concordia de clases o grupos que, por encima de toda diferencia, impone la igualitaria potestad del sentimiento.

Bordoli destaca

la voluntad de delicadeza del cantor... aún ante la guarangada [que permiten] economizar en forma más o menos rigurosa algunos cuantiosos derramamientos de lágrimas.

No es que Gardel no haya tomado en serio el alma popular" [pero] el cantor y su público entendían por alma popular dos cosas distintas. [...] El cantor entendía la emoción de la música, y el público la emoción de la letra. [...] El cantor iba hacia un estado de euforia melodiosa, su público quería hacer de aquel canto una respuesta social, una aventura del corazón, una forma de vida.

[...]

...estamos lejos de un hombre que ha sido naturalmente producido por su ambiente[...]se trata de un hombre poco dotado para emociones humanas, y muy dotado para emociones artísticas. La emoción artística tiene un sentido, en esencia general, una intencionalidad humana difusa, un cierto DESAPEGO con respecto al objeto que la ha hecho nacer, [...] vive de comunicarse y expandirse [...]porque no se trata sólo de tener emociones sino de lo que se puede y debe hacer con ellas, en un plano más brillante de verdad, de bondad y de belleza.

Como se ve, por peripecia de vida y por calidad como cantor, Gardel es ineludible en cualquier estudio sobre pasaje del canto criollo al tango como este pretende ser.

Iturria aporta en su libro este testimonio oriental del contacto de Gardel con los cantores milongueros herederos de los payadores:

[Según testimonio de un familiar, el escribano Mauro J. De Nava] cuando Gardel era muy joven, se trataron con De Nava, y este le enseñó rudimentos de guitarra, rasgueo y otros conocimientos, para que se pudiera acompañar con ella a cantar. En su condición de excelente cantor, también dio clases a Gardel en lo atinente a vocalización. Esta circunstancia los hizo amigos para siempre, y Gardel demostró leal agradecimiento de por vida, iniciando muchas de sus actuaciones cantando el tema principal de aquél, "El carretero"

De esa relación de Gardel con De Nava dice Lorient:

De uno de ellos fue una especie de continuador: Arturo de Nava, a quien mucho admiró entre bambalinas cuando este era galán cantor de las zarzuelas criollas. Arturo de Nava que había nacido en Montevideo, cantó en estilo, cifra, milonga o simplemente en canciones criollas, los versos de Elías Regules, Orosmán Moratorio, y los de su padre Juan de Nava; el que tuvo la famosa payada con Gabino Ezeiza. En general las músicas eran aires populares anónimos, a las que se les agregaban los versos. A excepción de

"El Carretero", Gardel no se repitió en el repertorio de Arturo de Nava, pero tomó la impostación de este, dueño además de un excelente timbre de voz.

Del repertorio del dúo Gardel – Razzano, y que, en buena parte, conservó Gardel después como solista en sus presentaciones, volviendo incluso a grabar algunos temas, los estilos estaban entre los preferidos

El estudioso oriental Horacio Loriente ha recopilado los estilos que cantó Gardel tanto solo como con Razzano y enumera los siguientes:

A mi morocha.-...18001b...36 (Razzano) Razzano – Gardel 1917
Amargura....estilo...18008b...88 Andrés Cepeda – Gardel/ Razzano 1917
Atardecer - 18040b...559 Adolfo Herschell 1921
Desde el alero - 18016b...61 (solo Razzano) Razzano – Gardel 1919
El cardo azul - 18018b...66 Razzano – Gardel 1919
El paisano Contrera .- 18069 B (1175) -Ambrosio Río 1923
El señuelo - 18009b...52 Razzano-Gardel 1917
El tirador plateado ("Sos mi tirador plateado")- 18007b...35 Oscar Orozco
(oriental)-Gardel 1912 (El poema es de 1900)
Entre colores - 18000b...33 (solo Razzano) Razzano – Gardel 1917
Eres cruel - 18038b...558-1 Razzano – Gardel 1921
Hasta besarla llegué - 18054a...934. 1922 Razzano - Gardel
La mariposa - 18003b...37 Andrés Cepeda – Gardel 1912
Lo que fui - 18011b...141 Andrés Cepeda – Gardel 1917
Pobre gallo bataraz - 18027b...376 Adolfo Herschel-José Ricardo 1923
Pobre madre - 18023b...251 Andrés Cepeda – Gardel 1913
Qué lindo tiempo aquel.- 18063 B (759-1) Razzano – Gardel 1922
Que suerte la del ingles - 18017b...67. Razzano – Gardel 1919
Recuerdos - 18006b...92 (solo Razzano) Razzano – Gardel 1917
Suená guitarra querida.-... 18014b....60 Razzano – Gardel 1919

Otro de los géneros preferidos por el dúo fue la tonada, que no es estrictamente pampeano sino cuyano. En Argentina se acompaña sólo con guitarras, y es uno de los principales géneros de la región de Cuyo, Provincias de Mendoza, San Luis y San Juan

En el repertorio del dúo figuraban las siguientes:

Cantar eterno Villoldo 1917
Chinita linda Ángel Greco 1922
Dónde estará S. Salinas 1917
Dos cosas te pido Cristino Tapia 1922
El sapo y la comadreja Angel Greco 1922
Es tanto lo que te quiero cristino Tapia 1925
Jujeña Razzano – Gardel 1921
Maragata José Martíno 1921
Mañanita de sol Battistella / Le Pera – Gardel
Mi palomita Razzano – Gardel 1920
Mi pañuelo bordado Greco – Martino 1920
Porque te quiero Cristino Tapia – Gardel Razzano 1920
Sanjuanina de mi amor Martino – Greco 1933
Se va y se va Cristino Tapia 1933

Cristino Tapia era un cantor y guitarrero cordobés a quien el sanjuanino Salinas le pidió una vez que hiciera dúo con Gardel.

Héctor Ángel Benedetti en "Apostillas a Gardel de 1912" examina las que fueron las primeras 14 grabaciones de Gardel en ese año –que, incidentalmente, no es tarea fácil porque aparentemente no todos los registros se conservan en forma ordenada y buena condición. Cuenta Benedetti que las grabaciones fueron hechas en la filial bonaerense de la casa Columbia que en ese momento eran propiedad de José Tagini, y que a Gardel lo presentaban allí como: "de profesión actor, cancionista, escritor de versos y prosa y [sic] improvisador de música popular"

T 594 La mañanita Estilo Carlos Gardel 56.750-1 Me dejaste Estilo Carlos Gardel 56.753-1

T 595 Es en vano Canción Carlos Gardel 56.758-1 Mi madre querida Vidalita Carlos Gardel 56.762-1

T 637 Pobre flor Estilo Carlos Gardel 56.756-1 La mariposa Estilo Carlos Gardel 56.757-1

T 638 Brisas de la tarde Canción Carlos Gardel 56.759-1 El almohadón Vals Carlos Gardel 56.760-1

T 728 Sos mi tirador plateado Estilo Carlos Gardel 56.748-1 Yo sé hacer Cifra Carlos Gardel 56.749-1

T 729 A mi madre Estilo Carlos Gardel 56.752-1 Mi china Cabrera Estilo Carlos Gardel 56.754-1

T 730 El sueño Estilo Carlos Gardel 56.755-1 A Mitre Vals(no aclara) 56.761-1

Afirma Benedetti (la cita es extensa pero se relaciona mucho con la materia de este trabajo):

Es cierto que las catorce obras presentan una sólida y reconocible unidad, pues tanto el repertorio de invariable carácter cuyano-pampeano como lo estrecho de su temática le confieren a este grupo una apariencia monolítica. Los ritmos escogidos (estilos, vales, una vidalita, una cifra y dos "canciones" a secas) jamás se apartan más al Norte o más al Sur de una especie de "franja folklórica" determinada por el eje Cuyo-Buenos Aires, identificable a primera audición, estimando que su influencia primaria va de océano a océano y se extiende entre los grados treinta y cuarenta de latitud Sur, aunque es capaz de llegar tan al Nordeste como el Territorio de Misiones y tan al Sudoeste como la isla de Chiloé. El musicólogo Carlos Vega, en un importante estudio publicado hace ya cuarenta años, aseguraba que este cuadro musical —claramente conformado durante la Colonia— provenía de la fusión de dos grandes cancioneros: el occidental (de la Sudamérica hispánica) y el oriental (de la Sudamérica portuguesa), dominantes los dos del folklore no-aborigen de todo el continente. Luego, no sería por accidente que este encuentro se produjera en tierras argentinas; la misma geografía era propicia a ello.

Frutos híbridos del período colonial, con puntos radiantes en las capitales del Perú y del Brasil, ambos cancioneros fueron bajando por sus rutas naturales: el occidental lo hizo siguiendo el camino de Lima-Santiago de Chile; el oriental, el de Río de Janeiro-Buenos Aires; después, el acercamiento de los litorales Pacífico y Atlántico a la altura de lo que otrora fueran las provincias del Plata logró que la región central de la Argentina fuese una rica zona de intercambio. Toda ella se define como el área del cancionero criollo

occidental. De esta unidad general toma su repertorio Gardel, dando preferencia dentro de ella a las manifestaciones del conocido cancionero platense, del que es su exponente más divulgado el estilo. Entre segura y probable, la incidencia del cancionero platense abarca una superficie de casi un millón de kilómetros cuadrados en derredor del Río de la Plata, lo que trasladado a un mapa resulta ser una amplia circunscripción oval cuyo centro cae más o menos por Martín García. Pero en 1912 tal elección no constituye una característica propia: por el contrario, responde al común denominador de la época; y aunque de a poco vayan incorporándose nuevas manifestaciones nativas, lo real es que el predominio de los ritmos de esta zona se mantendrá vigente por varios años más. En el caso de Gardel, continuará siendo la opción favorita hasta el final, en 1935. Hasta aquí, lo genérico; vistas en detalle, cada grabación hecha por Gardel en 1912 requiere su examen por separado. Antes, es necesario hacer hincapié en el problema de la autoría de estas obras. De confiar en el contrato, en los discos y en el catálogo (y en los estudios apresurados), el autor de todas las canciones sería el propio Gardel; sin embargo, esta afirmación es insostenible, y aún en aquella época debía serlo. ¿Qué oyente de 1912 no reconocía en estas canciones las melodías rutinarias que utilizaban todos los intérpretes? La diferencia estaba en el poema; el acompañamiento de un estilo o de una cifra muy rara vez sobresalía por lo original. Sus formas venían heredadas del canto colonial, siendo la guitarra el instrumento transmisor. De todos modos, se verá que algunas apropiaciones son menos legítimas; lo que tampoco es privativo de este artista: cualquier sondeo a conciencia revelará que una buena porción de la fonografía nacional anterior a 1920 admite deudas en su música o en su letra.

Benedetti destaca otras influencias de poetas y cantores criollos en Gardel:

Para el cantante fue trascendental haber descubierto la obra de Cepeda: [el "divino poeta de la prisión"] cinco de las composiciones de 1912 llevan letra suya, aunque ninguna esté acreditada. [...] y [...] el payador Federico Curlando, otra poderosa referencia para este Gardel inicial. Curlando fue el último (y uno de los más jóvenes al morir, en 1917) de una generación de payadores en la que se ubicaron también Betinoti, Ezeiza, Cazón y Trejo;

Otra de las apostillas de Benedetti nos cuenta que en la Revista Fray Mocho no. 48 aparece un catálogo de la Casa Tagini donde se incluyen los cuatro primeros discos de Gardel, en un apartado llamado "Repertorio Criollo". Lo significativo es ver la lista de otros autores incluidos bajo esa descripción, a saber:

Diego M. Munilla, el matrimonio Gobbi, Arturo Navas, Ángel G. Villoldo, Luis M. Vellion, Eugenio G. López, Juan Maglio "Pacho", Vicente Greco, Genaro Espósito, Francisco Píriz, Juan A. Sarcioni, Saúl Salinas, Arturo A. Mathon y muchos otros

Vale la pena consultar el artículo de Benedetti con el estudio detallado de la autoría comprobada o atribuida de cada una de las composiciones de 1912.

Uno de los letristas preferidos por Gardel fue Eugenio Cárdenas, de quien grabó 29 temas, tantos como los que grabó de Lepera (número sólo superado por Juan A. Caruso, con 38) Las canciones de Cárdenas que Gardel grabó fueron:

Alicia (vals) Música:Guillermo Barbieri
Ave cantora Música:Rafael Rossi
Ave sin rumbo Música:Gardel-Razzano
Barrio viejo Música:Guillermo Barbieri

Besos que matan Música:Guillermo Barbieri
 El pibe Música:José Pecora
 Falsas promesas Música:Ángel Riverol
 Fiesta criolla Música:Rafael Rossi
 Flor de cardo Música:Miguel Correa
 Guaminí Música:Guillermo Barbieri
 La milonga Música:Rafael Rossi
 Mala suerte (vals) Música:José María Aguilar
 Mañanita de campo (ranchera) Música:Ángel Riverol
 Meditando Música:Hugo L. Eveque
 Perdonada Música:Rafael Rossi
 Por el llano Música:Rafael Rossi
 Que lindo es el shimmy. (shimmy) Música:Guillermo Barbieri
 Rosas de abril. (vals) Música:Rafael Rossi
 Salve patria (estilo) Música: Guillermo Barbieri
 Senda florida Música:Rafael Rossi
 Sonrisas. (shimmy) Música:Esteban González
 Soñando Música:Paquita Bernardo
 Sueños Música:Ciriaco Ortiz
 Te fuiste hermano Música:Alberto Tavarozzi
 Tierra hermana Música:Guillermo Barbieri
 Trapito Música:Hnos.Servidio
 Tu mirada Música:José Rosito
 Una lágrima Música:Nicolás Verona
 Vida amarga Música:Pascual Mazzeo

En varias de ellas, pero sobre todo en las más conocidas "Fiesta Criolla" y "Senda florida" la temática campera y criolla está muy presente.

También con respecto a Gardel como autor (o supuesto autor) de canciones de sus primeras grabaciones, Florentino Diez, analizando el plagio en el repertorio tanguero relata:

El 2 de abril de 1912 Carlos Gardel firma con José Tagini, que representaba a Discos Columbia, un contrato que en su artículo primero expresa: "El Señor Carlos Gardel cede al Señor José Tagini todos los derechos y acciones sobre las composiciones siguientes: [las presentamos reordenadas]"

A mi madre
 A Mitre
 Brisas de la tarde
 El almohadón
 El prisionero
 El sueño
 Es en vano
 La mañanita
 La mariposa
 Me dejaste
 Mi china cabrera
 Mi madre querida
 Pobre flor
 Sos mi tirador plateado
 Yo sé hacer

...declarando en este mismo acto no haber vendido o cedido ningún derecho perteneciente a las piezas arriba mencionadas a ninguna compañía o persona que se ocupe de la explotación de discos o cilindros o demás

dispositivos para máquinas que reproduzcan o transmitan los sonidos de la voz humana". En realidad las poesías que cantaba Gardel pertenecían:

al poeta oriental Oscar Orozco ("El tirador plateado")
a Andrés Cepeda ("Yo sé hacer", "Me dejaste", "El sueño", "La mariposa")
al payador bahiense (fallecido en 1917 a los 39 años) Federico Curlando (el vals "Es en vano")
a José Mármol ("Brisas de la tarde")
al poeta Juan Bautista Etchepare ("A Mitre", con música del payador Pablo José Vázquez)
a José Betinoti ("Mi madre querida")
a Sebastián Alfredo Robles ("A mi madre"),
y otras de autores anónimos..

Otros temas atribuidos a Gardel que lista 'Tino' Diez son:

el estilo "Qué suerte la del inglés", que firma con José Razzano y cuya letra pertenece al poeta uruguayo Alcides de María (alias Calixto el Ñato); también el estilo "El cardo azul" contiene parte de la letra de la poeta argentina Isabel Cecilia Canavery; la media cifra que canta Razzano y recita Gardel "Pavadas" tiene letra compuesta por Alberto Aureliano Novión; el bambuco "El vagabundo" tiene música de Fulgencio García y la letra es de autor anónimo; la cifra "Amanecer" tiene versos del poeta oriental Elías Regules; el bambuco "Rumores" tiene letra del poeta antioqueño Francisco Restrepo Gómez y música del cantor colombiano Alejandro Wils; el tango "Ivette", donde figuran como compositores "Costa y Roca", en realidad tiene música de José Julián Martínez (alias El gallego Martínez); el vals "Contrastes" es del chileno Osmán Pérez Freire; el pasillo "Mis flores negras", atribuido a Félix Scolatti Almeida, en realidad fue compuesto por el poeta colombiano Julio Florez; los versos del estilo "El lazo", que se grabó como de Justo Tomás Morales, son del poeta bonaerense Ramón Solveyra Casares.

Desprolijidades en la inscripción de autorías aparte, para ver el peso que tuvieron los temas "camperos" en el repertorio inicial y posterior de Gardel señalamos que en la colección de CDs "Su obra integral: 21 v., 400 piezas", que apunta a cubrir la obra completa del cantor hay dos que son exclusivamente de temas criollos e incluyen 37 temas

CD Criollita decí que sí: [los damos en orden alfabético]

Apure Delantero Buey (canción)	Le Pera – Gardel	1935
Ausencia (vals)	Bianco – Gardel/ Razzano	1920
Claveles Mendocinos (zamba)	Alfredo Pelaia	1929
Criollita De Mis Ensueños (tonada)	Batistella – Le Pera/ Gardel	1933
Criollita Deci Que Sí (cifra)	Le Pera – Gardel	1934
El Sol Del 25 (gato)	Domingo Lombardi - Rocca	compuesto en 1910, grabado en 1917; 1930
El Tirador Plateado (estilo)	Oscar Orozco (oriental)-Gardel	1912 (El poema es de 1900)
Gajito De Cedrón (chacarera)	Navarrini – Prado	1927
La Mariposa (estilo)	Cepeda – Gardel	1930
La Pastelera (ranchera)	Brancatti – Rossi	1930
La Tropilla (canción campera)	Tagle Lara – Geroni Flores	1922
Mañanita De Campo (ranchera)	Cárdenas – Riverol	1930

Me Enamore Una Vez (ranchera) Canaro – Pelay 1933
 Mi Manta Pampa (zamba) Guillermo Barbieri 1923
 Mirala Como Se Va (tonada) Saúl Salinas 1921
 Para Quererte Nací (cifra) Martino – Gardel/ Razzano 1925
 Sanjuanina De Mi Amor (tonada) Martino – Greco 1933
 Tu Diagnostico (vals) José Betinoti 1933

CD El gaucho [en orden alfabético]

El Almohadón (vals) Cepeda – Gardel 1912
 El Anillo (zamba) Ambrosio Río – Martolli 1925
 El Carretero (canción criolla) Arturo de Nava 1922
 El Cimarrón Del Estribo (canción Luis Fernández de Retana 1929
 El Lazo (estilo) Ramón Solveyra Casares - Juan Telémaco Morales 1926
 El Moro (estilo) Juan M. Gutiérrez – Razzano/ Gardel 1917
 El Tirador Plateao (China Mía) (estilo) Oscar Orozco (oriental)-Gardel 1912 (El poema es de 1900)
 El Triunfo (La Tropilla) (triumfo) Rocca – Pardo 1925
 La Criolla (milonga) Razzano – Gardel 1917
 La Yegüecita (cueca) Razzano – Gardel 1919
 Mi Caballo Y Mi Mujer (cueca) José Ricardo – Soria 1920
 Mi Manta Pampa (zamba) Guillermo Barbieri 1923
 Mi Pañuelo Bordao (tonada) Martino – Greco 1920
 Mi Ranchito (canción) Guillermo Barbieri 1922
 Mi Tierra (zamba) Cristino Tapia 1920
 Mis Espuelas (estilo) Elías Regules - Francisco Martino 1925
 Pa' Que Mas? (tango) Supparo – Ceglie 1926
 Raza Noble (tango) Caruso – Grupillo 1926
 Suena, Guitarra Querida (estilo) Razzano – Gardel 1919

Durante toda su carrera artística, Gardel declaró más de una vez su preferencia por la canción campera, y en particular, que su interpretación preferida era "El carretero" de De Nava

El 1º de Julio de 1935, el Diario El Debate de Montevideo, exhuma un reportaje que el periodista Segundo Bresciano hizo a Carlos Gardel en junio de 1930.

B- Si usted se hiciera componer una canción de encargo, como para usted, ¿Cómo la preferiría?

G- Querría una canción gaucha, bien típica, de sabor campero, puramente descriptiva.

B- ¿Ha llorado alguna vez cantando?

G- Muchas veces, y casi siempre he llorado delante de públicos extranjeros. En París, en Londres, en España... la lejanía del terruño me produce nostalgia. Y entonces, al cantar, lloro.

B- ¿Cuál es la canción que ha entonado más?

G- Todas me llegan al alma.

B- ¿Y la canción que usted cantó con más placer?

G.- El carretero. Es mi canción predilecta. ¿No cree usted, che, que este canto es todo un cuadro viviente? Para mi "El Carretero" * es un pedazo de vida reflejado de manera admirable. En París esta canción hacía delirar a los franceses, Yo me presentaba vestido de gaucho, la escena típicamente campera, aparecía alumbrada con colores fantásticos... ¡Qué efecto más deslumbrante! Y cuando yo daba aquel silbido del carretero que azuza la marcha de sus bueyes; Uiff... Uiff... Uiff... "¡Delantero, huella, huella, buey!".

B.-Y Gardel silbando me evocaba las impresiones que ejercía en el ánimo de los franceses el silbido del carretero.

[<http://www.geomundos.com/cultura/gardeloriental/gardel-por-gardel-para-el-debate-de-montevideo-- doc 17365.html>]

En 1923 Gardel posó vestido de gaucho para su fotógrafo José María Silva.

[http://2.bp.blogspot.com/_34QAJp05h64/Ssc-xzrp0LI/AAAAAAAAABQE/DqERWVpeeOI/s400/Carlitos Gardel , vestido de gaucha con su guitarra.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_34QAJp05h64/Ssc-xzrp0LI/AAAAAAAAABQE/DqERWVpeeOI/s400/Carlitos_Gardel_vestido_de_gaucha_con_su_guitarra.jpg)

Veremos más adelante, en el capítulo sobre literatura, que en su preferencia incluía las obras de "El Viejo Pancho", el poeta José Alonso y Trelles.

La fidelidad del Gardel a su repertorio criollo queda demostrada en las que fueron su últimas grabaciones en Buenos Aires, como lo consigna Nelson Bayardo.

El 6 de noviembre de 1933 graba "Madame Ivonne", el vals "Tu diagnóstico" de Betinoti y una tercera versión del estilo "El tirador plateado".

Debita en diciembre de 1933 ante micrófonos de la NBC con su preferido, "El carretero" de De Nava, que también interpretó en Colombia el día antes de su muerte.

Su primera grabación en el sello Víctor de Nueva York (julio 1934) es la cifra "Criollita decí que sí".

En cuanto a las películas que filma en Francia y en Nueva York, varias incluyen canciones criollas:

Luces de Buenos Aires. 1932. Francia. Sofía Bozán, Pedro Quartucci. Música: Matos Rodríguez

Canta: El rosal

Melodía de arrabal. 1933. Francia. Imperio Argentina.

Canta- Mañanita de Sol a dúo con Imperio Argentina.

Cuesta abajo. 1934. N.Y. Mona Maris, actúa Le Pera.

Canta: Criollita decí que sí.

(Carlos Spaventa canta: "En los campos en flor" y el estilo "Olvido".)

El tango en Broadway. 1935. N.Y.

Canta: Caminito soleado

(Agustín Cornejo canta: "Chinita" y la cifra "Qué me importa")

(Cazadores de estrellas. 1936. N.Y. Bing Crosby & al

Canta: Apure delantero buey)

El día que me quieras. 1936. Rosita Moreno, Tito Lusiardo.

Canta: Guitarra guitarra mía. (que fue la última canción que grabó, en los estudios de RCA, N.Y., en marzo de 1935)

En su última audición radial desde Nueva York en marzo de 1935 interpreta la zamba "Caminito soleado"

Hasta el final, Gardel tenía conciencia del papel que jugaban las canciones criollas en su repertorio y su relación con el público. En carta a Defino del 16 de octubre de

1934 le da instrucciones sobre temas que debe pedir al pianista Castellanos que consiga:

Decile que prepare algunas melodías para relleno de películas, y que hay que hacer buenas partituras para poder dar un acompañamiento musical brillante a los films. En cuanto a los tangos, sólo si se tratara de algo fenómeno debe traerlo. Yo prefiero hacérmelos, caso contrario. **En cambio un buen valse o una buena canción criolla sí puede pedir**

El gusto del cantor criollo por excelencia por esta laya de canción queda de manifiesto en su comentario sobre el tango "Murmuyos" que había recibido de mano de Juan Carlos Patrón² : "Carlitos ... dice que "Murmuyos" es una canción que le viene de medida; campera y triste, como a él le gustan, para poder interpretarla con sentimiento criollo." le habría dicho Bebón Blixen al autor. Le gustaban las canciones camperas y tristes.

En cuanto a canciones criollas con autoría de Gardel, Javier Salaberry en su recopilación sobre el repertorio folklórico del Zorzal criollo detalla:

Según la recopilación de Morena, Gardel habría compuesto, solo o con otros autores, veintiséis estilos, ocho zambas, cuatro cifras, tres tonadas, dos cuecas y un gato. Según la misma fuente el repertorio criollo grabado por Gardel se compone de: Con el dúo Gardel-Razzano veintidós zambas, dieciséis canciones criollas, trece tonadas, diez valsos criollos, tres gatos, dos chacareras, dos cuecas, un estilo, una milonga, un triunfo y una danza; y como solista: treinta estilos, veintitrés valsos criollos, once zambas, once canciones criollas, seis milongas, seis cifras, cinco rancheras, cuatro tonadas, dos chacareras, dos vidalitas, un gato, una serenata, un triste y un triunfo.

Destaca después Salaberry como en Francia, en 1928, uno de los éxitos fue "El Carretero" de De Nava que "cantó todo París" y volvió a grabar allí diez años después de su primera grabación en Buenos Aires.

Apunta también Salaberry cómo en la década de 1920 ya asumido como cantor de tangos, en su viaje a Barcelona en 1928 grabó 20 tangos y un shimmy, pero en cuanto vuelve a Buenos Aires graba "Chacarera del norte", el gato "Mi suegro me quiere" y el estilo "El Lazo" y señala:

Y aquí surge un dato que hay que tener en cuenta. Consagrado como la figura máxima de su época, Gardel tenía mucha repercusión en las provincias, donde el tango era popular, también debido a que en cada una de las giras que continuó realizando por todo el país, incluyó siempre canciones criollas

En reportaje de el Diario El Plata, de Montevideo, del 2 de junio de 1929, ante preguntas del periodista sobre la popularidad del tango, Gardel manifiesta, definiéndose como artista:

Canto tangos como canto vidalitas, fox y shimmys con el solo punto de vista del artista que se esfuerza en complacer todo lo posible al público. Y nada más.

Entanto en el país vasco, en 1926, Eugenio Cortiguera firma un artículo en "La voz de Cantabria" que comienza citando versos de "El entenaio" de Elías Regules:

² según relato de Walter Celina en PÁGINAS GARDELIANAS - ENTRE LOS MURMULLOS DEL "TUPÍ NAMBÁ" martes 30 de junio de 2009

"Soy el ruiseñor cantor
Que a la música escuchando,
Lo más lindo y lo mejor,
Voy con mi sonrisa cantando.
Soy también el payador
Del lastimero cielito
Que al compás de un estilito
En horas negras, sin calma,
Saca penas del alma
Y la tira al infinito..."

"Repito con el poeta, y así es Carlos Gardel, criollo de pura cepa y el mejor de los intérpretes del alma de la canción argentina, de quien hace poco leí en uno de los diarios de la corte su actuación entre el público madrileño y sus triunfos definitivos al interpretar las típicas canciones criollas y los tangos argentinos, o, por mejor decir, porteños."

Subrayando la sensibilidad provinciana extendida a la Banda Oriental, , aparentemente virgen aún del contacto con el tango, citamos un párrafo de la nota publicada en el periódico "La Provincia" de Concordia, citada a su vez por "El Telégrafo" de Paysandú, del 3 de abril de 1919, y que comenta la actuación del dúo Gardel-Razzano en Concordia:

"La numerosa concurrencia que asistió anoche al debut de los cantores nacionales Gardel-Razzano, pudo comprobar que la fama de que vienen éstos precedidos es acordada con justicia, cosa que no sucede siempre con lo procedente de la capital federal. Y al efectuarse aquella comprobación, es natural que los aplausos fueran nutridos y prolongados, como un testimonio del agrado con que se escucharan las canciones, **que por ser criollas – no suburbanas ni truhanescas** - constituyen como un eco armonioso de la tradición nacional. El dúo Gardell-Razzano, con sus cantos, salva a lo que - por su timbre afectivo - podría llamarse la poesía popular argentina, del mal concepto en que la colocan esos engendros canallescros que están en boga y que triunfan hasta en los grandes salones europeos bajo la falsa denominación de argentinos."

En suma, y quizás sea esto tan simple el resumen de todo este trabajo: el tango se cantaba antes de 1917, pero al adoptarlo Gardel desde "Mi noche triste", lo hace incorporando su sensibilidad de cantor criollo fogueado en ruedas diversas, y esta sensibilidad era la del público que se sentía criollo o quería serlo y lo acogió.

Tres cantores de la transición

No fue, por supuesto, sólo Gardel quien inauguró una forma de cantar el tango. Veremos aquí algo del repertorio de otros tres cantores: Azucena Maizani, Ignacio Corsini y Rosita Quiroga, que cantaron y grabaron los primeros tangos canción en la década del 20, y también canciones criollas, en las que por lo menos Corsini y Rosita se iniciaron. Pensemos que fue una década de consolidación social de las olas inmigratorias del 900 y que en la sociedad ya formada seguían gustando las canciones criollas, y empezaba a legitimarse el tango con los discos, las revistas y pronto la radio.

En lo que respecta a quien les anteciedera, Linda Thelma, esa famosa estilista y tonadillera, grabó varios tangos sola o con Villoldo, entre ellos "La Morocha", "Soy el Rubio Pichinango", "No me vengas con paradas", "Zueco que no voy de baile", "El pechador", "El pilluza" y dúos "El marido borracho" y "El lechero y la sirvienta" y las canciones criollas "Viejo perdido" (estilo, 1908), "Mi mala cara" (triste, 1922-23), "A mi ñata" (estilo cómico, 1922-23), "Por cumplir" (cifra criolla, 1922-23)

Ignacio Corsini

En tiempos de Gardel andaba este cantor, también proveniente del canto criollo, que fue Ignacio Corsini (que decía "Gardel es el mejor, Magaldi es el más bueno"). Así describe Stilman su estilo de canto

Nada amigo de la "farra", de los desplantes jergales y de toda marginalidad ("No hay que confundir bohemia con cheques sin fondos", solía decir), cultivó un estilo exquisito que *la ulterior sumisión del oído del público a las astucias gardelianas* tornó insólito. Abandonó una triunfal carrera de galán-cantor con el declarado propósito de convertirse en "cantor nacional", haciendo honor al legado de los payadores urbanos (son memorables sus versiones de "Betinoti" y "El adiós de Gabino Ezeiza") y 'desplebeyizando' al tango, que incluyó en un amplio repertorio de milongas, valeses y otras canciones criollas; elaboró y refinó un canto melodioso que no abusa de lunfardías: cuando acude a ellas, como en El Ciruja , Cachadora , o las letras de Discépolo, su dicción perfecta se constituye en exótico comentario del texto. Durante años, su popularidad corrió cabeza a cabeza con la de Gardel. "Esta noche tengo que cantar como nunca, porque esta aquí Corsini, el único que me hace sombra en Buenos Aires", anunció el Morocho una noche de 1922 antes de comenzar una actuación en el teatro Solís, de Montevideo; una fotografía de esa época los muestra compitiendo en amistosa pulseada.

Selles lo presenta así en todotango.com:

Rememoró alguna vez Ignacio Corsini: "Los pájaros me enseñaron la espontaneidad de su canto, sin testigos, en el gran escenario de la naturaleza. Aprendí a cantar como ellos, naturalmente y sin esfuerzo". Y precisamente, su canto tuvo esa cosa simple, de pueblo, sin la interferencia de lo asimilado en el conservatorio.

Fue, por lo tanto, un cantor criollo, sin alardes de virtuosismo, con su estilo enraizado en el payador José Betinoti, pero con un claro dejo nasal —aunque parezca una paradoja— propio del sur de Italia.

Por una discografía más o menos completa de este cantor véase:

<http://www.scribd.com/doc/7338621/Ignacio-CORSINI>

[http://www.taringa.net/posts/musica/1264464/Ignacio-Corsini-Grandes-Exitos-\(Tangoringa\).html](http://www.taringa.net/posts/musica/1264464/Ignacio-Corsini-Grandes-Exitos-(Tangoringa).html)

Cuenta Sebastián Piana que Homero Manzi

“prefería entre los cantores a Corsini puesto que era el que más le recordaba la voz y el estilo de Betinoti, a quien admiraba”

Zucchi define a Corsini por “su tono melancólico y agreste”

H.A. Benedetti insiste con los contrastes y sostiene que Corsini representaba

...un estilo diametralmente opuesto al de Gardel. Su voz aguda, algo prefigurada en arqueológicos discos de cantores olvidados, era la modalidad típicamente bonaerense que aún sobrevivía hacia 1950, cuando el musicólogo Carlos Vega recorría la provincia tomando el repertorio de boyeros, golondrinas, domadores y troperos. Trasladar esa característica al tango fue virtud de don Ignacio.”

La voz quizá era más aguda que la del Gardel más escuchado (no del primero), pero la sensibilidad, a nuestro entender, no tanto...

Corsini era rubio y de ojos celestes, como la pulpera que inmortalizó. Pesce lo describe así:

El elegante y rubio galán cantando con su fina voz de tenor, con su timbre romántico y su personalísima modulación, era algo distinto en nuestros escenarios, distinto y único. Sin duda que sus éxitos como intérprete del tango, desde “Patotero” a “Caminito”, hicieron reflexionar a Corsini. A lo que debía agregar el éxito de venta de sus grabaciones”... [En 1928 empieza como solista en el Astral] El programa de presentación incluía “Caminito” “Hopa hopa hopa” “A la luz de un candil” “Cuando lloran los zorzales” (zamba) “Duelo Criollo” “Malevaje”.] El éxito del cantor fue enorme. La sala del Astral, de público muy familiar, vio crecer la cantidad de espectadores. Hasta los domingos, especial día para público femenino, se vieron concurridísimos...[...] Toda la ciudad supo de este triunfo y se volcaba a escuchar al dulce, romántico y dramático cantor de las cosas del campo y la ciudad. [...] “La pulpera de Santa Lucía” fue un éxito sin precedentes... (del moreno Enrique Maciel, guitarrista de Corsini y Pedro Blomberg)

Nótese la mezcla de tango y canción criolla de este “payador” ciudadano, en el que no faltaron además canciones de difícil definición como “Mis harapos” (Luque Lobo, 1918) o “El huérfano” de Castro y De Pardo (1923) que eran casi clásicos populares hispanoamericanos recogidos también como caballitos de batalla de sus repertorios por Agustín Magaldi, y Antonio Tormo, como lo fue también la “Canción del Linyera”, de Tormo. “Mis harapos” es quizás más conocido hoy en la versión del dúo “Los Visconti” pero hay muchas más, incluso una de Daniel Viglietti.

Un repaso del repertorio total de Corsini (584 títulos en 828 grabaciones o repeticiones) en busca de su repertorio más frecuente muestra que lo más grabado fue

La pulpera de Santa Lucía Blomberg y Maciel 1929 (6 veces), siguiéndole

Sombras Servetto y Pracánico 1914-1915) (5 veces)

Con 4 veces:

Alma gaucha (estilo)	Sarcione	-1929
Charlemos	Rubinstein	1941
Clavel del aire	Silva Valdés - Filiberto	1930
Cuando lloran los zorzales	Tagle Lara - Geroni Flores	1920
Destellos	Caruso - Canaro	1924
El adiós de Gabino Ezeiza	Blomberg - Maciel	1933
La canción de Amalia	Blomberg - Maciel	1933
La guitarrera de San Nicolás	Blomberg - Maciel	1930
(La) querencia	Silva Valdés - Chinarro	1931??)
La viajera perdida	Blomberg - Maciel	1930
Mentiras (tonada salteña)	Reyes - Reyes	1933
Mi caballo bayo	Brancati - Geroni Flores	1926

Con 3 veces:

A la luz de un candil	Navarrine - Geroni Flores	1927
Canción del carretero	Garaballo - López Buchardo	1931
Cobardía	Amadori - Charlo	1933
Cuartito azul	Batistella - Mores	1939
Dónde estás corazón	Berto - Serrano	1930
El adiós	Maruja Pacheco - San Clemente	1937
El ciruja	Marino - De la Cruz	1926
El poncho del olvido	Maroni - Avilés	1926
El resero	Yaraví - Eduardo Pereyra	1931
El rosal de los cerros	De Cicco - Bonessi	1933 ("leyenda gaucha arreglada en tango")
En la vieja pulpería	Brancatti - Maciel	1926
Griseta	González Castillo - Delfino	1924
Hojarasca	Cadícamo - Pesoa	1927
Hopa, hopa, hopa ³	Alonso y Trelles - Fugazot	1927
La bordadora de San Telmo	Blomberg - Maciel	1932
La llevo en el corazón	San Clemente - Alperi	1940
La tropilla (triumfo)	Mario Pardo - Santiago Roca	1938-1938
Los carreteros	¿?	1928
Los jazmines de San Ignacio	Blomberg - Maciel	1932
Madre	Servetto - Pracánico	1922
Mama vieja	Lito Bayardo - Juan Larenza	1946
María	¿?	1928-1929
Martirios del alma	Bonavena - Legüero	1930
Melancólica casita	Dizeo - Geroni Flores	1929
Morocha triste	Sanguinetti - Maciel	1939
No te apures	Carablanca - Bahr - Garza	1942
Por el camino	Tagle Lara - Geroni Flores	1928/ 1934
Por una mujer (vals)	Maroni - Maciel	1928
Quién será?	Rubinstein	1940

³ En la discografía de Ignacio Corsini, "Hopa, hopa, hopa" es catalogada como "triste" - no así en otras en que se la califica de "canción criolla" o "canción campera"

Soltando mis penas	Eduardo Bonessi	1933	
Sonia (balada rusa)	Partos - Cappenberg /Loehner		1940 (en 1927 lo graba Gardel)
Tristeza criolla (vals)	Charras	Corsini	1910
Un triste despertar	Paredes - Silva		1924
Ventanita florida	Amadori - Delfino		1932
Yira yira	Discépolo - Berón		1926
Yo no sé por qué te quiero	Pelay - Canaro		1934

De los 584 títulos identificados, sólo 99 coinciden con el repertorio de Gardel y son fundamentalmente tangos. Hay que tener en cuenta que Corsini vivió hasta 1967.

En cuanto a canciones camperas, sin ser muy exquisitos en el análisis de autores, géneros o fecha de grabación, solamente por el título identificamos de entre los 584 115 (listamos sólo los títulos):

A eso de la oración
 A la luz del candil
 A lo gaucho
 A mi china
 A mi madre
 A mi palomita
 A Ñanduty
 Abrojos
 Alma gaucha
 Altar criollo
 Atardecer pampeano
 Bosquejos gauchos
 Caballito criollo
 Caminito
 Caminito de la Sierra
 Camino del indio
 Canción del carretero
 China de la mazorca
 China hereje
 Chingolito
 Chinita ingrata
 Chinita linda
 Clavel del aire
 Clavelito
 Como aman los gauchos
 Como lloran los zorzales
 Corralera
 Cuando el indio ama
 Cuento criollo
 Decadencia criolla
 Eche más caña patrón
 El boyero de la campaña
 El carrerito
 El cuchillo de plata
 El gato federal
 El hijo del federal
 El paisano
 San Telmo
 El pericón de Martín Fierro
 El poncho del olvido
 El poncho gateao

El ranchito
El rebenque fatal
El resero
En la vieja pulpería
En mi rancho
Engualichaste mi corazón
Entre criollos
Flor de pajonal
Gaucha
Gauchito lindo
Gaucho
Gaucho sol
Guitarra gaucha
Hay casorio en la chacra
Hermano gaucho
Hopa hopa hopa
Huella huella
Insomnio
Juera guay
L(a) carreta
La carreta
La china de la mazorca
La criolla del pago
La doma
La entrerriana
La güeya maldita
La guitarrera de San Nicolás
La mazorquera de Monserrat
La Pulpera De Santa Lucia
La quema
La querencia
La rodada
La tropilla
La yerra
Lamento criollo
Las trenzas de mi china
Los carreteros
Los he vichao
Los sauces del Uruguay
Luna gaucha
Madrecita entrerriana
Martín Fierro
Mi alazán tostado
Mi caballo bayo
Mi guitarra
Mi lucero
Mi viejo rancho
Milonga triste
Misterio
Ñanduty
Pobre china
Pobre gaucho
Pobre *gringo*
Pobre mi china
Poncho
Popular tradición de esta tierra
Por qué iorais?

Provinciano
Quejas camperas
Ranchito mío
Recuerdo criollo
Relicario criollo
Santos Vega
Se baila en la ranchería
Sentimiento criollo
Sentimiento Gaucho
Sueño gaucho
Torcacita
Tortolita y chingolo
Tradición
Tradición gaucha
Trenzas negras
Tristeza Criolla
Vidalita

Esta lista incluye tres de las obras de El Viejo Pancho que también grabó Gardel:
Hopa, hopa, hopa; Insomnio y Misterio.

Con respecto al peso de lo criollo en su repertorio, vayan como testimonio los títulos de tres de los LPs editados después de su muerte en 1967: "Devoción criolla" (1971) "El payador de San Telmo" (1977) y "Corsini interpreta a Blomberg y Maciel" (1969)

Este último incluye los siguientes temas:

El adiós de Gabino Ezeiza	1933
La bordadora de San Telmo	1932
La canción de Amalia	1933
La china de la mazorca	
La guitarrera de San Nicolás	1930
La mazorquera de Monserrat	1930
La pulpera de Santa Lucía	1929
La que murió en París	1930
La viajera perdida	1930
Los jazmines de San Ignacio	1932
No quiero ni verte	1931
Siete lágrimas	1930
Tirana unitaria	1930
Violines gitanos	1930

"El negro" Maciel era en esos tiempos guitarrista de Corsini, lo había sido de Magaldi-Noda. Conoció a Gardel y a Razzano por el 1916 cuando Maciel vivía con Martino, pero nunca fue guitarrista de ellos.

Los otros guitarristas de Corsini fueron Rosendo Pesoa, Armando Pagés, y antes el oriental José María Aguilar

Es significativo que Corsini fue el intérprete emblema de Blomberg y Maciel, cuya obra representó una búsqueda de la vuelta a la sensibilidad histórico-criolla, relatando sucesos de antaño como lo hacían los payadores:

Azucena Maizani

*Yo soy el tango, señores,
acunado en el suburbio,
al conjuro de sus turbios
gorjeos de ruiseñores...
Son sus compases mejores
lo que tienen mi alma llena.
Y si la luna serena
viste en plata a mi arrabal,
han de verme... siempre igual!
Siempre la misma Azucena...!*

Más volcada que Corsini al canto del tango, Azucena Maizani, venida del teatro revisteril, a quien llamaban "La Ñata Gaucha" (porque se vestía de gaucho) no venía del canto criollo sino que debutó cantando tangos, pero desde una forma de cantar que no era la del tango bailado o el andaluz, sino otra.

Como bien lo recuerdan Selles y Pesce

... fue la primera intérprete tanguera que dejó totalmente de lado el ritmo – cosa tan respetada hasta entonces- para lucir su voz temperamental: cortando las frases, alargándolas o acelerándolas, según lo requirieran los versos de la composición"

Gobello va más allá en establecer a Azucena Maizani como pionera de una forma de cantar, que fue también la de Gardel, de la que aquí se destaca la sobriedad. Reproducimos esta larga cita porque se adentra en características de la forma de cantar que nos interesa detectar:

Ha de haber sido Azucena quien encontró por primera vez el modo de cantar el tango. ¿En qué consiste ese modo? Dicho rápidamente, en dar más importancia a la letra que a la música. El cantor de tangos cuenta más que canta. Por lo pronto, el tango es una canción silábica —una nota por sílaba— y no admite el gorjeo, el quiebro de la voz en la garganta, ni requiere tampoco el calderín, el floreo que el cantor ejecuta a su arbitrio durante la momentánea suspensión del compás. Ciertamente, los intérpretes de buena voz no siempre tienen la austeridad necesaria para desentenderse de esas galas canoras (recuérdese a Agustín Magaldi; recuérdese a Alberto Podestá en la interpretación de "Alma de bohemio") pero el tango canción no las necesita. Toda la musicalidad exigible a una cancionista o cantor de tangos reside en la afinación. Charlo solía sacar a veces de su disciplinada garganta notas muy agradables, como el prestidigitador saca los naipes de la manga. Esos y otros alardes, cuando no derivan a la canzoneta (Alberto Marino) o a la tonadilla (Ada Falcón, Libertad Lamarque) son válidos pero no imprescindibles. Seguramente, los mayores intérpretes del tango canción han sido Carlos Gardel (el Gardel de 1925 en adelante) y Mercedes Simone. A uno y a la otra les bastó cantar afinadamente la letra, dando a cada palabra el valor exacto. Ese modo de cantar el tango comenzó con Azucena Maizani, que provenía de la canción campera, cuya musicalidad suele ser muy sobria. Podría pensarse qué habría ocurrido si Azucena, como la Falcón, hubiese procedido de la tonadilla. Seguramente Delfino lo la habría escogido para cantar "Padre Nuestro"

Aclaro acá que no coincido totalmente con Gobello, en la medida en que pienso que en un buen intérprete (Gardel o Mercedes Simone) la música es utilizada para dar fuerza a la expresividad que no está sólo en la letra.

El de la "Ñata gaucha" era un repertorio personal que refleja el perfil único de esta intérprete, en el que valdría la pena ahondar para detectar cuáles eran las canciones que más festejaba el público en una mujer cantora. El solo repaso de títulos del repertorio sugiere una selección que antes habríamos llamado femenina y hoy diríamos que es con perspectiva de género ... pero del género como era entonces, ya que predominaban letras escritas por varones, quizás escritas para ser cantadas por mujeres, aunque vaya como ejemplo la letra del tango "Bruja" de Celedonio Esteban Flores, que aparentemente no grabó nadie más que Azucena, y que obviamente refleja la perspectiva típica de un varón en letra de tango y dice

yo no sé si te parece
que está bien lo que me has hecho
si ser bueno y ser derecho
esta paga ha de tener...

Así describen a Azucena aún hoy Néstor Pinsón y Ricardo García Blaya en todotango.com

Azucena fue romántica y temperamental. Cantaba con emoción letras que retrataban los amores y fracasos de muchachitas humildes de barrio, en realidad un relato de su propia juventud.

Fue una romántica también porque en su vida no pudo encontrar un amor estable ni nadie que la pudiera guiar en forma inteligente y desinteresada

Blas Matamoro, que analizó la forma dicotómica en que la sociedad y el tango veían a las mujeres, afirmaba que Azucena era lesbiana; claro está que eso no la hace de por sí más ni menos temperamental o romántica en su sensibilidad, ni más ni menos propensa a encontrar el amor en su vida, ni más ni menos expresiva como cantora..

Hoy día hay mucho interés entre jóvenes tangueras, más que nada porteñas, en rescatar este repertorio que incluye sobre todo tangos (las grabaciones son a partir de la década del 20) pero también otros ritmos más criollos. Un dato curioso es que, entre esos temas, sólo uno fue un estilo (Amanece, de De Olivera y Tucci, 1938) aunque Azucena, según Gobello habría sido "estilista" si no se hubiera encontrado Delfino, No son muchas las canciones "criollas" que integran su repertorio. De un total de 212 temas grabados por Azucena (en 226 grabaciones listadas en el catálogo Acceder).10 son valsos, 5 canciones (una de ellas "criolla"), 6 milongas, 5 rancheras, 3 tonadas, 3 zambas 1 'quejas provincianas' y 1 yaraví incaico, a saber:

Canciones:

Yo tuve un cariñito.- ¿?.- 1924

Para qué vivir.- Alberti – Delfino.- 1927

La canción de los sargentos.- Bernárdez – Maldonado.- 1939

Querime, serrana.(canción criolla)- Camino – Filiberto.- 1925

Yuyito de la sierra.- Molina – Sosa cordero.- 1935

Cariño.- Rubianes – Gabino.- 1935

Estilo:

Amanece.- De Olivera – Tucci.- 1938

Milongas:

Aquí me pongo a cantar.- Cadícamo – Marcucci.- 1935

Milonga sentimental.- Manzi-Piana.- 1955

Milonga del 900.- Manzi – Piana (estrenado por Azucena).- 1955

Milonga del corazón.- Miguel Bucino.- 1955
Milonga para Gardel.- Viván - Sanguinetti.- 1946

Quejas provincianas:
Sin el calor de tu alma.- Martínez - Teisseire.- 1925

Rancheras:
Lechuciando.- Bohigas - Rafaelli.- 1931
El payador de Lavalle.- J.V. Brignolo.- 1929
Decí que sí.- Pidemunt - Maizani.- 1931
Remigio.- Reyes - Maizani.- 1930
La montielera.- Urgo - Culiarsi.- 1930

Tonadas:
Arriero de mis pesares.- De Olivera - Conte.- 1939
En el camino.- De Olivera - Demare.- 1939
Mentiras.- Staffolani - Reyes.- 1930

Valses:
Dolores.- ¿?.- 1929
Ingrata.- ¿?.- 1931
El ídolo roto.- Abad Reyes - Maizani.- 1930
Traición.- Agapito Crespo - Cafré.- 1930
Pensando en ti .- Celedonio E. Flores - Maizani.- 1954
Inesita.- De Grandis - Castriota.- 1928
Vos y yo.- García Jiménez - Bates.- 1930
Nelly.- Héctor Bates- Luis Bates.- 1938
Chiribiribí.- Mabel Wayne - Forte.- 1928
Manon.- Marengo.- 1930

Yaraví incaico:
La nieve.- Felix Scolati Almeyda.- 1925

Zambas:
Ay, zamba.- Puigdengolas - Filiberto.- 1925
No sé por qué.- José Bohr.- 1924
Tembladeral.- Camino - Luisi.- 1925

De los 212 temas listados en Acceder sólo 42 fueron grabados también por Gardel. Hay que tener en cuenta que Azucena sobrevivió a Gardel, pero en una primera instancia sólo siguió grabando hasta comienzos de la década del 30. Después viajó y al volver hizo menos grabaciones.

Véase:
<http://www.acceder.buenosaires.gov.ar/es/buscador/creator:Maizani,+Azucena,+Interprete>

Es de destacar la variedad de autores de letra y música que refleja el repertorio de Azucena; entre ellos figuran varios orientales como Gerardo Matos Rodríguez, Alfredo Mondino o Luis Cluzeau Mortet

Azucena grabó obras de autores que no eran los que Gardel más frecuentaba. Pero aún entre los autores elegidos por Gardel, la Maizani cantó otras obras (de Matos Rodríguez, o de Celedonio E. Flores, por ejemplo), hoy olvidadas. Pero también las hay –olvidadas- en el repertorio de Gardel. La anotación no implica juzgar la calidad de las obras (sería motivo de otro tipo de estudio) sino reflexionar sobre qué es lo

que se transmite como "clásico" en la memoria popular y qué factores intervienen en que esto sea así.

Hasta sus últimos años Azucena se declaró admiradora de la forma de cantar de Gardel –se conocieron en 1923- y sostenía que los dos tangos que ella cantó de su autoría (Silencio y Sus ojos se cerraron) los cantaba con toda el alma.

En cuanto a los acompañantes con los que grabó, de 1923 a 1926 lo hizo con la orquesta de Francisco Canaro y luego por Enrique Pedro Delfino al piano y Manuel Parada con la guitarra. De 1929 a 1931 grabó acompañada por el violinista uruguayo Roberto Zerrillo, el pianista Oreste Cúfaro y la guitarra de Manuel Parada,

He aquí los versos que le dedicó Celedonio a Azucena:

Cachá cuatro compases de un tango rante,
de esos con más pelusa que un gato angora,
y el verso más lunfardo y más asonante
de este poeta reo: (Perdón, Señora...)

Metete unos pedazos de barrio bajo
cuando el Sol los pincela de poesía,
y la marca primera que marca el tajo
de dos guapos parejos de hombría a hombría.

La bronca de un cafiolo que quedó en banda,
la curda de un porteño que de parranda
sale a tirar, alegre, manteca al techo.

Mezclá todo con gloria, pasión y pena:
y tendrás el retrato de la Azucena
ila tanguera más grande que Dios ha hecho!

Rosita Quiroga

*"Cantaba milongas, estilos, zambas, vidalitas.
Después me incliné al tango, pero al tango arrabalero.
Mis grandes éxitos fueron "Muchacho", "Mocosita", "Pato", "Julián"
http://www.youtube.com/watch?v=VPgQKJE_Wws*

Néstor Pinsón (todotango.com) considera a Rosita Quiroga, que fue apodada "la Piaf del arrabal"

...la primera cantora, heredera directa de los primitivos payadores. El suyo es un caso único en la historia de la mujer en el tango. Ninguna se expresó como ella, cantaba con la misma cadencia y el mismo "dejo" con el que hablaba, fue el prototipo femenino, irreplicable, de lo arrabalero.

Interpretaba naturalmente, como le salía, y pulsaba la guitarra por tonos, tal como le enseñara Juan de Dios Filiberto su vecino en el barrio de la Boca.

He aquí como deviene arrabalero un canto llegado directamente desde los payadores. Su primer registro fue un estilo: "Siempre criolla", en 1923, junto con el primer tango "La tipa" de Maroni y Maciel, y "Echando buena" (¿sobre poema de Celedonio E. Flores?) Ella fue quien hizo con la casa Víctor las más tempranas grabaciones eléctricas, en 1926, la primera de las cuales fue "La musa mistonga" también de Celedonio y Polito. Fue Rosita la primera solista que intervino en la radio, donde la leyenda dice que le pagaban con una taza de café, y que después le gustaba cocinar puchero para sus compañeros músicos y cantores, como lo testimonia, según cuenta Estela Dos Santos, una foto en la que pela papas junto al micrófono, mientras que Azucena Maizani hacía tallarines. Todavía cantaba canciones camperas pero enseguida se volcó a cantar tangos.

Existen registros filmados de su pasaje por la televisión, en el programa "La botica del tango" de Bergara Neuman, en 1952, donde se la ve y oye cantar abrazada a su guitarra.

Aprendió a tocar guitarra desde los 7 años con Juan de Dios Filiberto, que iba a su casa a enseñarle a tocar el bandoneón a un medio hermano de la niña, y tenía 21 años cuando se estrenó "Mi noche triste" Cuenta Tuqui Rodríguez que

Algo que Rosita remarca en muchas de sus entrevistas es que "No cantaba tangos en esa época el tango era una mala palabra"

Luis Alposta, que compuso para ella la letra de la milonga "Campaneando mi pasado" a la que ella puso música y grabó a los 88 años, poco antes de morir se relata que fue ella que en la década del 30 le pidió a Homero Manzi la letra para una milonga y Homero le pidió la música a Sebastián Piana, naciendo así "Milonga sentimental" que estrenó Mercedes Simone, porque a Rosita no la convenció la forma.

Rosita cumplió además un papel de referente para los músicos y empresarios de la época, fue ella quien le consiguió contratos en la radio a Magaldi y a Mercedes Simone (a quien ella llamaba "la negrita"), por ejemplo

En particular fue generosa promotora el grupo de compositores uruguayos venidos de la Troupe Ateniense: Soliño – Collazo – Fontaina – Mondino. Así dice Soliño citado en todotango.com

El grupo de autores uruguayos, que en aquella época nos iniciábamos en esas actividades, todo se lo debíamos a Rosita Quiroga. Ella había acogido entusiastamente nuestras obras y las había difundido con cariño y generosidad. Habíamos contraído con ella un compromiso moral por el cual ninguna de las obras que ella grabara sería reproducida por otro intérprete.

El catálogo Acceder registra los siguientes tangos de los orientales, cantados por Rosita:

Cuando llegue el otoño.- Soliño – Rocca.- 1927
Garufa.- Soliño – Fontaina/ Juan Antonio Collazo.- 1927
Maula.- Soliño – Mondino.- 1927
Me querés.- Soliño – Mondino.- 1931
Mocosita.- Soliño – Matos Rodríguez.- 1926
Negro.- Soliño – Mondino.- 1926
Niño bien.- Soliño – Fontaina/ Juan Antonio Collazo.- 1928
Pato.- Ramón "Loro" Collazo.- 1926
Sarandí.- Soliño – Bauer.- 1926
T.B.C..- Soliño – Fontaina/ Donato.- 1929
Vieja loca.- Soliño – Collazo.- 1927

Sobre su forma de cantar, opina José María Otero:

Cantaba naturalmente, como hablaba, y lo hacía en su media voz de criollo gorrion alojado en su garganta, acompañándose en la bordona. La influencia genovesa de su barrio se transparentaba en la pronunciación de la ese, africanándola como los xeneizes, aunque era hija de asturiano y criolla cordobesa.

Espinosa Belén lo dice así:

Con áspera voz narraba las historias de los tangos casi con desdén, sin incurrir en trazos gruesos o melodramáticos. Más que cantar, decía. -Según Gobello- "se puso a chamuyar morosamente las letras, como para que la gente la escuchara con la oreja pegada a la gran flor azul de los gramófonos..."

Ella hizo un tango a su medida, un tango de cámara o de boliche, lo silabeó con una prosodia de eses muy dulces. "Comenzó a decir el tango cuando Gardel y Corsini aún lo tenorizaban; cuando la Maizani lo gritaba"

Rodríguez destaca que fue admirada por referentes porteños como Bioy Casares y Cortázar, de quien cita este fragmento del cuento "Circe"

"Los Mañara picoteaban pacientemente la galena del aparatito con teléfonos, y lo hicieron quedarse un rato en el comedor para que escuchara cantar a Rosita Quiroga..."

La discografía de Rosita recoge fundamentalmente tangos, y pocas canciones criollas, entre ellas:

Una cifra: Desencanto a volar.- Rosita Quiroga.- 1924

Tres Estilos:

Campera.- Guiol – Rosita Quiroga.- 1926
Sentimiento Criollo.- Rosita Quiroga .- 1924
Siempre criolla .- ¿?.- 1924 (grabado por en la otra cara de una interpretación de Linda Thelma, "Mi ñata")

Tres milongas:

La loca de Bequeló.- tradicional sobre poema de Ramón de Santiago.- 192?

Apología tanguera.- Cadícamo – Quiroga.- 1952

El taita del barrio.- Fernández – Polito.- 1931

De un repertorio de 128 títulos, comparte 26 con Gardel, pero Rosita vivió hasta 1984.

<http://www.acceder.gov.ar/es/buscador/all:Quiroga,%20Rosita,%20intérprete>

Nuevamente, como veíamos con Azucena Maizani, hay en el repertorio de Rosita Quiroga muchos tangos que hoy no se cantan, incluyendo muchos de los de Celedonio, que era su amigo y durante años escribió exclusivamente para ella. De Celedonio comparten Rosita y Gardel sólo: "Mano a mano", "Te odio" y "Tengo miedo", y del resto de los de Celedonio que cantó Rosita, quizás sólo "Muchacho" es conocido hoy en otras versiones como la de Ángel Vargas o Edmundo Rivero.

Esos tangos que grabó de Celedonio fueron, según lo que figura en el catálogo Acceder, 23:

Audacia	Celedonio E. Flores – La Rocca
Beba	Celedonio E. Flores – Donato
Carta brava	Celedonio E. Flores – Rosita Quiroga
Cobarde	Celedonio E. Flores – Espina
Contundencia	Celedonio E. Flores – Michellini
Corazoncito de oro	Celedonio E. Flores – Donato
De estirpe porteña	Celedonio E. Flores – Rosita Quiroga
El as de los ases	Celedonio E. Flores – Pereyra
Es preciso que te vayas	Celedonio E. Flores – Cobián
Fallaste corazón	Celedonio E. Flores – Iriarte
La musa mistonga	Celedonio E. Flores – Polito
Mano a mano	Celedonio E. Flores – Gardel / Razzano
Muchacho	Celedonio E. Flores – Donato
Nunca es tarde	Celedonio E. Flores – Pereyra
Qué familia	Celedonio E. Flores – Cadícamo
Sentencia	Celedonio E. Flores – Maffia
Son grupos	Celedonio E. Flores – Matos Rodríguez
Soñadora	Celedonio E. Flores – Spina
Te odio	Celedonio E. Flores - Pracánico
Tengo miedo	Celedonio E. Flores – Aguilar
Ufa ... que secante	Celedonio E. Flores – Buzón
Viejo coche	Celedonio E. Flores – Pereyra
Yo quiero ser tu amigo	Celedonio E. Flores – Dollard

Quizás Rosita fue quien, en aquella década de 1920, hizo el pasaje más completo de lo criollo al tango, dedicándose sólo a la nueva canción del arrabal de la mano de Celedonio, aunque, quizás también, ese fue para ella un pasaje natural, un poner la misma voz, el mismo canto y la misma guitarra a cantar otro paisaje continuador del criollo en la ciudad, como lo hicieron los primeros cantores por los boliches.

Cómo se canta el tango

Como en las otras músicas populares, la praxis interpretativa resultará fundamental para el proceso de transformación del lenguaje del tango a través del tiempo
Coriún Aharonian

Para el punto de vista de este trabajo, lo más interesante y lo más difícil de estudiar y definir –no lo pretendemos– es cómo interactúan los factores que hacen que se imponga un determinado repertorio o una determinada forma de cantar en el gusto popular. Al parecer los hay de orden económico (el tamaño de las orquestas, el poder de los medios de difusión, etc.), tecnológicos (la radio, las grabaciones, ahora las tecnologías electrónicas y la Internet, etc.), sociales (migraciones, estratos, género, etc.), culturales (costumbres de reunión y de ocio, etc.) o meramente artísticos (calidad de intérpretes, conocimientos de música, etc.)

¿Qué queda hoy de aquella forma de cantar que inauguró Gardel con otros y que hereda a nuestro entender mucho del viejo canto criollo? ¿Cuánto de esa forma pasó a ser por lo menos una de las formas de cantar tango que hoy subsisten?

Nos parece claro que hubo y hay todavía hoy cantores herederos de aquella tradición – y otros diferentes. Durante los años de auge de las orquestas tangueras, en las décadas de 1930 y 1940, casi todas incluyeron canciones criollas en sus repertorios, es de suponer que porque el público las disfrutaba – y quizás no sólo en Buenos Aires, pero aún así, nunca dejó de haber en Buenos Aires mucha gente que venía de las provincias, y el gusto se amalgamaba.

Sobre el repertorio vinculado con lo campero, dice Héctor Ángel Benedetti (En el capítulo “Con Aires Camperos” del libro “Las mejores letras de tango”)

No sólo tangos podrán hallarse en este libro. En menor cantidad, pero con indisimulable presencia, aparecen valeses, milongas, zambas y algunas otras canciones folklóricas. El repertorio de los autores y de los intérpretes del tango jamás se limitó a este único ritmo, sino que se enriqueció con una variedad genérica maravillosa; los grandes cantantes alternaron tangos con música de tierra adentro y hasta con música de tierra extranjera. Muchos discos traían de un lado un tango y del otro un tema folklórico, o de jazz.”

El capítulo incluye, entre esas composiciones :

Adiós Pampa mía	Pelay – Canaro/ Mores	1945
Clavel del aire	Silva Valdés – Filiberto	1930
Chingolito	Bianchi – Scatasso	1928
El rosal	Romero – Matos Rodríguez	1932
En blanco y negro	Silva Valdés – Néstor Fera	1937
Nido gaucho	Marcó – Di Sarli	1942
Palomita blanca	García Jiménez – Aieta	1929
Tapera	Manzi – Gutiérrez	1947

Sigue Benedetti, en ese capítulo, explicando cómo lo campero invadía también el repertorio propiamente tanguero, en su origen:

[sobre “Mi noche triste” Nótese,]... que está construido en décimas y octosílabos (una forma poética más afín al canto rural de la Pampa Húmeda) y que el ritmo aún no se ha despojado totalmente de la milonga.)

[...]

Mientras que en "El Porteñito", también de Villoldo, están los elementos afines a la mayoría de los tangos con letra de su momento (la ciudad, la guapeza, la mina, el lunfardo), en "La morocha" se introducen otros conceptos no menos corrientes para el bonaerense, pero mal o nunca expresados hasta entonces (el campo, la dulzura, el gaucho, el lenguaje campero) Con "La Morocha" aparece lo folklórico, aunque no deja de ser una transición, una pieza con más de cuplé que de tango.

Sobre "Mi noche triste" agrego que José Gobello lo denomina "octosílabo memorable". También son octosílabos los de Mano a mano (1918) y Audacia (1925), de Celedonio Esteban Flores.

Rodríguez Villar aporta una cita que ilustra sobre lo que pensaba nada menos que Troilo sobre esta característica del repertorio tanguero:

Troilo me pedía con generosidad que cantara alguna milonga, un estilo o una cifra. «*El cantor de tango debe saber, siempre, un estilo y una milonga. Si no, no es un buen cantor de tango*», era una de sus frases.

Corroborando esta apreciación sobre la afinidad que Troilo percibía entre el tango y la música criolla, cita Ernesto Abálsamo:

Recordemos lo ya señalado en cuanto a que Troilo sostenía que *el tango viene del sur*, y ponía como ejemplo la letra de **La Morocha** como "un retrato de la pampa"

Este mismo autor, que se concentra en argumentar que no es cierto que el tango tiene por único tema el de la traición de una mujer, lista entre los otros temas tocados por la letra del tango

a lo que muchos escritores consideran que fue el punto de partida de nuestra música popular: los temas camperos.

Dice Gobello en el tomo de la colección de Historia del Tango dedicado a Delfino y el tango canción:

En 1922 el tango canción vence la doble tentación del cuplé, que lo tironea por un lado, y de la poesía rufianesca, que lo tironea por el otro. A menos que la tentación fuera triple y lo tironeara también la canción campera.

[...]

Mucho de canción campera tiene "La mariposa" de Maffia y el morocho Celedonio E. Flores, que Gardel grabó en 1923, aunque ha de ser de 1922, o quizá de 1921.

[...]

El erudito Roberto Selles me señala un antecedente del tango canción en una canción del viejo Gobbi titulada "El ranchito", cuya primera grabación data del tiempo de los discos de una sola faz. La obra tiene dos partes que se repiten cierto número de veces. Dice Selles que no sólo él ha advertido el tono tanguero de esa página, sino también Barbieri, que la convirtió en el tango "Mi ranchito", rebautizado luego "Idilio campero". Los versos cantados por Gobbi decían bucólicamente

Tengo un ranchito sobre la loma
que está bordeado de verde grama
y un arroyuelo que cerca corre
riega el camino de la retama

...
Ésa es la vida que pasar quiere
el que te adora sin darte enojos;
frente a la pampa vana prefiere
vivir mirando tus lindos ojos

"Trago amargo" [de Navarrine e Iriarte]... es una letra flojísima, que se prestó a las más divertidas parodias. Pero posiblemente sea esa letra la que introduce en el tango el tema campero; en todo caso es el primer tango de tema campero que alcanza popularidad.

("Trago amargo" es el que empieza: "Arrímese al fogón, viejita aquí a mi lado/ y ensille un cimarrón para que dure largo...")

Téngase en cuenta que tanto Pascual Contursi como Villoldo habían sido "payadores" o milongueros ciudadanos.

En cuanto a la forma de cantar, que, más allá del repertorio, implica una continuación de la tradición criolla, dice Espina Rawson del Centro de Estudios Gardelianos, en evidente preferencia por ese estilo primitivo:

Luego llegaron las otras voces. Las melifluas, como con rositas roció; las barrocas; las permanentemente quejosas; las inexpresivas; las exageradamente expresivas; otras con rebusques kisch que adornaban cada sílaba con un moñito de plástico; las "recias" con sugerencias y gestualidad de gente de los servicios parapoliciales; las que separan las frases y las sílabas de forma arbitraria; las que se van del tiempo haciendo de cada tango una salmodia interminable; los cantores confidentiales de voces susurrantes; los que desbordaban todo el tiempo; y que sé yo cuantos más. Pasaron y pasarán. Pero, otros quedaron. Entre las voces que más aprecio, nombro aquí a Angelito Vargas, a Fiorentino, a Raúl Berón, a Carlos Dante, a Alberto Marino, a Ricardo Ruiz, a Edmundo Rivero, a Oscar Serpa, a Alberto Castillo, a Carlos Roldán, a Enrique Campos, y a unos cuantos más que se me escapan; cada uno en su estilo y en su época, ya que hubo quienes lamentablemente prolongaron sus carreras más allá de lo aconsejable.

Gobello dice, en el mismo libro sobre Delfino y el tango canción:

Seguramente, los mayores intérpretes del tango canción han sido Carlos Gardel (el Gardel de 1925 en adelante) y Mercedes Simone. A uno y a la otra les bastó cantar afinadamente la letra, dando a cada palabra el valor exacto.

A su vez, en Brecha (24/4/08) el columnista (y carnavalero) Guillermo Lamolle comentando un disco de Elsa Morán editado por Ayuí-Tacuabé afirma:

Elsa Morán da una clase de que para cantar tangos no hay más que hacer eso, cantarlos. No hay necesidad de llenarlos de firuletes, de frenadas, arrastres, adornos cromáticos, bajadas y subidas de volumen permanentes y otros exabruptos interpretativos que están de moda desde hace décadas entre los intérpretes del género, y lo seguirán estando a falta de otra cosa".

Esta es la forma criolla de cantar el tango que viene de Gardel, y que, en nuestro gusto personal, pasa por Charlo, Mauré, Fiorentino, Berón, Oscar Larroca, Edmundo Rivero, Nelly Omar, entre otros, y ciertamente no por muchos otros cantores de orquesta. Goyeneche ... es un caso aparte porque es auténtico creador de su repertorio y estilo, del que no estaba tampoco ausente lo criollo. Son más que disfrutables sus versiones de "Los ejes de mi carreta", "Pobre gallo bataraz", o el vals "Temblando" y "Metejón" que extrañamente se emparenta con la voz campera-

¿Cómo siguió evolucionando el tango como forma musical cuando empezó a imponerse en el gusto público en la década de 1920? ¿Qué conservó de la forma original del canto que le dieron Gardel, Azucena, Corsini, Rosita y otros?

Suele decirse que es a partir de Enrique Delfino que el tango canción tomó su forma definitiva e inauguró una nueva etapa, que lo adentró en la temática más ciudadana, separándolo de las canciones camperas como género, aunque no se separara en el repertorio de los cantores y mantuviera rasgos de aquellas tanto en la poesía de las letras como en la forma de cantar.

Ese desarrollo de la forma, con la introducción de nuevas armonías, desarrollos armónicos, fraseos instrumentales y vocales, tuvo, como hemos visto, en la década del 20 el florecimiento de músicos, letristas y cantores, ayudados por la difusión, que construyó un público muy demandante.

Pero, si bien subsistían los cantores solistas, en esa década del 20 hay una rama del tango que se empieza a diferenciar, a partir del perfeccionamiento de los intérpretes instrumentales y arreglistas, y empiezan a surgir las orquestas con muchos músicos, en las cuales el cantor apenas tiene pequeñas intervenciones. Es el estribillista, "héroe expuesto a las peores condiciones" según García Blaya, que a menudo no figuraba ni en la etiqueta del disco, como también a veces en las primeras épocas no figuraba el letrista en la partitura. Pero al poco tiempo

El éxito de los estribillistas obliga a las empresas discográficas a contratarlos como cantores del sello, o dicho con el lenguaje de la época "cantores de la casa". Esta situación los obliga a cantar en todas las orquestas que trabajan en la grabadora. Teófilo Ibáñez, que empezó con Firpo, en 1928, al ser contratado por la Víctor, grabó simultáneamente con Osvaldo Fresedo, Ricardo Luis Brignolo y la Típica Víctor, para nombrar algunas. El caso de Luis Díaz es más que elocuente, ya que grabó en casi todas las orquestas del período

Zucchi detalla que entre 1910 y 1920 las orquestas no usaban cantores, ubica en la década de 1910 el surgimiento del "cantor solista" al que denomina también "cantor nacional", (¿sería quizás aquel mismo payador urbano?) y en las décadas de 1920 y 1930 a los estribillistas o chançoniers en las orquestas.

La década de 1930 está signada, en las letras, por los tangos amargos y "filosóficos" de la crisis, cuyo mayor representante es Discépolo pero que incluye a otros como Amadori, Gorrindo o Antonio Podestá, el de "Como abraza a un rencor", que puede pensarse que contribuyeron a ahondar el tono dramático del canto. Pero paralelamente ocurre un desarrollo interesante: cuando las orquestas empezaron a hacerse populares en los bailes, en la década del 30, el ritmo empezó a hacerse más rápido -hasta entonces los arreglos instrumentales, sobre todo los del bandoneón o el piano, eran más lerdos- y resurgió la milonga, que había quedado de lado al aparecer el tango canción, como preferida para bailar. Allí aparecen las de Manzi y Piana, por ejemplo, que grabaron entonces Gardel, Azucena Maizani, Mercedes Simone y otros. Esas milongas eran para bailar con la

orquesta, pero las virtudes de letra y música invitaban también a los cantores a lucirlas fuera de las pistas.

La inicial coexistencia de orquestas por un lado y cantores por otro parece resolverse en 1940 cuando las orquestas empiezan a incorporar cantores que ya cantan toda la letra (el pionero, como en muchas otras cosas, fue Canaro) Pero en el ínterin ya las orquestas se movían en el ámbito de los bailes, donde importaba más el compás que la canción. Cada director de orquesta y cada cantor negoció y resolvió la contradicción a su manera, y hubo tantos estilos como directores. Por el lado de las orquestas se forman los binomios más o menos pasajeros: "Troilo - Fiorentino" "D'Agostino - Vargas, Tanturi - Castillo", etc..

García Blaya señala incluso la aparición de un nuevo formato musical en este período:

Ser cantor de la orquesta no significaba únicamente cantar la letra completa de un tango, era fundamentalmente el resultado de una nueva estructura en la concepción de la pieza, que se planificaba de un modo diferente a como se hacía hasta entonces. El cantor y el director eran socios en un planteo que los mostraba con igual protagonismo, generando en la mayoría de los casos -en carteleras y marquesinas- un rubro de dos apellidos: Troilo - Fiorentino, D'Agostino - Vargas, D'Arienzo - Echagüe, etc. En definitiva, el cantor y la orquesta formaban una unidad inseparable, una verdadera sociedad artística..

Pero muchos cantores cantaban además en la radio, en los escenarios o para grabar, a veces con orquesta o a veces solos -según el intrincado mundo de los contratos- acompañados con guitarras o conjuntos más reducidos. Estas experiencias distintas de los mismos cantores seguramente influyeron en la diversificación de las formas de cantar el tango y en el gusto del público, llegándose a un estado en que quienes gustaban del estilo de una orquesta o un cantor podían no soportar a otros, cosa que hoy subsiste.

Es en ese período que la figura del cantor se hace quizás más pública y menos íntima. En las pulperías y boliches el cantor es casi uno más de la concurrencia que, llegado el momento, agarra la guitarra y canta a pedido. En el circo criollo original se mantiene algo de esa cercanía. Ya el sainete establece la distancia desde el escenario y exigiendo que el cantor integre un personaje, pero sobre todo el cine, los bailes con orquesta y la televisión colocan al cantor en un marco más estructurado y más alejado de su público y es posible que esto haya contribuido a cambios en la "actuación" de los temas, o de la adopción de estilos de gestualidad vocal, facial y corporal que los alejaban de la más simple melodía y musicalidad que eran suficientes sí en el disco y en la radio.

La década de 1940 trae la incorporación plena de poetas letristas como Homero Manzi (que venía ya desde la década de 1930)- Cátulo Castillo - Homero Expósito que suman hallazgos en lo metafórico pero, fundamentalmente, una mirada nostálgica sobre el arrabal que puede verse como afín a la sensibilidad de la canción campera. Homero Manzi tenía una forma de ver y describir el arrabal que sintonizaba con la de los autores nativistas, sintetizada en los tangos de su autoría que eligió para cantar una de las mujeres de su vida, Nelly Omar: "Manoblanca", el propio "Sur", etc.

Véase lo que aporta el licenciado en letras Germán Pitta sobre la poesía de las letras de Manzi:

Con Manzi, la letra de tango adquiere otro refinamiento y por momentos [...] intenta despojarse del lunfardo. Apenas pervive en "El pescante" y "Milonga sentimental".

En "El pescante" y "Milonga sentimental", el lunfardo se cuela por el empleo de criollismos. Ambas letras constituyen algo así como bisagras al nuevo lenguaje empleado. hablamos de un tránsito porque el lunfardo empleado al reducirse al criollismo, permite el abandono de toda esa temática de la marginalidad presente en las letras de tango desde Villoldo a Contursi y esto incide en una disminución de la agresividad. Si términos como "bulín" o "percanta", convocaban toda la violencia del ambiente recreado, las voces criollas nos introducen en otro tipo de universo más cercano al de la lírica amorosa. La voz criolla está despojada de toda esa fuerza nativista con que aparece en la narrativa e ingresa en un repertorio lingüístico más refinado. "El pescante", "Milonga sentimental", "Viejo ciego", "Malena" mostrarían ejemplos claros de esta tendencia más esteticista y sensualista.

Pitta sostiene que con Discépolo se vuelve al lunfardo, en un "ensamblaje [que] buscará destacar el desajuste estilístico como una forma de mostrar la falta de armonía en el plano moral y afectivo.

Carretero aporta una explicación, que pasa por lo económico, de la evolución de las orquestas y cantores de tango a partir de la década de 1950, que fundamenta las nuevas preferencias por el cantor independizado de las orquestas y cantando nuevamente con guitarras. Es extensa pero optamos por reproducirla porque aporta, entre otras cosas, a la consideración de cuáles son las búsquedas de los cantores actuales:

La sociedad de la década de 1950 no fue la misma que la de 1930 o la de 1940. En ella convergieron muchos factores ajenos al tango que redundaron sobre las orquestas, cantores, compositores, espectáculos y lugares de esparcimiento, reduciendo la cantidad de músicos por orquesta, cerrando lugares y disminuyendo la concurrencia.

[...]

Paralelamente las casas grabadoras lanzaron a la plaza, las producciones de discos conteniendo esas músicas influyendo negativamente en el mercado del tango. El auge de la música folklórica, entre 1952 y 1954, hizo que las placas vendidas de esta última modalidad habían superado o igualado a las grabaciones vendidas de tango. Todo lo anterior obligó a la mayoría de las grandes orquestas a reducir su personal, dejando a muchos músicos y cantores sin trabajo. Paralelamente, locales tradicionales (cabarets, confiterías, salones de baile, clubes de barrio, etcétera), dieran espacio para otros ritmos o eliminaron directamente al tango.

[...]

Para subsistir muchos directores de grandes orquestas se vieron obligados a dirigir pequeños conjuntos (cuartetos o quintetos), de la misma manera en que los músicos despedidos se agruparon en tríos, cuartetos o quintetos.

[...]

Los grupos que podemos llamar chicos (de dúos a quintetos) por la elevación de la cultura musical ya señalada y la necesidad de buscar nuevos rumbos para permanecer en el mercado y el gusto popular, iniciaron la peligrosa

aventura de innovar, recreando viejas partituras o creando otras nuevas, que poco a poco se estaban alejando de la tradición y con ello del sentir popular. Es posible constatar por medio de las muchas grabaciones realizadas, los ponderables esfuerzos realizados, pero al mismo tiempo la distancia que separaba esas grabaciones del gusto popular imperante en el momento de ser realizadas. A ello hay que atribuir el fracaso de muchos de los intentos y no a la de cultura musical o falta de calidad musical.

[...]

También a consecuencia de esta crisis económica, muchos vocalistas se presentaron o grabaron, acompañados por una guitarra o un dúo de ellas, reverdeciendo una modalidad de los primeros años del siglo.

[...]

De los músicos que perduraron en la temática tanguera hay que diferenciar, para entender este período transicional a los tradicionales o semitradicionales, entreverados con los vanguardistas no exagerados como fueron Horacio Salgán, José Basso, Osvaldo Pugliese, Ubaldo de Lío, Enrique Francini, Anibal Troilo, Roberto Grella, Juan D' Arienzo, Héctor Varela, Florindo Sassone, para mencionar nada más que unos pocos y la ruptura musical que significó la corriente vanguardista o modernista encabezada por Astor Piazzolla.

[...]

Paralelamente a este fenómeno piazzollero, se registró la incursión de otros valores vocales que respondían a la corriente tradicionalista del tango postgardeliano y cuyos nombres en muy breve cita son Guillermo Fernández consagrado en la televisión, Chiqui Pereyra, Luis Filipelli, Héctor Blotta, etcétera. Las voces femeninas de esta generación, que es de alguna manera el retorno a las formas tradicionales, pueden sintetizarse en los nombres de Susana Rinaldi, Nelly Omar, María Graña, Nelly Vázquez, Gloria Díaz, Rosanna Falasca y Graciela Susana.

En cuanto al panorama actual, así lo pinta Carretero

...la desaparición biológica de los compositores consagrados por tradición, basada en su obra -Cadícamo y Federico, para nombrar a los más recientes fallecidos- la importancia que tiene en los medios audiovisuales las campañas publicitarias de empresas dedicadas a la propagación y venta de músicas internacionales, como son el rock o la salsa. Paralelamente han ido desapareciendo los locales diurnos y nocturnos para escuchar y bailar tangos, siguiendo la desaparición de las grandes orquestas, como se ha dicho.

A pesar de todos los indicios negativos, el panorama actual del tango es promisorio, pues existe un amplio sector popular que sigue gustando del tango tradicional. La desaparición de grandes conjuntos está compensada, a veces con largueza, con la edición de CD, con reediciones de los mejores repertorios de orquestas, solistas y vocalistas, al mismo tiempo que con métodos modernos de regrabación, se han rescatado grabaciones en muy viejos discos de pasta, que pertenecen a coleccionistas muy selectos y selectivos que los salvaron de la desaparición por ruptura o desidia. Algo parecido ha ocurrido respecto a las partituras conservadas en poder de coleccionistas o integrando el acervo de la Academia Porteña del Lunfardo y

la Academia Nacional del Tango, que necesitan un registro moderno que permita conocer los nombres de las composiciones, los correspondientes a letristas y músicos, y de ser posible fechas de composición y edición, incluyendo en esta última, el nombre de sus respectivos editores.

Junto a este último aporte que podemos llamar intelectual están los viejos y nuevos conjuntos (Salgán y Mederos, para citar en forma muy breve), acompañados con otros de la nueva generación masculina y femenina que están dando los primeros pasos, intentando salvar la tradición y al mismo tiempo incursionar en un nuevo modernismo que reconoce la influencia de Piazzolla, pero que se está separando, porque tiene una nueva sensibilidad, muy acorde con el mundo globalizado, también en la música, que les toca vivir.

Entre las nuevas orquestas dedicadas al tango se pueden mencionar El Arranque, De Puro Grupo, al quinteto de Pablo Mainetti y al cuarteto Almagro y al Adrián Iaies trío. Continúan los tradicionales y consagrados Atilio Stamponi, Susana Rinaldi, Amelita Baltar, el conjunto de Juanjo Domínguez, la Orquesta del Tango de la Ciudad, los tríos de Néstor Marconi, Julio Pane, los quintetos de Argentino de Cuerdas, el de Nuevo Tango y la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, a los que hay que agregar nuevos vocalistas y un reverdecer numerosos de letristas compositores musicales. El panorama se completa con varios conjuntos femeninos que reeditan los esfuerzos de Paquita Bernardo y de Eve Bedrune, con buen suceso musical, de crítica y público.

Los historiadores del tango seguramente están atentos a esta evolución, y se podrá ir viendo si efectivamente hay una vuelta a las formas más criollas del canto. Sería interesante ampliar esta cobertura por ejemplo con un estudio del repertorio actual de los cantores del interior oriental más rural o profundo (o de cada una de las partes que componen ese interior que no es homogéneo) en cuanto a la forma de canto y acompañamiento predominantes, así como el repertorio – seguramente incluyen tangos junto con canciones criollas antiguas. Esta presencia permanente de tradición oral seguramente interviene en un proceso de folklorización de muchas canciones. No es esta una reflexión meramente hipotética sino basada en testimonios de personas que recorren el interior. Un testimonio de la persistencia de la figura del cantor por ese mundo –relatada por el guitarrista Oribe Dorrego a Ney Perezza y por éste a Nicolás Ibarburu- cuenta cómo al terminar Dorrego su presentación en una reunión donde había exhibido sus dotes de guitarrista, uno de los concurrentes se acercó a preguntarle “¿Y Ud., no canta?”. Y al responderle Dorrego que no, le retrucó “Entonces se va a morir de hambre”. No es, ya se ve, la maestría en el instrumento lo que se esperaba, sino un cantor.

Oyendo las grabaciones de los primeros cantores tangueros y criollos, es posible ir hacia atrás con el oído hasta las melodías que el gaucho cantaba en el siglo XIX, y percibir la sensibilidad que las caracterizaba, que W.H. Hudson describía así en “La Tierra Purpúrea”⁴ cuando encuentra al personaje de Epifanio Claro en Paysandú:

...rasgueando una vieja, rajada y desafinada guitarra cantó tonadas amorosas en una voz de falsete, triste y llorona... Tenía una afición loca por la música... prefería las baladas o composiciones de un carácter filosófico, por no decir metafísico.”

Creo vislumbrar que es en el tono lastimero del cantor —administrado con recato, sin perder la sencillez— el que recoge aquella sensibilidad.

4 citado por Cédar Viglietti

Eso sí, la música, por suerte pero inevitablemente también, sigue entreverándose gozosamente, y hoy, en el repertorio de rockeros, murguistas y músicos populares urbanos de ambas orillas, se mezclan la murga, el tango y la milonga criolla permanentemente, lo que no nos impide este ejercicio de "Busque usted el hilo"

Se nos hace que sería lindo pensar que la parte más fuerte de ese hilo sea más bien una cuerda, preferiblemente una bordona.

El canto con guitarra:

*He mirado la Pampa
de un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires
Cuando entré no la vi.
Estaba acurrucada
en lo profundo de una brusca guitarra.
Solo se desmelenó
al entreverar la diestra las cuerdas.
No sé lo que azuzaban;
a lo mejor fue un triste del Norte
pero yo vi la Pampa.
Vi muchas brazadas de cielo
sobre un manojito de pasto.
Vi una loma que arrinconan
quietas distancias
mientras leguas y leguas
caen desde lo alto
Vi el campo donde cabe
Dios sin haber de inclinarse,
vi el único lugar de la tierra
donde puede caminar Dios a sus anchas.
Vi la pampa cansada
que antes horrorizaron los malones
y hoy apaciguan en quietud maciza las parvas.
De un tirón vi todo eso
mientras se desesperaban las cuerdas
en un compás tan zarandeado como éste.
(La vi también a ella
cuyo recuerdo aguarda en toda música)
Hasta que en brusco cataclismo
se allanó la guitarra encabritada
y estrujome el silencio
y hurañamente tornó el vivir a estancarse.
LA GUITARRA. Jorge Luis Borges*

La evolución del tango, y su tipología, están vinculadas no sólo a las letras y a la forma de cantar, sino también a los instrumentos que se utilizan en su ejecución que por supuesto se fueron modificando y alternando a través de las décadas.

En general la forma de canto criollo se mantiene más en los cantores cuando cantan acompañados por guitarras, ya que la orquesta fue un fenómeno más vinculado con el baile y el espectáculo, y condicionó mucho más al cantor a amoldarse al estilo de cada director.

El uso de la guitarra como instrumento preferido para acompañarse los cantores criollos viene desde su introducción por misioneros jesuitas que enseñaron a los

tapes a tocarla y a construirla. La guitarra, tal como nos la legaron los andaluces, que de Andalucía, al fin y al cabo, se puede decir que viene esta línea de música que asumimos como criolla.

Fue, lo dice Zum Felde, el instrumento del gaucho: "Todo gaucho toca la guitarra y sabe cantar una copla".

Así describe el instrumento Serafín J. García:

Instrumento melancólico, hecho a los tonos quedos y suspirantes, que contrastaban con su rudeza viril [la del gaucho], la guitarra lo atraía sin embargo con atracción pasional, irresistible y arrebatadora.

A veces esa pasión adquiría tal potencia que llegaba a enseñorearse por completo de su alma. Y entonces se consagraba exclusivamente a ella, haciéndose payador, que era la aspiración suprema, al fin de cuentas, de todo gaucho auténtico.

La guitarra del payador estuvo en los orígenes del tango, pero fueron muchos los instrumentos que intervinieron, y que cada uno abrió para el tango una rama de desarrollo (más o menos bailable, por ejemplo) o una época de predominancia en la preferencia popular.

Vicente Rossi cita, por ejemplo, que en la Academia San Felipe de Montevideo tocaban: 3 violines, arpa, flauta, bajo y armonio.

En este terreno también la predominancia de los tanos introdujo cambios: Los primeros tríos se formaron por italianos que remplazaban el armónico y la guitarra por el clarinete, e improvisaban en acordeón. La introducción del bandoneón enlentece el baile y lo melancoliza. A fines del siglo XIX ya hay organitos en Buenos Aires. Ya está mencionado por ejemplo en 1872 en el "Martín Fierro":

Allí un *gringo* con un órgano
y una mona que bailaba
haciéndonos rair estaba."

El sonido aerófono del organito -a diferencia del organillo español que tiene un sonido de cuerda percutiva- [v. wikipedia] lo hacen, además de una presencia insoslayable en las estampas de arrabal, y uno de los primeros difusores callejeros del tango, un precursor de la sonoridad del bandoneón. Se presume que el organito tiene origen italiano. El bandoneón, en cambio, es ciertamente de origen alemán, y es ubicado también por primera vez en Buenos Aires interpretado por Domingo Santa Cruz, "el rengo", en 1905, aunque hay referencias anteriores, como la que hacen los hermanos Bates (citados en todotango.com)

Este instrumento fue dado a conocer en nuestro país allá por el año 1870 por Bartolo, el brasileño, que trajo uno de 32 voces, fue uno de los primeros bandoneonistas». En el mismo libro se sostiene otra posibilidad, que lo trajo al país Don Tomás, "El Inglés", por 1884.

Juan Santa Cruz, padre de Domingo, ejecutaba una concertina -antecesora del bandoneón- en la Guerra de la Triple Alianza, en 1865

Se ubica además al bandoneón a mediados de 1900 en La Boca, donde los vendía un marinero alemán. No fue inmediata su incorporación a las orquestas de tango, ya que se lo veía como "vulgar" (!) Esta sí se produce alrededor de 1910, con

ejecutantes como Juan Maglio o Arolas, y significó la incorporación de una ejecución más lenta y ligada que la anterior de la Guardia Vieja.

También alrededor de 1900, se suma el piano al bandoneón al incorporarse una elite de pianistas que saben escribir música, para constituir la base instrumental del tango como bandoneón, piano y violín.

Así relata Carretero el paso de la guitarra a otros instrumentos en la orquesta "típica".

También influyó, y en no poca medida, el tiempo necesario para que los músicos de fines del siglo pasado que eran analfabetos musicales, aprendieran de por sí, la digitación necesaria o trataran de cursar estudios en conservatorios o academias. Ese tiempo imprescindible, también influyó en ralentizar el ritmo bailable y cuando se adquirió la digitación hábil y eficiente, se la utilizó en mejorar la musicalidad, y no imprimir velocidad. Ese aprendizaje benefició a los neófitos pues les permitió poder aprender mejor los pasos elementales y así concurrir a las pistas o salones y no hacer un papel desairado. Este es, posiblemente, el nacimiento del llamado bailar liso, en el tango. El mencionado proceso de adaptación y depuración que se registra en los grupos musicales consistió, además de eliminar o admitir instrumentos, en duplicar el número de algunos de ellos, como fueron los bandoneones o violines. Por su parte la guitarra fue relegada hasta desaparecer por completo. Con el tiempo, y de manera muy lenta, su lugar orquestal fue ocupado por el contrabajo, pero esto se dio en las agrupaciones que tenían estabilidad laboral, pues el contrabajo como el piano, no son instrumentos de fácil ni rápido traslado. Los pasos elementales, agregados al ritmo melodioso y cadencioso, impreso por el bandoneón dio a las parejas de bailarines de tangos el aspecto de seriedad que se ha mal interpretado como tristeza. Ya para fines de la década inicial del siglo presente estaba formado y en plena difusión el llamado sexteto típico, constituido por dos bandoneones, dos violines, contrabajo y piano. Su presentación y actuación, en la mayoría de los locales, se realizaba desde los balcones o tarimas elevadas, para permitir la expansión sonora hasta todos los rincones del salón.

Con De Caro y otros, alrededor de 1935, se potencia la calidad en la interpretación. Cada instrumento tiene su propia voz y hay solistas, según los giros melódicos. Aparece por ejemplo el "tempo rubato" para lo lírico en solistas – piénsese (cerrando los ojos) en el bandoneón de Troilo por ejemplo.

Pronto muchos ejecutantes de instrumentos pasan a ser directores de orquesta (Maffia, Laurenz, Pugliese, Troilo, Gobbi, Piazzolla) e imponen distintas calidades en las mismas, por ejemplo en Fresedo predominan las cuerdas, con el agregado del piano, mientras que Di Sarli es de la línea de Fresedo pero con más piano

La guitarra pues, desaparece de las orquestas, pero sigue siendo elegida como acompañamiento por los cantores que dejaban las orquestas para pasar a cantar como solistas en la radio o los escenarios (Rivero, Mauré, Nelly Omar, etc.)

Nos gusta pensar que con la conjunción de Troilo y Grela, por ejemplo, se produce un reencuentro y una reafirmación de los orígenes, que han replicado más recientemente otros como Leopoldo Federico con Hugo Rivas. Digo reencuentro porque hacen recordar la conjunción –que habría que ver en qué medida subsiste- de la guitarra con la 'cordiona verdulera' por las estancias y las pulperías, como se

da también aparentemente en los "tanguitos montieleros" entrerrianos (véase <http://ar.geocities.com/todochamarritas/Anecdotas/eltanguitomontielero.htm>)

Volviendo a la guitarra, y a sus antecedentes criollos, Rey y Guido exponen así sobre la difusión del instrumento en América:

En el área geográfica ocupada por el payador, el único instrumento que sirvió para acompañar sus cantos fue la guitarra. Esta sucesora de la culta vihuela española del siglo XVI, llega a América en manos de los conquistadores con los nombres indistintos de guitarra y de vihuela y con las nuevas técnicas que le había incorporado la práctica popular, tales como rasgueos y punteos especiales.

Curiosamente conservó su antiguo nombre de vihuela [para la gauchesca "vigüela", que perduró en la memoria del pueblo hasta mediados del siglo pasado. [...] La guitarra se difundió por toda América pero es el payador rioplatense el que la adoptó más decididamente. [...] Cuando empieza a circular por el Río de la Plata en el siglo XVII, Vicente Espinel –según afirman algunos– en 1570, en Madrid, acababa de incorporarle un quinto orden de cuerdas, cantidad que conserva hasta finalizado el siglo XVIII. Aparece entonces la sexta cuerda, se sustituyen las cuerdas dobles por las sencillas y se establece su afinación actual.

Florentino Diez, historiando las guitarras en el tango, las ubica así en la guardia vieja (véase la frecuente aparición de negros y pardos)

Aparte de los guitarristas primitivos que integraron conjuntos típicos junto al violín y el bandoneón y cuyos datos se agregan a continuación, vamos mencionar a los siguientes: Carlos Posadas; músico de color que cambió la guitarra por el piano y compuso obras como "Retirado", "El tamango" y "Cordón de oro", entre los más destacados; José Luis Betinoti, quien antes de dedicarse a las payadas en 1896, tocaba tangos en un trío que se completaba con flauta y violín; Gabino Gardiázbabal; "El Pardo" Canaveri, Díaz de Vivar, Manuel Inda, los hermanos Manuel y Fermín Ruiz; Enrique Schenoni, Francisco Romero; "El Pardo" Emiliano, Santiago Robles, Gabino Navas; "El Ciego" Antonio Rossetti, Guillermo Davis, Urbano Rodríguez, los hermanos Míguez, Guillermo Saborido, Martín Barreto, José Tanga; "El Negro" Lorenzo, Pedro Lafourcade, Eustaquio Uzurrún, Domingo Pizarro, Rafael Canaro, Alberto Hilarión Acosta y muchos más.

Capítulo aparte le merecen a 'Tino' Diez las "escobas" de Gardel, cuyo aporte al repertorio y a la forma de cantar del "Zorzal criollo", en su pasaje de lo campero a lo ciudadano, no hay que desmerecer: el negro José Ricardo, Guillermo Barbieri, José María Aguilar, Domingo Riverol y Julio Domingo Vives

A modo de ejemplo de trayectoria, reproducimos la del oriental José María Aguilar, quizás el más "músico" de los cinco, también compositor

Contribuyó a la jerarquización de la guitarra, junto con Oscar Alemán, Rafael "Rata" Iriarte, Manuel Parada, Domingo Greco, Rosendo Pesa y otros tantos, alcanzado al registrar discos como solista para "RCA: Víctor". Este uruguayo nacido en Montevideo el 7 de mayo de 1891, comenzó como intérprete en 1923, formó dúo con Enrique Maciel, acompañó al dúo Ferialto, a la cancionista Rosita Quiroga y al cantor Ignacio Corsini. En junio de 1928 se unió - a pedido de Carlos Gardel - a José Ricardo y Guillermo Desiderio Barbieri, al conjunto que acompañaba al Zorzal. Luego de su incorporación se empieza a destacar en las grabaciones, su fuerte punteo. En 1927 viaja con Gardel a Nueva York y lo acompaña en la gira por Centro

y Sudamérica. Aguilar fue un gran compositor. Gracias a su particular inspiración, hoy podemos disfrutar los tangos "Al mundo le falta un tornillo" (con letra de Enrique Domingo Cadícamo), "Tengo miedo", "Lloró como una mujer" y "Cuando me entrés a fallar" (con letras de Esteban Celedonio E. Flores) y "Milonguera" que le pertenece en letra y música. José María Aguilar, sobreviviente del accidente de Medellín, falleció ciego en 1953, ya alejado de la actividad.

Entre "otros guitarristas" Diez incluye a otros orientales. Reproducimos lo que se dice de ellos, como aporte a ver cómo es la trayectoria de un guitarrero en la música de dos orillas:

AGUILAR, FROILÁN

Froilán, hermano del "Indio" José María, nació en Montevideo en 1896. En sus comienzos se desempeñó como acompañante del dúo Rosita Quiroga-Rosita Del Carril en el teatro "Empire" Luego secundó a Ignacio Corsini y, solo par grabaciones, acompañó al grupo de Carlos Gardel. Cuando regresó a Montevideo tomó cursos de perfeccionamiento de guitarra con el maestro Calatayud y de piano con Rogelio Mastrángelo. En el año 1943 se presentó como solista en conciertos. Colaboró posteriormente con los espectáculos de la Comedia Nacional en el teatro Solís. Froilán compuso obras de distintos géneros, pero es quizás la más destacada "Murmuyos" el tango con versos de Juan Carlos Patrón.

CARLEVARO, AGUSTÍN

De este gran guitarrista dice Horacio Ferrer: "El más exquisito intérprete de tangos en solo de guitarra, en un estilo de inconfundibles características musicales. Marcadamente influido por la personalidad de Carlos Gardel, amalgamó esta gravitación con los revolucionarios conceptos armónicos, rítmicos y contrapuntísticos aportados por Astor Piazzolla. Ejecutante de sólida formación guitarrística, sus versiones se individualizan nítidamente por un emotivo contenido romántico expresado en su manera de dividir y de acentuar la frase musical" Nació en Montevideo, el 6 de enero de 1913. Estudió arquitectura, se recibió y ejerció la profesión al margen de su actividad como guitarrista, instrumento cuya ejecución aprendió con el maestro Luis Vittone. Entre sus mejores interpretaciones merecen citarse: "El motivo", "La última curda", "Che, bandoneón", "Mi refugio", "Loca bohemia" y otros de corte "romanza".

CORREA, HUMBERTO

Popular figura entre los milongueros montevideanos de la década del veinte, este guitarrista, cantor, payador y compositor, que usaba como seudónimo Iván Once, integró un dúo con Américo Chiriff. Realizó intensas campañas por el interior del Uruguay y en los carnavales montevideanos.

El tango "Mi vieja viola", con letra de su amigo Frías fue grabado por los mejores cantores y conjuntos, como Ángel Vargas con su orquesta (1950) José Basso con Oscar Ferrari (1950) Aníbal Troilo con Jorge Casal (1951), Alberto Marino con su orquesta (1952), Mercedes Simone con orquesta. Emilio Brameri (1952 y 1966), Aníbal Troilo con Tito Reyes (1964), Edmundo Rivero con guitarras (1967), Néstor Prado con orquesta. Raúl Plate (1971), Sexteto Tango con Raúl Funes (1976), María Garay (1977), Alfredo Zitarrosa (1981), Claudio Bergé con orquesta. Buenos Aires Cinco (1983), Eduardo Espinoza con orquesta. Raúl Garello (1994), Adriána Varela (1996), Lágrima Ríos (1996), Enrique Llopis con Juanjo Domínguez (1998), Carlos Cristal con Trío O. Berlingieri (1998), Tuco Paz con Alfredo Sadi (2002). Correa era un guitarrista "orejero", no sabía música. Por ese motivo algunos colegas dicen que el tango fue registrado gracias a los oficios de Salvador Frías, quien

habría escrito sus notas en un pentagrama y, por tal mérito, inscribió su nombre. Pero ocurre que en las partituras, Frías a secas, aparece de coautor de la letra. Como si esto fuera poco, en algunos cancioneros se menciona a los hermanos Frías. En SADAIC figuran Humberto Correa, como compositor y autor, y Osvaldo Daniel Falero Frías, como coautor de la letra. Humberto Correa dejó de existir el 9 de junio de 1964 en Montevideo.

FERREIRO FREIRE, CARLOS

El 1º de noviembre de 1928, nació en el montevideano barrio de "La Aguada". Desde 1940 estudió guitarra con Ramón Ayestarán, perfeccionándose luego con Abel Carlevaro y con Atilio Rapat. No conforme aún, estudió armonía, contrapunto y composición con Tomás Mujica y con Héctor Tosar. A partir de 1945, ofreció conciertos en Montevideo, en Buenos Aires y en San Pablo. En la década del cincuenta participó de muchas iniciativas del tango evolucionado. Integró el trío de Oldimar Cáceres con el contrabajo de Pedro Terrón y el "Octeto Montevideo". En 1965 formó un terceto con el bandoneón de Armando Blasco y el contrabajo de Néstor Casco.

GRANATA, SALVADOR

Dirigiendo con su guitarra una troupe llamada "Un real 69" revolucionó el estilo de celebrar el carnaval.

Esta popular figura de los carnavales montevideanos, nació en esta ciudad, en la zona denominada "Ciudad Vieja". Fue un artista intuitivo, pues jamás estudió música, a pesar de esto, compuso una gran cantidad de tangos, dirigió su propia compañía de sainetes musicales, condujo su propia orquesta y escribió más de una pieza teatral.

Los tangos "Pancho Talero", "Un real al 69", "Pobre mascarita", "Borrón de nieblas" y "El milonguero" fueron de su autoría.

MASTRA, ALBERTO

Su verdadero nombre Alberto Mastrascusa. Nació en Montevideo, cerca del Molino Mañé, zona que menciona en su milonga "Así fui yo" y evoca en el tango "Harina amarga". Se inició como guitarrista, alternando con los payadores orientales y los cantores Pepe, Juan y Pedro Medina, Aníbal Melgarejo, Narciso Mederos y otros. Mastra - conocido como "Carusito" en ambas orillas del Plata - formó luego un trío que actuó en Buenos Aires y en Montevideo y en el que por primera vez fue su esposa Josefina Barroso. En Buenos Aires el terceto se presentó en Radio El Mundo, imponiendo canciones como "No la quiero más", "Una canción para mi pueblo", "Bonjour mamá" y otras.

"Carusito" siendo zurdo, no cambió la posición de las cuerdas como la mayoría de los intérpretes con tal característica: así, descubrió que podía extraer sonidos vedados a los ejecutantes de academia.

Sus tangos difundidos son: "Un tango para Esthercita", "Aguantate Casimiro" y "Mi viejo el remendón"; pero lo mejor son sus milongas: "El peluquero", "La fulana", "Potrerito", "Miriñaque", "El criollito oriental", "Maldonado" y "Con permiso".

NÚÑEZ, MARIO

Virtuoso de formación intuitiva y llamativa seguridad. Estilísticamente, responde a la excelente escuela de Roberto Grela. Nació en Montevideo, en el barrio de Chimborazo. Las primeras nociones las recibió de su padre que, además de trabajar como carrero, se presentaba en los boliches, al modo de los viejos "milongueros" uruguayos. En 1949, tenía entonces 20 años, vino a Buenos Aires donde, durante ocho temporadas, fue guitarrista de Antonio Tormo, éste, le grabó dos temas: su vals "El caminante" y la milonga "Se

reía". Desde 1960 Mario se dedicó de lleno al tango, tomó entonces un conjunto de guitarras, guitarrón y contrabajo, al que llamó "Cuerdas de Oro" con el que grabó para el sello "Antar Telefunken". Núñez tocó varias veces con Aníbal Troilo. En 1962 cuando a "Pichuco" se le tributó un monstruoso homenaje en el Palacio Peñarol de Montevideo, el "Gordo" fue acompañado por Mario Núñez en guitarra y Néstor Casco en contrabajo.

PÉREZ, CIRO

Este guitarrista uruguayo nació con alma de músico y cantor el 9 de diciembre de 1944, como *Ciro Leonel Pérez Avero*. De niño, en la escuela primaria, inició estudios de bandoneón, pero siguió con la guitarra alternando luego lo criollo con el tango. Formó en 1961 un dúo logrando un premio de un concurso por Canal 4 de Montevideo. Formó luego el cuarteto "Los trovadores del Río" y recorrió los locales nocturnos de la capital uruguaya. Dejó el canto y se dedicó solo a la guitarra, uniéndose, en Buenos Aires, al conjunto de Roberto Grella, con la que inició un largo período tanto el "El viejo almacén", acompañando a Edmundo Rivero y otros cantantes, que se prolongaron en recitales, televisión y grabaciones. Sus estudios de armonía con Gualberto López y Nelson Olivera enriquecen su natural concepto armónico en la interpretación de los géneros nativos del Río de la Plata. Cuenta en su historia sintética sus tareas acompañando a Alfredo Zitarrosa y la integración como guitarrista y voz en la agrupación "Horacio Ferrer y sus amigos" con recitales en la Argentina y Uruguay, televisión y un LP. Radicado desde los años ochenta en París cumple giras europeas, coincidiendo en 1990 con el bandoneonista Osvaldo Montes, grabaron en Alemania en compactos, casetes y discos en dúo de bandoneón y guitarra, en donde *Ciro Pérez* luce su ductilidad en la cuerda con influencia "greliana". Es compositor de "Vida y vidalita", un milongón; "Romance de la casita demolida", un choro y "Navidad en el Abasto", milonga porteña.

A Alfredo Zitarrosa lo acompañaron, además de *Ciro Pérez* y Humberto Correa, Nelson Olivera, Eduardo Méndez, Carlos Morales, Silvio Ortega, entre otros, y Gualberto López en guitarrón.

Una omisión en esta lista de orientales es la de Alberto Chiriff, que musicalizó tres de los cuatro los poemas de El Viejo Pancho que cantó Gardel, y cuyos datos reproducimos de todotango.com.

CHIRIFF, AMÉRICO

Nombre completo: *Chiriff Muñoz, Américo Juan*
Guitarrista, compositor y cantor uruguayo.

Apasionado cultor del género gauchesco, supo imprimir en sus composiciones musicales la originalidad y el sentimiento con que lo distinguieron. Chiriff nació en Montevideo el 13 de junio de 1897 y allí falleció el 18 de abril de 1950. La mayoría de sus obras las hizo sobre los inmortales versos del Viejo Pancho, desde la primera, "Charamuscas", que grabara en 1920 el zorzal oriental Ignacio Riverol, familiar del guitarrista de Gardel, en discos "Victor". Después dio los éxitos "Teru, Teru, Teru", "Volver p' atrás", "Tiento sobao", "Insomnio", "¡Como todas!", "¡Hopa! ¡Hopa! ¡Hopa!" y "Misterio" que grabaron Rosita Quiroga, Alberto Vila y Carlos Gardel. En su largo andar de guitarrero y cantor, conoció por 1919 en Buenos Aires en rueda de troveros a Gardel y a Razzano y desde entonces se estableció entre ellos una gran amistad que hizo posible que el Zorzal Criollo le llevara al disco las cuatro últimas citadas anteriormente con letras de José Alonso y Trelles (Viejo Pancho) y "Querencia" con versos de otro gran poeta uruguayo, Fernán Silva Valdés. Gardel grabó estas cinco canciones luego de oírlas en la voz del autor. Integró esporádicos dúos de

canto con sus connacionales Néstor Fera, Ignacio Riverol, Roberto Fugazot y Humberto Correa.

Otra es la de Mario Pardo (autor de "Gajito de cedrón", entre otras)

Guitarrista, cantor y compositor
(2 de noviembre de 1897 – 29 de agosto de 1986)
Nombre completo: Mario Alberto Pardo

Nació en Cerro Largo, República Oriental del Uruguay y murió en Burzaco, Provincia de Buenos Aires. (aunque su familia vivía en Carmelo)

En su tiempo fue reconocido como uno de los mayores talentos de la guitarra y, seguramente, el mejor concertista que dio el Río de la Plata. Sin embargo, no tuvo la repercusión popular que debía acompañarlo. Es posible que le interesara, por su formación, mucho más el hecho musical y, más adelante, los derechos de autor, que codearse con la gloria. Además estuvo consustanciado con la vida de campo que se ajustaba mejor a su carácter.

Su padre lo envió a Italia cuando era un niño aún, al ver las disposiciones naturales que poseía para la música y en el conservatorio "San Pietro a Maiella" de Nápoles, además de aprender todos los instrumentos de viento recibió de director de banda, de 1905 a 1908. Antes había sido pupilo del conservatorio "Williams" hasta 1901.

A su regreso desempeñóse al frente de una Banda Militar del Uruguay hasta 1916, año que radicóse en Buenos Aires para dedicarse enteramente a la música seria pero luego de actuaciones diversas el destino lo empujó a lo popular, arte este que hacía íntimamente. (La banda era la del 2 de Cazadores).

Gardel le dijo que le gustaría tocar la guitarra como él, y Pardo le contestó: "Y a mí me gustaría cantar como vos lo hacés", en ocasión en que Pardo, junto con don Santiago Rocca, decide llevar a Gardel a un profesor de canto italiano.⁵

Entre los guitarristas argentinos Diez destaca a:

Oscar Alemán; Aníbal Arias [integrante del último cuarteto de Troilo, acompañó a Azucena Maizani y también a Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche y Susana Rinaldi] ; Héctor Alberto Arbelo; Eusebio Aspiazu; Osvaldo Avena; Ernesto Báez; Máximo Barbieri; Luis Bernstein; Juan Caldarella; José Camarano; Humberto Canataro; José Canet; Diego Centeno; Pedro Chemes; Héctor Davis [integrante del conjunto de Roberto Grela, acompañante de Edmundo Rivero]; Gabriel Horacio Delío; Ubaldo Delío; Rafael Delpino [integrante del conjunto de Roberto Grela, acompañante de Edmundo Rivero]; Juanjo Domínguez; Ricardo Domínguez; Rodolfo Duclós; Ricardo González; Juan Carlos Gorriás; Domingo Greco; Roberto Grela; Feliciano Herrera; Rafael Iriarte [que acompañó a Rosita Quiroga] ; Domingo Laine [integrante del conjunto de Roberto Grela, acompañante de Edmundo Rivero]; Oscar Lópezruiz; Enrique "el negro" Maciel [que acompañó a Rosita Quiroga y a Corsini] ; Horacio Malvicino; Leandro Ruben Morán [integrante del conjunto de Roberto Grela, acompañante de Edmundo Rivero]; Rafael Nicolau; José Luis Padula; Bartolomé Palermo; Manuel Parada [el gallego venido a San Telmo que acompañó a Azucena Maizani] ; Mario Pardo [nacido en Cerro Largo]; Roberto Pedretti; Carlos Peralta; Rosendo Pessoa [que acompañó a Corsini y

⁵ todotango

a Edmundo Rivero] ; Francisco Polonio [del conjunto que acompañaba a Rosita Quiroga] ; Miguel Ángel Puccio; Roberto Puccio; Luciano Ríos; Gregorio "El negro" Rivero; Juan Ignacio Rivero; Rubén Robledo; Marsilio Robles; Leopoldo Ruiz; Rubén Osvaldo Ruiz; Domingo Salerno; Juan Santacruz; Vicente Spina; Leopoldo Thompson; Cacho Tirao; Miguel Uriarte;

La lista es incompleta, ya que faltan por lo menos , entre los viejos: Samuel Castriota, Miguel Bosch (que acompañó a Rosita Quiroga), Julio Bonnet, Armando Pagés (que acompañó a Corsini y a Edmundo Rivero), Julio Aparicio (que acompañó esporádicamente al dúo Magaldi-Noda) Virgilio Ramón Carmona, Héctor Barceló, el último componente del conjunto de Grela que acompañaba a Edmundo Rivero.

Entre los nuevos faltarían entre otros:

Juan (Tata) Cedrón, Nicolás Colacho Brizuela, Néstor Crespo, Hugo Romero, Oscar Pometti, Enrique Goule, Edgardo Auría, Horacio Avilano, Rodolfo Alchourru, Analía Rego, Mirta Alvarez, Luis María Soria, Juan José Buscaglia, Narciso Saúl, Mateo Villalba, Esteban Morgado.

y los grupos:

Ganzúa, Guitarras de Puente Alsina (con Alfredo Tape Rubín) , Cuarteto La Púa, Cuesta Arriba, Bocaccio-Galino, Dúo Faggiano, Graciano-Sapir, Las Bordonas, Palermo 5, Cecilia Bonardi – Martín Almada, Trío Bordoneando, el "Galván trío" que acompañaba a Luis Cardei etc.

(La Bibliografía consultada por Tino Diez para su recopilación es: 1880 -Un Siglo de historia -1990, Bs.As., Editorial Perfil. Los Grandes del Tango, Bs.As., Editorial Tango SRL)

Vaya como ejemplo de versatilidad una lista de cantores a los que acompañó alguna vez el guitarrista Aníbal Arias.:

Héctor Mauré, Oscar Alonso, Libertad Lamarque, Dorita Davis, Rogelio Araya, Agustín Irusta, Azucena Maizani, Alberto Gómez, Olga Cabrera, Raúl Berón, Chola Luna, Nelly Omar, Hilda Vivar, Carlos Acuña, Roberto Flores, Ricardo Ruiz, Elsa Rivas, Julia Vidal, Carlos Roldán, Graciela Lecube, Tania, Ángel Cárdenas, Roberto Rufino, Julio Sosa, Ramona Galarza, Floreal Ruiz, Héctor Palacios, Alberto Marino, Eduardo Adrián, Elisa del Carril, Rosita y Elba Berón, Raúl Lavare, Horacio Deval, Helena Maida, Enzo Valentino, Néstor Fabián, Violeta Rivas, Alberto Echagüe, Juan Carlos Cobos, Alberto Morán, Jorge Sobral, Dúo Vera-Molina, Jorge Casal, Hugo del Valle, Carlos Barés, Alfredo del Río, Ruth Durante, Susy Leiva, Carlos Almagro, Dorita Verdi, Jorge Durán, Argentino Ledesma, Héctor Ortiz, Miguel Montero, Olga del Grossi, Mario Bustos, Roberto Florio, Raúl Ledesma, Adolfo Rivas, Fernando Leiva, Rubén Cané, Luis Correa, Alfredo Castel, Aldo Calderón, Rosita Valentino, Oscar Fuentes, Blanca Ramírez, Susana Rinaldi, Jorge Garré, Silvia del Río, Jorge Maciel, Alfredo Belusi, Mariano Leyes, Carmen Nogués, Carlos Montes y Marcelo Paz.

Entre los cantores de tangos, milongas y canciones criollas –de antes y de ahora- que se acompañaron con guitarras (a veces incluyendo la propia), y que por lo tanto refuerzan la rama "criolla" del tango y del gusto popular, mencionamos por ejemplo a:

Alberto Merlo
Alberto Sáez

Amalia de la Vega
 Brian Chambouleyron
 Carmen Guzmán
 Cristino Tapia
 Cuarteto Rica Cosa
 Dúo Reinaudo Argañaraz
 Edmundo Rivero *
 Graciela Pesce
 Héctor Mauré
 Horacio Molina
 Jorge Vidal
 Juan Tata Cedrón
 Lidia Borda
 Lucio Muniz
 Luis Salinas
 Maura Sebastián
 Nelly Omar
 Néstor Fera
 Oscar Alonso
 Oscar del Cerro
 Oscar Pometti
 Ricardo "Chiqui" Pereira (Los Notables: se reivindica surero, prefiere cantar milongas como "Los ejes de mi carreta" (de Romildo Risso), o "Tata no quiere" (de "Charrúa" Márquez)
 Roberto Goyeneche
 Rogelio Araya
 Rosita Quiroga
 Silvana Gregory
 Suma Paz
 Tito Reyes
 Virginia Vera

Virginia Vera, por ejemplo, que se autodenominaba "cancionista nacional" es autora de varias canciones criollas de distinto género, entre otras: "Amanecer" (milonga), "De mi tierra" (cifra), "El lagarto" (estilo), "El mate" (milonga), "Idilio gaucho" (ranchera), "La cautiva del Paraná" (habanera), "Lo que quiero tener" (milonga), "Madre" (estilo), "Memorias a Carlitos Gardel" (milonga), "Paraguaya yo te quiero" (canción paraguaya), "Por la razón o la juerza" (ranchera).

Pero tendrá el lector sus cantores para agregar a esta lista.

Comenzábamos esta sección con un poema de Borges, que fue un admirador de la guitarra, y volvemos aquí a Georgie, con esto que recopila Berti:

...a nadie debería extrañar que Borges se inclinara hacia dos músicas [la milonga y el blues norteamericano] donde la guitarra es eminente porque, si se revisan sus primeros poemas, se advierte enseguida que, después de vereda, patio y luna, una de las palabras más repetidas es guitarra: "*Mi patria es un latido de guitarra*"(Jactancia de quietud), "*Pampa: yo te oigo en tus tenaces guitarras sentenciosas*"(Al horizonte de un suburbio) "*Los muchachos de guitarra y baraja del almacén*"(Barrio Norte). A tal punto que cuando, cuatro décadas más tarde, Borges concluye su poema "1964" con "*...y te puede matar una guitarra*", resulta difícil no pensar en aquellos bluesmen pioneros que en la madera de su instrumento grababan (como esos carros con inscripciones que tanto atraían al joven Borges): "*Esta guitarra puede matar*".

Vemos cómo una vez más la milonga es identificada con el blues, y en Georgie.

Para terminar, intentaremos el ejercicio de presentar una lista de tangos en los que aparecen las palabras "guitarra", "viola", "bordona" o sus derivados (no incluimos en la lista "canciones criollas"). No siempre, se verá, estaba colgada en el ropero en el mundo del arrabal, y raro era el guapo – compadre – malevo – muchacho de barrio que no la contara entre sus efectos personales.

Adiós Argentina	Silva Valdés – Matos Rodríguez	1930	"llevo la guitarra, hembra como ella"
Agua florida	Silva Valdés – Ramón "Loro" Collazo	1928	"de cuando una viola tocaba de prima y otras la cuarteaban dando la bordona"
Aquellos tiempos	Cadícamo – Narciso López	1927	"y al compás del triste debajo la parra templó de este modo su dulce guitarra [...] de nuestras guitarras cantando su amor"
Arrabal	Manzi – Lipesker	1946	"donde acuna los sueños el rasguear de las guitarras"
Bajo Belgrano	García Jiménez – Taleta	1926	"turban las violas en "el Lucero"
Barrio pobre	García Jiménez – Belvedere	1926	"algún suceso venturoso del lugar con la guitarra entre la rueda me contaban"
Betinoti (milonga)	Manzi – Piana	1939	"mariposa de alas negras rodando en el callejón al rumor de la bordona"
Cachá viaje	Cardenal – Vila	1952	"y te doy en vez de piano mi guitarra pobre, vieja"
Con alma y vida (milonga)	Marcó – Di Sarli	1945	"que al contonear su cintura ríe y llora mi guitarra"
Don Esteban	Letra de Juan de Kel-Sar sobre original instrumental de Augusto Berto	1920	"lloró su pena un bordonear y dio en un "triste" su emoción"
El bulín de la calle Ayacucho	Celedonio E. Flores – Servidio	1923	"no faltaba la guitarra bien encordada y lustrosa"
El carrerito	Vacarezza – De los Hoyos	1928	"pulsa la viola y un tango ensilla"
El metejón	Chiarello - Goyheneche	1958	"vivo muy triste y mi guitarra ya no canta"
El último guapo	Lipesker – Aznar	1958	"con un fueye que es puro rezongo y dos violas cinchando al costao"
Fiesta criolla	Rossi – Cárdenas	1927	"y a las guitarras después las mozas las adornaron con moños rosas"
Gorriones	Celedonio E. Flores – Pereyra	1926	"el alma armoniosa de veinte guitarras"
Guapo sin grupo	Romero – Mérico	1930	"pero en cambio era púa pa'l naipe y pa' la viola"
La guitarrita	Gabriel "Chula" Clausi – Eduardo Arolas	1979	"mi guitarrita querida, amiga de mis amores" ; "Fue la guitarra así mi compañera..."
María Milonga (milonga)	Cadícamo – Aieta		"los más mentaos de Corrales en payadas desiguales astillaron sus guitarras"
Menta y cedrón	Tagini – Arona	1945	"en las que, bajo las parras, cien acordes de guitarras nos hicieron vivir y soñar"
Mi noche triste	Pascual Contursi sobre música de Castriota	1917	"la guitarra en el ropero todavía está colgada" – Contursi se acompañaba con guitarra, y el 'todavía' sugiere que el amurado la descolgaría tarde o temprano.
Mi vieja viola	Humberto Correa	1950	"garufera y vibradora"...este tango es un homenaje en toda su letra.
Milonga del 900 (milonga)	Manzi – Piana	1933	"me la nombran las guitarras cuando dicen su canción"

Milonga del Trovador Ferrer - Piazzolla 1981 "mezcla gaucha de indio con español de piel y voz morocha, vive en mi guitarra"

Milonga triste (milonga) Manzi - Piana 1933 "con cuerdas de cien guitarras me trencé remordimientos"

Mocosita Soliño - Matos Rodríguez 1926 "colgada de un clavo, la guitarra, en un rincón la tiene abandonada"

Negra María (milonga candombe) Manzi - Demare 1942 "cantarán para vos las guitarras y los violines"

Nobleza de arrabal Manzi-Canaro 1946 "me siento bajo la parra/ y al compás de mi guitarra/ canto décimas de amor."

Ojos maulas Roldán - Bernstein 1931 "lloran las guitarras con suaves acordes"

Otario que andás penando Vacarezza - Delfino 1931 "suene, suene la guitarra, que se estire el bandoneón"

Pa'l cambalache María Luisa Carnelli - Rossi 1929 "la viola que supo calmar mis desvelos"

Para vos hermano tango Edmundo Rivero - Batistella 1950-53 "con una guitarra o un bandoneón, canta tango hermano, canta tu canción"

Raza noble Caruso - Grupillo 1925 "la guitarra bien templada / llena de cintas y flores"

Rosa morena (Abuelita Dominga) (milonga) Blomberg - Maciel 1942 "y me dio esta guitarra para que un día la cante como nunca"

Soy una fiera (milonga) Francisco Martino 1926 "carrera, guitarras, gofo (¿), quinielas y cabaret"

Te doy lo que tengo Pascual Contursi - Scatasso 1926 "yo tengo un cotorro, un catre y una viola"

Tenemos que abrimos Irusta - Acuña 1933 "si me encuentro alegre y cacho la viola"

Trago amargo Navarrine - Iriarte 1925 "alcance esa guitarra de cuerdas empolvadas"

Trapo viejo Tagle Lara - Magaldi/Noda 1928 "allí donde triste guitarra rezonga"

Traicionera Garrospe - Ghirlanda 1928 "rascando el viejo una viola"

Un baile a beneficio (La Podrida) (milonga) Fernández - Caviello 1950 "estaba el guitarrero Alberto"

Un bailongo (milonga) José Ricardo 1922 "la orquesta se componía de bandoneón y guitarra"

Un tango para Esthercita Alberto Mastra 195? "ahora te lloran las criollas guitarras"

Una lágrima tuya Manzi - Mores 1949 "mientras gimen las cuerdas de mi guitarra"

Ventanita de arrabal Contursi - Scatasso 1927 "pidió una guitarra y para ella cantó"

Ya no cantas chingolo Bianchi - Scatasso 1928 "guitarrita del campo, pajarito payador"

Yo te bendigo Bruno - Filiberto 1925 "Rompió el silencio el bordonear de una guitarra"

Tres cantores con guitarras

*"Vos sos la criolla legendaria de un pasado...
que ha dejado en nuestras almas un recuerdo alentador"*
Le Pera – Gardel, 1933

Nelly Omar

"Según decía Homero, yo traje los abrojos del campo y nunca me los pude sacar"

Además de la de Gardel, las interpretaciones más conocidas del bello tango "Yo te bendigo" son la de Edmundo Rivero y la de Nelly Omar. Ambos supieron cantar con orquesta pero preferían acompañarse con guitarras. Hubo y hay en las orillas del Plata esa especie particular de cantor, que incluye en su repertorio tangos y canciones criollas como si fueran la misma cosa.

Para profundizar en el repertorio de otra de esos cantores tangueros sin dejar de ser criollos, que prefirieron las guitarras para acompañarse, seleccionamos a esta mujer que conoció a Gardel, lo admiró y quiso cantar como él llegando a ser llamada "Gardel con faldas" y que a los 96 años editó en 2007 un CD llamado "La criolla", como la milonga de ese nombre de Le Pera y Gardel que el CD incluye, acompañada con guitarras. Se trata de Nelly Omar, que es un verdadero puente que llega hasta el día de hoy entre cómo cantaba Gardel y la línea de canto tanguero que heredó de él lo más criollo. Ya hemos visto una lista de las milongas que grabó, en el capítulo dedicado a este género.

Transcribimos para mostrar su trayectoria párrafos de un proyecto de ley de declaración de Nelly Omar como Ciudadana Ilustre de la Provincia de Buenos Aires, 2006

El tango había tenido desde sus orígenes mismos una gran influencia campera. Antes de afirmarse como cantores de tango, muchos artistas recorrieron el camino del cantor nacional. Gardel lo había hecho. Otros grandes como Corsini y Agustín Magaldi lo hacían. Nelly Omar no dejó nunca de hacerlo. Ese aire campero apuntaló también los comienzos de la radio. Los radioteatros y los conjuntos nativistas invadieron sus espacios. Los relatos de personajes que venían del campo y se instalaban en los suburbios eran temas repetidos; Juan Carlos Chiappe llegó a escribir más de doscientos.

[...]

Los dieciséis registros de Odeón [de Nelly Omar] presentan una sólida unidad estilística, basada principalmente en el folklore pampeano. Hay pocos temas ciudadanos y un solo tango: Cornetín, de Pedro Maffia, Cátulo Castillo y Homero Manzi; el resto son piezas escogidas entre lo mejor del canto criollo, provenientes de autores como José Alonso y Trelles, Abel Fleury, el payador José Betinoti, y los cantores Ruiz y Acuña (integrantes de un dúo nacional que había dejado de grabar a mediados de los treinta, y que seguía considerado como uno de los mejores de todos los tiempos).

Se nota una interesante influencia del repertorio de Néstor Fera, presente en una canción de Claudio Martínez Payva y Abel Fleury: Chumbale los perros. Fera había fallecido en 1948 y Virginia Vera, otra cantonista representativa de esta modalidad, muere en 1949; tras el deceso de estos dos artistas, puede decirse que es Omar quien mejor retoma ese estilo, brindando temas como Boyera, de Pedro Rubione, Andrés Domenech y

Alberto Vacarezza (de la película Viento Norte, 1937, en donde la interpretaba Francisco Amor); o sus magníficas versiones de las milongas Tata no quiere, de René Ruiz y Gualberto Márquez (Charrúa) y sobre todo Tu vuelta, de Alberto Hilarión Acuña y Aníbal González Casalla.

[...]

El repertorio [a partir de 1972, a instancias del guitarrista José Canet] seguía basándose en el tango y el folklore rural bonaerense, dos corrientes que a principios de siglo XX podían articularse por el nexo que representaron en algún momento los payadores; y si bien no hay obras compuestas por estos en ninguno de los ocho discos siguientes de Nelly Omar, sí estuvieron presente en algunos temas de homenaje como Betinoti, de Sebastián Piana y Homero Manzi; y El adiós de Gabino Ezeiza, de Héctor Blomberg y Enrique Maciel.

Néstor Feria

Merece mención especial y retrospectiva entonces también el oriental Néstor Feria cuyo primer registro como solista fue la milonga "En blanco y negro" en 1937 (mucho antes había grabado en Victor a dúo con Italo Goyeche). Un año después grabó sólo cuatro temas más: "En blanco y negro", música suya con letra de Fernán Silva Valdés, "Quisiera escribirte" (de Luna, Irusta, Fugazot y Demare", el vals "De mí no esperes" de su autoría con Melo, y la canción "Chumbale los perros" de Martínez Paiva y Abel Fleury, y ya no grabó más. Otros autores agregan como grabaciones: de los ya nombrados Martínez Paiva y Fleury "Alma en pena"; y la canción de Irusta y Camino, "Yaraví".

El repertorio de Feria es retomado por cantores de los que conservan el estilo criollo, por ejemplo "De mí no esperes" y "Chumbale los perros" están incluidas en el CD de Ayuí - Tacuabé de Elsa Morán, y Nelly Omar grabó "Chumbale los perros", Zitarrosa tiene una versión preciosa de "Yaraví" y Los Olimareños (Braulio López cantando), de "Quisiera escribirte"

A pesar de lo poco que grabó, Feria fue uno de los modelos de canto para Gardel. como lo relata H.A. Benedetti en todotango.com

"Nadie como vos, Negro, para estas cosas..." así le decía Gardel. Y si él lo afirmaba... Cuentan que cada vez que el Zorzal llegaba a Montevideo, buscaba a "los del ambiente" y lo primero que preguntaba era si había algo nuevo de Néstor Feria. En Bolívar, caserío sobre una barranca del río Santa Lucía, en el departamento de Canelones, nació el 5 de marzo de 1894 Néstor Feria Acosta -quien sería mejor conocido años más tarde como Néstor Feria, "El Gaucho Cantor"

[...]

Como rememora el diario "El País" de Montevideo en su edición del 10 de octubre de 1997, en rueda de artistas dijo de él Carlos Gardel *"lo que tiene este muchacho por sobre todas las cosas es su sentido de lo criollo", ...*

Y agrega el periódico "El destinatario de ese justo reconocimiento era Néstor Feria, para muchos el más grande trovero criollo de todas las épocas; un verdadero maestro del canto con el que los uruguayos (y también los argentinos) estamos en deuda en cuanto a un tributo masivo a su memoria".

Existen sí grabaciones anteriores a 1924, en dúo con Italo (Goyeche): la zamba "Por qué ais mentío" de Cardelli-Berto; el fado de José Camus, "La flor que me diste"; la zamba de Tagle Lara-Geroni Flores, "Por el camino"; el vals de Carlos Roxlo y Aguilar, "Lirios"; la milonga del mismo Feria con Italo, "Bordoneos"; y la zamba de Brancatti-Feria-Italo, "El jilguero".

Su repertorio incluía además, entre otras, "La tapera " de Elías Regules, "Las carretas" de Arrigorriaga, "Hojarascas" y "Pobre alma mía" de El Viejo Pancho, "Los ejes de mi carreta" de Romildo Risso y Atahualpa Yupanqui, "La bata de percal", "La roldana" y "A mi guitarra" de Díaz Usandivaras, "Páginas íntimas", "Mama vieja" de Lito Bayardo, con quien escribió el estilo "Cuando amanece" y la tonada "Linda mi gaucha"

Dice Benedetti que Piana y Manzi pensaron en Feria para que estrenara "Milonga triste", pero optaron finalmente por Alberto Gómez. En 1939 incorporó a su repertorio una rareza: una zamba compuesta por Enrique Santos Discépolo: "Noche de abril".

Como autor Feria dejó varias composiciones, pero no todas fueron llevadas al disco por él. A la ya citada "En blanco y negro", se suman "Las carretas", "Páginas íntimas", "La bata de percal", "A todos", "De mí no esperes" y muchas más.

Hay, como se ve, una brecha importante entre la influencia que este cantor tuvo y la cantidad de grabaciones que quedaron de él. Como testimonio de lo popular que era el cantor, por ejemplo, el popular Facundo Cabral declaraba una vez que

"... si tuve oportunidad de acceder al mundo del espectáculo es por la influencia que siendo niño y adolescente recibí de los viejos troveros uruguayos encabezados por el número uno de ellos, el inimitable Néstor Feria, a quien escuchaba por radio en Tierra del Fuego...".

Entre los guitarristas que lo acompañaron estaban nada menos que Guillermo Barbieri, José María Aguilar y Enrique Maciel

Vaya el recuerdo a Feria como testimonio del eclecticismo formal de los cantores, y de que no todo lo que se registra en disco vale la pena ni todo lo que vale la pena se registra en disco.⁶

Edmundo Rivero

Tomando para terminar otro paradigma más recordado de entre aquellos cantores, a Edmundo Rivero, para quien no era contradictorio alternar lo criollo y el lunfardo en su repertorio, reproducimos lo que dice Fernando Pastor en todotango.com, describiéndolo como "guitarrero y cantor":

Edmundo Rivero representa un caso singular en la extensa galería de cantores de tango. El registro de bajo, que contenía su voz, era una verdadera rareza en el género y, a la vez, algo poco apreciado por la

⁶ Se pueden oír en las siguientes direcciones web respectivamente: "De mí no esperes": <http://www.escuchamusica.com.mx/info.php?name=NÁ©stor%20Feria-DE%20MI%20NO%20ESPERES.mp3&url=http://www.escuchamusica.com.mx/get.php?id=687474703af2f777772e657363756368616d75736963612e636f6d2e6d782f736f6e672f65343961613634622d366539362d346234322d626562642d3030366539393434383536642e6d7033> y "Chumbale los perros": <http://www.esnips.com/doc/858b28bb-902c-4ae1-ac1b-a0b3bc563e73/Nestor-Feria-CHUMBAL-LOS-PERROS>

pléyade tanguera, acostumbrada a los barítonos y tenorinos. Sin embargo, la afinación y los coloridos matices de su fraseo, sumado todo ello a un sentimiento y estilo criollo con reminiscencias gardelianas, lo hicieron un favorito del público y, al mismo tiempo, el primer caso de una voz gruesa imponiéndose en un momento de extraordinarios vocalistas. También fue importante su formación y desarrollo musical. No fue un improvisado y menos un intuitivo, fue un estudioso que se inició con la música clásica, con el rigor de las academias, la disciplina y el estudio.

Don Edmundo Leonel Rivero, a quien Troilo llamaba "El gaucho" tiene un LP denominado "Milongas" que incluye sus más conocidas canciones criollas, a saber:

A mi madre Acquaforte – Gardel/ Razzano
Alma en pena Martínez Milonga
Coplas del viejo almacén Horacio Ferrer Milonga estilada
Cuando tengáis un cariño J. Filiberto canción
El carretero Carrilero Canción campera
En blanco y negro F. Silva Valdés milonga campera
La tapera Elías Regules – Zaldívar milonga? (también la cantaba Néstor Feria)
La tropilla S. Rocca triunfo
Las tonadas son tonadas Cristino Tapia tonada
Los ejes de mi carreta Domingo Risso milonga
Malón de ausencia Edmundo Rivero
Por un cariño Gerardo Alcázar (Coll Jarque) – Torres Nin habanera
Sol y lluvia Campo
Suena guitarra querida Razzano - Gardel - estilo
Tu diagnóstico Betinoti vals
Tu huella Edmundo Rivero ¿?

<http://pacoweb.net/cgi-bin/CDdetail.pl?m=22526%7CGrupo%7C%7CE%7CCDdisplay.pl>

Podrían agregarse otras que también interpretó como nadie, como

A unos ojos Videla Flores – Monbrun Ocampo vals
El sueño Francisco Martino inspirado en poema de Juan de Dios Peza estilo
El último viaje Gandala - Araya milonga (del repertorio de Néstor Feria)
Engañera Atahualpa Yupanqui zamba
Flor Campera Juan Pedro López – José María Aguilar tango (de la florcita que vino a la Capital)
La solita Edmundo Rivero – Buccino/ Cantore milonga
Milonga triste Manzi – Piana milonga
Mis espuelas Elías Regules – Martino estilo
No la quiero más Alberto Mastra canción
Suplicando a la cruz Deval canción española transformada en criolla
Sureña Edmundo Rivero milonga?

Las guitarras que acompañaron a Rivero (además de la propia) fueron en una primera etapa las de Pagés, Poesa (aquellos que tocaron con Corsini), Carné, Achával y Milton, y ya en la década de 1960 el conjunto dirigido por Roberto Grell integrados por Rafael Del Pino, Héctor Davis, Héctor Barceló, Rubén Morán y Domingo Laine

Pero don Leonel fue además en sus primeros años integrante de dúos y acompañante de cantores, entre ellos Nelly Omar.

Cantores de hoy que cultivan la música surera

A modo de muestra, transcribimos el contenido de CDs de artistas contemporáneos que muestran, en distintas dosis, la continuidad de una convivencia entrañable de tango con música surera, sin contradicciones:

Brian Chambouleyron:

"Voz y Guitarra"

1. Cornetín (Piana – Manzi)
2. Abran cancha (Mastra)
3. Por una cabeza (Gardel - LePera)
4. Sueño de juventud (Discépolo)
5. Araca corazón (Delfino- Vaccarezza)
6. Silbando (Castillo - Manzi)
7. Clase de baile (del Cerro)
8. Apure delantero buey (Gardel - Le Pera)
9. Los cosos de al lado (Canet - Larrosa)
10. Marioneta (Guichandut - Tagini)
11. La última curda (Troilo - Manzi)
12. En la vía (Vaccaro - Escaris Méndez)
13. Se llamaba Serafín (Acuña- Amor)
14. Viejo sauce (Villa)
15. Potrerito (Mastra)
16. El aguacero (J. G. Castillo - C. Castillo)
17. Gajito de cedrón (Pardo- Navarrine)
18. Mala suerte (Gorrindo - Lomuto)
19. La fulana (Mastra)
20. Tú (Dames - Contursi)

TANGOS CAMPEROS – BEATRIZ SUÁREZ PAZ

- 1)Vamos,vamos, zaino Viejo (Fernando Tell)
- 2)Temblando (Acuña Carlos / Charrua .)
- 3)Taperas (Manzi Homero)
- 4)Tu Vuelta (Acuña A. / Casalla A.)
- 5)El Aguacero (Castillo Catulo / Gonzalez Castillo Jose)
- 6)Ausencia (Castellanos / Gomila)
- 7)La Rueda De Mi Mama (A. Dalton / M. Valdez)
- 8)Nido Gaucho (Carlos Di Sarli / Marco Hector)
- 9)Vida Mia (Emilio Fresedo / Osvaldo Nicolas Fresedo)
- 10)Malon De Ausencia (Rivero Edmundo)
- 11)Milonga Del Si Señor (Jose Gaillardou / M. Valdez)
- 12)Murmullos (Aguilar Froilan / Patrón, Juan carlos)

Julia Vidal:

- Zamba de la candelaria (Zamba)
- El 180 (gato)
- Tu vuelta (milonga)
- Zamba de un triste (zamba)
- Mano a mano (tango)
- Desde el alma (vals)
- Chatita color celeste (cancion)

Maula (tango)
Cueca pa'doña Pepa (cueca)
Canta zamba (zamba)

OSCAR DEL CERRO, cantor surero

“PA’ MI HERMANO TAJO A TAJO”

A01: Así soy (milonga) / Juan José García
A02: Guitarra (estilo) / Agustín Irusta, Alfredo Bigeschi
A03: Por una mujer (vals) / Enrique P. Maroni, Enrique Maciel
A04: Pobre tristeza (pasillo) / José María Barone
A05: Por buscar el calorcito (relato) / Evaristo Barrios
A06: La ofrenda del trovero / Alberto H. Acuña
B01: La rioplatense (milonga) / Negrín Andrade
B02: Quisiera escribirte (canción) / José Ramón Luna, Nestor Fera
B03: Tajo a tajo (milonga) / Carlos Montbrun Ocampo
B04: Mañana de amor (zamba) / Sergio Linares
B05: Flor campera (tango pampero) / José María Aguilar, Juan Pedro López
B06: Siempre soñar (vals) / Teófilo Ibañez, Sandalio Gómez

CUARTETO CEDRÓNS

FRISON FRISON

- 1 Elegia - Homero Manzi / Juan Cedron
- 2 Mala Estrella - Homero Manzi / Juan Cedron
- 3 Matungo - Homero Manzi / Juan Cedron
- 4 Palabras Sin Importancia - Homero Manzi / Juan Cedron
- 5 El Pucho - Homero Manzi / Juan Cedron
- 6 Espejito De Agua - Homero Manzi / Juan Cedron
- 7 Responso - Anibal Troilo
- 8 En Un Corralon De Barracas - C. Castillo / Homero Manzi / Juan Cedron
- 9 Barullo - Homero Manzi / Juan Cedron
- 10 Un Cuento - Acho Manzi / Juan Cedron
- 11 Puerta Abierta - Homero Manzi / Juan Cedron
- 12 Tiempo Y Hueya - Homero Manzi / Juan Cedron
- 13 La Bicicleta Celeste - Juan Cedron
- 14 Juventud - Antonia Garcia C / Juan Cedron
- 15 Palabras Sin Importancia - Homero Manzi / Juan Cedron

LYDIA BORDA

Manzi, caminos de barro y pampa

- 1- Oro y Plata Homero Manzi - Charlo
- 2- Ay De Mi! Homero Manzi - Sebastián Piana
- 3- Flor de Cardo Homero Manzi - Sebastián Piana
- 4- Gota de Lluvia Homero Manzi - Félix Lópezker
- 5- Pampa Luna Homero Manzi - Sebastián Piana
- 6- Pluma de Nido Homero Manzi - Sebastián Piana y Pedro Maffia
- 7- Tu Nombre Homero Manzi - Félix Lópezker
- 8- Milonga Triste Homero Manzi - Sebastián Piana
- 9- De Barro Homero Manzi - Sebastián Piana
- 10- Romance de Barrio Homero Manzi - Anibal Troilo
- 11- Torrente Homero Manzi - Hugo Gutiérrez
- 12- Responso Homero Manzi - Anibal Troilo

Ramito de Cedrón

- 1- Palabras sin importancia H. Manzi – J. Cedrón
- 2- De los dos A. Szpunberg – C. Stroschio - J. Cedrón
- 3- Milonga del Plata Julio Huassi – J. Cedrón
- 4- Huella del cariño L. Marechal - J. Cedrón
- 5- Pasaba algo J. Gelman - J. Cedrón
- 6- Eche veinte centavos en la ranura R. González Tuñón - J. Cedrón
- 7- Sueño del niño negro J. Villafañe - J. Cedrón
- 8- Pieve en San Telmo L. Alposta - J. Cedrón
- 9- Siempre me has mentido J. Villafañe - J. Cedrón
- 10- Idilio muerto C. Vallejo - J. Cedrón
- 11- Arrabal salvaje C. E. Flores - J. Cedrón
- 12- Amorera / Nada D. A. Morgade / O. Gironde - J. Cedrón / Roger Helou
- 13- La casa del asiento de tortuga Poema anónimo Azteca – J. Cedrón

ALBERTO MORENO (uruguayo)

Sembrador Criollo

LADO A:

- 1 - Temblando - (vals) - Márquez - Alberto Acuña
- 2 - Remolino - (canción) - Francisco Amor, Canataro (¿Canaro?) y Pedretti.
- 3 - Quema esas cartas - (canción) - Juan Pedro López.
- 4 - El retorno - (canción) - Gonzalo Cátulo Castillo.
- 5 - El sueño - (estilo) - Martino
- 6 - Copos blancos - (milonga) - Ignacio Verdugo - Cavada

LADO B:

- 1 - Horas tristes - (vals) - Atilio y Aníbal Melgarejo
- 2 - Ese hombre - (canción) - José Alonso y Trelles – Alberto Moreno
- 3 - Filo - (milonga) - Nelidez Robert
- 4 - La piedra del escándalo - (estilo) - Martin Coronado.
- 5 - Viejo portón - (vals) - Héctor Palacio
- 6 - Lluvia de invierno - (milonga) - Claudio Martínez Paiva.

CUARTETO RICACOSA

“Ricacosa, integrado por jóvenes instrumentistas, explora los sonidos de la guitarra criolla en su mixtura con el lunfardo contemporáneo y el de antaño. Un recorrido por estilos criollos que el Cuarteto recupera, reinventa y crea, desde lo cotidiano y lo presente. Nos aproxima a melodías del inconsciente colectivo tanto del ambiente ciudadano como el rural. Nos hace reír y también sentirnos melancólicos. Tejiendo hilos que trascienden barreras generacionales, “Cimarrón” surge de una investigación de las raíces de nuestra música, resignificando a través del sonido de las guitarras y de las letras, el sentido de pertenencia e identidad. Alberto Mastra, Mario Núñez, Julio Cobelli, entre otros destacados artistas, además de composiciones propias, aportan para <...> “Cimarrón”. El grupo que ha sorprendido a la crítica y al público uruguayo vuelve con su música trayendo la riqueza de la tradición y la osadía de lo nuevo.” www.tacuabe.com

Bien parejito

1. Milongueando
2. El rastrillo
3. Montevideo
4. Firulete primitivo
5. La puñalada
6. Mozo guapo
7. Puchito apagao
8. Palomita blanca
9. La trampera
10. La indiecita
11. A quema uña
12. Apartei
13. En capilla
14. Te vas milonga

Cimarrón

1. Pal' Cesar
2. Arranca pa' la granola
3. Buricayupi
4. Asi fui yo
5. De contrabando
6. Histeriquita
7. Capitan Tornillo
8. El gato de Cacho
9. Miriñaque
10. Negra Maria
11. Melodia larga V
12. Zafa Pescao
13. La cumparsita
14. De vuelta

En sus últimas presentaciones incluyen un estilo, "El triste"

Hasta aquí los cantores y las guitarras. Volveremos ahora a la zona de las letras en su relación con el panorama más amplio de las también llamadas Letras.

LAS LETRAS

Nos proponemos examinar el ambiente literario de la transición entre los siglos XIX y XX, como telón de fondo en permanente interacción con los cambios en lo social y en la cultura popular entendida en su sentido más amplio. No vamos a hablar aquí fundamentalmente de letras de tango, sino de la literatura más legitimada como tal, pero justamente apuntamos a ver cómo esa literatura no fue siempre indiferente a los cambios que la lengua y la cultura popular reflejaron antes, buscando una forma de expresarse en el mundo nuevo de las ciudades portuarias, y que la letra del tango nos transmitió.

Veremos cómo en la literatura la figura del gaucho y luego lo campero jugaron roles muy asimilables a los que hemos visto en el cancionero popular.

En la etapa precursora que lleva al 900, señalaremos el papel de la literatura gauchesca y el surgimiento del teatro nacional, con el circo criollo de los Podestá y luego Florencio Sánchez como hitos.

Nos detendremos luego en particular en la década del 20, que es cuando sobreviene el tango canción, Gardel empieza a cantar más tangos y empiezan a florecer letristas a su alrededor, para examinar la obra de dos autores orientales que figuraron en el repertorio gardeliano: José Alonso y Trelles "El Viejo Pancho" y Fernán Silva Valdés.

Dice Silvia Rodríguez Villamil sobre literatura y sensibilidad criolla de fines del siglo XIX, que establece como romántica:

A través de diversas manifestaciones literarias, en especial de los folletines, podemos apreciar que las obras que conmovían a la gran masa criolla eran las de tendencia romántica, en momentos en que la élite intelectual, siguiendo la evolución cultural europea, ya casi la había abandonado. Dentro de esta corriente, había una señalada preferencia por los autores españoles, y por algunos latinoamericanos.

[...]

...incluso en las crónicas policiales podían rastrearse algunas de las formas de sensibilidad típicas de la época. En efecto, dichas crónicas diferían mucho de las actuales. Estaban concebidas en forma novelesca y no pocas veces romántica; por la forma en que se presentaban y se comentaban los hechos, para los cuales se preparaba lentamente al lector. Luego los desenlaces sobrevenían como tragedias; se hablaba largamente de los sentimientos de cada personaje, del destino, etc. buscando siempre conmover al lector. Un sentimiento que era descrito con frecuencia, seguramente por su gran efecto, era "el dolor de una madre", como también los amores no correspondidos y todo tipo de escenas patéticas y desgarradoras. Por otra parte las descripciones de ambientes resultaban a menudo amenas y de tono costumbrista.

No se puede negar que esta descripción podría caberle cabalmente a la letra del tango.

Y así pinta Zum Felde el panorama del 900

Ya en las postrimerías del siglo XIX, acúsanse en el ambiente intelectual del Uruguay nuevas tendencias estéticas e ideológicas. El realismo literario y el

positivismo filosóficos –ya declinantes en su marcha hacia América, con las novísimas formas del simbolismo decadente y del socialismo revolucionario, a la sazón en auge transatlántico. Hasta entonces –y desde hacía veinte años- habían imperado, soberanos, en las letras, el grandilocuente romanticismo de corte hugoniano, o la melancólica dulzura de Becquer.

No se extinguieron, sin embargo, de súbito, sus prestigios; su crepúsculo fue largo, como el de los estíos; y atravesando el pórtico del nuevo siglo, prolongó sus últimos resplandores retóricos hasta después de un lustro. Mas hacia el 95 cobran impulso las nuevas modalidades mentales –hasta entonces encogidas en un ambiente hostil- que han de imperar en la época que comprende el primer cuarto del novecientos [se refiere al realismo literario y al positivismo ideológico, que dieran lugar después al modernismo, al positivismo científico, al positivismo socialista y el individualismo nietzscheano]

Complejo sí, y aún más heterogéneo, decimos de ese movimiento, ya que carecía, aparentemente al menos, de aquella soberana unidad que imperara en épocas anteriores. Así el neo-clasicismo del siglo XVIII, como el romanticismo del siglo XIX, congregaron en torno a sus principios y a sus normas, perfectamente definidas, todos los caracteres diversos, dándole –en su plural unidad- rasgos fundamentalmente específicos.

Ambas grandes escuelas eran estados de alma colectivos, formas psicológicas universales, que determinaban normas morales y estéticas de identidad común no obstante la multiplicidad de temperamentos. Clasicismo y romanticismo en las letras, humanismo e idealismo en la filosofía, fueron a modo de grandes ríos caudalosos –sereno y majestuoso el uno, quebrado y tumultuoso el otro- que atravesaron sus respectivas épocas y a los cuales convergían, alimentándoles y fundiéndose en ellos, todas las corrientes menores. Pero el movimiento intelectual del último tercio del XIX [...] era semejante a esa confusa diversidad de corrientes y de canales en que suelen dividirse los grandes ríos, en los deltas complicados de sus desembocaduras.

[...]

Así, mientras el positivismo spenceriano hará sentir su influencia normativa en las esferas políticas, parlamentarias, jurídicas —donde actúa el elemento doctoral universitario—, el positivismo de índole socialista y el individualismo nietzscheano, influirán vivamente sobre la literatura, en cuyo campo actúan los intelectuales autodidactas. pues autodidactas –y de tendencias más o menos socialistas o nietzscheanas— son, en efecto, Florencio Sánchez, Carlos Reyles, Herrera y Reissig, Ernesto Herrera, Armando Vaseur, Horaico Quiroga, Del mira Agustini; y los demás, en mayoría.

Pero volvamos atrás a las raíces de la literatura nacional, empezando por el inaugural de la poesía gauchesca, que es definida como primer género propiamente autóctono, y tiene una peculiar relación con el canto

La gauchesca

"el inocente y valeroso Ascasubi es al quejoso Hernández, lo que el primer tango es al último"
Borges en 1930, en el ensayo sobre "Evaristo Carriego" en el capítulo titulado "Historia del tango"

la poesía gauchesca es la raíz primera, el punto de partida de la inquietud espiritual, del anhelo de expresión estética de nuestro pueblo.[...] las telúricas savias ancestrales a cuyo ineludible influjo se ha plasmado el carácter de la raza
Serafín J. García

No cabe duda que el origen de esta literatura está en el canto, parte del espíritu criollo y libertario de los payadores, no en vano se señala como su precursor en la Banda Oriental a Bartolomé Hidalgo, que se consideraba a sí mismo payador.

Así lo plantea Eneida Sansone:

Naturalmente que el criollo, tanto en el Río de la Plata como en el resto de América hispánica, también matizó con aportes propios el común acerco de la poesía española, pero el gaucho, sin proponérselo, por su mundo especial de referencias, por su ámbito original, por su propia rusticidad y su idiosincrasia, recreó al compás de su vihuela la bella y vieja poesía de los colonizadores y al imponerle su particular acento dialectal, abrió el camino para que, en el momento de la definición y el compromiso, los poetas gauchescos, en su mayoría ciudadanos, afirmaran su voluntad de ser libres a través de la lengua hablada por sus hermanos gauchos.

El hombre de la campaña rioplatense parece haber tenido una predisposición singular para el canto. De las riquísimas fuentes del Romancero y de la restante poesía lírica popular española que se vertían incansablemente desde la época de la conquista, bebió la sustancia primordial de sus canciones. Memorizó, olvidó y modificó de acuerdo con sus íntimas preferencias; supo crear, movido por su espíritu vivaz y repentista, cuando necesitó expresarse con su voz propia. Al mismo tiempo impregnó sus canciones de un encanto bárbaro, áspero, cargado de intenciones, de burlería, de viril emoción, de rudo, contenido y hondo sentimentalismo.

Rey y Guido citan a Ayestarán_

"la poesía gauchesca sigue dos caminos: 1) desciende al lecho folklórico campesino y late casi hasta nuestros días como supervivencia inmediata 2) se eleva a una categoría artística en el Martín Fierro de Hernández, quien entra a paso firme en la gloria seguido jerárquicamente por dos baqueanos en estas lides: el argentino Estanislao del Campo con su "Fausto" y el uruguayo Antonio D. Lussich con "los tres gauchos"
Esta poesía gauchesca en estilo payadoresco pero de origen culto, está escrita igual que aquella que creara el payador anónimo de nuestros campos, en versos de arte menor. Estos se organizaron en la forma poética del romance, de donde derivó el "cielito", y la décima en glosa.

y concluyen:

El período colonial de la poesía popular de corte payadoresco se cierra con la leyenda de Santos Vega. Pero, por otro lado, comienza el período de los escritores cultos que se inspiran en el ambiente, costumbres y pensamiento de los payadores, para escribir sus obras.

Zum Felde señala un cambio importante dentro de la evolución del género, que arroja luz sobre lo que estamos estudiando. Dice así

Las composiciones gauchescas de rasgo netamente lírico, que más tarde se escribieron, denotan la influencia literaria del Romanticismo. La poesía genuinamente gauchesca, la que se cultivó por los payadores anónimos y andariegos, desde fines del siglo XVIII a mediados del XIX, en toda la región del Plata, poco tiene de lírica, pues que –como ya hemos apuntado–, el lirismo de nuestro folklore no es de sabor gauchesco sino indio y, en todo caso, nunca anterior a la mitad del siglo.

Antes había dicho que la poesía de Bartolomé Hidalgo (o lo que de ella se conserva)

Es una poesía puramente objetiva y social, narración de hechos, pintura de costumbres, comentario de sucesos públicos, primando en ellas el sabor realista y el tono burlesco; con lo cual está dicho que, en los cielitos y diálogos de Hidalgo se hallan los caracteres genuinos de la poesía payadoresca, que así fue, y no íntima y sentimental, mostrando en ello, como en sus formas rítmicas, la raigambre popular española. Tales son, asimismo, los caracteres del “Martín Fierro”

y describía así el carácter del gaucho

El mismo carácter gaucho es de suyo poco propicio a la efusión y a la confesión líricas. Su natural reservado, porque “*el gaucho no es ladino sino cuando está mamao*” (Martín Fierro), la reciedumbre del medio ecuestre en que se formó, las condiciones guerreras, militares, de la época en que actuaba, endurecieron su carácter y le sugirieron una especie de filosofía estoica, por la que todo sentimiento, toda emoción y aún todo afecto, estaban sometidos a la rienda de una entereza orgullosa, o disimulados tras la frase burlesca. Nada devoto en religión, voluntarioso y aventurero en el amor, lleno de dignidades y reservas, hubiérale parecido femenino blandura andar lloriqueando sus penas ante el mundo. Sólo en la confidencia de la amistad más segura, mano a mano y entre silencios del campo, abría, a veces, un poco, su corazón. Tenía el concepto de que el gaucho debía ser tan fuerte contra toda pesadumbre moral como lo era contra el dolor físico.

Estamos hablando de una era de la que poco se conserva, porque el arte del payador era oral, y nos habilita a cuestionar si efectivamente la poesía de los payadores estaba vinculada solamente a ese personaje taciturno que era el gaucho –que se parecía al compadre tal como lo describía Borges– o si la campaña en la primera mitad del siglo XIX estaba poblada solamente por gauchos, o había también otros personajes: mujeres, chacareros, bolicheros, peones, indios tapes... que no compartían el mismo recato de sus sentimientos. ¿Cómo eran por ejemplo los hijos de un gaucho con una india?

No hay que olvidar que de ese personaje, el gaucho, lo que sabemos no lo sabemos por él, sino por otros que hablaron de él o por él, y estos eran generalmente gente de otro siglo, de otro ambiente - ciudadano, y de otra cultura, que construye la paradójica visión romántica de un personaje al que se le atribuyen rasgos salvajes, entre ellos la parquedad. Lo dice así el mismo Zum Felde en el capítulo dedicado a El Viejo Pancho:

La poesía gauchesca auténtica, la de los payadores anónimos que, de fogón en pulpería, fueron cantando sus coplas y entablando sus contrapuntos, durante el largo tiempo comprendido desde fines del siglo XVIII a fines del

XIX, nos es desconocida, puesto que no fue escrita. Improvisación siempre renovada, apenas retenida en parte por la memoria de cantores u oyentes, esa poesía popular y campera se fue en el viento, y sólo su vaga tradición oral ha llegado a nosotros. Las composiciones gauchescas que se conservan —por haber sido escritas— de la primera época, pertenecen a poetas urbanos, como Hidalgo y Ascasubi, quienes, por amor a lo nativo o por el propósito de hacerse entender de la masa criolla, dieron en escribir imitando la manera de los payadores, no sin dar a la estrofa cierta corrección literaria, de que, sin duda —y a cambio de mayor autenticidad—, carecía la copla de los cantores analfabetos.

Serafín J. García describe esa parquedad del gaucho diciendo que

En el dolor, como en el goce, era silencioso. Sufría hacia adentro, con estoica entereza, sin exteriorizaciones, sin lamentos ni quejas que en modo alguno podía admitir su varonil orgullo.

[...]

Como todos los seres habituados a vivir en soledad, era parco en extremo. Se expresaba generalmente por medio de monosílabos o de frases muy concisas, muy breves, cortadas casi siempre por silencios bruscos, largos, con los cuales sabía sugerir, empero, de una manera precisa, todas aquellas secretas intimidades del pensamiento que la palabra no podía o no quería formular.

y agrega Serafín, poeta, una consideración sobre la afinidad del gaucho con la poesía:

Por otra parte su lenguaje era siempre indirecto, metafórico, lleno de símiles en los que con frecuencia hacía presente un fuerte hábito de poesía en estado natural, que acusaba la existencia de una sensibilidad permeable a la belleza expresiva, de un sentido intuitivo de la armonía verbal, no exento ciertamente de matices.

Los pintorescos giros de su conversación —dotada de un graficismo sorprendente y de una gracia aguda, irónica y sutil—, los refrances y sentencias a que era tan afecto, ponían de manifiesto su marcada tendencia a la figuración, al tropo alegórico, a la musicalidad del lenguaje, lo cual indica que la poesía estaba en él naturalmente, como está el canto en los pájaros.

Este sentido ingénito de la poesía fue creciendo y adquiriendo poco a poco concreción en su espíritu, hasta transuntarse después en las canciones que él gustaba cantar, acompañándose de su guitarra, bajo las enramadas de las viejas estancias patriarcales o en las glorietas de las pulperías primitivas.

Dice más adelante:

Pero existía entre ellos algo más acercante aún, más poderosamente hermanador que el silencio. Y ese algo era la música, el canto.

Es interesante ver cómo el tango mantiene la dicotomía entre la letra "llorona" y la burlona. Basta con ver a Gardel —en "Luces de Buenos Aires"— cantando "Tomo y obligo" vestido de paisano (de propietario de un establecimiento, no de gaucho), diciendo "que un hombre macho no debe llorar" pero quebrándose inmediatamente. Claro que esto es ya en la década de 1930. Pero no se puede olvidar que una cosa

es lo que se aconseja o dice con admiración que debe ser la conducta de un gaucho/ compadre sobre sus sentimientos ... y otra cosa es lo que en el fondo y en la realidad cotidiana es. Así es posible pensar también que el payador tuviera un repertorio que exaltara las virtudes recatadas del gaucho pero incluyera también otras más sentimentales que le permitieran al espectador dar rienda suelta a sentimientos reprimidos ... eso sí, en el terreno restringido del hecho artístico.

De todos modos Zum Felde ubica en la segunda mitad del siglo una dulcificación del canto criollo, atribuyéndolo al aporte indio:

En las regiones andinas, donde aún hoy prepondera la población india, la guitarra y la copla españolas chocaron con el arte secular que lloraba en la dulce tristeza de las flautas y danzaba al son monótono de los tamboriles. Y se impregnaron de ellos, adaptándose a su espíritu; la guitarra se ahondó en tristes y vidalás; la copla se enterneció de yaravíes. Pero esta poesía hispano-incaica no se difundió y arraigó en el ambiente campero del Plata hasta la segunda mitad del siglo XIX.

Pero sobre lo que pasó con la literatura gauchesca desde esta época Zum Felde es bastante lapidario:

La poesía gauchesca posterior a los clásicos ha sido meramente obra de aficionados. Gentes de ciudad, periodistas, doctores a veces, calzan la espuela, se tocan el chambergo, echan al hombro el poncho de vicuña, montan un pingo coscojero, templan la guitarra encintada de celeste y se dan a hacer el gaucho. Son gauchos domingueros. La décima, retórica y ladina, es la estrofa en que componen su versada, siempre en torno de los mismos motivos. Esta literatura de ficción y de deporte no ha producido — como es lógico— ninguna composición de categoría genérica, digna de ponerse al lado de las antiguas.

Consecuencia de esto es el siguiente fenómeno: el tipo y la vida del gaucho platense se hallan mejor expresados en la obra de los escritores que, como Acevedo Díaz, Florencio Sánchez o Javier de Viana, no han *hecho el gaucho*, sino que han escrito como hombres ciudadanos, pintando o estudiando la realidad que tenían delante. La ficción y la retórica de la moderna poesía gauchesca —considerada en conjunto— le quitan interés de realidad y valor artístico. El gaucho de las décimas es, como el del viejo circo —y el del carnaval...—un ente falso.

Daniel Vidart retoma el calificativo de “domingueros”, agregando el ángulo ideológico

versificadores de domingo, puntuales representantes de la mitología del gaucho fraguada por la oligarquía rioplatense para sublimar su cola de paja latifundista y sus ingratitudes históricas para con el pueblo rural.

y agrega

todo esto suena a hueco, es papel pintado en vez de naturaleza primigenia; es caricatura de los hombres, la sociedad y el ambiente del medio campesino uruguayo.

y describe esta literatura como

poesía de exteriores, de marionetas convencionales que accionan mecánicamente sobre los mismos telones de fondo <...> a poco que se examine críticamente este animado friso de evocaciones camperas se comprueba que se trata de la apología de un mundo muerto y lo que parecía una loa se convierte en una lápida de una extinguida y despistada humanidad. Las hazañas del gauchaje insumiso transcurren en un aire enrarecido de falsedades, en una sociedad sin clases, y las tristezas de los humildes se convierten en dichas camperas al pasar por el prisma embellecedor de los ideólogos del gauchismo.

Habría que preguntarse en qué medida —más allá del valor estrictamente literario— esos falsos gauchos —ese “gauchismo convencional y nostálgico que dio lugar a infinitos versos y a muy poca poesía” en palabras de Idea Vilariño— no cumplían un rol demandado por la imaginación popular. Cabe consignar que Zum Felde rescata de esta “común hojarasca” la figura de El Viejo Pancho, sobre la cual volveremos más adelante.

Ostuni cita a Bruno Jacovella que interpreta este fenómeno como que

los fenómenos culturales nativistas y de revitalización, se presentan en las sociedades que sufren procesos de aculturación con pérdida de su antigua cultura. Esas carencias crean una especie de angustia existencial en los grupos sociales preexistentes, con pérdida de su sentido de vida original. Por eso tratan de recuperar la cultura perdida mediante intentos plenos de emocionalidad en el que entran todos los elementos de la tradición, pero adaptados a las circunstancias de los nuevos tiempos. Es como un tradicionalismo adoptivo

José Gabriel, en un esfuerzo por establecer purezas nacionales, separa la poesía argentina en dos ramas,

- a) la mestiza/ extranjera/ europeísta y
- b) la pura/ nativa/ criolla

“En el otro campo, [europeísta] hemos podido dar nombres y fechas precisas para la iniciación. Aquí, no disponemos de la misma facilidad: la poesía nativa, comienza con los dichos populares, con las coplas de los payadores ignorados, que corren anónimamente, de boca en boca, entre el pueblo, desde los primeros pasos de la formación del carácter nacional. Yendo a lo impreso, sin embargo, y ya de personalidad más definida, Hilario Ascasubi (nacido en 1807), es, posiblemente, el iniciador, con *Santos Vega*, *Aniceto el Gallo*, *Paulino Lucero*. Le siguen Estanislao del Campo y José Hernández (nacidos los dos en 1834), el primero, con *Fausto*, con *Martín Fierro* el segundo.

Sábato, por el contrario, se explaya sobre la inutilidad de buscar “pureza” en una literatura nacional:

Aparte de ser inevitable, el hibridaje es siempre fecundo: bastaría pensar en el gótico y en la música negra de los Estados Unidos. En cuanto a la literatura del Plata, que tantos critican por prolongar en algún sentido los temas y las técnicas europeas, es otro fenómeno de hibridaje, porque, a menos de exigir que escribamos en querandí y describamos la caza del avestruz, no veo cómo, coherentemente, puede hablarse de una pureza

nacional. Pensar que una literatura nacional sólo es aquella que se ocupa de indios o de gauchos, es adherirse insensatamente al Apocalipsis...”

El estudioso de fenómenos folklóricos, A.R. Cortázar describe el impacto de la literatura ‘cultá’ dedicada al gaucho, en particular del “Martín Fierro” en la población de la campaña:

Como punto de referencia argentino en cuanto al poder de difusión de obras en las que, por especie de misteriosa intuición colectiva, el pueblo ve reflejada su vida e interpretados sus ideales, ningún ejemplo más aleccionador que “Martín Fierro”...[...] y sin olvidar que gran parte de esta penetración correspondió a la campaña, escasamente poblada por gauchos iletrados o rústicos. También aquí fue corriente el espectáculo del tabernero o lector ocasional rodeado del grupo ávido que asimilaba (y luego repetiría) los versos transmitidos de viva voz al auditorio. No fueron obstáculo para ello la modesta calidad de los impresos, su apariencia de folleto endeble. Por el contrario, esto debió estimular a los pulperos...”

En cuanto a nuestro muy citado Borges y los orígenes de nuestra literatura, dice Beatriz Sarlós

Lo que Borges opina de la gauchesca, del *Martín Fierro*, del tango, de los refranes populares, de la oralidad criolla y sus inflexiones, de la novela popular rioplatense en el siglo XIX, tiene gran originalidad argumentativa pero, también, puede ser reconducido al teatro más amplio del debate en curso. Sus intervenciones sobre la gauchesca en la década del 20 hacen un neto corte polémico respecto del discurso intelectual nacionalista y esencialista. Esta posición Borges va a subrayarla en las décadas que siguen, desconfiando irónicamente de un discurso 'mayor' sobre la fundación gauchesca de la cultura argentina. Sus operaciones van siempre en el sentido de una fundación alternativa y 'menor'.

Agrega Josefina Ludmer, también sobre Borges:

Porque Borges [como Gardel, Eva Perón, etc.] también cultivó ese elemento popular que, para él, era el gaucho o el compadrito y escribió milongas; para él lo popular se situaba en el pasado y era lo nacional-popular literario, Juan Moreira, las masas de la literatura gauchesca y las del barrio de Carriego. En 1940, Borges podría estar al lado de Eva Perón pero en el polo opuesto del equipo nacional exportable por su representación opuesta de las masas. Para Eva Perón los peronistas eran sus "queridos grasitas", para Borges son una horda asesina de un judío en "La fiesta del monstruo" (escrita en alianza con Bioy Casares en 1947), que es una reescritura de "La refalosa" de Hilario Ascasubi, y por lo tanto una reescritura de la tradición gauchesca, de la construcción literaria de la lengua del mal, del suelo más bajo de la lengua.

María G. Núñez aporta esta cita de Borges (tomada de “La poesía gauchesca” en *Discusión Obras Completas*, Emecé, 1974)

El iniciador, el Adán, es Bartolomé Hidalgo, montevideano. [...] Bartolomé Hidalgo descubre la entonación del gaucho; eso es mucho. No repetiré líneas suyas; inevitablemente incurriríamos en el anacronismo de condenarlas, usando como canon las de sus continuadores famosos. Básteme recordar que en las ajenas melodías que oiremos está la voz de Hidalgo, inmortal, secreta y modesta

Amir Hamed identifica a la poesía gauchesca como primer género propiamente autóctono, lo asienta en esta Banda y lo compara con el nacimiento del tango:

Es inevitable subrayar con respecto a la literatura de esta zona, que el Río de la Plata, a partir de géneros poéticos origina dos lenguajes. El siglo diecinueve asistió, en el Plata, y más particularmente, en esta Banda Oriental, al nacimiento del primer género netamente "hispanoamericano": la poesía gauchesca. Es decir, nace con la independencia o, como prefieren algunos llamarlo ahora, con la descolonización. Ve la luz en el momento en que el territorio, en el orden temporal, se delimita y separa con respecto al tiempo y al orden previos, a la colonia. A comienzos del siglo veinte, cuando, en virtud del interminable arribo de inmigrantes, el Río de la Plata asistirá al nacimiento del tango. Estos dos lenguajes hacen a una peculiaridad de la zona y se encuentran interrelacionados, ya que, como ha mostrado Josefina Ludmer, el heteróclito lenguaje tanguero hace eclosión en las orillas de las ciudades, que son márgenes donde se conjugan la lengua de los inmigrantes con el desafío heredado de la gauchesca.

Si son dos los lenguajes, acotamos nosotros, –el de la gauchesca y el tanguero- el tanguero será lo suficientemente heteroclítico como para incorporar el gauchesco, aunque más no sea porque vino después.

Iturria cita a Lugones sobre la relación entre la poesía gauchesca y el canto:

La riqueza rítmica de la poesía gaucha, dependía, como se ve, del canto al cual estaba ella unida; pues insisto en que, tratándose de combinaciones estróficas propiamente dichas, el gaucho sólo conoció la cuarteta y la sextina del payador, formadas con estos únicos metros: el pentasílabo, el heptasílabo (combinados en la cuarteta de seguidillas), el octosílabo y el hexasílabo. En cambio, cada una de esas estrofas sueltas era un poemita completo: exactamente como sucede en la poesía japonesa cuyo origen es análogo.

Arturo Sergio Visca se refiere así a la gauchesca:

La poesía gauchesca rioplatense reclama algunas palabras...[...] en razón de que persiste en el público, en el periodismo y en la conversación común cierto desajuste conceptual y por lo tanto terminológico que induce a confusión.

Tomando el "Martín Fierro" [...] como ejemplo más notorio [...] desconcierta la frecuencia y generalidad con que es mencionado como máxima expresión de "folklore argentino". [...] Se confunde la proyección poética del tema gauchesco con el folklore poético del gaucho.

[...]

Por más que esta parezca exigua y mezquina a quienes la consideren hoy con exacerbado "civcentrismo" de hombres metropolitanos del siglo XX, no fue por cierto tan simple ni precaria [...] Por cierto que dentro de este conjunto, no pudo faltar la expresión poética cantada, aunque la documentación sea proporcionalmente más escasa, por la índole misma del fenómeno, la vigencia de la composición improvisada y la carencia de testimonios escritos. Mas todo cede ante la realidad histórica del tipo mismo del payador.

La condición de iletrados de los gauchos protagonistas de este proceso [... no autoriza la peyorativa apreciación de su cultura integral. [...] Nunca será redundante repetir la luminosa distinción que Pedro Salinas establece entre estos "analfabetos profundos", sólidamente enraizados en una tradición, y los "analfabetos superficiales", boyantes en la marea de la gran ciudad, que los produce en serie despersonalizada y "standard".

Dentro del panorama cultural del gaucho, las expresiones poéticas (tradicionales, anónimas, orales, etc.) constituyeron, cumplido el respectivo proceso, su *folklore poético*, que es parte del folklore literario, integrado con las especies en prosa (cuentos, leyendas, "casos", etc.) Este caudal estaba constituido casi exclusivamente con elementos tradicionales hispánicos, adaptados al nuevo ámbito geográfico y humano. [...]

Los testimonios conservados son [...] naturalmente escasos y deben ser examinados con cuidadosa atención, pues suelen desorientar a los más expertos. [...] Otro ejemplo, también relativamente tardío, es el de los cielitos. Los populares y ya tradicionalizados a comienzos del siglo XIX, de los que investigadores modernos están encontrando [...] nuevas y valiosas muestras en documentos y efímeros periódicos de provincia, representan un bien folklórico, pues en ese entonces se transmitían al son del canto, se aprendían empíricamente, multiplicándose en variantes con total descuido del nombre del autor y matizados con alusiones y regionalismos que permiten localizarlos; [...] los cielitos representan un interesante caso de cambio de *función*, en el sentido de que las nuevas circunstancias [...] producidas por las guerras de la Independencia modificaron también las "necesidades" colectivas que aquellos cantos satisfacían, y así, variando su primitiva *función* lúdica y galante, apta para la efusión lírica y el acompañamiento de la danza homónima, pasaron a desempeñar el papel combativo y viril que tienen ya en época de Bartolomé Hidalgo.

Tendríamos así, en los Cielitos de este autor, otro perfecto ejemplo de "proyección", a tal punto que hasta hoy la crítica no ha podido discernir, con respecto a algunos de ellos, cuáles son populares, tradicionales y anónimos (vale decir *folklore poético gauchesco*) y cuáles fueron compuestos e incluso impresos en pliegos sueltos por el autor de los *Diálogos patrióticos*. De este hecho pueden extraerse dos consecuencias [...] Hidalgo demuestra, paradójicamente, con aquellas composiciones cuya paternidad se le discute, su notable aptitud para compenetrarse con el tono, vocabulario y estilo de la tradición folklórica del gaucho. Esa identificación [...] da a su Cielitos el carácter de una "proyección" impecable...

Otros autores, [Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández] siguieron esta corriente, la acrecentaron y le confirieron prestigio en otros niveles de la sociedad y de las letras, llegando con el "Martín Fierro" a su expresión más perfecta, según es hoy universalmente considerado. En todos los casos son también "proyecciones" y no folklore gauchesco. Para ser estricto y consecuente, debería denominarla *poesía folklórica de tema gauchesco*, pero en mérito a la brevedad y por respeto a la expresión consagrada, podemos hablar de *poesía gauchesca*, pero entendiendo que *no es lo mismo que la poesía del gaucho*, vale decir su *folklore poético*.

Este esquema teórico [...] exige especial precaución al tratar de "Martín Fierro" [...] Él, como un auténtico payador, conoció la pampa desde que abrió los ojos al mundo...[...] Cuando fue su hora, no se limitó a ser un eximio intérprete de ese acervo, ni a servir de agente difusor, introduciendo en la sustancia poética uno que otro matiz inspirado, como lo hubiera hecho

de ser sólo un payador, así fuera eximio. Hernández, con el "Martín Fierro" irrumpió en la tradición gauchesca como una extraordinaria y colosal variante que relegó a segundo plano todo lo existente, pues el paisano recibió este canto como una expresión insuperable de su propia voz, capaz de interpretar su alma, de compadecerse de sus desdichas y hasta de señalar nuevo rumbo a su destino, a fin de que no sucumbiera a la dramática encrucijada histórica que estaba atravesando...[...]

Juan Moreira y Florencio

En esta historia de la difusión de la gesta del gaucho, del canto criollo y el nacimiento del tango alrededor del 900, es ineludible el escenario del circo criollo, que es a su vez el precursor del teatro nacional, como escena y como dramaturgia, dando origen al sainete, la forma más popular que continuó haciendo lugar al tango... "Juan Moreira", una adaptación del folletín de Gutiérrez que hiciera Pepe Podestá para el circo, es el hito fundacional. El género dramático –que por cierto no excluía lo musical- mostraba cómo se desenvolvía la escena social de la época

Dicen Rey y Guido

[El sainete] comienza su desarrollo paralelamente con la producción teatral seudoclásica de la época, pero muy diferente a ella. Presenta personajes y ambientes genuinamente reales y concretos como el gaucho con su habla rústica, sus diálogos alejados de todo barroquismo y rebuscamiento, sus cantos en versos octosílabos, eminentemente populares y en su propio ámbito pampeano. Estos elementos van conformando las formas más evolucionadas que se llamarán drama gauchesco, sainete rural y sainete urbano.

[...]

Muchos de los famosos personajes del circo criollo se mantuvieron en los sainetes, así como algunos de sus recursos dramáticos, las payadas, estilos y canciones. Pepino el 88 [...] imitó personajes tanto de raigambre rural como suburbana. El gaucho deja paso al compadrito, al lunfardo, al *cocoliche* de los sainetes.

[...] Los primeros sainetes demuestran la influencia zarzuelística, luego la música de procedencia gauchesca y folklórica, para ya en su época de consolidación con los Podestá, predomina el tango.

[...]

Desde ese momento [Mi Noche triste] el tango comienza su camino hacia el centro de la ciudad, y deja de ser suburbano. De la misma manera como se transforma el sainete, también lo hace el tango.

[...]

Borges, que se ocupó de la literatura popular de la época no sólo con Evaristo Carriego, afirmaba (la cita es tomada del libro de Beatriz Sarlós)

"Eduardo Gutiérrez, autor de folletines lacrimosos y ensangrentados, dedicó buena parte de sus años a novelar el gaucho según las exigencias románticas de los compadritos porteños. Un día, fatigado de esas ficciones, compuso un libro real, el *Hormiga Negra*. Es desde luego, una obra ingrata.

Su prosa es de una incomparable trivialidad. La salva un solo hecho, un hecho que la inmortalidad suele preferir: se parece a la vida" (*Textos cautivos; Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*). Edición a cargo de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona, Tusquets Editores, 1986: 119).

Sylvia Rodríguez Villamil apunta a cómo "Juan Moreira" se identifica con la sensibilidad criolla:

"El espectáculo [Juan Moreira] había venido a despertar y a poner en evidencia una zona inexplorada de la sensibilidad criolla. El hecho de que, por su influencia, haya nacido toda una corriente creadora en nuestro medio, nos da una idea cabal del impacto causado por esta nueva modalidad teatral. Autores como Elías Regules, Abdón Aróstegui, Orosmán Moratorio y Benjamín Fernández y Medina", entusiasmados con las posibilidades que repentinamente abría "Juan Moreira" comenzaron también a escribir dramas criollos"

Zum Felde resume así —con cierto desprecio — el escenario del circo criollo, hablando de Orosmán Moratorio:

Su drama gauchesco "Juan Soldao", es el primer intento de dar forma escénica al drama criollo del circo popular, que autores anónimos, y a veces los mismos actores casi analfabetos, arreglaban a su modo para el picadero. Los primeros espectáculos de ese género fueron dados por los hermanos Podestá, con la adaptación de "Juan Moreira", la truculenta novela policial del argentino Gutiérrez, hecha por el propio Pepe Podestá, conocido popularmente por su nombre de circo: "Pepino el 88".

Juan Moreira, más argentino que uruguayo, es el prototipo del gaucho temerario y rebelde a la ley civil, gallardo y mujeriego, peleador y fanfarrón, aunque leal y generoso en el fondo, y que anda siempre perseguido por la policía, a la que desafía y burla, hasta caer vencido por la traición. Personaje sugestivo para la imaginación popular, -que sin duda representa un tipo frecuente en el ambiente campero de aquella época- encarna en la tradición gauchesca del Plata, una figura mezcla del bandido y caballero, que bajo diversas circunstancias existe en la tradición popular de todos los países y que la literatura romántica explotó en modos diversos.

Los Podestá injertaron en el espectáculo ecuestre y payasesco de su picadero, representaciones escénicas del "Juan Moreira", a las que, en vista del éxito obtenido, siguieron pronto "Juan Cuello", "Pastor Luna" y otros productos análogos, combinados con cantos y bailes nativos. Las payadas y el pericón eran tan infaltables en esas representaciones primitivas, como las peleas a facón y trabuco con los policianos.

El propio Eduardo Gutiérrez le dijo a Pepe Podestá, y él lo transcribe en sus memorias, que las condiciones para hacer un guión para la pantomima que era originalmente "Juan Moreira" en el circo eran:

que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara la guitarra y sobre todo que supiera manejar bien un facón.

Más adelante, como prólogo al capítulo sobre Florencio Sánchez Zum Felde se dulcifica y se lamenta de que aquella "farsa primitiva del picadero" no haya podido ir más allá

Como documento de una época social semi bárbara, quedanos la tradición del primitivo drama criollo, nacido en el circo de lona y candil de los arrabales, con sus ingenuas parodias gauchescas cuyos autores eran los mismos histriones de esas troupes ecuestres que recorrían las poblaciones del Uruguay y la Argentina, mezclando a sus rudimentarios engendros dramáticos, ejercicios de acróbatas y bufonerías de payasos [...] Sin la literatura de oropel con que después le vistieron, para civilizarlo, los autores cultos, el primitivo drama de picadero, el que representó "Pepino el 88" tiene simplicidad de mito popular y sabor de farsa infantil. Un poeta dramático asistido de cierto numen, pudo hacer de él obra de arte superior y perdurable, de haber conservado, en su frescura, los elementos populares que ofrecía. pero los autores cultos que después teatralizaron la farsa primitiva del picadero, no supieron desentrañar su esencia, estilizándola, y sólo se limitaron a vestir de usada ropa literaria al bárbaro engendro primitivo.

Sigue así uno de aquellos "histriones", Pepe (José Juan) Podestá, conocido como Pepino el 88, presentando en sus memorias una escena entre los payadores y cantores de entonces, también partícipes en este origen de lo teatral:

Una noche [1891] reuní en mi camarín a los mayores payadores y guitarristas de entonces. Fue una nota de criollismo puro, allí estaban Juan Alais, García Tolsa, Sagreras, coronel Latorre, Dr. Quiroga y otros, como también los payadores Ezeiza, Vazquez, Silva, Giovanelli, Pachequito, Casimiro y Pajarito, y por no ser menos también mi compadre Nemesio Trejo, que aunque ya retirado de los contrapuntos, no podía falta a la cita, puesto que en esa formación debían medir sus fuerzas en improvisaciones Gabino y Vazquez. Fue aquella una conjunción de cultores de la guitarra y de la improvisación criolla, que no se recuerda otra igual.
p.71

[...]

En una ocasión Novelli nos vio representar "Juan Moreira" y decía que le había complacido sobremanera: "He visto algunas escenas de una naturalidad asombrosa, porque esos actores, que no han estudiado teatro, que quizás no saben lo que es, han visitado, en cambio, las campiñas argentinas, han visto al gaucho, han tenido ocasión de observar sus costumbres, su modo de ser, sus hábitos, sus méritos, sus virtudes y sus defectos. Han venido después aquí, les han puesto esa obra en las manos, y ellos, recordando al tipo real lo ponen en escena con una naturalidad admirable, de una manera que yo juzgo inimitable, creando un teatro único que no tiene igual, suyo exclusivamente y que es hoy por hoy el verdadero teatro Rioplatense" p.90

Ángel Rama fue un defensor de este papel del circo criollo en la creación del teatro nacional, con acento en cómo esto se dio en el contexto del conflicto con los "gringos":

Los hombres rioplatenses del 80 hicieron esta experiencia [la del teatro] a través del drama criollo representado en el circo y comulgaron en el "Juan Moreira" de Gutiérrez-Podestá antes de hacerlo en la larga serie de melodramas sangrientos que ocuparon la década final del siglo y dieron paso posteriormente a los dramas costumbristas y realistas de Granada, Sánchez, Coronado. La fecha de 1886 en que fue repuesta [...] la pantomima [...] ha

sido considerada como punto de partida del teatro nacional y por lo mismo duramente atacada por los críticos cultos más autorizados

[...]

"Juan Moreira" revela, en el peor de los casos, un estilo neutral adaptable a la entonación del actor criollo, y frecuentemente la fluencia de la lengua popular. Incluso en la oscilación entre el tú y el vos, también propia de Sánchez. Es un texto que podía ser manejado libremente por el actor, quien no hubiera podido dar veracidad al discurso de "Solané", puesto que su norma estilística resultaba irreductible al habla coloquial"

[...]

Pero quedaba un tercer sector –quizás el más importante– que debía conseguir cabida en el espectáculo tanto para sostenerlo como para recibir de él una legitimación que necesitaba: los inmigrantes. Ellos forman la masa importante de ambas capitales del Plata en la última década del XIX; económicamente están emparentados con los criollos habitantes de los suburbios, en cuyos barrios viven imprimiéndoles ya la peculiar nota colorista que tomarán las ciudades, en especial el aporte italiano. Eran los "naciones" de los cuales se había burlado la literatura gauchesca del XIX, os que carecían de ancestros y tradiciones americanos, quienes habían llegado a la fiesta sin ser invitados y resultaban disputadores de oficios y posibilidades sociales. Los inmigrantes, sobre todo el aluvión italiano, disponen de teatros en su lengua –la ópera–, de diarios propios, pero su vocación es la de integrarse a la nueva comunidad a que han arribado. Los sectores pobres conviven con el desamparo del suburbio criollo; algunos pueden admirar sus ídolos y tratarán de sumarse a su órbita.

De allí nace la insólita inserción de los "tanos" en el universo escénico de "Juan Moreira", por la cual el inmigrante pasa a vivir vicariamente la existencia de los primitivos habitantes de esa tierra nueva y conquista así derecho de nacionalidad. De los varios personajes italianos que se incorporan al "Juan Moreira", ninguno habría de tener la trascendencia de *Cocoliche*. (ver más adelante el relato de Podestá)

La incorporación del pericón, que sugiere Elías Regules, sustituyendo al gato original, e incluso el perfeccionamiento nacional de ese pericón con el aditamento del pabellón patrio blanco y celeste, la aparición de nuevos tipos, como el "gaucho pobre" [...] seguido de sus perros hambrientos, o la del amigo Bentos "*borrachón, serio, valiente y flojo al mismo tiempo*" que compusiera Antonio Podestá o el Gaucho Contreras de Juan Podestá, distorsionan el esquema dramático originario en beneficio de las escenas pintorescas. Estos elementos acrecentaron el valor folklórico del espectáculo y por lo mismo contribuyeron a neutralizar lo que aún conservaba de crítica social.

Rama cita a Mariano Bosch como ejemplo de detractor del paradigma gauchesco⁷

Qué necesidad tenía el elemento criollo puro, ni el malevaje ítalo-argentino, de esa obra de circo, de venganzas, de injusticias policiales, que era cuanto en "Moreira" se refería, y que no existieron sino en la mente de Eduardo Gutiérrez en lo referente a este gaucho, pues nunca fue ni remotamente un

7 (Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá

héroe, sino un bandolero sanguinario, un haragán que se conchavaba en los días de elecciones en Lobos.

La evolución del teatro rioplatense, como corresponde a la dramaturgia, acompañó el desarrollo social, y en particular la del conflicto criollo – *gringo* que tiene su culminación en la obra de Florencio Sánchez (cuya presencia es absolutamente rioplatense, igual a la de Podestá, ambos tan montevideanos como bonaerenses)

Sobre el sainete en particular, Selles cita el trabajo de Susana Marco, Abel Posadas Marta Speroni y Griselda Vignolo, "Teoría del género chico criollo", que clasifican al sainete en dos ramas, una de ellas más relacionada con la sensibilidad criolla

Sainete lírico criollo: Obra de evasión, impregnada de sentimentalismo difuso, cuyo objetivo es esencialmente didáctico. Ante este tipo de obra, el espectador es una conciencia receptora, que se adhiere tácitamente a la escala de valores propuesta desde el escenario. La consigna es entretener y moralizar. Obras claves: 'Gabino el mayoral' de Enrique García Velloso, y 'Fumadas' de Enrique Buttaró" y

Sainete de divertimento y moraleja: piezas breves en prosa y/o verso (...) generadas por la figura cómica (...) mezcla de jergas, lunfardo y criollismos", cuyo "resultado arbitrario e irrelevante se obtiene en general mediante el desenlace trágico. Obras claves: 'El conventillo de la paloma' y 'Tu cuna fue un conventillo' de Alberto Vacarezza

El señero actor Alberto Candéu relata en sus memorias su visión del origen del teatro, y en particular del sainete, evocando a la vez al circo criollo:

El sainete se inicia como su inmediato antecedente, el género chico español, con música. Posteriormente surge el sainete con cabaret que según parece creó el uruguayo Alberto Weisbach, con "Los dientes del perro" [en que Manolita Poli canta "Mi noche triste" con la orquesta de Firpo] y luego Alippi y Botta con el gran éxito que se tituló "La borrachera del tango" [después película muda]; allí el galán o la actriz cantaban un tango y aparecía una orquesta típica en el escenario, y como se advirtió que eso agradaba al público, en todos los sainetes los autores incorporaron escenas donde los protagonistas cantaban tango como ya lo hacían de alguna manera en el viejo teatro criollo de los Podestá, donde se bailaba el pericón, y se cantaban canciones criollas en el mismo ruedo del circo.

Tabaré Freire ubica así el marco de la escena teatral de fines del siglo XIX, su paso por el circo criollo, por el sainete y por Florencio:

En 1850, la vena panfletaria parece agotada; la lucha ideológica está reservada a otros medios de expresión.

Desde el medio siglo nos visita una ininterrumpida corriente de compañías extranjeras, españolas e italianas, que traen a nuestros teatros las últimas producciones del romanticismo europeo.

[...]

["Juan Moreira", "Julián Jiménez" y "Heroísmo" de Abdón Aróztegui, "Juan Soldado" de Orosmán Moratorio, "Cobarde", de Víctor Pérez Petit] son los grandes títulos con los que el teatro uruguayo da su réplica a la nueva línea temática romántica en el fondo por lo que tiene de rebelde, de exaltación del individuo, de visión idealizada del gaucho o, por lo menos, depurada de la

criminalidad de los modelos ocasionales. Y original, en cuanto el habla gauchesca sucede al español americano como vehículo expresivo, por una parte, y por la explotación, como lo hace Moratorio, de los recursos técnicos que aportara el circo de los Podestá. Nuestro teatro parece liberado de la servidumbre romántica y retorna al panfletarismo inicial.

Pero ¿era esto auténtico o sólo un fruto del entusiasmo por la repercusión popular del "Juan Moreira"? Es cierto que brindaba la oportunidad al dramaturgo de hacer de su héroe abanderado de una causa que, directa o indirectamente, iba a incidir en el panorama político; pero la lucha escrita se hace ya en los periódicos y por ellos llega al pueblo. De allí que el teatro haya perdido su oportunidad para retomar la senda de los comienzos de su historia.

Sobre la relación entre el teatro de Sánchez y el circo criollo señala Oscar Brando

[...] Justificación y fecha del realismo van de la mano pero requieren ser explicadas por separado. Las críticas estrictamente contemporáneas al estreno de 'M'hijo el doctor', aquellas que aparecieron en los diarios los días subsiguientes, fueron rotundas en su apreciación: valoraban la obra porque ella reflejaba lo que pasaba en la realidad. No hay definición más simple del realismo, aunque ella no alcance para explicarlo seriamente. ¿Con qué coincidía esta propuesta dramática de Sánchez? ¿Cuáles eran las otras ofertas entre las que buscaba hacerse espacio este nuevo dramaturgo? Una década del siglo pasado y la primera de éste, nos muestra la mixtura de un espectáculo formado por números circenses, cantos criollos, cuadros lírico-dramáticos, etc. Puede repetirse lo que ya se ha dicho hasta el cansancio mientras no se demuestre lo contrario: la obra que Sánchez estrenan en 1903 viene a poner fin a un teatro dominado por el circo o el melodrama romántico".

[...]

Sánchez elimina el verso, las canciones (no siempre), las luchas con la partida, los faconazos y otras bravuconadas que aún sobreviven en las obras citadas [de Pérez Petit, Leguizamón, Coronado y Granada] Freire (1959) señala la disminución de la truculencia y de la violencia gestual y el desplazamiento hacia una violencia de fondo. Acude, sin embargo, a lo todavía usable del conflicto criollo aunque le quita todo resto de juanmoreirismo (no falta un talerazo en M'hijo..., ni puñaladas en otras obras); no duda acerca de que el centro conflictivo es el planteo moral (al final de cuenta, la honra de cuño hispánico); el enfrentamiento de dos códigos opera sobre el sustrato de la oposición nuevo-viejo que se incluye en la confrontación campo-ciudad."

[...] "[David] Viñas (1964) insiste en los pronósticos de la prensa los días anteriores al estreno de 'M'hijo el doctor' y, ni corto ni perezoso, concibe una interpretación. Sánchez debía ser la figura de recambio en la encrucijada que indicaba el paso de la generación del 80 hacia un liberalismo democratizador. En el nuevo proyecto resultaba imprescindible, ante el avance del elemento inmigratorio, una forma de nacionalismo que aceptase la 'reconversión' del gaucho en criollo trabajador [...] Requería además, en el movimiento de retorno, la integración del *gringo* que, fundido con lo criollo, erradicara sus antecedentes anarquizantes. Con ello, de un solo golpe, se eliminaban los excesos violentistas de uno y otro lado (el cuchillo de Juan Moreira y la bomba ácrata) y se marcaban los alcances de la propuesta liberal."

Sánchez, pues, prefiere continuar su exposición con lo que cree una línea racionalista en el orden teatral y cultural. Por contraposición al "moreirismo" pretende colocarse en la mejor situación convirtiéndose en el arquetipo del nuevo teatro culto, "realista, verídico, sincero", que no necesita echar mano de gauchos 'retobaos' para plantar problemas auténticos.

Tabaré Freire se refiere así al papel de Sánchez en la superación de las formas primeras del "moreirismo"

Un factor de desinterés más importante, por parte de los autores, fue la demora del ingreso a escena del drama gauchesco; el vigor de las intenciones quedaba ahogado por una realidad que ya no existía y que era pura arqueología. Todo se unía: técnica, legislación, inmigración, para terminar con la estancia cimarrona y el gaucho crudo. Quien supiera ver este panorama de la desaparición del tipo humano, del ambiente, de su mundo de valores y, a la vez, pudiera hallar en el medio rural nuevos motivos para la dramaturgia, a tenor de la época que se estaba viviendo, podría renovar el género. Hubo uno que vio profundo: se llamó Florencio Sánchez, y su primera tarea fue, precisamente, el balance y liquidación del drama gauchesco y del culto a "Juan Moreira" que le diera origen.

En tres años (del 1902 al 1905) y con cuatro piezas (M'hijo el doctor, Cédulas de San Juan, La Gringa y Barranca abajo) cerró Florencio Sánchez el ciclo gaucho anterior y liquidó los estereotipos de un teatro "nacional" mal entendido. Sólo debió poner en juego todo su descreimiento sobre la materia. Sánchez no creía en el machismo ("Cartas de un flojo") ni en el individualismo caudillista ("El caudillaje criminal en América del Sur") ni veneraba a Aparicio Saravia, muerto por esos años. No creía en el individualismo como fuerza, sino en la fuerza de las ideas de su generación. Por todo ello y porque creía que el gaucho ya no existía como realidad y que en los dramas que pretendían centrarlo como héroe eran falso, no podía continuar la línea de sus antecesores. en lo demás.

[...]

Pero tampoco creía en la existencia de un teatro "nacional" Eso de teatro nacional, señores míos, es una brillante sofisticación. El teatro no tiene bandera. Es universal, humano...Se escribían costumbres desconocidas. Un rancho de paja y terrón por decorado, por lenguaje característico unos cuantos "canejos" y "ahijunas", cuando no expresiones de la jerga lunfarda porteña, con pasiones y sentimientos de importación teatral. Con estos elementos se fabricaba una obra nacional" (Conferencia sobre Teatro Nacional)

Y como teatro nacional y drama gauchesco eran entendidos como sinónimos, al desaparecer este caía aquel. Para remplazarlo Sánchez propone un teatro universal, (por sus temas, por el carácter de sus personajes) en el que la impostación en un medio determinado resulta sólo una concesión al realismo contemporáneo.

[...]

...Sánchez creó caracteres y no tipos, de validez universal [...] buscó una problemática trascendente, comprometedora, del hombre, rehuyendo la estereotipada del gaucho de comedia; abandonó el panfletarismo que apuntaba a la nacionalidad por uno que repercutiera en el hombre como

verdad eterna; y si mantuvo todo el aparato exterior que él satirizaba (ranchos, etc.) pensamos que lo hizo teniendo en cuenta que un medio tal estaba atrayendo la atención del público.

Lo importante es que, después de estas piezas de Sánchez, quedó sin posibilidad todo retorno al estilo "Juan Moreira" y a la falsedad romántica que exaltaba una tabla de valores ya extinguida. Los dramaturgos posteriores quedaron condenados a la arqueología (Herrera "El León ciego") o a la búsqueda de nuevas vetas dentro del criollismo.

[...]

"Recogiendo la orientación del sainete suburbano argentino, Florencio Sánchez traslada la acción de sus piezas al mundo de los pobres, ya en el suburbio, arrabalero y compadrito, o al de una burguesía en proceso agudo de decadencia económica y moral. Entre los dramas del criollo del primer ciclo aparece un sainete "Canillita", y una comedia en dos actos "La pobre gente", ambos de 1904, que constituyen una primera aproximación al tema. En los dos el tema es el mismo: la miseria como causa de la destrucción de la familia, de la quiebra de los valores morales y de la ruina del hombre. A partir de "En familia" (1905) los dramas se suceden en este ambiente...

[...]

"Son precisamente los sainetes los que tienen la responsabilidad de representar esta segunda actitud de Sánchez, para lo cual debió reorientar el género. Allí donde sus contemporáneos argentinos crean a tenor del pintoresquismo, moviendo en el suburbio los mismos tópicos de "Juan Moreira", con personajes iguales (los *gringos* y gallegos) o las variantes del gaucho malo: el malevo, el compadrito, el taita, Sánchez descubre un último plano más conflictivamente humano, más universal si se quiere: la lucha del hombre por sobrevivir, luchando contra un ambiente y una condición. [Sainete: El desalojo, Marta Gruni, Canillita, La Tigra] [En Familia, Un buen negocio, Los muertos, La pobre gente]

Hay entonces en Sánchez un apartarse de los personajes míticos para pasar a los reales, tránsito que quizás hizo el propio Sánchez, que a los 20 años sirvió con Aparicio Saravia en la revolución de 1897, y bajó rápidamente a la realidad, como lo relata Zum Felde:

[Cuenta Sánchez en cartas escritas hacia 1899, desde Buenos Aires, a un amigo de Montevideo] cómo su mocedad briosa e ingenua de criollo predispuerto al culto tradicional del coraje, enardecida por la retórica de los editoriales y de las tribunas que concitaban a la patriada, había corrido, en ímpetu de gozo heroico, a enrolarse en las huestes de los caudillos. Mas, parece que la realidad de la guerra no respondió a su concepción romántica, y el idealismo partidario que inflamaba su adolescencia sufrió ruda decepción a la hora del arreglo

y empezó a ver a su gente con otros ojos, en palabras del mismo Sánchez en esas cartas (cita Zum Felde)

Nacidos de chulo y de charrúa nos queda de la india madre un resto de sus rebeldías indómitas, su braveza, su instinto guerrero, su tenacidad y su resistencia; y del chulo que la fecundó, la afición al fandango, los desplantes atrevidos, las fanfarronerías, la verbosidad comadrera y el salivazo por el colmillo, -elementos constitucionales más que suficientes ambos para

generar los vicios y defectos de eso que ha dado en llamar nuestra megalomanía "raza de los Treinta y Tres"

Si el teatro representa sobre tablas -o sobre el aserrín del circo-, con mayor o menor realismo, los conflictos del mundo que lo rodea, es en el campo de la poesía que mejor se reflejan las sensibilidades

La poesía y el nuevo siglo

Intentaremos un pantallazo de lo que fue el desarrollo de la poesía en el Río de la Plata entre el 900 inaugural y la década de 1920, donde cuaja en letras del tango canción un nivel popular de la creación poética.

Rey y Guido historian la poesía de los tiempos del nacimiento del tango, distinguiendo así la poesía "ilustrada" de la popular:

La poesía popular se desarrolla paralela a la poesía "ilustrada", la gauchesca, la modernista y al "lirismo social". Sin abandonar totalmente la temática campesina, vuelca su mayor interés al barrio suburbano de la gran ciudad, a las cuestiones sociales y libertarias. [...]. Poco a poco se va instaurando el simbolismo, para culminar luego en el modernismo. Individualismo e intelectualismo, esteticismo y anarquismo, fueron los rasgos que caracterizaron los grupos y la época. [...] Frente a estas manifestaciones literarias "ilustradas" y por un canal distinto, superpuesta o subyacente a la "literatura oficial", se desenvuelve una literatura popular que contribuye a dar espesor [en términos de Ángel Rama] a la literatura de este período.

La poesía popular que, si bien no desdeña los refinamientos de la poesía artística o "cultura", evidencia que sus recursos estéticos están en desventaja con aquella. [...] Este hecho [la influencia del modernismo] es explicable ya que más de uno de los grandes poetas del modernismo mantuvo contacto personal o epistolar con poetas populares [Darío escribió una décima en homenaje a Arturo de Nava, Herrera y Reissig mantuvo correspondencia con Edmundo Montagne, poeta montevideano de inclinación popular que residía en Buenos Aires] [...] El modernismo en la persona de Darío de hecho defiende la poesía de raíz y temática popular...

[...]

La producción de obreros, artesanos, periodistas y poetas intuitivos con poca o ninguna formación académica, es coetánea con la "literatura oficial" [...] es un producto cultural ambivalente por su vinculación, por un lado con los valores estéticos tradicionales, que mantiene en la escritura un estilo oral, y por el otro, con la literatura urbana y moderna. De manera que en este caso se borran los límites entre la literatura oral y la literatura escrita. Se construye así un estilo literario mixto, asumiendo el lenguaje de vastos sectores de la población -cuyo valor en algunos casos adquiere cierto brillo artístico- que expresa pensamientos, sentimientos y situaciones propios de su contexto.

Los textos de la versión urbana del arte payadoresco, de las canciones humorísticas, satíricas, de amor y sentimentales, de los cantos de protesta y libertarios, de los tangos y milongas, se difunden en diarios, revistas y especialmente en infinidad de folletos y pequeños libros de gran tiraje...

Esta literatura formada al margen de la literatura ilustrada, tuvo poca aceptación dentro de las élites ciudadanas por –lo que ellas consideraban– sus escasos valores estéticos. Sin embargo tiene características propias y objetivos también específicos, como lo eran en un primer término el de satisfacer el gusto de un público relativamente alfabetizado, aunque no por ello “ilustrado” en los cánones y reglas estéticas de “la literatura”

[Citan a Julio Cortázar: “*No sólo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad*”

[...]

Se produce una desacralización del libro que servía a las élites ilustradas. El modo de producción industrial provoca un estímulo en las ventas y el comercio del folletín ya es una realidad.

Oscar Brando estudia el ambiente cultural del 900:

No descansó, pues, el modernismo exclusivamente en la recepción que un sector urbano ‘europeizado’ hizo de las estéticas de fin de siglo. Se vio cercado por los remanentes de la gauchesca, que la crítica observó de diferente manera: como reacción antiinmigratoria (Ayestarán, 1965); como domesticación e invención de la tradición (Rama, 1961); como mentalidad criolla tradicional (S. Rodríguez Villamil, 1968). Cayota (1991) discutió con severidad las tesis de Ayestarán y Rama y argumentó en contra de la influencia que en la formación de la ‘doctrina del tradicionalismo’ pudieron tener el proceso inmigratorio o la macrocefalia montevideana. Convivió el modernismo canónico con los ideómitos que daban respuesta a las apelaciones nacionales: Acevedo Díaz, Zorrilla de San Martín (Trigo, 1990); y con el conflicto, también ‘europeizado’, provocado por la ‘cuestión social’ y el mensaje de los inmigrantes, que anunciaba la pujanza de nuevos sectores sociales (Prando, 1931; Achugar, 1985)

[...]

La parodia, sin embargo, fue en la producción literaria criollista un procedimiento habitual [...] El sarcasmo, el ocultamiento tras seudónimos, las falsas polémicas expresan: una dinámica de adversidades dialécticas entre la cultura (autóctona) y la ‘falsa cultura’ (extranjera); y la fricción entre la superficie moralizadora de los mensajes y la burla escénica, pautada por lo lúdico y de vasta penetración en el público. El mismo Achugar desempolva el discurso fúnebre que Herrera y Reissig pronuncia en 1909 cuando muere Alcides de María y encuentra que ya entonces la postura criollista era vista como mitificación y teatralización de lo gauchesco.

[...]

...este criterio [el que Real de Azúa propone como caracterización del modernismo] permite pasar sobre el complicado problema de un modernismo estricto” y lo que cabría llamar un “modernismo rotular”, que tanto identificaría a todo el período como recubriría presuntas o reales diversidades entre un modernismo ortodoxamente entendido, la modalidad más ceñidamente “decadentista”, las variedades narrativas criollista y naturalista, un probable “mundonovismo” épico y profético y un “americanismo” ensayístico, discursivo y a veces semi-científico....

En las páginas precedentes, dedicadas a la canción criolla y al tango, saltan a la vista los nombres de dos poetas orientales cuyas composiciones fueron incluidas con predilección por muchos cantores tangueros desde la década de 1920. Ambos pertenecen a períodos diferentes de la poesía nacional: Se trata de José Alonso y Trelles, "El Viejo Pancho", puente entre la gauchesca del siglo XIX y el nativismo de la década de 1920, y Fernán Silva Valdés, representante máximo de este último movimiento.

El Viejo Pancho

*y de un amor infortunado y triste
y de un desdén inexplicable y terco
("El Viejo Pancho": Misterio)*

Dice José Gobello, en el libro sobre Delfino y el tango canción, considerando imperdonable olvidar el antecedente de El Viejo Pancho:

Pero la inspiración de Navarrine —que alcanza caracteres grandguignolescos en "A la luz del candil" [...] no nace en el "Martín Fierro" sino en "El Viejo Pancho". Ya se sabe que El Viejo Pancho fue un prodigio de adaptación al medio. [...] Según Zum Felde, los poemas gauchescos del gallego Alonso y Trelles son los mejores que se escribieron en el país. Al parecer, se ponía a escribirlos sin pensarlo mucho, para llenar algún hueco que quedaba en las páginas de su periódico. [...] Y bien, en aquellos viejos versos de El Viejo Pancho puede encontrarse una anticipación de muchos tangos camperos: "*Pulpero eche caña/ caña de la güena/ ¡Yene hasta los topes ese vaso grande, / no ande con miserias!*" ¿No es esto, mutatis mutandi, lo mismo que "*Mozo, traiga otra copa...*"? ¿[...] No es nada difícil compilar una larga lista de tangos en los que el protagonista exhorta al mozo, garzón, escanciador o Ganimedes a que le llene la copa. Pero este es sólo un aspecto de la cuestión. La historia de "La güeya"⁸, primera poesía del Viejo Pancho, es una historia de tango: la del gaucho que llega a su rancho, ve huellas frescas y encuentra a la china despierta. [...] Sería imperdonable omitir este antecedente literario de las letras de tango; y lo sería también dejar de señalar que, si el tango, como pretende el fácil chiste, es puro lamento de cornudo, este lamento tiene un ilustre antecedente en la literatura rioplatense.

El 1º de Julio de 1935, el Diario El Debate de Montevideo, exhuma un reportaje que el periodista Segundo Bresciano hizo a Carlos Gardel en junio de 1930.

B -¿Cuántas canciones tiene usted grabadas en disco?

G - Cerca de dos mil.

B - ¿Su poeta y su músico preferidos?...

G - Todos, todos los que escriban con el alma.

B - Sin embargo, Gardel, nada me emociona tanto como usted cantando "Insomnio" u "Hopa, hopa, hopa".

G Mire, che, el viejo Pancho es un monumento. Yo siento mucho que no haya podido conocer a este viejo lindo. Sólo llegué a conocer a su hijo.

http://www.geomundos.com/cultura/gardeloriental/gardel-por-gardel-para-el-debate-de-montevideo-- doc_17365.html

⁸ Idea Vilariño sostiene que Gardel la grabó con música de Razzano.

Se explica así que Gardel haya elegido a este poeta para cantarlo, "con singular acierto en la elección de los textos y también en la del músico" según Idea Vilariño, que agrega:

Y con tan singular acierto y tanta belleza en la interpretación, tal vez por sobre todo en la de "Insomnio", donde suena cuanto le era más entrañable a el Viejo Pancho: la soledad, la vejez, la pérdida de "los lujos camperos", un amor perdido, y donde suenan esos acordes tan bien pautados y tristísimos que anteceden cada vez al estribillo: "¡Pucha que son largas las noches de invierno!"

Idea remarca así con justeza la preferencia que el público de la época tuvo por la poesía de "El Viejo Pancho", marcando el contraste entre el gusto popular y el del mundo literario

Un público adicto porque quería oír esas cosas, ajeno a que el mundo literario, que quería otras, viera en aquel 1916, en Europa, el surgimiento del dadaísmo...

La página tanguera todotango.com incluye a Alonso y Trelles entre los letristas de Gardel, y bosqueja así su biografía:

1857-1924

Poeta gauchesco.

Uno de los grandes poetas criollos de todos los tiempos, aunque español de origen, verdadero orgullo de los uruguayos.

Escribió para cuadros de aficionados "Crimen de Amor" drama en dos actos y en verso; "Un Drama en Palacio" en la misma forma; "Caída y Redención" en prosa; "Colón" en verso; y los sainetes "Los Veteranos", "Spyonkojo", "El Falso Otelo", "Pepiyo", "Idilio Fulminante" y otros que quedaron inéditos menos el poema "Juan el Loco" (1887) que le publicara el poeta Orosmán Moratorio.

Desde noviembre de 1894 a marzo de 1897 publicó ochenta y tres números del periódico "El Tala Cómico" y desde julio de 1899 a enero de 1900 veintitrés números de otro: "Momentáneas". En este periódico aparecieron sus primeros versos criollos, iniciándose con ellos una de las modalidades de su temperamento literario: la que habría de proporcionarle andando el tiempo, popularidad y consagración superiores.

Colaboró en la famosa revista criolla "El Fogón" de Montevideo, junto a Alcides de María, Elías Regules, Moratorio, Leguizamón, Lombardi y otros no menos renombrados poetas.

Sus versos los reunió en 1915 en un volumen, "Paja Brava", y con anterioridad escribió "Guacha" (1913) drama representado muchas veces en los escenarios rioplatenses.

Veamos las composiciones más conocidas de El Viejo Pancho en los repertorios de distintos cantores

<u>Título:</u>	<u>Poema:</u>	<u>Grabación</u>
De la lucha	1899	1971 Zitarrosa
Insomnio	1917	1924 Magaldi, (con música de Salvador Granata ⁹)
Misterio	1919	1927 Gardel; 1928 Corsini
Como todas	1920	1924 Gardel; 1934 Corsini
Hopa... hopa... hopa...	1920	1929 Gardel
		1927 Gardel; 1927 Corsini

Para Daniel Vidart el Viejo Pancho es quien inaugura "el largo ciclo de la evocación nostálgica, muertos ya el gaucho y su mundo"

El poeta Serafín J. García, que años después, en la década de 1930, escribió versos criollos de contenido más social, más apegada a la dura realidad, define así la poesía del gallego criollo en el prólogo a sus poemas en la colección Clásicos Uruguayos, destacando la autenticidad del poeta y su alejamiento de todo pintoresquismo, pero identificando su sensibilidad como romántica y nostálgica, centrada en el tema del amor, con la del gaucho:

Desechando los viejos temas del pintoresquismo colorista y fácil, restituyendo al lenguaje criollo su armonía y su gracia naturales, utilizando nuevas formas métricas sin dejar de emplear también —cuando lo juzgó necesario— los octosílabos de la era payadoresca, empezó el nuevo poeta a mostrarnos campo y hombre desde un ángulo distinto, que nos permitía descubrir y palpar su íntima verdad.

[...]

Traía en sus alforjas líricas solamente un tema: el amoroso. Mejor dicho, una sola faceta de ese tema: la de la traición, que sin duda le era también la más propicia a su naturaleza galaica, proclive como tal a la nostalgia, a la saudosa evocación del bien perdido, sobre todo tratándose de un bien afectivo, de un bien del alma.

[...]

A propósito de esta tendencia a rememorar días felices, tan española y, por herencia, tan criolla —"*cualquiera tiempo pasado fue mejor*", dice la famosa copla de Manrique—; a propósito de estas constantes y fruitivas incursiones en la bruma sutil de la nostalgia —no olvidemos que existe también una felicidad de la tristeza, propia de ciertas naturalezas románticas—, cabe destacar un aspecto muy peculiar de la poesía de "El Viejo Pancho", aspecto que sus críticos han pasado por alto o han soslayado apenas, atentos a otras particularidades de este jugoso temperamento lírico: nos referimos a la presencia y a la influencia del tiempo en la poemática del cantor de El Tala.

[...]

Es, pues, el suyo, tiempo muerto, cementerio del tiempo, si cabe expresarlo así. De ahí, de esta estática fosa del pasado, logra extraer el poeta, sin embargo, las vivas esencias líricas que han de sustentar su verso.

⁹ según sostiene Idea Vilariño.

Es que él es también un romántico en el fondo, no por escuela sino por naturaleza. De ahí que desdeñe el acontecimiento en transcurso, el hecho que aún rebulle y palpita, preso en las leyes de su propia dinámica, para ir a revivir —a recrear, mejor dicho— lo que ya es pasado, historia, tiempo inerte y por eso mismo susceptible de poetización y de embellecimiento.

Ya casi no quedaban gauchos, cuando él tomó contacto con el campo uruguayo. Y mucho menos por cierto en Canelones, tierra de agricultores, primer baluarte que cediera aquella zona nómada y arisca ante el empuje de los nuevos tiempos.

Canarios laboriosos que araban de estrella a estrella, con toda su esperanza puesta en el oro cordial de los trigales futuros; que habían cambiado la altiva bota de potro por el tamango humilde; que en muchos casos no sabían domar, ni armar un lazo, ni tirar una taba, ni alegrar los domingos de una pulpería con la tradicional rueda de truco acompañada de caña y de refranes: esos eran los hombres que allí alentaban entonces. Lo específicamente gauchesco no existía ya, era pasado, leyenda, y por lo tanto poesía. Apenas si pervivía una que otra reminiscencia desvaída y claudicante en el silencio de algún galpón de chacra o en el más solitario rincón de algún boliche. Viejos gruñones, que se pasaban añorando quejumbrosamente los buenos tiempos de sus gallardías moceriles, la ya desaparecida época de oro de gauchaje errabundo y aventurero, flor y nata de la indómita varonía oriental, según tales recuerdos.

[...]

Nada tiene de extraño entonces que el poeta de "Paja Brava", desinteresándose por completo de las nuevas generaciones criollas que iniciaban otra etapa, nueva también, en el proceso histórico y social de nuestro campo, se echase a la búsqueda de esas sobrevivencias del pasado a que nos referimos —los viejos quejumbrosos y añorantes que sólo sabían andar camino de regreso—, y con la teoría fantasmal de sus recuerdos, exclusivamente, poblara el ámbito crepuscular, velado y penumbroso de sus versos.

[...]

Adelantarse al tiempo, hacerse viejo él mismo en esa mágica zona de la invención poética —donde todo es posible—, para poder desde allí, desde aquella voluntaria vejez, retroceder nuevamente, exhumar acontecimientos lejanos, embellecidos por la pátina ideal de que los revestían el recuerdo y la distancia.

Creada así la atmósfera que necesitaba, hizo suya la monocorde actitud sentimental de aquellos gauchos nostálgicos, que tan bien encajaba en la órbita humana de su propio ser. [...] Fue después de consumada esta profunda simbiosis que nació su voz lírica, cuyo acento nos suena por eso mismo de un modo tan veraz, tan convincente...

[...]

...en cuanto al tema, es una vez más el amoroso, para que así sea más completa la ilusión salvadora "El Viejo Pancho" ha hecho su "leit-motiv", no puede nunca borrarse en el olvido. Por el contrario, al adolorar el alma del poeta, afina su sensibilidad, dotándolo de una singular aptitud para la vida del recuerdo, en cuya esfera inmaterial y pura comienza a alumbrar

entonces, con fulgor sostenido, que ya no habrá de sufrir ningún eclipse, la íntima luz de dicho amor, ahora sin término, precisamente por haber perdido su vigencia física, que era lo único que la acción del tiempo podía destruir. —“en el fondo ‘el recuerdo nadie envejece’”

Toda la obra lírica de Trelles responde —haya tenido o no conciencia de ello el poeta— a ese supremo anhelo de salvación. Por eso, repetimos, se sitúa su alma en el ayer, donde la muerte no existe. Y por eso también su tema es siempre el del amor hecho recuerdo, sentimiento sin transcurso ya, y por lo tanto sin término. Además, ese recuerdo entraña siempre una esperanza no por inconfesada menos perceptible. Añorar es desear de nuevo, y el deseo, cualquiera sea su índole, actúa indefectiblemente sobre nosotros en función de porvenir. Así tenemos que el ayer añorado contiene para nuestro corazón semillas del futuro, máxime cuando ese ayer ha sido habitado por el amor, que es el más alto bien de que puede gozar sobre la tierra la criatura humana.

[...]... sus versos continúan viviendo en la memoria del pueblo con la misma frescura y la misma lozanía que cuando fueron escritos. Poeta sensitivo, fiel intérprete del alma melancólica del criollo, supo expresar en inspiradas páginas las viviendas esenciales de la raza que nutrió su canto. Y es por eso que sus estrofas suenan aún de rancho en rancho y de fogón en fogón, asegurándole así, a despecho de ese mismo tiempo cuya fuga le sirvió de incentivo creador, la tan anhelada perdurabilidad.

La sensibilidad popular que así se reconoció en los versos de aquel gallego no fue tan diferente de la que después acogió la letra del tango canción, la que a Borges le parecía lacrimosa e italianizante pero que mantenía los mismos temas de El Viejo pancho: la nostalgia, el amor, el paso del tiempo...

Así ve Idea Vilariño la continuidad entre la gauchesca y Alonso y Trelles, y cómo este “se mete” en el mundo del tango:

“El Viejo Pancho”, que nació en Galicia, sólo llegó a El Tala, donde vivirá en adelante, a sus veinte años. No fue gacho sino comerciante, procurador, diputado, pero se compenetró de tal modo en el lenguaje y la sensibilidad, no del gacho sino de los hombres del campo que su “Paja brava” publicado [...]a sus 59 años en 1916, alcanzó popularidad en todo el país. Aunque retoma algunos asuntos de la poesía gauchesca que venían del Martín Fierro: el desdén por la *autoridá* y sus abusos, por la mujer traidora; reitera también las quejas del amor y la juventud perdidos.

[...]

además de incorporar el habla y la pronunciación [como los escritores de “El Fogón”] retomó algunos tópicos; los habituales consejos de un viejo a un joven; algunos avatares de la vida del matrero; insistió en las virtudes de la caña y se lamentó de que todo se hubiera vuelto gringo

Fabini puso música a algunos poemas. Entre los textos que canta Gardel uno se podría cantar como tango, “Misterio”. “Como todas” es un vals; “Insomnio”, “Hopa... hopa...” son canciones. Pero las canta Gardel y eso las mete, de algún modo, en el mundo del tango.

Gustavo San Román ha editado recientemente la obra completa del poeta y aporta, entre otras, estas consideraciones sobre su poesía y una reflexión más general sobre la poesía gauchesca que no es escrita por gauchos, y sobre la sociedad de la época, que arrojan luz sobre mucho de lo que vimos en capítulos anteriores:

Hay un segundo aspecto que destacar sobre el momento histórico en el que se insertó la inmigración contemporánea de Trelles. Se hallaba entonces el país en un auge de profunda modernización, sobre todo en el espacio rural [presidencia de Latorre]

[...]

El tercer personaje en la obra de Trelles es el autor gauchesco conocido por el seudónimo de "El Viejo Pancho", quien publicó dos obras: una pieza teatral olvidada, ¡Guacha! (1913) y un volumen de poesía de gran éxito en el Río de la Plata, Paja Brava (1916).

Este personaje, sin duda el más importante de los tres que produjo la pluma de Trelles, es todavía famoso y lo fue muchísimo más durante la primera mitad de este siglo. La tendencia dominante en esta poesía criollista es la seriedad y la melancolía. Por razones de espacio nos concentraremos en este adelanto en este último personaje, quien interesó mayormente al mismo autor, al público y a la crítica.

[...]

Para ubicar a El Viejo Pancho hay que considerar una tercera fase del género, que se consolidó en Uruguay a fines del siglo XIX y principios del XX, y que pertenece al movimiento del "tradicionalismo", caracterizado por un fuerte tono nostálgico. Los poetas de este movimiento, reunidos sobre todo en El Fogón (1895-1913) eran cultos ciudadanos, "doctores" que temían que los cambios sociales que acompañaban a la modernización y a las fuertes olas inmigratorias, pondrían en peligro la identidad nacional. Su meta fue la recuperación idealizante del mundo criollo -el campo y su habitante arquetípico, el gaucho.

El Fogón fue la primera revista tradicionalista del continente. No se trataba de un órgano de folkloristas académicos, sino de una especie de foro en el que hombres cultos y nostálgicos asumían semanalmente las personalidades bastante idealizadas de los pobladores del campo.

Este aspecto de irrealidad se vislumbra ya en la elección por parte de muchos de los colaboradores, incluidos los dos directores, de seudónimos gauchos: Alcides de María era "Calisto el Ñato" y Orosmán Moratorio estaba detrás de "Julián Perujo". La conciencia de que estaban haciendo papeles, como si se tratara de una obra de teatro ambientada en un pasado ya irrecatable, aflora también en los varios "Viejos" que se inmiscuían en los seudónimos de los versistas, entre ellos el de uno de los directores, a menudo simplificado a "El Viejo Calisto", y el del propio Trelles.

Los versos de El Viejo Pancho se deben ver en ese momento histórico y dentro de ese esquema estético: la poesía criollista nostálgica. Pero tal clasificación no debe ser ciega a las peculiaridades del arte de Trelles, que hicieron que se convirtiera en el poeta más popular y el más respetado por la crítica entre todos los gauchescos de El Fogón.

De hecho, su clasificación no ha sido tan fácil. Para casi todos los críticos El Viejo Pancho representa el último momento de la poesía gauchesca, en el umbral de las transformaciones asociadas con un nuevo movimiento estético, el "nativismo", que incluye el tema del mundo rural pero muy explícitamente no se limita a él.

Cuando se interesa por el mundo rural, esta poesía se caracteriza por utilizar un lenguaje culto y no gauchesco, y por integrar las contribuciones de la vanguardia contemporánea, entre ellas la renovación de la metáfora que introdujeron el ultraísmo y movimientos afines.

[...]

... como ha notado Daniel Vidart, [la] actitud celebradora de lo nacional, parecida a la nostálgica en que ambas eran ciegas a la realidad de los habitantes más pobres de los ambientes rurales y urbanos, tendrá como desafío una nueva poesía más consciente de lo social, como es la de Serafín J. García (1908-1985) En este autor más reciente retorna el lenguaje rural, pero la nostalgia es reemplazada por un realismo que se enfoca en la realidad material de la gente de campo.

[...]

El bardo criollo de Trelles no encaja fácilmente en el esquema establecido de la literatura que hemos reseñado, lo que es rasgo de su individualidad y resonancia. Para Eneida Sansone, El Viejo Pancho ocupa un puesto de transición entre la poesía gauchesca y la nativista, aunque la ensayista no justifica en detalle tal aseveración. Algo parecido propone, con más herramientas, Zum Felde, para quien El Viejo Pancho ocupa una posición intermedia entre los dos movimientos. Aunque esta declaración sea bastante difícil de probar, el crítico hace dos apreciaciones de la poesía campera de Trelles que parecen justificadas: una a nivel formal; la otra a nivel de contenido. La primera: *"Apartándose igualmente de la décima convencional que parecía forma obligatoria de la poesía gauchesca de El Fogón, y de las primitivas formas payadorescas de Hidalgo y Hernández, el Viejo Pancho usa libremente de todos los ritmos de la estrofa castellana."*

La segunda apreciación, sobre el contenido, que le parece al crítico "la diferencia más fundamental que el Viejo Pancho presenta con respecto a los clásicos gauchescos", es el *"tono esencialmente lírico de sus composiciones, ese tono íntimo, desconocido por la antigua poesía payadoresca* [que era para Zum Felde, sustancialmente objetiva, relatora].

Lo que dice Eneida Sansone sobre la transición entre lo gauchesco y lo nativista es:

Paralela a [la] corriente jocosa y juguetona de la poesía gauchesca, aparece lo que Caillava llamó el "lirismo criollo", con propósitos puramente artísticos, de intención tradicionalista y nostálgica que se extiende hasta 1910 aproximadamente y cuyos representantes máximos son Alcides de María y Elías Regules. Otra línea de desarrollo del lirismo criollo, es el de los últimos payadores (Betinoti, Juan de Nava, Gabino ezeiza) lejos ya de la fuerza expresiva, del magnetismo de los poetas gauchescos primitivos, pero cercanos a la corriente tradicional de los viejos payadores gauchos a los que se vinculan por el sentimentalismo de su tono, su facilidad repentista y hasta por el uso de un lenguaje donde todo aquello que los poetas gauchescos tipificaron como "gauchesco", mediante hábiles exageraciones de vocabulario y estilo, desaparece para dejar lugar a un lenguaje más próximo

al habla popular. Se incluyen, además, vocablos “floridos”, usados por necesidades de la rima o por puro lujo de cantores.

[...]

Si bien toda limitación de épocas y estilos es artificiosa y forzada, puede considerarse que con don José Alonso y Trelles (el Viejo Pancho) finaliza la poesía gauchesca y comienza la llamada “literatura nativista”.

Continúa la cita de Zum Felde:

Las mejores composiciones del Viejo Pancho son, en efecto, pequeños poemas líricos, de intimidad emotiva, que ya aparece como la propia del poeta o ya, figurativamente, como la de sus personajes

Sigue San Román:

En breve, entonces: aunque cronológicamente y en varias de sus posiciones ideológicas (ante la modernización y la inmigración contemporáneas, por ejemplo), El Viejo Pancho pertenece al resurgimiento nostálgico de la poesía gauchesca clásica, realizado en momentos de auge tradicionalista y a instancias del semanario El Fogón, su poesía tiene rasgos que la separan del creador típico de la época. Como la de sus colegas, su voz es gauchesca, pero se diferencia de ellos formal y temáticamente.

Valga señalar que para Zum Felde, a quien, como hemos visto, recurre con frecuencia San Román

El llamado Viejo Pancho es el único que ha logrado —en medio a la común hojarasca— realizar algunas composiciones que, siendo algo más que mera afición poético-gauchesca, entran ya en el campo de la poesía.

[...]

...ya emancipado de la retórica, y apartando de sí al pseudo-gaicho declamatorio, personaje de tablado de carnaval, para dejar lugar al paisano verdadero tal como le había observado, calado, sentido, en sus largos años de convivencia rural, adoptando así motivos y lenguajes nuevos.

Como algún cronista —ya antes de aparecer “Paja Brava”— dijera de Trelles que *“sus cantos genuinamente uruguayos evidencian su conocimiento del alma compleja del paisano”*, el autor, en el prólogo de su primera edición objetaba modestamente: *—¿No podrían ser, sencillamente, mis pasiones, mis penas, imaginarias o reales que da lo mismo, mis secretas ternuras, el mundo misterioso e ignorado que lleva cada uno dentro de sí, lo que en el pintoresco lenguaje criollo, aprendido en mi larga convivencia con la gente del campo, expresan y traducen mis toscos versos?...*

Esa declaración confirma el sentido esencialmente lírico de la poesía de Trelles, pues en esa expresión de su propia subjetividad a través del “pintoresco lenguaje criollo”, consiste el tono que diferencia su poesía de la gauchesca tradicional, que era sustancialmente objetiva, relatora.

lo que lleva a Zum Felde a reflexionar sobre qué es poesía:

Los versos del Viejo Pancho no expresan sino indirectamente el alma del paisano: directamente sólo expresan la suya propia. Acaso por eso —y por esa esencia de universalidad humana que hay en lo más puramente lírico— su poesía es sentida emotivamente por toda clase de individuos.

En cuanto a esa declaración de “imaginarias o reales, que da lo mismo” (refiriéndose a sus penas), vale un Perú, cual decían los antiguos, para definir la esencia subjetiva de su poesía. Se sabe que el ciudadano Trelles llevó siempre una vida perfectamente apacible, y que no le ocurrieron realmente —es decir, que no son biográficas— ni las aventuras ni las desventuras sentimentales que dan motivo a algunos de sus poemas. Pero todo eso era realidad —realidad poética— en ese “mundo misterioso e ignorado” que él lleva dentro de sí. Para la poesía, el sueño y la realidad son iguales; más aún, la más profunda realidad es la subjetiva.

Todo lo anterior, claro está, dice tanto sobre Zum Felde y su concepción de la poesía como sobre El Viejo Pancho.

Ya no es pues, a partir de 1910, “el gaucho” el personaje de la poesía criolla, ni la “gauchesca” su género, y no lo será tampoco en la canción, que participa del mundo de la lírica. Si es cierto que el Viejo Pancho introduce la nota honda y lírica que es un quiebre en el panorama de la poesía antes gauchesca, ¿ahora criolla?, vale recordar que no se trataba de un “criollo” puro sino de un inmigrante gallego, de un *gringo*, aunque no era italiano, y aún así expresaba la desconfianza que sentía el paisano que lo rodeaba por los tanos.

San Román pasa a estudiar en detalle aspectos de lo que considera la mejor obra de Alonso y Trelles, en un capítulo cuyo título resume algunos de los temas sociales que ya examinamos: “Paja Brava (1916): el gaucho en desgracia, los *gringos* y el amor”:

Ya se ha notado que el gran libro de El Viejo Pancho exhibe una variedad de formas; sus temas, en cambio, no son numerosos. Hay dos grandes núcleos temáticos en Paja Brava, cada uno con aspectos secundarios que lo apoyan o extienden. El primero retoma una preocupación clásica del género: el gaucho como entidad que tuvo su edad de oro y que ha pasado a sufrir con el advenimiento de los tiempos modernos. El segundo gran tema es original de El Viejo Pancho, y ocupa el mayor espacio de la colección: el amor.

[...]

El tema de la presente infelicidad del gaucho y la indeseada aparición de los *gringos* agricultores, que ocupa los primeros cuatro poemas, es interrumpido en “A lo oscuro” (1900), en que el gaucho acuerda una cita con su china. El tono es más ligero y feliz, pero cambia en el próximo poema, “Zonceras” (1899), en que el amor retoma un aspecto del tema anterior: la nostalgia.

En realidad, ni el tono gracioso de amorío en “A lo oscuro”, ni la convicción del poeta de “Zonceras” de que hay que evitar a la mujer, son típicos de El Viejo Pancho. Más bien lo contrario: el amor es generalmente triste y, como una droga, no puede el gaucho salir de sus garras. La actitud frente al amor que aflora en estos primeros poemas tiene dos caras: una violenta y vengadora, y otra dócil y humillada.

[...]

En [la] revista [El Terruño], también dedicada a asuntos y literatura camperos, pero de corte más moderno y menos nostálgico, publicó Trelles la mayoría de sus poemas gauchescos a partir de 1917 y hasta su muerte. Su director, Agustín S. Smith, fue responsable de la "galvanización" de la musa medio inerte de El Viejo Pancho, que pasó a crear algunos de sus textos más logrados.

Es cierto que en algunos textos se nota la continuación de la agresividad y el odio hacia la mujer que recuerdan los textos tempranos (por ej. ¡Como todas! (1920), en que el gaucho niega el dolor de una viuda), pero en general hay un mayor estoicismo y una menor ansia de venganza en los poemas para El Terruño, que parecen corresponder con la mayor edad del autor.

Un aspecto digno de notar en estos poemas tardíos para El Terruño es la mayor presencia de la metáfora, característica que parecería acercarlos a movimientos de vanguardia contemporáneos, incluido el ya señalado nativismo que se estaba gestando por esos años localmente.

Un ejemplo de metáfora es la frase "*voy a la tablada de los gauchos zonzos / a venderles miles de esperanzas gordas*", dicha por el tropero Desengaño en "¡Hopa... hopa... hopa!", seguramente uno de los poemas más logrados de El Viejo Pancho.

Esta nueva inclinación hacia la metáfora sugiere que la poesía de El Viejo Pancho fue evolucionando en dirección a un tono no sólo más meditativo y estoico sino también más abstracto y por tanto más universal.

[...]

Hasta mediados de siglo hay varios indicios del éxito de Paja Brava. El primero es editorial. Hasta la oficial de 1954, hubo 15 ediciones, algunas de ellas ilustradas por destacados artistas nacionales. De la tercera edición, de 1923, dijo Orosmán Moratorio (hijo del mencionado amigo y editor de Trelles) que "*fue un acontecimiento por todos celebrado. En los primeros tres días de su aparición y sólo en Montevideo, se vendieron mil quinientos ejemplares*". Aunque la popularidad ha ido disminuyendo desde los años cincuenta, cada década ha tenido su edición de Paja Brava, siendo la última de 1988.

San Román se extiende sobre la actitud del poeta ante la mujer, y nos interesa destacar que esta, que se dice que se aparta de la visión popular sobre la mujer, es sin embargo afín a la que presentan muchas letras de tango:

...conviene también tener en cuenta el contexto en que vivió Trelles en Uruguay, y en otro trabajo sugiero que la concepción que presenta El Viejo Pancho no es consistente con las visiones populares sobre la mujer y el amor en Galicia y en Uruguay, y propongo que una posible manera de entenderla es a través de la cultura burguesa dominante en la época de modernización que le tocó vivir a Trelles en su patria de adopción. Esta cultura imponía una artificial separación de la mujer en esposa fiel desexualizada y deseado pero prohibido objeto sexual cuya versión oficial era la prostituta o mujer fácil; no quedaba lugar para la mujer ideal del romanticismo, ya que del pedestal debía descender a uno de estos dos moldes polarizados. La chiruza adúltera de El Viejo Pancho representa la combinación de los dos tipos, y de ahí la tensión que crea en la psiquis masculina de su autor.

He allí un vínculo directo con el mundo de la letra del tango, que curiosamente se refleja también en algún poema como "Yuyos secos" en que se dice de una 'autera chiruza' que "a más de un taita dejaba mudo" y más adelante "de abrasadores ojos malevos".

Juan Escayola ("Juan Torora"), de la familia paterna de Gardel, fue un poeta gauchesco contemporáneo de El Viejo Pancho, y Serafín J. García sostiene que hay un "aire de familia" entre ambos. No es vano reflexionar sobre el peso que esta poesía puede haber tenido en el joven Gardel cuando andaba por estos pagos, desde la formación de su sensibilidad.

Pero vayamos al ambiente cultural popular en que florecía esta sensibilidad nueva. Zum Felde, que escribe su "Proceso intelectual..." en 1930, afirma que

El Viejo Pancho, —muerto en 1924— es actualmente uno de los poetas más populares en todo el país. Por su especial carácter puede ser igualmente estimado y recitado, en el más sencillo medio rural como en los ambientes intelectuales. su poesía tiene esa virtud —tan rara como valiosa— de abarcar toda la escala del gusto literario, de lo más simple a lo más docto.

El marco de la década de 1920 le era propicio.

La década del veinte

Es en la década de 1920, en los años de "Mi noche triste" e inmediatamente posteriores, que la vida cultural – popular y de la otra - de las ciudades del Plata muestra un florecimiento inusual, en el centenario de la década de la independencia, y la producción literaria mostraba varios mojonos. Puede afirmarse que los autores de la década toman partido por una literatura que reivindica lo natural, lo criollo y lo popular por oposición a lo artificial, lo afrancesado y lo elitista, pero –vaya a saber por qué- en esa reivindicación sigue siendo más común el rescate de la tradición rural que el de la ciudadana.

La siguiente cronología "sui generis", recopilada de fuentes bien diversas, puede dar una idea del clima de la época

1921:

- Se funda en Montevideo la revista "Los Nuevos"
- Primera transmisión de radio en Buenos Aires Parsifal de Wagner
- Solo o con Razzano Gardel graba 42 canciones: tangos sólo 5 (*Yvette*, *Muñequita*, *Qué querés con esa cara*, *Carne de cabaret* y *Pobre Paica*)
- "Milonguita" de Linning y Delfino, lo estrena María Esther Podestá en el Opera el 12 de mayo, en el sainete (silbado por el público) "Delikatessen Haus" de Linnig y Weisbach.
- Carlos Warren, que tocaba el piano en cines, forma la primera orquesta de jazz de Montevideo

1921:

- "Agua del tiempo" de Fernán Silva Valdés (nativismo)
- "Crónica de Muniz" – Zavala Muniz
- José Cicarelli estrena "La copa del olvido" en el sainete "Cuando un pobre se divierte" de Vacarezza.
- Lola Membrives graba "Milonguita" con Roberto Firpo
- Héctor María Artola deja el piano por el bandoneón e integra un trío con Juan Bauer (Piano, "Firpito", tocaba en cines y pensiones) y Roberto Zerrillo (violín)
- Antonio Podestá estrena Pericón por María
- Se inaugura el Hotel Carrasco
- Julio De Caro está en Uruguay, con la orquesta de Minotto Di Cicco

1922

- "Alas Nuevas" de Pedro Leandro Ipuche, nativista
- "Las horas doradas" de Lugones, vanguardista
- "Alma nuestra" de Montiel Ballesteros
- "Campo" de Fabini
- Ignacio Corsini estrena "El patotero sentimental" en el sainete de Manuel Romero "El bailarín del Cabaret" y lo graba en Nacional-Odeón.
- Llega a Buenos Aires la moda del desnudo y la cocaína con la compañía de revistas de Madame Rasimi.
- La compañía de Pascual Esteban Carcavallo estrena la pieza teatral "Milonguita", (gana el concurso entre las peores del año) en la que se estrena el éxito "Melenita de oro"
- Aparece la troupe Los Atenienses "¿Estás ahí Montevideo?" vinculada al Centro de Estudiantes de Derecho: Ramón y Juan Antonio Cardozo, Víctor Soliño, Lalo Pelliciani, Roberto y Raúl Fontaina, César L. Gallardo, Arturo Fillol. (Músicos: Manolo Salsamendi, Gerardo Matos Rodríguez, José Soler,

Alberto Vila, Luis Rolero, Adolfo Mondino, Colelo Bianchi, Emérito Sheppard, Buddy Day y Lalo Etchegonzelay. Es Carlos Quijano quien *"lanzó la idea de montar un espectáculo teatral de género revisteril que se inspirara en el modelo francés más que en el porteño"... dice el Loro Collazo)*

- Actúa Paquita Bernardo en la confitería "18 de Julio" en Montevideo

1923

- Llega a Buenos Aires "El Bataclán"
- Azucena Maizani estrena "Padre Nuestro" estimulada por Enrique Delfino, en el sainete "A mí no me hablen de penas" de Vacarezza
- Debutan en el disco Azucena Maizani y Rosita Quiroga
- Gardel-Razzano viajan a España con la Compañía Rivera-De Rosas, con Ricardo y Barbieri
- Granata presenta "Un Real al 69" en carnaval, con Orlando Romanelli
- Curotto director artístico del elenco de Carlos Brussa
- Los Atenienses "Jurídico-Ateniense" Tut Ankh Amon van a Buenos Aires.
- Fervor de Buenos Aires de Borges

1924

- "Poemas montevidianos" Emilio Frugoni
- "Romancero" Lugones – vanguardista
- "Tierra Honda" Pedro Leandro Ipuche
- "A media Luz" Carlos César Lenzi (que hace teatro con Curotto) lo compone con Donato. Lo estrena en Montevideo en el Teatro Albeniz la vedette Lucy Clor, en "Su Majestad, la Revista"
- "Canto de chingolo" – Clouzeau Mortet
- en marzo se publica el primer número de la revista "Martín Fierro"
- Primer concurso Glucksmann en el Grand Splendid, anima Roberto Firpo – música solo. Ganador "Sentimiento gaucho" Canaro, Canaro y Caruso
- En casa de Ángel Domingo Riverol, el 29 de julio se forma el dúo Magaldi-Noda, con Riverol, Espumer y Maciel en las guitarras.
- Gardel graba la primera versión de "Misterio" de El Viejo Pancho
- Carlos José Pérez de la Riestra debuta con 17 años en Radio Cultura adoptando el seudónimo de Charlo.
- Magaldi accede al disco gracias a Rosita Quiroga
- Canaro incorpora el cantante estable en la orquesta
- Nelly Omar rinde prueba en Buenos Aires ante conjunto nativista "Cenizas del fogón", que actúa en Radio Rivadavia
- La troupe Los Atenienses estrena "Oh, les sauvages" en el Solís
- Llega el negro Andrade de París a Montevideo
- Se inaugura el cabaret Chantecler en la calle Andes, con el trío Artola-Bauer-Zerillo

1925

- "Bichito de luz" de Yamandú Rodríguez
- "Poemas nativos" de Fernán Silva Valdés
- "Tangarupá", novela de Enrique Amorim.
- "La patria vieja" de Fabini
- "Luna de enfrente" Borges
- Segundo concurso Glucksmann (sólo música) en el Gran Splendid, anima orquesta de Lomuto. 1) El brujo; 2) el circo se va, 3) Yo te bendigo
- Se disuelve el dúo Gardel-Razzano. Gardel viaja a Europa con José Ricardo, Barbieri queda en Buenos Aires.
- Enrique Cadícamo escribe su primer tango: "Pompas"

- Debuta Tita Merello con "Leguisamo solo"
- Canaro en París donde está Linda Thelma en el Moulin Rouge
- Visita de un maharajá y Los Atenienses "El Maharajá de Akadhejala", año del Mono Fillo!
- En Pocitos los trajes de baño se acortan.
- Llegan a Montevideo el jazz y Maurice Chevalier
- Movimiento de teatros de Barrio Carlos Brussa en Montevideo
- Trascienden en Buenos Aires, gracias a Rosita Quiroga entre otros, los compositores uruguayos: Soliño, Collazo, Fontaina, Mondino, Pintín Castellanos, Matos Rodríguez, Julio César Lenzi
- Debuta en Carnaval la troupe "Un real al 69", sólo con banjo y guitarra

1926

- "El tamaño de mi esperanza", de Borges
- "La isla de los ceibos" - Fabini
- "Raza ciega" - Paco Espínola
- "Crónica de un crimen". Zavala Muniz
- "Júbilo y miedo" Pedro Leandro Ipuche
- Tercer concurso Glucksman (sólo música) en el Grand Splendid, anima Fresedo. 1) páginas de amor. 2) Llegué a ladrón por amarte, 3) Bajo Belgrano.
- Vuelve Gardel de Europa y Barbieri se reintegra como guitarrista
- Rosita Quiroga inaugura las grabaciones eléctricas en el sello Víctor: "La musa mistonga".
- Azucena Maizani está grabando con Delfino
- En Buenos Aires se prohíbe "Qué vachaché"
- Debuta Sofía Bozán como cantante, estrenando el tango "Canillita"
- Debuta Mercedes Simone en la confitería Los Dos Chinos, de Bahía Blanca, acompañada por su marido reciente Pablo Rodríguez
- La familia de Libertad Lamarque la trae a Buenos Aires (desde Rosario). Debuta en sainete "La muchacha de Monmartre" en trío vocal con Olinda Bozán y Antonia Volpe. El patrón la hace aparecer al final cantando "Mocosita" (luego "Tatuaje", "Pato", "La cumparsita", "Langosta", y "El ciruja") Debuta en radio Prieto y graba con la Victor, primero un estilo "Gaucho sol"
- Fiorentino graba como estribillista de Canaro y de Firpo. Fresedo incorpora a Juan Carlos Thorry y Ernesto Famá. Félix Gutiérrez al sexteto de Julio De Caro.
- Lucy Clory estrena "A Media Luz" en el teatro Catalunya (Radio City) en "Su majestad la revista"
- Los Atenienses con "Romeo y Julieta" y la mona Canuta.
- Se inaugura en Montevideo el gimnasio del club Atenas (en la calle Reconquista)
- Aparece la troupe "Oxford" en Florida e Isla de Flores, dirigida por Carlos Vidueiro (Pescadito) y Ramón (Loro) Collazo.

1927

- "Cansancio" de Yamandú Rodríguez
- "Esquinita de mi barrio" de Juan Carlos Welker¹⁰
- "El juguete rabioso" de Roberto Arlt

¹⁰ uruguayo, autor de la letra de "Gotas de veneno", que con música de Alberto Tavarozzi grabó Gardel en 1931. En su "Esquina de Barrio" hay tres poemas dedicados al tango, los titulados "Orquesta Típica criolla" (Cuatro hombres que desparraman por medio de sonidos el alma del suburbio); "El Bandoneón" (Es un hombre que se encoge de dolor y se estira de placer) y "El Tango" (Es el cocktail de nuestra vida americana).

- "Poemas solariegos" Lugones – vanguardista
- Cuarto concurso Glucksman en el Palace Theatre, anima Canaro (c/Irusta y Fugazot) Por primera vez LETRA Y MÚSICA 1) Noche de reyes 2) Perfume de mujer, 3) Copetín vos sos mi hermano
- El 5 de mayo, se estrena "Facha Tosta" de Novión. Corsini canta "Caminito", es aplaudido por Filiberto y lo convierte en éxito (aunque ya lo había cantado Gardel)
- Surge el dúo Irusta-Fugazot, con el pianista Lucio Demare, que debutan en Madrid.
- Tania cautiva a Discépolo en el Folies Bergere, cantando "Esta noche me emborracho"
- Gardel graba "Hopa, hopa, hopa" e "Insomnio" de El Viejo Pancho
- Debutan en el disco Mercedes Simone y Tita Merello
- Sofía Bozán estrena "Un tropezón" en la obra de Contursi 'Saltó la bola' con la compañía de Elías Alippi
- Carlos "el malevo" Muñoz (Carlos de la Púa) le pide a Enrique González Tuñón una letra para un tango de Julio De caro, "El malevo", y éste se lo pide a su mujer María Luisa Carnelli (pero De Caro en sus memorias lo da como de Muñoz, y en la discografía como de Mario Castro – seudónimo de María Luisa)
- Con la aparición del cine sonoro las orquestas tangueras pierden un importante lugar de trabajo, algunas desaparecen, otras se incorporan a los "palquitos" de los numerosos cafés y otras como la de Lomuto, llegan a las salas de baile o escenarios teatrales. En esta época las orquestas aumentan el número de sus integrantes, por la mala acústica de los lugares donde actuaban. Así los ejemplos de Lomuto, y de las orquestas de Firpo y de Canaro.
- Ramón "Loro" Collazo sale en carnaval con la troupe Oxford (ensayan en Andes e Isla de Flores, "Si lo supiera mamá") "Un real al 69" de Granata ("Marabú") en Colón y 25 de mayo.
- Primer Concurso Glucksman en el teatro Urquiza de Montevideo, anima Lomuto. 1) De tardecita 2) Hasta luego 3) Por qué sos así.
- Primer concurso de tangos en Montevideo en el teatro Solís (gana Maula de Soliño y Mondino)
- Alberto Vila debuta con la Troupe Ateniense en el Solís, imitando a Gardel
- Debuta el conjunto Donato-Zerrillo (con Héctor María Artola) en el Café Avenida de Montevideo (desvinculado Zerrillo de Bauer)
- Se inaugura el Parque Capurro
- Demolición de La Giralda
- Los Atenienses: "Los Tres Mosqueteros" Se incorpora Alberto Vila; graban por primera vez en B.A. con la Víctor: ("Los boteros de Malvín"), la escenografía se exhibe en Bellas Artes.
- El pianista Francisco De Caro compone "Sueño azul" y "Flores negras"
- Desaparece el Bajo en Montevideo.
- En el segundo viaje de Canaro a París, lleva a Irusta y Fugazot que se juntan con Demare y se crea el trío a iniciativa de Canaro, se les une en España Héctor María Artola.

1928

- "El pericón" de Clouzeau Mortet
- "El idioma de los argentinos" de Borges
- "La crencha engrasada" del Malevo Muñoz, Carlos de la Púa.
- Quinto concurso Glucksman, L Y M . en Palace Theatre, anima Canaro con Charlo 1) Piedad, 2) Te aconsejo que me olvides 3) Alma en pena 4) Duelo criollo, 5) Noviecita mía 6) Fierro chifle

- Corsini abandona momentáneamente el teatro y empieza a actuar como cantor solista (antes grababa)
- Carlos Dante es el primer estribillista de D'Arienzo. Santiago Devin con el sexteto de Di Sarli. Teófilo Ibáñez debuta con Firpo (interpreta Margaritas) Charlo en Odeón, con Canaro, Firpo y Lomuto
- Se incorpora el uruguayo Aguilar como guitarrista de Gardel: es el primero que toca con púa, hizo dúo y contracanto con don Carlos
- Primera interpretación de Gardel en París: el Carretero
- Segundo Concurso Glucksman en el teatro Cervantes de Montevideo, anima Canaro con Charlo. 1) Mientras llora el tango 2) Zaraza, 3) Payador, 4) Dejá que se vaya.
- Juan Carlos Patrón ("Pancho Reijo") estrena su primera obra "Felicidad", premiada por la SAU
- Circulan los primeros ómnibus en Montevideo
- Construcción del Palacio Salvo
- Comienza a transmitir Radio Carve
- Con el ambiente de preparación del Centenario, en Montevideo hay euforia de espectáculos: 7 cines, se viene el cine sonoro

1929

- "La carreta" – Enrique Amorim
- "Los alambradores" – Víctor Dotti
- "El conventillo de la paloma" de Vacarezza, Libertad Lamarque interpreta a "Doce pesos": y canta "Atorrante" 2 años de éxito.
- Sexto concurso Glucksman, Palace Theatre, anima Firpo: GRAN PREMIO DE HONOR 1) Margaritas, 2) Prisionero 3) Misa de once. L y M: 1) De todo te olvidas...
- Estribillistas: Carlos Viván con Pacho Maglio, Malena de Toledo con "Vardaro Pugliese", Roberto Díaz con la típica Víctor
- Gardel en París, su gran éxito es "El carretero"
- José Ricardo se separa de Gardel. Llega Gardel a "Los 36 Billares" donde se reúnen artistas de varieté, buscando a Riverol, y lo incorpora
- María Luisa Carnelli compone letra de "Se va la vida" con Edgardo Donato, y lo impone en España Azucena Maizani
- Se funda AGADU en Montevideo
- Tania estrena "Clavel del aire" de Fernán Silva Valdés y Juan de Dios Filiberto
- Gardel graba "Como todas" de El Viejo Pancho
- Los Atenienses: "Ñanduty" – la Flor Azteca, incorpora jazz en la orquesta
- Gardel Graba "Cartas viejas" de Ray Rada (Raimundo Radaelli) a quien conoce en el Tupí Nambá, que frecuenta entre otros Juan Carlos Patrón
- Azucena Maizani está grabando con Zerrillo

1930

- "Evaristo Carriego", de Borges
- "Crónica de la reja". Zavala Muniz
- Séptimo concurso Glucksman, Cine Electric, anima Canaro. 1) Linyera, (de María Luisa Carnelli) 2) Toque de oración, 3) Mi destino VALSES: En el silencio de la noche
- El prestigio de Gardel había decaído en Buenos Aires, Corsini en primer lugar y luego Magaldi se imponían en cuanto éxito actoral
- Empieza a grabar Tania
- Los guitarristas de Gardel son Aguilar-Barbieri-Riverol. Gardel canta en público y en cortos sentado, con guitarristas atrás
- Gardel se encuentra con Chaplin en Francia

- El 5 de setiembre se estrena "Yira Yira." El 6 de setiembre es derrocado el gobierno de Hipólito Yrigoyen
- Separado de Granata, Romanelli crea la Troupe Centenario
- Auge del Carnaval en Montevideo: 15 troupes premiadas, la "Centenario" 2o. premio, de Romanelli, 161 tablados
- 27 de febrero (cuenta el Loro Collazo) *"esa noche cantamos 'Adiós mi barrio', por primera vez, en el murallón del Barrio Sur. Con tablas y bidones que nos prestó la Compañía del Gas armamos un tablado que sólo era una tarima. Y allí, ante cinco mil personas que se aguantaron a pie firme una llovizna persistente, cantó la Oxford ese tango de Soliño y mío, como creo que no lo hizo nunca más"*.
- Gardel estrena "Murmuyos" de Juan Carlos Patrón y Froilán Aguilar
- Hay aproximadamente 400 tablados inscritos en la Comisión de Fiestas de Montevideo.
- Los Atenienses cantan en Montevideo en la inauguración del Estadio Centenario bajo la torre de los homenajes "Centenariola".

El nativismo

"el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del ciego criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo".

Fernán Silva Valdés

Zum Felde describe el panorama literario de la época refiriéndose al influjo de la centralidad europea sobre la periferia americana (de hecho "centro" y "periferia" son los términos que usa Zum Felde) y al consiguiente subdesarrollo de la cultura en estos pagos:

En este período que ahora historiamos —del 1910 al 1940 o 1950, aproximadamente—, el fenómeno de esa nacionalización de la cultura occidental, universal, se produce en relativa escala. Nos referimos a las formas estéticas, principalmente.

Una de las vías de escape a esa supeditación del subdesarrollo, ha sido el criollismo, vale decir, el cultivo, como tema típicamente nacional, de las modalidades del carácter y las costumbres del ambiente rural, menos afectado por la civilización ecuménica, donde persisten los módulos de la tradición hispano-criolla, de viejo entronque colonial, por supuesto. También lo había sido en tiempos del romanticismo.

Le toca a la corriente conocida como "nativismo", surgida en la década del 20, retomar los temas del campo con un lenguaje poético diferente al de la gauchesca. Así lo presenta Ipuche, uno de sus fundadores (citado por Ida Vitale), describiendo una charla con Fernán Silva Valdés "una tarde de fines de 1921":

Creíamos habernos metido en una cruzada de renovación artística por los manidos temas nativos.

Y dice después Ipuche, comentando que en 1922 exponía Figari sus cuadros "de negros y gauchos" y Fabini estrenaba su Sinfonía Campo:

De esta manera, y por una verdadera coincidencia providencial, se dio el nativismo simultáneamente en nuestro Uruguay en poesía, en pintura y en música.

Volvamos a la diferenciación que hace Zum Felde:

Entiéndese por poesía gauchesca aquella que se expresa en lenguaje y forma tradicional gauchescas; y por nativista, la de motivación criolla pero lenguaje y formas cultas, literarias, aunque se mezcle con vocablos o modismos caracterizados, tal como ocurre en Silva Valdés.

En el poeta gauchesco, el lenguaje y el giro campero aparecen exactamente transcriptos, fonografiados, hasta presentar formas dialectales; en el poeta nativista, esas modalidades lingüísticas, cuando se dan estilizadas, engarzadas en la expresión literaria. De ahí la posición ecuatorial en que, a menudo hallamos situado al Viejo Pancho.

No está claro aquí pero descartamos que Zum Felde se refiere a Hidalgo y Hernández como cultores de ese "lenguaje y forma tradicional gauchescas", (lo que ya vimos es dudoso que refleje a un personaje real), al Viejo Pancho lo considera

intermedio, pero también incluye dentro de la denominación de "gauchesca" la "hojarasca" de los "gauchos domingueros" de la revista "El Fogón"

Sigue Zum Felde, ubicando al "nativismo"

Es, precisamente, en búsqueda de una poesía original, americana, uruguaya, que en esa época surge el movimiento llamado "nativista", casi simultáneamente en el Uruguay y en la Argentina, países, por tantos factores, semejantes; pero probablemente algo anterior en esta banda del Plata. y en ambas vinculado al nuevo movimiento estético vanguardista o ultraísta, cuyos principios formales llegan de Europa. Es a tales principios que responde el grupo formado hacia 1920 en la Argentina en torno a la revista "Martín Fierro".

[...]

Pero el error del "nativismo" uruguayo —como de gran parte del "martinfierrismo" porteño, en la práctica—, está en confundir los fines con los métodos, lo esencial con lo accidental, volviendo a tomar como sustancia y meta de su arte, los motivos tradicionales típicos, camperos principalmente, y en general lo puramente nacional, desviándose hacia un nacionalismo literario, de alcance necesariamente restringido, de uso nacional también —lo que restringe el espíritu de una literatura— en vez de buscar la universalidad...

[...]

De aquel modo la literatura nacional no puede salir de su calidad de producción de consumo interno, pero no apto para la exportación...

Sin embargo, el movimiento "nativista" mismo —superado luego en la Argentina tras la etapa del "martinfierrismo" hacia el año 30—, tiene restringido alcance en Uruguay, fuera de la narrativa. En poesía sólo se anotan dos o tres nombres.

Para Daniel Vidart

El nacimiento del nativismo como tendencia literaria responde a las exigencias de un nacionalismo cultural que surgió en el mediodía del Uruguay batllista o, si queremos descubrir tras lo político lo social, que coronó estéticamente el jubileo de las clases medias.

<...>

El nativismo poético es la culminación estética (Silva Valdés) y filosófica (Ipuche) de criollismo. Es la decantación de un viejo espíritu y el triunfo de un renovado estilo. Supera largamente, y sin posible comparación, la mitología lacrimosa de gauchos en la mala, de ranchitos solitarios y habilidades ecuestres. Viene ocn un nombre nuevo, pero detrás del nombre hay un manifiesto tácito, un renacimiento visceral del lirismo.

Hugo Verani describe así al nativismo en el Uruguay, citando de paso a Zum Felde, a quien considera particularmente mordaz

Los escritores del período neonaturalista comienzan a publicar alrededor de 1924. A nivel hispanoamericano esta es la generación que rompe con la tradición realista decimonónica. En Uruguay, sin embargo, un renovado

nacionalismo regionalista impulsa la tendencia nativista a la cual pertenecen los principales escritores del momento, quienes asumen las preferencias del período precedente, mundonovista, en plena vigencia histórica. En rigor, esta narrativa es contemporánea por su cronología, no por el modo narrativo o la visión del mundo de sus obras.

[...]

Los factores determinantes del país condicionan una literatura desprovista de espíritu innovador que no siente la urgencia de experimentación expresiva y formal –con raras excepciones [...] La modalidad dominante posee rasgos que le confieren una particularísima uniformidad que pone de manifiesto una sensibilidad generacional: el nativismo. La tendencia nativista, arraigada en la tierra y en los problemas de la vida campesina, persigue una finalidad documental y cognoscitiva. El nacionalismo literario, demasiado apegado a lo accidental para captar las dimensiones verdaderamente significativas de la realidad, dará una tónica restringida al período. Alberto Zum Felde, lúcido y polémico testigo de la época, ha descartado, con excesiva mordacidad, este proceso como un *"fenómeno histórico de subdesarrollo regional"*

El nativismo constituye un movimiento cultural homogéneo que procura darle expresión artística a las modalidades del carácter y las costumbres del ambiente rural, afirmar la singularidad de un mundo nuevo: en su apogeo en la década de los veinte abarca poesía, narrativa, música y artes plásticas. La poesía de Fernán Silva Valdés y de Pedro Leandro Ipuche; la narrativa de Justino Zavala Muniz, Adolfo Montiel Ballesteros, Francisco Espínola, Enrique Amorim y Víctor Dotti; la música sinfónica de Eduardo Fabini y de Luis Cluzeau Mortet; la pintura de Pedro Figari, cuya primera exposición es de 1922.

Arturo Sergio Visca aporta citas del propio Fernán Silva Valdés definiendo al nativismo

[En un texto de 1927, en "La cruz del Sur" Silva Valdés responde a la encuesta] observa que el término *nativismo* se usa con muy poca precisión, y escribe *"Las palabras nativo, nativista, nativismo, andan en muchas bocas y en muchos papeles como antes andaban las de criollo, criollismo. Y observo que con frecuencia salvo raras excepciones, a lo que antes le llamaban criollo, ahora le llaman nativo. Opino que no es la misma cosa" [...]* *"El criollismo es una cosa vieja y estática; el nativismo es una cosa nueva y en evolución" [...]* *"Nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y de expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pingo a todo lo nuevo" ... "Al arte moderno [...] hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabresto: con una raíz. Y tendremos un modernismo [en el sentido de arte de vanguardia, no a la denominación actual de la escuela modernista] participando de lo nuestro y por ende, una nativismo evolucionado y en evolución, que no reniegue del presente y si es posible, que se sobre para mostrar la pista del porvenir"* [Define al nativismo como] *el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrado geográfico del viejo criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo."*

[En la autobiografía insiste] *"El nativismo es eso, lo repito para los sordos: un ismo, una inquietud estética, una renovación, una novedad respecto a la*

vieja poesía gauchesca, en la cual el poeta, siendo hombre culto y bien educado, cantaba haciéndose el gaucho, sin serlo, y a veces, hasta haciéndose el guarango”

Fernán Silva Valdés

*Ya le estoy estrechando la mano verdadera
Que sus versos me alargan. ¿Sabe que estoy contento
De que me madrugaran con tan linda nobleza
Y su amistad, que es mía, sabe que la merezco?*

*No por los versos chúcaros que pensó mi desgano
Sino por los ponientes peleadores que he visto
Y por una muchacha que me tuvo en su abrazo
Y por unas divisas que conservo en un libro.*

*Yguálenos el mate parejo y compartido,
El mate que es de muchos como el sol y la luna:
Volcancito que humea caliente como un nido,
Manso reló que mide las horas de la duda.*

*Déle a su honda guitarra. Mi corazón la escucha
Y ella igual que un aljibe, desparrama confianza
Levántese la tarde, que en puertiando la luna
Saldré oscuro y callado, pero diré una lágrima.*

*Soy un criollo pueblerero. La he perdido y la busco
A mi herencia de auroras y pingos y zorzales.
Sus versos me la encuentra. Ya está dicho el retruco
Que mis tapias rosadas les mandan a sus ceibales.*

VERSOS PARA FERNÁN SILVA VALDÉS
JORGE LUIS BORGES

Proa, segunda época, Buenos Aires, año 2, número 14, diciembre de 1925
<http://fotolibros.blogspot.com/2007/12/versos-para-fernn-silva-valds.html>

Fernán Silva Valdés, admirado por Borges, es quien más se empeñó en definir al nativismo como movimiento literario. Es un escritor que, si no hubiera existido, podríamos haberlo inventado para ejemplificar la relación de la poesía con el entorno social cambiante, y en particular con el tango.

Sabat Ercasty lo definía así

Fernán Silva Valdés (1887-1975) adapta técnicas vanguardistas para cantar con felicidad el paisaje. Aves, bichos y lugares son transformados levemente a partir de técnicas de vanguardia que el poeta denomina "nativismo".

Para Ida Vitale:

Fernán Silva Valdés va a depurar la poesía menor y localista de un Elías Regules o de El Viejo Pancho. "Bajo el color local va asomando una ternura nuevo, un sentido humano que las universaliza", dirá la muy fina crítica que fue Luisa Luisi.

Y Daniel Vidart:

Se olvidó de los delirios parisienses, de la poesía rubeniana y comenzó a mirar de frente al campo y al suburbio, al árbol y al caballo, al gaucho y al compadre, en busca de materiales rioplatenses. En cambio, no vio o no

quiso ver lo que había de triste y mortecino en la peonada analfabeta o el obrerío arrabalero, ni sintió ni comprendió la problemática de la estratificación social. Se había iniciado en la poesía como un esteticista a la francesa y culminaba su carrera como un esteticista a la sudamericana. Sobrio en el manejo de la frase, a la que vivisecciona al estilo de las escuelas de vanguardia, exacto y oportuno en el decir, felicísimo en la maestría metafórica; a veces agachado, más arrabalero, pero sin abandonar el manejo de un idioma universalmente comprensible; dueño de un lirismo personalista, por momentos egolátrico, Silva Valdés tuvo una acertada memorable y cayó de pie en el estrecho ruedo de la celebridad. Contempló con inquisitivos ojos las viejas realidades vernáculas y a lo manido lo convirtió en hallazgo deslumbrante. Su potencia expresiva, su haragana y entradora manera de decir las cosas, su trasfondo compadrón —tan nuestro—, su arte de alumbrar inesperadas bellezas en lo vulgar y pedestre, su tono de arrastrado fraseo, de contenida emoción, y efectivo cariño por lo que canta y cuenta, le ganaron una justa adhesión multitudinaria. Dedicó sus mejores poemas al indio y al gaucho, a la calandria y a la carreta, al payador y al tango, al ombú y a la alpargata, a la yira y al gringo, a todo lo que confluyó en este estuario de hombres y de ideas que es el Río de la Plata.

Y aún condenándolo desde lo ideológico, le perdona un poco la vida por lo poético:

pese a su opulencia poética, a su diestro señorío metafórico, el poeta no cala en lo desgarrado e irredento de nuestro campo, en lo mísero y doloroso de nuestras ciudades; ni el proletariado urbano ni el rural con su ignorancia y su miseria enturbian lo lindo y parejo de una inspiración que va por los aires altos de un spejismo, que mira al mundo hecho (esto es, bien hecho) para que en la madrugada suene la coscoja o en la noche cante la guitarra. Y si no, los que conocen de veras la vida que arrastran los habitantes de los ranchos paisanos o chacareros —roñosos, desmantelados, llenos de vinchucas y pulgas, sahumados de olor a bosta y meadas inmemoriales— que lean lo que el poeta dice acerca del rancho en el poema homónimo. Pero no reprochemos demasiado: por ese entonces el Uruguay dormía la siesta de las clases medias acunadas por la cigarra de la ideología batllista. Ahora, que despertamos a la escamoteada realidad, sentimos que el nativismo esteticista huelga como una hermosa pieza de museo. Nadie le discute, en cambio, su validez bien ganada de arqueología poética

No es sorpresa que para Vidart, el mejor de los gauchescos uruguayos es Serafín J. García, a quien considera precursor del canto de protesta.

Silva Valdés miraba al mundo del tango en la ciudad con los mismos ojos con que miraba al campo, e incluyó varios poemas referidos a ese mundo en sus libros de versos:

Sobre esta relación del poeta con el tango dice Horacio Lorient en todotango.com

Escribe unos conceptos sobre el tango que titula precisamente así: "El tango". Por supuesto que son incompatibles con la actualidad pero cuyo arranque vale la pena transcribir porque confirman la atracción que ejerció en Fernán Silva Valdés. Dice así:

El tango, hijo de la milonga, evoluciona y lo hace sin saltos, dentro de un carril lógico, como las cosas propias del pueblo. Puede decirse, que evoluciona de un carril y que ese círculo comienza a cerrarse. Veamos: primero, milongón o tango milongón con corte y quebrada negra: luego

tango con corte, después tango canción; y ahora, por lo que se ve, vuelta al tango milonga otra vez.

Y prosigue: *Al primero, al con corte y quebrada, lo conocí de vista y por referencia. Lo vi bailar a soldados y chinas en una fiesta patria. Es el de las "academias" montevideanas y los "peringundines" bonaerenses, templos clásicos de bailes famosos, descritos de un modo interesante por don Vicente Rossi en su libro "Cosas de negros". Al que viene luego —que conocí de trato y bailé hace años, en su período de gran auge— lo llamábamos tango con corte a secas, y como hijo del antes citado, era tango milonga también, pero más civilizado ya, algo más sobrio y menos "macaco" como baile y mucho más variado como música, más variado o rico sin perder su sello milonguero.*

Sus versos criollos con originales figuras se complementaron con las músicas de grandes maestros y figuras importantes y de gran valor en la música popular. Entre los primeros, Luis Cluzeau Mortet, Eduardo Fabini, Alberto Ginastera, Kurt Pahlen, Lauro Ayestarán, entre otros y entre los segundos Pintín Castellanos feliz creador de "El tamboril", Néstor Feria, autor de la inolvidable "En blanco y negro", Américo Chiriff, el de la cifra "Querencia", uno de los temas criollos más hermosos que se han cantado y nada menos que por Carlos Gardel.

Miembro de la Academia Nacional de Letras, en los primeros meses de 1972, le fue discernido el Gran Premio Nacional de Literatura.

De vasta cultura musical tenía marcada preferencia por el estilo criollo y la milonga popular anónima.

Sus obras:

"Ánforas de barro" (1913)

"Humo de incienso" (1917)

"Agua del tiempo" (1921)

"Poemas Nativos" (1925)

"Intemperie" (1930)

"Romances chúcaros" (1933)

"Romancero del Sur" (1938)

José Gobello lo presenta así en "Conversando tangos", comparándolo con El Viejo Pancho

En 1928 Alberto Vila grabó Agua Florida. Florida Water, Rosa de Francia, Jour de Gloire se llamaban, a comienzos del siglo, los perfumes más populares de Buenos Aires y de Montevideo. Don Fernán Silva Valdés escribió aquel año: "Yo quise, con Agua Florida, llevar el tango un poco hacia atrás, hacia los buenos tiempos del tango primitivo criollo; y por eso evoqué el ambiente desaparecido de las academias, de las chinas almidonadas y de las medias lunas, etc., y el músico [Ramón Collazo] le comunicó un aroma viejo de estilo criollo y de coraje malevo".

Silva Valdés, uno de los voceros y gran teórico de la escuela nativista, explicó el nativismo diciendo que la poesía campesina se divide en dos partes: la poesía de antes, que se llamaba criolla o gauchesca, y la poesía moderna -entendámonos, moderna hacia 1920-, que es una poesía de formas libres, no tradicionales. La desaparición del gaucho y del habla típica de los gauchos no significó la desaparición del campo como materia literaria, pero era necesario cantarlo con otro lenguaje. Es lo que él intentó hacer en

su libro *Agua del tiempo* (1921). El nativismo representa un regreso a la tierra, al cabo de las excursiones que los modernistas hacían a Francia, por las huellas de Rubén. Los nativistas cantan a la tierra con lenguaje culto y moderno; cantan a las cosas del campo con lenguaje de la ciudad.

Por supuesto, el nativismo no fue inventado por Silva Valdés; no fue éste, siquiera, el primero en emplear la palabra nativo con sentido literario. Cuando Silva Valdés escribía aún bajo la influencia de Rubén y de Herrera y Reissig, un poeta argentino, cordobés, Ataliva Herrera, publicaba, en 1916, su *Poema nativo*, conjunto de sonetos con el que intentaba dar "el sabor de la tierra

El nativismo no hizo carrera en el tango. Cuando el tango se mete con el campo, prefiere plegarse al tono melodramático de *El Viejo Pancho*, que solía gemir: "Pulpero, eche caña, / caña de la buena...

Y Silva Valdés, gran poeta y gran tanguero, tampoco hizo carrera como tanguista.

El nativismo de Silva Valdés tuvo ecos más que favorables entre los "martinfierristas" de la vecina orilla, empezando, como hemos visto, por Borges

Pacho O'Donnell cita a Ricardo Rojas que caracteriza así la posición de la generación "martinfierrista" entre el ultraísmo y el criollismo

Ricardo Rojas concluye los tomos de su "Historia de la Literatura Argentina" con "Los Modernos" dedicado a autores que en algunos casos eran contemporáneos suyos. Y los jóvenes de la vanguardia literaria, convencidos de que los tiempos heroicos han pasado para siempre, se entretienen en el rescate del antiguo culto del coraje en largas caminatas por los barrios suburbanos. Borges, Evar Méndez, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Norah Lange, Francisco Luis Bernárdez, Brandán Caraffa, entre otros, forman la generación "martinfierrista", determinada por el título de la revista en que definieron su ideal literario. "Martín Fierro" (1924-1927). Sus maestros son Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes. Los llamarán "los de Florida", porque frecuentan esa elegante calle porteña. De formación europea, imitan al ultraísmo a pesar de su devoción por el criollismo.

Borges demostró un interés especial por la poesía de Silva Valdés, y en su defensa llegó a decir que "*Cualquier intensidad, hasta la intensidad de lo cursi, puede valer*" (citado por Rodríguez Monegal). Era, en palabras de Ida Vitale, un "momento de gran amistad literaria rioplatense".

María G. Núñez lo cita así:

Cuando Borges recibió las obras posmodernistas de Silva Valdés e Ipuche, especialmente, *Agua del tiempo* (1921) y *Tierra honda* (1924), quizás supusiera la renovación de la poesía gauchesca bajo la preceptiva ultraísta: "*Los poemas ultraicos constan pues de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida*" (cita del "Manifiesto del ultra" incluido en el libro de Verani)

Silva Valdés sostiene que el nativismo es un movimiento que se aparta de las estáticas preceptivas del viejo criollismo para emparentarse con el arte moderno. De esta manera "*tendremos un modernismo participando de lo nuestro y, por ende, un nativismo evolucionado y en evolución, que no*

reniegue del presente y sí es posible, que se sobre para mostrar la pasta del porvenir"

Publicado con el título "Contestando a la encuesta de La Cruz del Sur", en La Cruz del Sur, año 3, núm. 18. Montevideo, julio-agosto de 1927, p. 4

Carlos García reseña que Borges publicó cinco textos sobre Silva Valdés, y lo mencionó en otro. Estos son:

"Acotaciones" de Proa 1, agosto de 1924;

"Interpretación de Silva Valdés" (Proa 2, septiembre de 1924; Inquisiciones);

"El otro libro de Fernán Silva Valdés" (Martín Fierro 24, 17-X-25; Tamaño);

"Los otros y Fernán Silva Valdés" (Revista de América 5, noviembre de 1925; 1997: 216-218);

"Versos para Fernán Silva Valdés" (Proa 14, diciembre de 1925; 1997: 230 – respuesta a otro poema que Valdés le dedicara en el mismo número de la revista);

Prólogo para la "Antología de la moderna poesía uruguaya" Ildefonso Pereda Valdés, 1927.

"Los romances de Fernán Silva Valdés" (Sur 54, marzo de 1939; Borges en Sur, 1931-1980, 1999: 160-163. Este artículo, una despiadada crítica, considera aún "admirable" Agua del tiempo).

Emir Rodríguez Monegal considera que es a partir de los escritos de Borges sobre Silva Valdés entre otros que sería posible reconstruir "el olvidado ultraísmo uruguayo", y cita los trabajos de Borges antes mencionados

1924: (Interpretación de Silva Valdés)

También en Silva Valdés (como antes en Herrera y Reissig), Borges ve lo nuevo "como cristalización de lo antiguo" (p. 62). Según opina, lo que ya está codificado por la tradición estimula la invención de imágenes. Al comentar al poeta uruguayo, se pone lírico (ultraísta, es claro): "Basta cualquier comparación perezosa para desgajar del cielo la luna y hacerla resbalar a nuestras manos, trémula y alelada" (p. 63). No todo es elogio y entusiasmo. Frente a poemas de tema ciudadano, Borges es lapidario: *Silva Valdés, literatizando recientes temas urbanos, es una inexistencia: Silva Valdés, invocando el gauchaje antiguo, por el cual han orado tantas oscuras y preclaras vihuelas, es el primer poeta joven de la conjunta hispanidad*

1926: El tamaño de mi esperanza

Medio como quien canta y medio como quien habla, en la indecisión de ambas formas (Silva Valdés canta por cifra como los payadores antiguos en la pelea melodiosa del contrapunto), nos dice su visión del campo oriental. Mejor dicho, su añoranza grande del campo, su creencia en la felicidad [sic] de un vivir agreste

Al concluir con una lista de los poemas que más le gustan, no tiene reparo en admitir que se los "envidia de veras, de todo corazón"

1925: (El otro libro de Fernán Silva Valdés". Reseña bibliográfica en la revista *Martín Fierro* del 17 de octubre de 1925)

Una apuntación técnica. He censurado siempre las comparaciones visuales, las que aprovechan meramente una semejanza de formas,

hecho sin importancia visual. Sin embargo, en Silva Valdés hay muchas figuras visuales que me agradan del todo. En ellas vive el Tiempo, ese dramático Antes y Mientras y Después que es la vida y que premisa toda acción.

1925 (Inquisiciones)

La poesía gauchesca que acaso se inició en el Uruguay con las trovas de Hidalgo, y que después erró gloriosamente por nuestra margen del río con Ascasubi, Estanislao del Campo, Hernández y Obligado, cierra hoy su órbita en las voces de Pedro Leandro Ipuche y Fernán Silva Valdés"

El joven Borges consideró a Silva Valdés (1887-1975) "*el primer poeta joven de la conjunta hispanidad*" cuyos versos representaban "una etapa ulterior de la conciencia criolla". Tal valoración y entusiasmo pueden notarse en el poema "Versos para Fernán Silva Valdés"

1926: (El otro libro de Fernán Silva Valdés) (en "El tamaño de mi esperanza")

Borges afirma que, como pocos, Silva Valdés conservó la tradición de añoranza -recordatoria y nostálgica- característica de la poesía gauchesca. En esta ocasión reparará especialmente en las imágenes que emplea el escritor uruguayo: "*En ellas vive el Tiempo, ese dramático Antes y Mientras y Después que es la vida y que premisa toda acción*"

...nos dice su añoranza grande del campo, su creencia en "la felicidad de un vivir agreste". Ha pergeñado muchas composiciones lindísimas como "El Pago" y "Árbol Dorado" y "El Clarín" y "Los Potros". Yo se las envidio de veras, de todo corazón"

1927 (Prólogo a antología de la moderna poesía uruguaya, de Pereda Valdés):

Dos condiciones juveniles —la belicosidad y la seriedad— resuelven el proceder poético de los uruguayos. La primera está en el personificado Juan Moreira de Podestá y en los matreros con divisa de José Trelles y en el ya inmortal compadrito trágico Florencio Sánchez y en las atropelladas de Ipuche y en el ¡A ver quién me lo niega! con que sale a pelear por una metáfora suya Silva Valdés. La segunda surge de comparar la cursilería cálida y franca de "Los parques abandonados de Herrera y Reissig" con la vergonzante y desconfiada cursilería, entorpecida de ironías que son prudencias, que está en El libro fiel de Lugones. El humorismo es esporádico en los uruguayos, como la vehemencia en nosotros (Cualquier intensidad, hasta la intensidad de lo cursi, puede valer.)

Pero los libros posteriores de Silva Valdés ya no le gustaron a Georgie y los castigó duramente, ¿cuál de los dos habría cambiado? Con respecto a la opinión de Borges sobre estos libros, siguen las citas del trabajo de Rodríguez Monegal:

1939: (Revista SUR: Los romances de Fernán Silva Valdés)

En 1938 se publica Romancero del Sur. Al año siguiente en la revista Sur aparece el artículo de Borges titulado "Los romances de Fernán Silva Valdés"; en el que enumera extensamente los desaciertos de este libro con observaciones como estas: "*[Fernán Silva Valdés] ha sembrado de torpes hispanismos sus versos criollos*" o "*se ha figurado que en el mismo poema (a*

veces en la misma estrofa) pueden impunemente convivir la voz de Federico García Lorca y la de Martín Fierro",

Y finalizando el citado artículo:

Silva Valdés, hacia 1921, publicó "Agua del Tiempo". Ese libro -admirable- contenía un recado, un poncho, un puñal, una espuela nazarena, unas boleadoras, una guitarra, un mate, un clarín. Todas las cosas criollas estaban, pero no el hombre de esas cosas. Para Silva Valdés, el gaucho es una ocasión de metáforas y de nostalgia, no un hombre concebible. La nostalgia es veraz y las metáforas son generalmente vistosas, pero no las respalda nadie, íntimamente los libros de Fernán Silva Valdés adolecen de muerte

En <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/silva/cartas.htm> se citan opiniones de otros artistas escritas en cartas a Silva Valdés,

No sólo a Borges le pareció que la poesía de Silva Valdés aportaba una mirada fresca sobre el paisaje de todos. Hay una carta de Neruda, "escrito un 16 de enero de un año olvidado (no lo menciona)" en la que afirma que "Agua del tiempo" *me gusta, me gusta. Mucho*

La poesía desde el 900 estaba dominada por el modernismo, pero voces como la de Zum Felde, en artículos publicados entre 1917 y 1920 (citado por Visca en el prólogo a la obra de Silva Valdés como autor de una "temprana y certera, aunque sintética" caracterización" del poeta) pedían ya otra cosa:

Ha llegado la hora histórica de arrastrar esa floración de papel, y matar esa fauna libresca de Sud América. Paso a la Vida. Basta ya de la antigua mitología académica; basta ya de caballeros, trovadores y castillos; de los abates y las duquesas galantes de Trianon; de los pastorcillos, las aldeanas y las églogas de abanico; de las fastuosidades teatrales de las Mil y una Noches, de la alcohólica bohemia del Quartier Latin, del mundanismo frívolo del boulevard; basta de musmés, góndolas, esfinges, elefantes, panoplias. Hay que quemar las marionetas literarias con las que se ha estado jugando, para infundir el soplo del arte en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra... Los poetas latino-americanos son los parásitos del libro francés, las sanguijuelas de la revista de ultramar" [...] "Su error es no operar con elementos propios, con la materia virgen que tienen bajo las palmas de las manos. ¿Es que la realidad del país en que viven no les ofrece elementos de arte? ¿Es que la vida natural o humana de los pueblos del Plata, no da de sí elementos estéticos? ¿Ha alguien bastante torpe para afirmarlo? La poesía está en todas partes donde está la vida; la cuestión está en saberla sentir y expresar. Y esa es, precisamente, la facultad del artista creador"

El mismo Zum Felde relata en "Proceso intelectual..." como una vez, andando por la calle, lo paró Silva Valdés para decirle que él era ese poeta que andaba buscando.

Una noche de 1921, el autor de esta Historia atravesaba ese pequeño páramo de brujas, que era, habitualmente, después de media noche, la Plaza Independencia, cuando se encontró con un tipo alto, flaco, de gruesos anteojos y voz gruesa, que le paró y le dijo, sin más trámites: "Yo soy el poeta que usted reclama en su crítica". Aquel tipo era Silva Valdés, a quien hasta ese momento no conocíamos, y se refería especialmente a nuestra frase: ... "piden prestado a la literatura europea los motivos y las emociones

de su arte, cuando la realidad de su país está esperando un poeta..." En fin, entramos a un café, a solitario, y nos leyó algunas de sus composiciones inéditas aún, que luego insertó en "Agua de Tiempo"

Zum Felde se pregunta después si era aquél el poeta que reclamaba y se responde que no íntegramente, ya que, a su parecer, al nativismo le faltó universalidad.

Para Zum Felde, en Silva Valdés

hombre y poeta evolucionan al par, del decadentismo más vicioso al criollismo más recio

[...]

Y así, el que sólo fuera, hasta hacía poco, uno de los tantos epígonos mortecinos del Modernismo en países de América, comenzó a ser un poeta original, dueño de su arte. Subióle a flor de alma las oscuras voces ancestrales de su raza y de sus pagos, hasta entonces dormidas en la subconciencia, bajo el hechizo literario del esteticismo; se cayeron de sus hombros todas las ajadas galas retóricas, y se vació su lengua de todas las repetidas músicas. En adelante habló un lenguaje simple, recio, un lenguaje suyo; descolgó la vieja guitarra de los payadores y se puso a pulsarla en modo nuevo, con el gozo y la seguridad de quien ha hallado, al fin —chico o grande— su destino.

[...]

Su poesía, de formas escuetas y rudas, purgada de toda retórica, trata de un modo nuevo los viejos motivos tradicionales. Hay en su poesía otra visión del campo —una visión estética que ha pasado por la orgía sensitiva de la decadencia, y que ya está de vuelta. Este criollismo, de vuelta de París, y por tanto, más depurado, más sabio, más artista, es lo que separa y distingue principalmente la poesía de Silva Valdés, del criollismo poético cultivado hasta entonces por ingenuos aficionados pseudo-gauchescos y triviales, declamadores románticos apestados de sentimentalismo banal y de escolar patriotismo... En "Agua del Tiempo" el tema criollo empieza a ser tratado por un artista.

La genuinidad de Silva Valdés está, tanto en el carácter de sus motivos como en el tono de sus poemas; este tono, entre compadrón y perezoso, áspero y triste al par, trasunto de la manera típica criolla, es mucho más esencial, en cuanto al carácter, que ese pintoresco abuso del lenguaje gauchesco con que otros habían querido, en vano, disimular la contextura falsamente retórica de sus versos.

Silva Valdés emplea del léxico gauchesco sólo aquellas palabras necesarias para caracterizar ciertas cosas, y que se injertan perfectamente en el tronco castellano, siendo notas de color y de gracia; en cambio, emplea mucho los modismos constructivos del lenguaje llano y familiar, propio del Río de la Plata. Mas no hay que olvidar que este poeta está de vuelta de París y no es un ingenuo, de modo que esta aparente *sans façon* de sus versos, está bien vigilada por su voluntad; se trata de un desaliño ... estilizado (por lo demás, único valedero en el arte)

Acaso la cualidad más específica de la poesía de Silva Valdés sea el carácter, es decir, el colorido propio, el rasgo genuino. Poesía descriptiva ante todo, predomina en sus imágenes el elemento objetivo; mas, sin que por ello esté

desposeída de subjetividad emocional. Sus motivos no sólo están vistos – vistos mejor que nadie- sino también sentidos íntimamente, es decir, subjetivamente vividos.

El poeta no es un pintor que se conforme con las simples exterioridades de las cosas, aun cuando se complazca en ellas; ha puesto también en las cosas su emotividad, una emotividad sorda, grave, varonil, muy de cepa gaucha.

En todas sus imágenes, aun en las más gráficas, alienta un sentimiento lírico de ternura, de admiración o de nostalgia; y en ello consiste, precisamente, su valor poético. Es evidente en Silva Valdés, la emotividad afectiva —el hondo amor hacia las cosas.

[...]

Todos los jugos tristes y ásperos de la herencia, florecen en este criollo urbanizado de la vieja época, que también tiene, él mismo, algo del alma del compadre, rebelado en esos alardes, un poco crudos, de machismo, que suelen hallarse en sus versos. Uno de los rasgos de sinceridad de su poesía, es que no se presenta nunca haciendo el gaucho, sino como lo que es; criollo puro de médula, pero de cáscara intelectual y urbana. Y su poesía nos da, así, lo nativo —tradicional o moderno— sentido por un criollo culto de nuestro tiempo... No hay la menor falsificación literaria en su nativismo.

Sobre la veta urbana de la poesía de Silva Valdés (y de paso sobre el compadre y la guitarra) dice Zum Felde:

Silva Valdés ha poematizado asimismo motivos urbanos, aun cuando en su obra predominen en número y cantidad, los camperos. En "La Yiradora", en "Cabaret Criollo", en "Tango", en "La Cicatriz", por ejemplo —en los que busca y expresa el sabor rioplatense, el rasgo compadre ... —el poeta nutre el graficismo a veces harto crudo de sus imágenes, con un reconcentrado sentimiento de humana piedad, disimulado tras el gesto cínico el arrabal donde el gaucho se ha convertido en taita y la guitarra cedió su imperio al bandoneón.

Y véase cómo coloca Zum Felde al arrabal como rasgo nacional en esa década fermental de la que hablamos:

Obsérvese que uno de los rasgos psicológicos que acentúan más el criollismo de Silva Valdés es ese carácter fuertemente realista de su poesía, sensualizada por su contacto con el tango y el arrabal. Conviene advertir que este arrabal a que nos referimos, no significa una determinada zona de la ciudad, ni se limita a sus barrios suburbanos; aunque nació en esta zona y en ella se alimenta, el arrabal platense se extiende a toda la ciudad, aún a sus ambientes más céntricos, saturándola de sus fermentos; y constituye el rasgo nacional típico de nuestras ciudades. Este rasgo es el que Silva Valdés expresa en sus motivos urbanos.

Del prólogo citado de Arturo Sergio Visca a la antología de Clásicos Uruguayos reproducimos párrafos que también exploran —en otro estilo, y tres décadas después- la relación entre los movimientos literarios que prevalecían desde el 900, la creación de una nueva forma de hacer poesía para abordar un mundo cambiante, y el papel que en este ocupa lo criollo.

En los apuntes autobiográficos citados cuenta cómo, bajo la dirección de Santín Carlos Rossi, abandonó las drogas. Resucitado así para una vida sana, cambió, al mismo tiempo, de sangre y piel poéticas. Escribe entonces algunos poemas: *La Yiradora*, *Cabaret criollo*, *La cicatriz*, *El tango*, que son los primeros indicios de ese cambio, y luego dos más: *El puñal* y *El rancho*, que son ya productos maduros de la transformación. Esos poemas y otros más ubicados en idéntica línea creadora formaron un libro, "Agua del tiempo (1921)", que se levanta como un hito en la poesía nacional.

[...] Este nuevo poeta no usa del decorativismo exótico que al anterior le proporcionaba la bisutería poética modernista. Como empapado de lluvia telúrica, busca su raigambre en su propia tierra. Su poesía se puebla con las imágenes del gaucho y del indio. Prestidigita con nuestra más auténtica tradición. Diafaniza ante los ojos del lector del rancho, la guitarra, el poncho, el mate, la nazarena, el puñal criollo.

[...] Este nuevo poeta no hurga dentro de sí para extraer la quintaesencia de una sensación inesperada o inesperable. Por lo contrario: se complace en que de los hondones de sí mismo surja poderosa una inspiración con mucho de cerril y chúcaro. El enfermizo poeta decadente toxicómano es suplantado por un poeta que halla su mayor voluptuosidad en la perfecta salud del cuerpo y del alma.

[...] Las realizaciones poéticas más significativas de esos años se caracterizan, pues, por la posesión de un signo común que las identifica, más allá de las diferencias acentuadas que a su obra imprime la personalidad de cada creador, en un ideal poético por todos compartido. Ese ideal consiste en superar una corriente poética, la modernista, que hacia fines de la década 1910-1920 todavía tenía seguidores [...] pero que ya, en esos años, había agotado todo su *élan* creador, y que, carente de poder fecundante, sólo podía dar frutos tardíos y sin auténtico jugo poético. Seguir *en modernismo* era estrangularse poéticamente. Ya en 1911 el poeta mexicano Enrique González Martínez [q.v.] había proclamado la necesidad de que los poetas torcieran "*el cuello al cisne de engañoso plumaje*".

[...]

Se debe observar que esta concentración sobre el tema criollo o los motivos tradicionales, no significó por parte de los creadores –en música, plástica o literatura– un enquistamiento en viejas formas de *decir* o una reiteración de viejas maneras de enfrentamiento a la realidad tratada. Ocurrió a todo lo contrario. Esa especie de sed de novedad que constituye una de las constantes de esos años, no fue ajena a estos creadores. Cada uno de ellos se esforzó por dar del tema criollo o tradicional una visión nueva y a través de formas inéditas de su arte.

[...]

La radicación en lo nuestro fue la consecuencia de una espléndida, insobornable aspiración de autenticidad vital y estética. De una autenticidad que se sintió sólo posible si se nutría de la arisca inmersión en la propia circunstancia, si se lograba la consustanciación con la realidad ambiente.

[...]

El nativismo de Fernán Silva Valdés busca inspiración, en efecto, en los motivos tradicionales y en la *realidad actual* en lo que esta tiene de

representativo del carácter nacional (con lo que queda dicho que esa realidad, de un modo u otro, se halla vinculada al pasado, y el pasado, directa o indirectamente, rige el modo de asunción de lo nuevo y aun de lo que fuera viene). El nativismo de Fernán Silva Valdés es, en este aspecto, tradicionalismo. Pero es, también, renovación, labor innovadora. [...] se define como un modo poético que trabaja la materia tradicional o nacional insertando en ella los procedimientos formales y el nuevo espíritu que las literaturas de vanguardia aportaban (situación visible, por ejemplo, en la cotización de la imagen como valor poético fundamental, como elemento básico en la textura del poema, rasgo éste tan característico del ultraísmo como del nativismo poético de Fernán Silva Valdés. El mismo poeta ha advertido que entre éste y aquél hay puntos de contacto. En su Autobiografía refiere que, cuando conoció las creaciones ultraístas, de las que tanto se hablaba entonces, pensó, al comprobar el esfuerzo de los ultraístas por hallar imágenes "nuevas, inéditas, creadas", lo siguiente: "Yo también estoy en esto; pero estas imágenes las estoy aplicando a lo autóctono"

En obras posteriores de Silva Valdés se refleja una actitud que, a diferencia de la literatura tradicionalista, abre los brazos al *gringo* comenzando así el giro reconciliador en la actitud de la literatura que señala el artículo de Pablo Rocca. Ya en "Poemas nativos" había incluido un poema titulado "Hombres rubios en nuestros campos" "Intemperie", publicado en 1930, comprende dos partes: "Poemas gringos" y "Nuevos poemas nativos".

Dice Zum Felde

Como en los ritos simples de la vieja hospitalidad gaucha, el payador simbólico toma su guitarra y dirige un saludo acogedor al que llega, no forastero en este caso, sino poblador y acaso dueño... Así, el criollismo del poeta no se atrinchera en el pasado nativo, sale al encuentro del porvenir, acoge y celebra la necesaria renovación de las cosas.

[...]

Y señala Visca que

El mismo Fernán Silva Valdés se ha referido a este perfil de su obra. En "Autobiografía" escribe esto: "Si a los 20 años fui un bárbaro casi analfabeto, y a los treinta un exquisito y decadente; a los treinta y tres (en que escribí "Agua del tiempo") volví a ser un bárbaro, sí, pero —y perdónenme la paradoja— un bárbaro civilizado".

[...]

Continúa Visca, distinguiendo al nativismo de la gauchesca, sin menospreciar el valor de aquella:

¿Qué diferencia se discierne entre la vieja poesía gauchesca tradicional y el nativismo de Silva Valdés? Sin duda, varias. Destacaré una. La vieja poesía gauchesca fue escrita por hombres de la ciudad que adoptaron para su creación (y declaro que admito como válido este *fingimiento estético*) la postura sicológica del gaucho y utilizaron, literariamente asumida, su habla; el nativismo de Fernán Silva Valdés no recurre a ese *fingimiento estético*, que, en cierto modo, y es ésta una de las razones que lo validan, tendía a dar apariencia de creación anónima colectiva lo que era precisa creación individual, sino que se manifiesta abiertamente en su calidad de creación individual y de origen ciudadano, aunque fruto de un ciudadano de vieja

cepa criolla, la cual, de varios modos, ha de hacerse ostensible en la creación nativista.

Así se refiere Visca en particular a los poemas "urbanos" de Silva Valdés:

La primera sección de "Agua del tiempo", sección titulada *poemas nativos*, está formada por veinticuatro composiciones. De esas 24, 5 (La cicatriz, La muchacha pobre, El tango, La Yiradora, Cabaret criollo) están constituidas con temas, ambientes o personajes típicamente urbanos. Uno de los brazos del nativismo se tiende pues, ya desde sus comienzos, hacia la ciudad. Esta raíz urbana del nativismo de Fernán Silva Valdés no se secará en el futuro. En "Romances chúcaros" publicado doce años más tarde, se hace presente, por ejemplo, en tres poemas originalísimos, desenfadados y de alta calidad en su estilo: "Canto grotesco a la alpargata", "Poema de los jopos románticos" y "Croquis para un tango" Parece casi innecesario destacar, porque los títulos mismos de los poemas lo transparentan, que esa raíz urbana es, fundamentalmente, una raíz arrabalera que mantiene contactos con el tango. No está de más anotar aquí, de acuerdo con la exacta observación de Zum Felde [...] *que lo que transparece en estos poemas es más el alma del arrabal que la presencia física del mismo*. Lo que transparece es ese fermento que, según el mismo escritor, arranca del arrabal y satura la totalidad de las ciudades platenses y constituyen el rasgo típico de las mismas.

Hemos optado por reproducir extensas citas de estos críticos porque profundizan en la relación de fenómenos que se producían en el campo literario con muchos de los temas que venimos tratando, en cuanto a la creación de una mentalidad popular ciudadana que incluía lo criollo

Por su parte, ya entre los autores tangueros, Héctor Ángel Benedetti, autor de artículos y recopilaciones sobre tango, dice en "La mirada popular en Silva Valdés"

El Uruguay de Silva Valdés es el país todo: campo y urbe, costa y cuchilla. Siempre lo fue. Véase el siguiente testimonio, tomado de un reportaje publicado en la revista "La canción moderna" (17/09/28):

Yo creo, y siento, que soy un poeta esencialmente popular, siento al gaucho y su ambiente y siento también de un modo intenso el arrabal. Ya en mi libro "Agua del tiempo" aparecen, aunque en menor cantidad, composiciones con motivos arrabaleros como "El Tango", "La Yiradora", "La Cicatriz" y "Cabaret Criollo". (Del Greco, Orlando: *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*. Buenos Aires, 1990; Akian Ediciones. Páginas 364 y 365).

[...]

Quizá de Silva Valdés se evoquen, antes que sus narraciones, sus poemas; y antes que sus poemas, sus canciones criollas y sus tangos. Alguien lo despreció por ello. "¿Qué clase de académico —debían preguntarse por los pasillos— admite haber bailado con corte en peringundines del Barrio Unión?". Por suerte hoy no se discute su jerarquía, salvo por el sujeto de café literario que no tolera la convivencia de los autores "sagrados" con los "populares". Escribió una vez Homero Manzi: "Todo lo que cruzaba el mar era mejor y, cuando no teníamos salvación, apareció lo popular para salvarnos". Silva Valdés y el propio Manzi (también Blomberg y también Arlt) son la mejor prueba de que existe interacción entre los dos Parnasos.

Idea Vilariño lo resume así, entre los autores de letras de tango:

Silva Valdés llegó adolescente a Montevideo y fue seducido por algunas facetas del claudicante Modernismo, lo que se refleja en sus dos primeros libros de versos. El tercero, "Agua del tiempo" termina con eso. En contacto con las "literaturas de vanguardia" recibe mucho de ellas; especialmente la pasión por la imagen y por la metáfora "inédita". Con la diferencia que, según él mismo escribió, las aplica a lo autóctono. Crea así el Nativismo, muy otra cosa que la gastada poesía gauchesca, descubriendo en sí un rico filón. El vuelco que revela en aquel libro que es recibido con admirada sorpresa, hasta el punto que Borges escribe en "Proa": *El poeta que esperamos* Periódicos y revistas de ambas bandas le publican asiduamente versos y prosas. Edita, entre otras cosas "Poemas nativos" y "Romances chúcaros". [...] Entre sus cantables hay pocas letras de tango, pero el hecho de que Gardel los grabara, y de que hayan sido musicalizadas por músicos del tango los acerca a éste.

Refiriéndose a la labor de Silva Valdés como compositor de letras, se dice en <http://www.buscabiografias.com/cgi-bin/verbio.cgi?id=4691>

Durante la década del 20 tuvo estrecha relación con los más conspicuos integrantes de la "Troupe Ateniense" y es precisamente con uno de ellos, Ramón Collazo, que produjo su tango mas exitoso: "Agua florida". Escribió versos para algunas agrupaciones, entre ellas la "Troupe Moderna", bajo el seudónimo de "Juan Corrales". Durante uno de sus viajes a Buenos Aires conoció a Juan de Dios Filiberto, su exquisito colaborador musical en "Clavel del aire" y más volvió a asociarse con Matos Rodríguez para hacer el tango "Adiós Argentina", que cantara Libertad Lamarque en la película del mismo nombre. Silva Valdés produjo literatura, teatro y canciones populares hasta prácticamente el fin de su vida (falleció el 9 de enero de 1975).

[...]

En colaboración con Gerardo Matos Rodríguez creó lo que ambos coincidieron en llamar "la canción montevideana", iniciativa que cuajó en tres títulos: "Margarita Punzó", "Yo tuve una novia" y "Quejas".

[...]

Y como poeta de tangos y canciones criollas tiene 83 títulos registrados en AGADU. Entre aquellos, y además de los ya nombrados, aparecen "Declaración" e "Hijo e'tigre" (ambos con Roque Pietrafesa); "Dicen en todo el pago" (con Adolfo Mondino); "Forastera" (con Luis Cluzeau Mortet); "Lazo de amor" y "Quemando recuerdos-"(los dos con Luis Céspedes) y "Ponchito de vicuña" (con música de José Razzano). Con Néstor Feria hizo la célebre milonga "En blanco y negro" y con Américo Chiriff la canción "Querencia", que inmortalizara Gardel; "Mi prenda sos vos", "El nido" y "Navidad en el Uruguay" son tres canciones que Silva Valdés compuso con Horacio Susena, con Eduardo Fabini y con Kurt Pahlen respectivamente. Entre las milongas suyas resaltan "El Tamboril", con Pintín Castellanos, y "Yo me llamo Juan te quiero" con el argentino Antonio Molina. Y entre los vales están "Serenata", (música de Froilán Aguilar) y "Navidad", (con Racciattí).

Idea Vilariño agrega "El Matecito" con música de Juan Carlos Cobián, que no hemos podido identificar en otras fuentes.

Entre los poemas de Fernán Silva Valdés que fueron incorporados al repertorio tanguero, las siguientes son versiones clásicas

Agua Florida	c/ Ramón "Loro" Collazo	1928	(Alberto Vila con "Los Atenienses")
Adiós Argentina	c/Matos Rodríguez	1930	(Grabada por Ernesto Famá para acompañar la exhibición de la película muda "Adiós, Argentina" del director Mario Parpagnoli.)
Clavel del aire	c/ Filiberto	1930	(Gardel, Ignacio Corsini, Tania, Jorge Durán con Di Sarli)
El tamboril	c/ Pintín Castellanos	1941	(Mercedes Simone)
Margarita Punzó	c/ Matos Rodríguez	1927	(Magaldi-Noda)
Querencia (cifra)	c/ Andrés Chinarro	1931	(Gardel, Corsini)
En blanco y negro (milonga)	c/Néstor Fera	1937	(Alberto Gómez, Néstor Fera, Edmundo Rivero, Alfredo Zitarrosa)

La página de Todotango señala, en la biografía del pianista Alfonso Lacueva, que Gardel, en vísperas de emprender su último viaje en 1933, le entregó a éste los versos de "El mate amargo" de Silva Valdés, para que se los musicalizara – pero "no pudo ser".

Agregamos una selección de primeras estrofas de poemas de Silva Valdés, que no son sino una síntesis en clave poética de mucho de lo que hemos venido afirmando

BIENVENIDA AL GRINGO 1929

Gringo:

bienvenido a esta tierra, a esta casa, a este pago,
donde todavía se ara poco
y se toma mucho mate amargo.

Bienvenido tus brazos,
si no más fuertes, más hábiles
para el trabajo;
y tu sonrisa contagiosa,
y tu voz bullanguera,
y tu alegría gritona,
y tus ojos azules;
síntomas de un nuevo cielo;
y tu rostro rosado: anunciación
de un nuevo día;
y tus mechones rubios:
pintas un nuevo sol.

CABARET CRIOLLO 1919

Orillando la alfombra --roja toda de un golpe--,
los pulcros cuadrilongos de las mesitas
dan la vuelta a la sala como una guarda griega.
Alrededor del piano se amontonan los músicos,
y los mozos de smoking y delantal,
cruzan la alfombra como diagonales mal hechas.
Hombres y mujeres, los de todas la noches:
ellos, lampiños y empolvados, peinados hacia atrás;
ellas, pintadas siempre igual.

CANTO GROTESCO A LA ALPARGATA
1933

Alpargata:
sos una pilcha símbolo;
más que calzada al pie,
tu grotesca figura está calzada
a la vida del hombre que te arrastra.

COMO LOS PAYADORES
1930

Los payadores
improvisando
cantaban muchas veces
en homenaje a alguno de los presentes;
y yo, que al fin y al cabo también soy payador,
con la sola ventaja de un curso más de estética,
hoy dedico mi canto a uno de los presentes,
al último llegado,
al que tiene más larga presencia futura:
al *gringo* emigrante.

CROQUIS PARA UN TANGO
1931

En la cancha del baile
se varea el viento de los bandoneones;
viento musical
que peina las cabezas de los bailarines.
Se abrochan las parejas
en el ojal simbólico del deseo;
y canda yunta es una cosa aislada,
un ente de dos piezas resbalando
sobre los carriles del compás;
un ente de dos piezas machimbradas
abrigadas mutuamente
para que no les pase en el frío de la luz.

EL COMPADRE
1924

Era el nieto del gaucho; heredaba de aquél
la golilla y el puñal;
al enfrentarse a otro le crecía el instinto
de barajar.

EL GAUCHO
1930

Gaucho:
Naciste en la juntura de dos razas

como en el tajo de dos piedras
nacen los talas.

EL PAYADOR
¿?

Payador de melenas nazarenas;
poeta del desierto,
todavía sin bronce y sin estampa;
orillando los siglos has llegado hasta América:
tu estirpe abrió los ojos en Provenza
y los cerró en la Pampa.

EL RANCHO
1921

Retobado de barro y paja brava;
insociable, huyendo del camino.
No se eleva, se agacha sobre la loma
como un pájaro grande con las alas caídas.

EL TAMBORIL
1941

Que cosa más parecida
tu talle y mi tamboril,
cuando acaricio la lonja
se me hace palparte a ti.

EL TANGO
1921

Tango milongón,
corazón del arrabal,
eres como una viruta musical,
como una viruta de bandoneón.
Como una queja que se estira
produciendo escozor y placer;
eres una música que se respira,
que tiene forma curva y que huele a mujer.

GUITARRA
1920

Guitarra:
¡cómo estás de aburrida!
con todas tus cuerdas rotas y revueltas,
pareces una de esas mujeres indolentes
que ya ni se peinan de desengañadas.

LA YIRADORA
1919

A la hora ambigua del anochecer
pasa "la yiradora" ofreciendo el placer.
Con las uñas pintadas de rosa y con ojeras,
cruza como un insulto la faz de la ciudad,
mirándose de lado en las vidrieras
que arden en su propia fastuosidad.

MILONGA PARA TODOS
1928

Aquí me pongo a cantar
al compás de esta guitarra;
no tiene cintas celestes
ni blancas ni coloradas,
no es guitarra con bandera
es nada más que guitarra.

Tanto me puede escuchar
el criollo como el *gringo*
y ninguno de los dos
se ha de sentir ofendido;
los aprecio por igual
y hacia los dos me dirijo.

PATIO CRIOLLO
1925

Sin techo,
cuadrado,
con la boca abierta vuelta hacia arriba
como los pichones,
la garganta rosa y los labios claros.

POEMA DE LOS JOPOS ROMANTICOS
1933

Jopos románticos
del tiempo de los tauras esquineros,
que vivían la vida diquera de los barrios
entre un desvelo de minas
y un malevo desenvaine de ademanes cuchilleros.

TIMBA
¿?

Abajo, la carpeta;
arriba, la luz;
en derredor, las caras
color verde luz.

Una mesa de juego verde y redonda
es como una laguna;
y una carta en el medio es como una sirena.

Transcribimos finalmente lo que sobre la letra del tango y el alma popular escribía el propio Silva Valdés en un texto titulado "El tango" citado en <http://www.scribd.com/doc/6887173/Fernan-Silva-Valdes-Versos-del-arrabal-eterno>, y tomado de del libro "Tangos de oro" editado por la revista Cancionera en la década de 1940.

Me he referido al tango baile... ¿y el tango canción?

Eso es otra cosa, estribo de otro lado. El tango canción desde el pique (y para mí el pique es "Percanta que me amuraste") le da al género otro aspecto, lo hace perder como baile y lo hace ganar como desahogo lírico del pueblo. Antes fue para el cuerpo: ahora es para la boca y el corazón. Tango milongón de gran compás bailable, música para todo el cuerpo; y tango canción, empobrecido en su ritmo milonguero al llenar su misión lírica e interesante de cancionero popular. he aquí los dos tangos, o sus dos aspectos principales, y lo limito a dos solamente, porque aquel de las academias y "peringundines" está comprendido en el primero de estos, y aun en el segundo, ya que algunos de aquellos primitivos, tuvieron también su letrilla.

¿Y el asunto de la tristeza?

Aquí apunta otra evolución. Es cierto y es lógico que las letras del tango sean trágicas y pesimistas, a base de "bacanes amurados" que ahogan su pena en caña, o, reaccionan marcando a cuchillo el rostro de la ingrata; a base de "minas" calculadoras y ambiciosas, y de otros temas conocidos que pintan con frecuencia el dolor masculino porque son escritos por hombres.

Pero ¿puede ser de otro modo? Sí, puede serlo, pero el otro modo, el cómico y el cachador, es generalmente habilidad de letrista que busca originalidad y éxito; en cambio el modo doloroso y sentimental, es borbollón rojo del corazón del pueblo. Mas el hecho es cierto y hay que destacarlo. En la actualidad se nota una evolución del tango hacia lo cómico; los sentimientos motores de la vida se agarran para la farra; a veces de un modo original, y a veces de un modo que da pie a suponer que se ha usado el procedimiento consistente en hacer una historieta graciosa diciendo lo contrario a lo expresado en algún tango que tuvo su éxito por sus aciertos sentimentales. Reconozco que estos también suelen ser apuntes episódicos hijos de la realidad –que no siempre es trágica- y que deben reflejarse en nuestro cancionero, pero justo es defender – por tener un valor afincado en la entraña misma del pueblo- el tan criticado "dolor" de lo expresado frecuentemente en letrillas donde no campea el arte, pero sí la corazonada salvadora de tal o cual versificador popular.

Con las corazonadas de este poeta que vio con los mismos ojos y pintó con los mismos versos el mundo del campo y el de la ciudad, vamos cerrando este trabajo.

Conclusión

En la canción criolla como en el tango canción, que, como hemos visto, mucho de criollo retiene, pesan todos los factores que intervienen en cualquier canción: una música, una letra, un intérprete, una tradición y un público. Recurrimos a algo que le vimos decir a Maria Callas en el documental de una "master class", en cuanto a que ella para cantar "Casta Diva" en Norma ni se fijaba en la letra sino que le bastaba con seguir al pie de la nota la partitura de Puccini. Quizás pueda decirse que la letra de una ópera no se caracteriza por su valor literario, pero en la letra de muchas canciones se puede sentir que sobrevuela la poesía. El intérprete en tanto artista es, pues, quien elige –si puede- qué letras canta, qué melodías, en qué tradición se inscribe y qué público lo escucha. Su trayectoria se va formando a partir de su preferencia artística y la de su público. Cada interpretación, si es hecha en público mejor, implica una versión única de una poesía y una melodía, y un acto de comunicación de sentimiento. Los gestos, la forma de vestirse, de pararse, los giros vocales, todos pueden estar puestos más al servicio de la canción o más al de un personaje que representa el cantante. Nos vienen a la mente ejemplos tan disímiles como Roberto Goyeneche y Lola Flores, de intérpretes que hacen pasar la canción por su ser entero, en los que una gestualidad muy cargada no resulta postiza. Pero en la canción criolla y en el tango cantado por quienes la cultivaron, los cantores se ponen indudablemente al servicio de la canción y la respetan sin utilizar muchos más recursos que la voz. Claro está, por si hace falta aclararlo, que este trabajo estuvo teñido por una preferencia personal por una forma de canto que va más allá de su tesis.

No hay que olvidar a este respecto que la canción es una unidad que no permite una valoración aislada de música y letra. Sobre las letras de tango dice Idea Vilariño que "no son objeto de lectura sino de canto o de audición, y se vuelven muy desvaídas sobre el papel", de ahí la dificultad para verlas como "poesías" aunque haya poesía en ellas. Ostuni cita una hermosa definición de Alberto Marino que hablaba de cómo la música "ilumina" la letra.

Un hermano mío cita siempre un proverbio oriental (del Oriente Lejano) que dice que la música se posa sobre el poema como el amante sobre su amada.

También dice Idea:

Es posible que un tango casi nunca sea la letra que escribió su autor sino la que cantan Gardel, Fiorentino, la que sabemos todos

Sobre estas cosas aporta Coriún Aharonian...

El problema del canto es que nosotros estamos haciendo converger dos lenguajes para resultar un producto que está precisamente en la convergencia de ambos. Estamos sumando las posibilidades de dos lenguajes. Sumando y muchas veces restando. [...] La recorrida de nombres de personalidades creativas destacadas en la música popular del siglo XX se hace particularmente impracticable, no sólo por su desmesurado volumen, sino también porque muchas veces la relevancia del compositor (y del letrista, que puede ser muy importante en lo compositivo cuando de canciones se trata) es compartida con el intérprete –solista o grupo. Esto se debe al hecho de que la mesomúsica posee, a diferencia de la música culta, un nivel de creatividad intermedio que podemos denominar "versión" (hasta que se proponga un término más preciso), nivel que está situado entre lo puramente compositivo y lo puramente interpretativo...

Es la versión, es qué se canta y cómo se usa musicalmente ese instrumento que es la voz, es decir, cómo se transmiten y comunican palabras, música y sentimiento con la garganta lo que hace a un gran intérprete. Gardel, más allá de su leyenda, su pinta y su vocación de actor, era antes que nada un cantor, y lo sigue siendo en su voz aun grabada con las tecnologías más primitivas, y en quienes lo escucharon y lo incorporaron a su forma de cantar.

En cuanto al repertorio de la canción criolla, creemos que, al igual que el del tango, no se presta a ser elegido por casualidad, sino que necesita una larga convivencia. En eso coincidimos parcialmente con el guitarrista Mateo Villalba, de Curuzú Cuatiá, que ha grabado en 2006 un disco de música criolla con Maura Sebastián, que incluye tangos sin verlo como otro género, en lo que llama *rescate del cancionero criollo con valsitos, milongas o tangos*. Villalba dice en un reportaje: http://www.folkloretradiciones.com.ar/articulos/maura_villalba.htm

Convengamos que no hay muchos intérpretes dedicados a cantar y tocar este repertorio. Tiene que estar basado en un conocimiento enorme, algo que crece dentro de uno lentamente. No es ponerse a cantar porque sí. Nosotros seguimos la enseñanza de Hernández -"Fundamenta tu canto", nos manejamos con esos principios, fundamentamos nuestro canto.

En lo que no coincidimos es en que no haya muchos intérpretes dedicados a este repertorio ya que intérpretes de tango, por ejemplo, hay muchos. Son menos, sí, los que lo cantan como parte de un todo de música criolla, y los que lo cantan a la criolla.

En el fondo de la definición de este género criollo creemos que está la sensibilidad, que no se avergüenza de la expresión del sentimiento sino que lo convierte en tema lírico profundo, a diferencia de quien lo oculta tras el relato de la gesta o el sarcasmo o lo dramatiza hasta el punto de hacerlo agresivo. Es una sensibilidad que cultivó el romanticismo, pero que lo antecede, si se mira hacia atrás en el arte popular, hacia el canto de los trovadores y de quienesquiera que hayan ocupado ese lugar en cualquier época. Quizás en este estudio el nudo está en el pasaje de una sensibilidad atribuida -por otros- al gaucho y al guapo -corajuda y parca, pero "de viril emoción, de rudo, contenido y hondo sentimentalismo" - a otra madurada por la nostalgia sentimental del inmigrante, como lo detectaba Borges, él con desprecio, nosotros con alivio.

Hemos recurrido a las palabras de poetas, musicólogos, antropólogos, cantores, historiadores, críticos, estudiosos del tango y de la literatura y algunas propias para comprobar algo que a esta altura nos resulta de Perogrullo: que la tradición criolla penetró y aún está presente en muchas instancias, entre ellas en el tango. No ha sido más que una vez más explorar las viejas preguntas de quiénes somos, de dónde venimos, tal vez para imaginar a nuestro gusto hacia dónde vamos. Más allá de ser conscientes de la naturaleza artificial de la construcción de arquetipos o tradiciones como los del gaucho o el compadre, siempre hay trazas de ellos que se nos infiltran en nuestra visión del mundo —así funcionan— a través de lo que escuchamos, vemos, leemos, y tratamos de entender para aplicar en nuestra conducta cotidiana, es decir, para vivir. Lo interesante es —en tanto actuamos todos también como transmisores de sensibilidades y valores— suponer que para cada uno de nosotros la síntesis resulta diferente,

Quizás no tenga fácil respuesta la pregunta que se hace por ejemplo Roberto Selles sobre el futuro del tango, más allá del baile y las modas: "*¿Habrá esperanza de que, algún día, vuelvan a cantarse tangos del momento y no sólo tangos que tengan ochenta o sesenta años de antigüedad, como ocurre actualmente?*" Quizás lo criollo perviva hoy mismo y mañana en otras manifestaciones. Pero el sólo hecho

de que se conserve interés por los viejos tangos y canciones, que para los jóvenes son novedad, nos lleva a pensar que la sensibilidad sigue presente. Y no será la primera vez ni la última que no seamos capaces de percibir cabalmente a nuestro alrededor los hilos del futuro.

Bibliografía consultada

Abálsamo, Ernesto J.- El tango un motivo sentimental. Biblioteca Virtual Universal.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300886.pdf>

Aharonian, Coriun.- El arte del payador.
<http://www.chasque.net/vecinet/noti627.htm>
(texto enviado por el autor a vecinet, incluido en el CD "El arte del payador, volumen 1, editado por el sello Ayuí)
Introducción a la música. Tacuabé, 2002.

Alfaro, Milita Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta, 2 tomos Trilce, 1991, 1998

Alonso y Trelles, José ("El viejo Pancho").- Obras completas; edición de Gustavo San Román. Linardi y Risso, 2005

Barreda, Ernesto Mario "El Cantor" en *El Hogar*, dic. 14 1928
citado en http://www.clubdetango.com.ar/forosn/topic.asp?TOPIC_ID=293

Barrella, Humberto.- El tango después de Gardel, 1935-1959. Corregidor, 1999

Barrese, Rodolfo y Piana, Fernando. Entrevista realizada el 16 de junio de 1994. Publicada en *Desmemoria*, Revista de Historia, Nº 5, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1994. En
http://www.cancionero.net/comunidad/opinion_desarrollo.asp?ID=124

Bary, Leslie.- Síntomas criollos e hibridez poscolonial. En
<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bary/Hibridacion.htm>

Bayardo, Nelson.- Carlos Gardel a la luz de la historia. Aguilar, 2000

Bayardo, Nelson.- Informe sobre el tango. De la Plaza, 1996.

Benedetti, Héctor Angel.- Apostillas al Gardel de 1912: una descripción reseñada de sus primeras grabaciones. <http://www.gardelweb.com/Apostillas-al-Gardel-1912.htm>

Benedetti, Héctor Angel.- "La mirada popular en Fernán Silva Valdés: un ensayo anti-académico sobre su libro Cuentos del Uruguay. En
http://www.foja0.com.ar/candil_jul04.htm

Berti, Eduardo.- Borges y el tango. Magazine Littéraire, Paris, mayo de 1999
<http://www.sololiteratura.com/berti/bertiborges.htm>

Bordoli, Domingo Luis.- "Carlos Gardel y lo popular". En Capítulo Oriental: El tango, antología, CEAL, 1969 (DB)

Borges, Jorge Luis.- Borges, J. L. El idioma de los argentinos, Seix Barral, 1994,
"El tango." En Capítulo Oriental: El tango, antología, CEAL, 1969
Prólogo. En Zubillaga, Carlos Carlos Gardel., Jucar, 1976

Brando, Oscar, coord.- El 900, tomo 1. Cal y Canto, 1999.
Brando, Oscar.- Florencio Sánchez: vida y obra en tres actos. En Brando: El 900
Brando, Oscar.- Modernismo, latitud máxima. En Brando: El 900.
Brando, Oscar.- Modernismo: paralelo 35. En Brando: El 900.

Burgstaller, Carlos Hugo.- "Tango y rock argentino". En Tango Reporter 2003
<http://www.webcom.com/reporter/rock.html>

Candau, Alberto.- Cada noche es un estreno, tomo 1. Acali, 1980.

Canedo, Alfredo.- El canto rural.
<http://www.cervantesvirtual.com/escaparate/elcantorural.jsp>

Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya. CEAL, 1968-1969. Fasc. 1, 11, 15, 19, 21, 43

Carretero, Andrés Breve historia del tango <http://www.gardelweb.com/historia-del-tango.htm> También en <http://www.scribd.com/doc/6887162/Andres-Carretero-Breve-historia-del-tango>

Celina, Walter.- Exaltación de lo uruguayo en Carlos Gardel.
<http://carlosgardelyyo.blogspot.com/>

Clarín. El tango ¿se quedó sin letra? 2007-08-21 09:22
http://foros.tangoargentino.com/view.php?bn=tangoargentino_noticias&key=1187698943&first=&last=1188475797&sort=&where=

Collier, Simon.- Carlos Gardel, su encuentro con el tango. En
http://www.todotango.com/spanish/GARDEL/cronicas/gardel_encuentro_tango.asp

Conde, Oscar.- La poesía del tango: marginalidad y tradición. En "El Faro" revista de la juventud de la municipalidad de Vicente Lopez, año 1 no. 1, verano 2004/2005
http://www.vicentelopez.gov.ar/sec_accion/pdf_elfaro/snippet.php?application=application/AcroRd32&fileName=elfaro1.pdf

Poéticas del Rock. La Nación.
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=951942

Cortázar, Augusto Raúl.- Folklore y literatura. Eudeba, 1964. (Cuadernos, 106)

Curbelo, José.- La cifra, el estilo y la milonga en los payadores del Río de la Plata. de La agenda de los payadores, Marta Suint y José Curbelo.
<http://ar.geocities.com/payadores2002/cifra.htm>

Diez, Florentino.- Guitarras del tango.
http://www.terapiatanguera.com.ar/Notas%20y%20articulos/tino_guitarras.htm
Entrelíneas del pentagrama: semejanzas, cuasi plagios y otras yerbas
http://www.terapiatanguera.com.ar/Notas%20y%20articulos/tino_entre_lineas.htm
; <http://tangosalsur.escribirte.com.ar/4035.htm>

Dos Santos, Estela.- "Las cantantes" En Selles & Pesce: La historia del tango, tomo 13

Espacio-latino.- "Querido amigo y poeta: cartas a Fernán Silva Valdés." En
<http://letras-uruquay.espaciolatino.com/silva/cartas.htm>

Espina Rawson, Enrique - Los herederos de Gardel. En "Disparen sobre Gardel", Editions de la Rue du Canon d'Arcole, 2006
<http://www.sentirtango.com/content/view/145/255/lang,es/>

Espínola, Francisco.- "Un ejemplar humano." En Capítulo Oriental: El tango, antología, CEAL, 1969 (FE)

Espinosa Belén, Ricardo.- Homenaje: Rosita Quiroga.
<http://www.elportaldeltango.com/especial/quiroga%20rosita.htm>

Estrázulas, Enrique.- Carlos de la Púa: la canción de la mugre. Acali, 1979.

"El misterio Carlos Gardel: una aproximación." En El País Cultural no. 840, 9/12/05

Estrázulas, Enrique.- "El misterio Carlos Gardel: una aproximación." En El País Cultural no. 840, 9/12/05

Fakhi, Carlos José.- Rastreado las primeras grabaciones de Gardel: misteriosas criaturas esfumadas. Página 12 Web, 2006.
http://www.gardelweb.com/rastreado_las_primeras_grabaciones_de_gardel.htm

Fliess, Enrique.- "Un gotán para Cortázar." En Tango Reporter 2003
<http://www.webcom.com/reporter/cortazar.html>

Fornaro, Marita & Sztern, Samuel.- "Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920-1940. Comisión Sectorial de Investigación Científica-EUM-ENBA, 1997

Freire, Tabaré.- "Florencio Sánchez: el teatro Nacional". Fasc. 15 En Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya. CEAL, 1968.

Gabriel, José.- Evaristo Carriego.
http://www.palermonline.com.ar/noticias/nota043_evaristo.htm
<http://www.desmemoria.8m.com/carriego.htm>

García, Carlos.- Periferias: Sureda y Ortelli (Borges y Silva Valdés), 1925-1926. En http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/garcia_carlos/periferias.htm

García, Serafín J.- 10 poetas gauchescos del Uruguay. Blundi, 1963.

García Blaya, Ricardo.- El cantor del tango: su evolución en el tiempo.
En http://www.clubdetango.com.ar/articulos/cantor_tango.htm
Historia del tango: el vals criollo. En <http://tango.hagaselamusica.com/notas/historia-del-tango/el-vals-criollo/>

García Jiménez, Francisco.- Payadas de comité.
<http://www.gardelweb.com/Jimenez-Payadas-de-Comite.htm>

Giorlandini, Eduardo (EG) (Academia Porteña de Lunfardo, Academia Argentina de Artes y Ciencias de la Comunicación). "Las raíces del tango". En http://www.eft.com.ar/doctrina/articulos/giorlandini/20031228_giorlandini_raices_cuaderno4.htm

Gobello, José.- Conversando tangos. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor, 1976.
Enrique Delfino y el tango canción. En Selles & Pesce: La historia del tango, tomo 6
Letras de tangos. Selección 1897-1981. Nuevo Siglo, 1997

Goldman, Gustavo.- Lucamba: herencia africana en el tango, 1870-1890. Perro Andaluz, 2008.

Grene, Angel Luis.- Los cantores populares.
<http://www.larepublica.com.uy/comunidad/191262-los-cantores-populares>

Guitarras argentinas.- <http://www.guitarrasargentinas.org>

Hamed, Amir.- Orientales: Uruguay a través de su poesía. Graffiti, 1994.
Introducción en www.henciclopedia.org.uy

Ibáñez, Roberto "La cultura del novecientos". Fasc 31 En [Enciclopedia Uruguaya](#), Arca, 1969.

Ilaria, Juan.- "Poesía gauchesca y poesía nativista en Uruguay". Almanaque del Banco de Seguros del Estado, 1986.

Iturria, Raúl.- Tratado de Folklore. Fin de siglo, 206.

La casa del payador y el resero.- Décimas, versos octosilábicos y rimas. Lunes, agosto 7, 2006.
<http://www.lacasadelpayador.blogspot.com/2006/08/decimasversos-octosilabicos-y-rimas.html>

Legido, Juan Carlos.- "La orilla oriental del tango." De la Plaza, 1994 (L)

Lignelli, Bárbara (Lic.) y Lifchitz, Natalia. Tango Tour (para) principiantes. En <http://www.abctango.com/tour/tour.php>

Lobuenodeluruguay.com El tango: identidad cultural del Uruguay.
<http://www.lobuenodeluruguay.com/Internas/tango.html>

López Silveira, Juan José. "El tango en el camino del folklore". En [Capítulo Oriental: El tango, antología](#), CEAL, 1969

Loriente, Horacio.- "Autores uruguayos en la voz de Carlos Gardel" En [Silva Cabrera, Erasmo "Carlos Gardel, el gran desconocido"](#)

Loriente, Horacio.- "Carlos Gardel y el canto criollo, charla del 10 de junio de 1997 en el Centro Militar de Montevideo.". En www.gardelweb.com
Autores uruguayos en la voz de Carlos Gardel" En [Silva Cabrera, Erasmo "Carlos Gardel, el gran desconocido"](#)

Ludmer, Josefina.- A propósito de íconos nacionales: Borges. Yale University.
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Ludmer.html>

Manus, Carlos A.- Néstor Fera, el trovero olvidado. En [Terapia tanguera, 2002](#)
http://www.terapiatanguera.com.ar/Notas%20y%20articulos/nelstor_feria.htm

Manzi, Homero.- <El folklore argentino> citado en
http://www.clubdetango.com.ar/forosn/topic.asp?TOPIC_ID=210&whichpage=6

Matamoro, Blas.- La Familia del tango. En "¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! ,El fenómeno tanguero y la literatura. : Actas del coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997 "/ coord. por Michael Rössner, 2000, ISBN 84-95107-81-3 , pags. 123-132

Negro, Héctor.- Los letristas y poetas que más cantó Gardel.
<http://hectornegro.blogspot.com/>

Nudler, Julio.- Los payadores salen del olvido. Entrevista a Héctor Lorenzo Lucci. Nota de tapa publicada en el Suplemento RADAR del diario PAGINA 12 del 22/2/1998, www.fracturaexpuesta.foroactivo.com

Nudler, Julio.- Por la vuelta. Página 12, Suplemento Radar, 27 de junio 2004 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1510-2004-06-27.html>

Núñez, María G.- La nostalgia del estilo: ultraísmo y nativismo. En http://letras-uruguay.espaciolatino.com/nunez/la_nostalgia_del_estilo.htm

O'Donnell, Pacho.- Historias argentinas: de la Conquista al Proceso. Sudamericana, 2006

Ortiz, Horacio.- El cantor repentista en el Río de la Plata. <http://listas.chasque.net/pipermail/vecinet/2004-August/000141.html>

Ostuni, Ricardo.- Gardel: del nativismo al tango. En Viaje al corazón del tango, Especial para ABC, Archivo General de la Nación, 1999.

José Alonso y Trelles: semblanza del Viejo Pancho. En Club de Tango

Otero, José María.- Mujeres en el tango: Rosita Quiroga, la musa rea del tango. <http://www.tangoeventos.com/mujereseneltango.htm>

Piana, Sebastián.- "Del vals al vals criollo y al 'vals porteño'". En Selles & Pesce: La historia del tango, tomo 12

Pitta, Germán.- "El tango y la literatura: la entrada del tango a la escritura". En Paréntesis, mayo 2009, no. X. Montevideo, Proyecto Raíces.

Plaza, Gabriel.- A cien años del nacimiento de la milonga urbana: Sebastián Piana inventor de un estilo único y una obra perdurable. La Nación, Espectáculos, 22 de noviembre 2003. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=548674

Podestá, José Juan.- Medio siglo de farándula: memorias. Río de la Plata, 1930.

Puga, Boris & Loriente, Horacio.- "Carlos Gardel: vigencia de un artista; discografía". En <http://gardel.unsl.edu.ar/discografia.htm>

Rama, Angel.- "La belle époque". Fasc. 28 de Biblioteca Básica de Cultura Uruguaya Enciclopedia Uruguaya. Arca, 1969.

"La creación de un teatro nacional". Fasc. 24 de Biblioteca básica de la cultura Uruguaya, Enciclopedia Uruguaya. Arca, 1969.

Remedi, Gustavo.- "De 'Juan Moreira' a 'Un oso rojo': crisis del modelo neoliberal y estética neo-gauchesca. En www.henciclopedia.org julio 2004

Rey y Guido, Carla & Guido, Walter Cancionero rioplatense 1880-1925. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989. <http://books.google.com.uy/books?id=NbozhdZUMR4C&printsec=frontcover&dq=Cancionero+rioplatense#PPP1,M1>

Ribeiro, Ana.- Montevideo, la malbienquerida. Academia Nacional de Letras, 1997.

Rivera, Jorge B.- "El lunfardo rioplatense" De 500 años de la lengua en tierra argentina En prólogo a De la Púa, Carlos.- La crencha engrasada en www.creadoresargentinos.com.ar

Rocca, Pablo.- "Gringos y criollos: xenofobia en la literatura uruguaya". En El País Cultural, no. 851, 24 febrero 2006.

Rodríguez Monegal, Emir.- "El olvidado ultraísmo uruguayo" En Revista Iberoamericana, no. 118-119
www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/pdfs/ultraismo.pdf

Rodríguez, Tuqui.- Rosita Quiroga: voz y alma del tango arrabalero..- Tangolitoral, enero 2007.
http://www.tangolitoral.com.ar/whole_story.php?cat_param=5&news_id=420

Rodríguez Villamil, Silvia.- "Las mentalidades dominantes en Montevideo, 1850-1900. I. La mentalidad tradicional. EBO, 1968.

Rodríguez Villar, Antonio.- "El tango y nuestra música criolla"
http://www.todotango.com/Spanish/biblioteca/CRONICAS/musica_criolla.html

Romano, Eduardo.- "¿Poesía lunfarda o lunfardesca?" De Breviario de Poesía Lunfarda. Andrómeda. 1990, En
<http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%204/tango.htm>

Sábato, Ernesto.- Tango, discusión y clave. Losada, 1963.

Salaberry, Javier.- El zorzal en el folklore: un recorrido a través del repertorio folklórico de Gardel, autor e intérprete.
http://www.lptango.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=66:el-zorzal-en-el-folklore&catid=7:carlos-gardel&Itemid=5

Saliwonczyk, Wilson.- Los payadores. En
<http://www.folkloretradiciones.com.ar/payadores.htm>
, agosto 2009

Sansone, Eneida.- La poesía gauchesca, de Hidalgo al Viejo Pancho. fasc. 10 en Capítulo Oriental: La Historia de la literatura uruguaya, CEAL, 1969.

Sarlos, Beatriz.- Borges: crítica y teoría cultural. *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. 14/04/01
<http://borges.uiowa.edu/bsol/bsctc.php>

Schneller, Germán.- "Tango: un mito de las orillas". En Relaciones No. 109, junio 1993.

Selles, Roberto.- "Antes y después de Gardel y Corsini" En Selles & Pesce: La historia del tango.

" El futuro del tango : 1er. Simposio electrónico llamado: ' El Tango, Buenos Aires y el Mundo ' ", junio 2004
<http://www.tangotro.com.ar/el%20futuro%20del%20tango.htm>

"La milonga". En Selles & Pesce: La historia del tango, tomo 12

"Tango y sainete nacional". Tango reporter
<http://128.121.102.250/nota-sainete.html>

Selles, Roberto & Pesce, Rubén.- La historia del tango.

Tomo 6: "Los años veinte" Corregidor, 1977

Tomo 10: "Las voces del tango (1) Ignacio Corsini" Corregidor, 1978.

Tomo 11: "Las voces del tango (2) Magaldi. Los estribillistas 1920-10.

Charlo. Corregidor, 1978.

Tomo 12: "La milonga, el vals." Corregidor, 1978
Tomo 13: "Las cantantes" Corregidor, 1978

Sica Dell'Isola, Nelson.- El tango, el boxeo y... Gardel. Montevideo, Academia del tango, 2009.

Sica Dell'Isola, Nelson.- Dos poetas sanduceros. Durazno y Gardel. (edición del autor)

Silva, Alberto.- "Alfredo Zitarrosa, entrevista, Radio Nacional, Montevideo, 1986". En Di Candia, César, ed.- Grandes entrevistas uruguayas. Aguilar, 2000.

Silva Valdés, Fernán.- Antología. Montevideo, MIP, 1966. (CCU, Biblioteca Artigas) Prólogo de Arturo Sergio Visca

Soriano, Osvaldo Gardel, la parábola de una sociedad fracasada. Página 12, sábado 27 de junio de 1987.

http://www.todotango.com/spanish/gardel/cronicas/gardel_parabola_soriano.asp

Stilman, Eduardo.- "Al compás de la vigüela": la edad de oro de la payada rioplatense. En El País Cultural No. 890, 24 de noviembre 2006

"Ignacio Corsini, el cantor preferido de Borges y Gardel. En Revista de la Federación Argentina de Cardiología 2006; 35: 251-253.

http://www.fac.org.ar/1/revista/06v35n4/arte_cul/arte.php

Todotango www.todotango.com

Trochón, Yvette.- Las mercenarias del amor. Taurus, 2003.

Verani, Hugo J.- De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya, 1920-1995. Trilce, 1996.

Vidart, Daniel. La trama de la identidad nacional, tomo III: el espíritu criollo. EBO, 2000.

Vidart, Daniel. Poesía y campo: del nativismo a la protesta. Fasc. 23 en Capítulo Oriental: La Historia de la literatura uruguaya, CEAL, 1969.

Vilariño, Idea.- Prólogo a Poesías de José Alonso y Trelles, EBO, 1999.

Viglietti, Cédar.- Folklore en el Uruguay: la guitarra del gaucho, sus danzas y canciones. [talleres gráficos, 1947]

Viñas, David.- "Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales" En Brando.- El 900.

Visca, Arturo Sergio. Prólogo a la Antología de Fernán Silva Valdés, CCU, 1966

Yunque, Alvaro.- La poesía dialectal porteña. B.A., Peña Lillo, 1961

http://www.alvaroyunque.com.ar/la_poesia_dialectal_portena_frameset.htm

Zitarrosa, Alfredo Cancionero <http://www.cancioneros.com/cc.php?NM=32>

Zubillaga, Carlos.- Carlos Gardel. Madrid, Jucar, 1976.

Zucchi, Oscar D.- "Los estribillistas, 1920-1930". En Selles & Pesce: La historia del tango, tomo 11

Zum Felde, Alberto.- Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura.
Montevideo, Librosur, 1985, edición en 3 tomos.

A MODO DE EPÍLOGO ...dos poemas

GUITARRA MALEVA

(Celedonio Esteban Flores)

Guitarra maleva del barrio orillero
la musa del barrio tu historia cantó,
terciada la espalda de un gaucho trovero
en tiempos de gauchos la patria te vio.

Guitarra maleva que sale adornada
de blanco y celeste para Carnaval,
llevás en el cuello como dibujada
la marcha que un día te hiciera un puñal.

Yo ya sé que al son de un tango no empezaste tu existencia,
y que de una vidalita tu realidad no encarnó,
pero sé que una milonga de insolente prepotencia
hizo carne en tu armonía y el suburbio te adoptó.

Que sos su querida tal vez se figura
ilusoriamente tu dueño el matón,
por eso te pulsa con tanta dulzura
y te aprieta fuerte contra el corazón.

Yo he visto a ese hombre; malevo, valiente
pulsarte la noche que solo quedó,
y mientras le daba la Luna en la frente
llorar por la ingrata que nunca volvió.

(Y PARA TERMINAR CON BORGES...)

AL HORIZONTE DE UN SUBURBIO

(Luna de enfrente, 1925)

Pampa:

Yo diviso tu anchura que ahonda las afueras,
yo me estoy desangrando en tus ponientes.

Pampa:

Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas
y en altos benteveos y en el ruido cansado
de los carros de pasto que vienen del verano.

Pampa:

El ámbito de un patio colorado me basta
para sentirte mía.

Pampa:

Yo sé que te desgarran
surcos y callejones y el viento que te cambia.
Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos,
no sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho.

