

SERGIO PUJOL

LAS EDADES DEL TANGO

DE 1897 AL SIGLO XXI





© Eugenia Kois

SERGIO A. PUJOL

(La Plata, 1959) es historiador y escritor. Enseña Historia del Siglo XX en la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata y es investigador del CONICET en temas de historia cultural argentina. Es autor de más de una decena de libros, entre los que figuran *Discépolo, una biografía argentina*, *Historia del baile*, *Como la cigarra*, *Biografía de María Elena Walsh*, *En nombre del folclore*, *Biografía de Atahualpa Yupanqui*, *Rock y dictadura*, *Crónica de una generación (1976-1983)*, *Oscar Alemán. La guitarra embrujada*, *El año de Artaud*, *Rock y política en 1973*, *Gato Barbieri. Un sonido para el tercer mundo* y *Por qué escuchamos a Louis Armstrong*.

Ha sido distinguido con el título de Fellow in Creative Writing por la Universidad de Iowa (EE.UU.) y Diploma al Mérito Konex en reconocimiento a su producción bibliográfica. Es miembro de la Academia Nacional del Tango y de la Academia Porteña del Lunfardo. Conduce por Radio Universidad Nacional de La Plata la audición de crítica musical *Influencias*.

SERGIO PUJOL

LAS EDADES DEL TANGO

DE 1897 AL SIGLO XXI

Pujol, Sergio

Las edades del tango / Sergio Pujol. - 1a ed.
- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Planeta,
2025.

624 p. ; 23 x 15 cm.

ISBN 978-950-49-9385-8

1. Historia de la Música. 2. Tango. I. Título.
CDD 784.18885

© 2025, Sergio Alejandro Pujol

Todos los derechos reservados

© 2025, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.

Publicado bajo el sello Planeta®

Ing. Enrique Butty 275, Piso 8, C1001AFA, C.A.B.A.

info@ar.planetadelibros.com

www.planetadelibros.com.ar

1ª edición: noviembre de 2025

1.500 ejemplares

ISBN 978-950-49-9385-8

Impreso en Latingráfica,
Rocamora 4161, CABA,
en el mes de octubre de 2025

Impreso en la Argentina / *Printed in Argentina*

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446 de la República Argentina. Queda expresamente prohibida la utilización o reproducción de este libro o de cualquiera de sus partes con el propósito de entrenar o alimentar sistemas o tecnologías de inteligencia artificial.

Cuando el 18 de diciembre de 2022, en Estado de Qatar, la Selección Argentina de fútbol ganó la copa del Mundo, esa noche, en un canal de noticias de la TV inglesa, un locutor quiso sintetizar la alegría de todo un país con las siguientes palabras: «*They will dance tango all the night*». («Ellos bailarán tango toda la noche»). La frase me causó un poco de gracia cuando la escuché, me pareció anacrónica. Trap, rap, cumbia, pop, rock, cánticos de estadio de fútbol (todo un ejercicio de contrahechura con motivos populares), incluso folclore: otros géneros musicales tenían en 2022 más relieve en la superficie sónica de los argentinos que el tango. Por otra parte, la imagen de un baile ensimismado, de pareja cerrada, como expresión de algarabía era totalmente inadecuada. Con el tango no se puede hacer *pogo*.

También pensé que, tal vez, la frase había sido dicha con un dejo de ironía, algo muy de los ingleses. Pero, aun así, no cabían dudas de que el locutor o periodista había hurgado rápidamente en su memoria en busca de una práctica o ritual pagano que definiera el ethos de los argentinos más allá de las proezas de Messi y el equipo de Scaloni. Algo que, metonímicamente, pudiera dar cuenta de la unidad de un país que, como tantos otros, está hecho de parcialidades y tensiones, de asimetrías sociales e identidades encontradas. «Festegan con lo de ellos», quiso decir el inglés. «Con eso que les es propio».

El tango, entonces. Nuestra palabra fetiche. El supuesto espejo de una idiosincrasia. La argamasa espiritual de una sociedad que parece no poder encontrar el camino hacia la felicidad colectiva. Y también nuestro aporte imperecedero al mundo. Un aporte sin rival: el fútbol también es brasileño y europeo, y a Borges lo lee una minoría. La muy citada —y poco documentada— frase de Macedonio Fernández sobre el tango («eso que los argentinos no consultamos a Europa») mantiene intacta su ingeniosa certeza. Y cabría agregar: eso que hemos exportado con superávit en la balanza comercial sin ser esclavos del precio internacional de los *commodities*.

De haber sido los franceses los ganadores del Mundial, ¿qué hubieran bailado imaginariamente en las calles de París? ¿Y los ingleses? ¿Y los alemanes? ¿Al compás de qué danza centenaria propia podemos imaginarlos? Desde luego, no se trata aquí de hacer una competencia de chovinismo musical. La especulación me sirve para subrayar la singularidad ya no solo del tango como constelación artística (música, danza, poesía), sino del tipo de representación simbólica de un género de música popular urbana con respecto a los habitantes de todo un país; o, mejor dicho, de una ciudad puerto en nombre de un país.

Hemos naturalizado el hecho de que Buenos Aires sea «la ciudad del tango», como tituló Blas Matamoro un libro pionero en el análisis sociopolítico del tema. Pero cabe hacer algún comentario al respecto. ¿Qué otra ciudad del mundo produjo una música que, a lo largo del tiempo, haya hegemonizado su identidad urbana al punto de no poder pensarse una sin la otra? Tal vez Lisboa con el fado, pero a una escala mucho más reducida. Lo mismo podría decirse de Montevideo y el candombe. También es verdad que una parte importante de la historia del tango transcurrió en torno a Plaza Independencia de la capital uruguaya; se puede visitar el Museo del Tango en el histórico Palacio Salvo, allí donde alguna vez funcionó La Giralda. Pero el pasado tanguero de los uruguayos es un tanto remoto, su memoria se fue diluyendo con los años, más allá del icónico «La cumparsita» y los notables artistas que el país hermano envió a Buenos Aires.

A pesar de llamarse como su gentilicio, no puede decirse que la habanera sea la música que identifica a La Habana. Su referen-

cia es antigua, y los cubanos pueden decir con orgullo latinoamericano que ellos contribuyeron en no escasa medida a la conformación rítmica de los primeros tangos. Por lo demás, el son provino del Oriente de la isla, y llegó a La Habana tardíamente. ¿Y el samba canción? Es de Río de Janeiro, no caben dudas. Pero el samba de roda tuvo origen en Bahía, y su fuerte etnicidad lo retrotrae a África de un modo más contundente al de cualquier posible remisión del tango a sus propios orígenes. En cuanto al jazz, su cuna fue la ciudad puerto de Nueva Orleans, pero su ulterior desarrollo prosiguió en otras ciudades de los Estados Unidos. «Nueva Orleans» terminó siendo un estilo de jazz, de ningún modo el centro gravitacional de todo un género.

Podría seguir citando otros casos, y seguramente me olvidaría de ejemplos que contradicen mi observación. Pero lo que me interesa resaltar aquí es la simbiosis entre una metrópolis y una música que la nombra y la interpela, le canta y le baila, le da un sostén simbólico único. Los más fervorosos hablan de una cosmovisión, una forma de ver la vida y el mundo más allá de las ideologías políticas. «Una filosofía de vida», afirman los melancólicos. «El gran libro de quejas del arrabal», solía decir Osvaldo Pugliese. No faltan quienes citan la poética frase de Discépolo: «Un pensamiento triste que hasta se puede bailar». O la de Leopoldo Marechal: «una posibilidad infinita». En todas las definiciones subyace la convicción de que Buenos Aires y el tango son inseparables. Un lazo indestructible los une, a pesar del declive que la música porteña empezó a padecer en el índice de los consumos culturales porteños a partir de los años sesenta. Al fin y al cabo, el inglés del Mundial tenía algo de razón: no es necesario que los argentinos realmente bailemos el tango para estar contenidos en el significado más profundo de su palabra. Para bien o para mal, todos estamos hechos un poco de tango. Lo reconozcamos o no.

II

Dicho esto, me apresuro a afirmar que ese lazo de necesidad entre Buenos Aires (y, por extensión, los argentinos) y su música idiosincrásica no fue producto de una revelación religiosa, ni

de un destino manifiesto. El tango es una construcción histórica (una de las más bellas que dio este país), no está en nuestra genética, no es una gracia ni una condena. No puede entonces ser entendido sin los contextos socioeconómicos y políticos que generaron sus condiciones de posibilidad. Es una verdad de Perogrullo, pero vale insistir en que la historia artística del tango es, al mismo tiempo, su historia social. Una sin la otra termina siendo un catálogo de proezas individuales. Y la historia no se escribe con catálogos solamente. Desde luego, es más confortable aislar la narrativa artística de la social; la segunda plantea cuestiones un tanto ásperas, pero sin las cuales el tango carecería tanto de su potencia expresiva como de su valor testimonial. «No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie»: la trajinada frase de Walter Benjamin resulta particularmente apropiada para esta historia.

Por ejemplo, en las «academias» de principio de siglo se milongueaba mientras jóvenes importadas como esclavas sexuales, criollas y mulatas ejercían la prostitución; algo similar sucedía con las llamadas «milonguitas» en los glamurosos cabarets de los años diez y veinte. Asimismo, sin los cientos de miles de inmigrantes hacinados en conventillos de los barrios del sur de Buenos Aires, el tango no habría sido mucho más que una silvestre música criolla que hoy solo interesaría a musicólogos y antropólogos. En definitiva, al contextualizar las peripecias artísticas y humanas de héroes y heroínas culturales, podemos entender mejor un mundo popular conformado por algo más que música, baile y poesía.

La segunda afirmación que quiero adelantar en este prólogo es que el tango cambió tantas veces como cambiaron las condiciones materiales y culturales que le dieron forma y sentido. El discurso de la ortodoxia tanguera es, amén de reaccionario, insostenible. La palabra *tango* debería llevar siempre una letra *s* final. Su pluralidad estilística ha sido tanto sincrónica como diacrónica. Cuando Carlos Gardel estrenó en *Melodía de arrabal* la canción «Cuando tú no estás» —en cuya música había metido mano el compositor francés Marcel Lattès—, el Cuarteto del 900 de Roberto Firpo tocaba tangos de dos tiempos por compás para los nostálgicos de la Guardia Vieja, Julio De Caro pergeñaba un tango sinfónico y Juan D'Arienzo elaboraba el que sería el tempo vi-

vaz favorito de los milongueros de los años cuarenta y cincuenta. ¿Dónde estaba entonces el *auténtico* tango?

¿Diferencias en el tiempo? Entre el criollismo españolizado de Villoldo y el *marcato* de una orquesta típica, con sus filas de bandoneones y violines, las diferencias fueron enormes, sin duda mucho mayores a las que luego mediarían entre los estilos de Troilo y Piazzolla. ¿Por qué razón, entonces, la pertenencia del autor de «El esquinazo» a la cultura del tango fue menos cuestionada que la del creador de «Adiós Nonino»? ¿Por qué a uno se lo llamó «el papá del tango» y al otro su ángel exterminador? En materia de poéticas, vale hacer un planteo similar. ¿Acaso no es mayor la distancia que separa las letras de los tangos «La morocha» y «Cafetín de Buenos Aires» entre sí que la que se interpone entre la de «Nieblas del Riachuelo» y el rock/blues «Avellaneda Blues» del trío Manal? Al margen de sus claras diferencias musicales, ¿no debería la canción de Javier Martínez formar parte de una antología de letras de tango, o de meta-tangos, para decirlo con la ingeniosa expresión de José Gobello?

III

En noviembre de 1998, el historiador inglés Eric Hobsbawm visitó Buenos Aires para brindar una serie de conferencias abiertas a todo público. Un día antes de que se tomara el avión de regreso, fue agasajado con un ágape en un elegante hotel del centro porteño. Tuve la suerte de estar entre los invitados al encuentro. Desde luego, yo no era —no soy— el único fan argentino del autor de *La Era del Imperialismo* e *Historia del siglo XX*, entre otros libros fundamentales para comprender la Europa posterior a la Revolución Francesa. Pero quizá sí era, aquella noche, uno de los pocos que conocía en detalle su faceta de crítico e historiador del jazz. Empoderado con esta modesta certeza, me acerqué a conversar con él. Muy amablemente —y tal vez en busca de un recreo tras largo rato respondiendo preguntas de política internacional— me dispensó unos cuantos minutos.

Conversamos sobre el estado del jazz a fines del siglo XX y especialmente sobre su libro *The Jazz Scene*, una serie de tex-

tos que podría definirse como un ensayo de historia social de la música afroamericana. De pronto, invirtiendo el sentido natural del diálogo (yo preguntando, él respondiendo), me preguntó si existía una historia social del tango. Le contesté que había buenos libros sobre la música popular del Río de la Plata, pero que en verdad ninguno de ellos calificaba en esos términos. Me apresuré a agregar que había trabajos académicos sobre la materia; que una camada de jóvenes musicólogos estaba investigando determinadas temáticas vinculadas al desarrollo musical del género, y que la poesía de sus letras no era indiferente a la mirada de la crítica literaria. Pero una historia social general, en un volumen y por un solo autor, aún no había sido escrita.

La pregunta de Hobsbawm me rondó durante muchos años. Al menos dos de mis libros anteriores a este —*Historia del baile* y *Cien años de música argentina*— ensayaron una mirada socio-cultural de la historia de la música argentina, pero no son trabajos sobre tango exclusivamente. El que el amable lector está por empezar a leer, sí. Por lo pronto, más allá del tipo de historia que me propuse narrar, es inocultable mi deseo de que quienes están alejados del tango se acerquen sin temor a su discografía oceánica, a los aportes estéticos de sus principales artífices, a los variados estilos instrumentales y vocales, y a la riquísima paleta temática y temperamental de sus letras, en muchos casos devenidas poemas. Pero, como dije anteriormente, no es menos inocultable mi deseo de que este libro también sea leído como una historia de la Argentina desde el mirador de una música que nos narra como sociedad. Está claro que no escribí una guía ni una enciclopedia; músicos y cantores célebres y no tan célebres armonizan en más de un capítulo, a manera de polifonía humana, y de acuerdo al rol que jugaron en diferentes momentos. Pero ninguno de ellos —ni Gardel, ni Troilo, ni Piazzolla— manda más que las épocas que los contienen y explican. Épocas que preferí llamar «edades».

El ordenamiento por «edad» presupone un enfoque integral; el término no está empleado en un sentido evolutivo —no hay edades «mejores» que otras—, sino como una unidad temporal vasta y relativamente autónoma, unida a las edades precedente y posterior por un hilo muy fino. En ese sentido, sin desconocer la prodigalidad musical y poética de los «dorados años cuaren-

ta», tomé distancia de la idealización de una edad por sobre las demás. Cada «edad» refiere a una trama histórica particular hecha de sucesos artísticos y políticos; de nombres ilustres y actores anónimos; de «las artes del tango» —como las llamó Horacio Ferrer— y de los medios materiales y espirituales que permitieron que estas llegaran a los públicos, y que los públicos se apropiaran de ellas. Incluso en la edad de la ruptura posterior a 1955, con una producción tanguera en dramático declive, el tango fue importante como plano de referencia para la rebelión del rock y la construcción de una identidad «joven» en oposición al mundo de los «mayores». En la disputa generacional argentina, los «jóvenes de ayer» de Charly García jugaron un rol más destacado del que suele asignárseles.

A diferencia de las historias del tango que preceden a esta, me propuse extender la mirada allende la música de Piazzolla, llevándola incluso hasta los días previos a la entrega de los originales de este libro a la editorial. A la última de las «edades» consideradas la titulé «de la memoria» porque alude al renacimiento experimentado por el género hacia finales del siglo XX, con el vuelco de la juventud a ese artefacto cultural antes denostado y las operaciones de patrimonialismo que culminaron con la declaración de la UNESCO en 2009. Obviamente no estoy en condiciones de afirmar que esa «edad» haya terminado, ni que lo que narro y describo en «Epílogo» pertenezca a un nuevo paradigma tanguero. En algún momento pensé en denominar estos últimos años «de la reinvención» pero, aun con todo lo interesante que hoy se compone y graba, no quise pecar de excesivamente optimista. Dejemos el final abierto...

Respecto al punto de inicio de esta historia, sé que muchos lo criticarán. Por cierto, había tango antes de 1897. Ya en 1874 las tropas del general mitrista José Miguel Arredondo entonaban las coplas de «El queco», una milonga cuartelera. Unos años más tarde, el violinista «Negro» Casimiro empezó a componer tangos sin llevarlos a la partitura. De hecho, en las primeras páginas de este libro hago referencia a algunos tangos primitivos anteriores al 97. Pero no quise profundizar en la protohistoria del género y opté por tomar como punto de partida la fecha de edición de «El entrerriano», considerado el primer tango publicado. Tampoco es

seguro que haya sido en 1897; algunos afirman que pudo haber sido al año siguiente. Como sea, en ese momento, el tango iniciaba su formidable avance sobre otros bailes populares de la época hasta desplazarlos casi por completo.

Por otra parte, fijar como inicio de esta historia la composición de un pianista afrodescendiente como Rosendo Mendizábal me pareció un acto de justicia poética. El escritor uruguayo radicado en Córdoba Vicente Rossi, autor en 1926 del libro pionero *Cosas de negros*, habría aprobado mi decisión, acaso con una sonrisa.

La Plata, agosto de 2025.

EPÍLOGO

Del Bicentenario al tango siglo XXI



© Marcelo Rossi

Los festejos del Bicentenario se llevaron a cabo en medio de la disputa política entre el gobierno nacional presidido por Cristina Fernández de Kirchner y el gobierno de la ciudad de Buenos Aires encabezado por Mauricio Macri. Los medios opositores al kirchnerismo alentaron todo tipo de críticas al despliegue previo a los actos principales organizados en Avenida 9 de Julio y Plaza de Mayo, y ensalzaron los eventos algo más discretos programados en el Teatro Colón y en la cartelera del Teatro Municipal General San Martín. Pero la masividad de la convocatoria nacional (seis millones de personas a lo largo de cinco días) y la espectacularidad inclusiva de lo que finalmente sucedió durante la semana de mayo sorprendió a todos. En el Paseo del Bicentenario de la avenida 9 de Julio hubo espacio para cada una de las provincias del país. Nunca antes se había realizado un festejo de carácter federal de tal magnitud. Fueron invitados mandatarios latinoamericanos y participaron músicos y artistas de diferentes países de la región. De los pueblos originarios hasta la sociedad urbana, pasando por la inmigración y los avatares políticos del país, la narrativa de la celebración planteó la idea de la unidad en la diversidad. La cultura, en particular la música, fue la argamasa espiritual de esa unidad.

Tanto en «ciudad» como en «nación» el tango tuvo sus espacios de lucimiento. ¿Quién podía negarle su derecho a figurar entre los principales activos culturales de los últimos cien años de historia argentina? No hubo en torno al tango «grieta

política» ni «batalla cultural». En el San Martín, entre el 5 y el 26 de mayo se desplegó una serie de actividades tangueras que incluyó un homenaje a Emilio Balcarce, una sección de Baile Escénico —en colaboración con el Festival Cambalache— y algunos conciertos de fusión de jazz con tango. En el Paseo del Bicentenario tuvo lugar el segmento *Tango de mi Patria*, con Juan «Tata» Cedrón, Rodolfo Mederos —con Ariel Ardit como invitado—, el Quinteto Real con Ubaldo De Lío y el final con la Selección Nacional del Tango, una formación integrada por Leopoldo Federico, Julio Pane y Mario Abramovich, con Susana Rinaldi como cantante invitada. El plato fuerte fue el regreso de Horacio Salgán a los escenarios, según una idea nacida unos meses antes en el ciclo que el Quinteto Real había brindado en el Centro Cultural Torcuato Tasso, en San Telmo.

La comparación entre los festejos de 1910 y los de 2010 fue —y, en cierto modo, sigue siendo— un tentador deporte historiográfico. Las aclaraciones del tipo «salvando las distancias» son esperables, pero hay al menos un punto en el que valdría la pena detenerse: el de la situación relativa del tango en la agenda cultural del país en épocas tan diferentes. Durante la celebración del Centenario, el tango ya era el baile social más expandido en los sectores populares, pero su relación con el Estado y sus instituciones era de cierta hostilidad. Sin ser totalmente marginal —su vitalidad era inocultable—, el hecho de que su práctica más común se llevara a cabo en los ámbitos de la llamada «mala vida» lo hacía objeto de constante estigmatización. Aun así, el pianista Alfredo Bevilacqua compuso el tango «Independencia», la única prueba de música nacional que el gobierno de José Figueroa Alcorta pudo mostrarles a los ilustres visitantes, empezando por la representante de España, Infanta Isabel de Borbón.

Un siglo más tarde, el tango sería uno de los protagonistas de la representación simbólica de todo un país; su institucionalización era completa; su historia, canónica. Sin embargo, a diferencia de lo sucedido en 1910, esta vez el tango debió aceptar ser solo una de las varias expresiones de música popular subidas al escenario de la Patria. Qué paradoja, ¿verdad? En su etapa de condena moral, con los principales voceros de la cultura oficial en su contra, el tango había emergido con la fuerza de la auténticamente popular,

al punto de terminar copando la diplomacia cultural de la nación. En 2010, en cambio, la integración del rock al menú de músicas nacionales, la recreación constante del folclore y el reconocimiento de la cumbia como expresión legítima del mundo popular eran realidades más potentes que el tango en términos de recepción masiva. Seguramente solo un puñado entre los millones de almas que se congregaron esa semana en torno al Obelisco sabía bailar tango; posiblemente unos pocos conocían el repertorio del género más allá de las piezas de Discépolo y Gardel-Le Pera.

Sin embargo, ninguna otra palabra del vocabulario argentino tiene hoy el poder aglutinante de la voz *tango*. Al fin y al cabo, fue la única música que, más allá de sus mutaciones y rupturas, de sus muertes y resurrecciones, unió los dos festejos a través del tiempo, como si todo en el país hubiera cambiado menos «esa diablura» que «los atareados años desafía», según escribió Borges en el poema «El tango». En efecto, desafiar los atareados años parece haber sido el sino del tango a lo largo de la historia. Es hermoso ese otro verso de Borges que dice: «El hombre dura menos que la liviana melodía». Pero esa «liviana melodía» fue variando, sujeta a los cambios que signaron cada una de sus edades. Como escribió Ramón Pelinski, el tango, como el ser humano, no tiene naturaleza sino historia.

Tras las celebraciones del Bicentenario, el tango siguió respondiendo a los desafíos del nuevo siglo. Las nuevas camadas de intérpretes graban discos virtuales —la desmaterialización del soporte es el rasgo más notable de la actual industria cultural—, copan las redes sociales para compartir con oyentes sin rostro sus nuevos trabajos, editan videos para YouTube en los que se los puede ver y escuchar ensayando y grabando, hacen largas giras por el mundo —varios de ellos pasan más tiempo viviendo afuera que dentro del país— y obviamente preservan el convivio de la música «en vivo» todas las veces que pueden. Durante los largos meses de pandemia del Covid-19, con el aislamiento social como principal medida sanitaria, las pistas de baile quedaron vacías, pero los músicos siguieron componiendo; en algunos casos, inclusive, con el propósito de dar testimonio artístico del singular y angustiante momento por el que atravesaban el país y el mundo.

En el plano del lenguaje musical, el tango del siglo XXI reinterpreta la tradición, y a menudo la pone a dialogar con las de otras músicas. El panorama es amplísimo. Si se empieza por las cantantes, un veloz inventario no puede dejar afuera a Julieta Laso, Gisela Magri, Flor Cozzani, Inés Cuello y Noelia Moncada. La primera se lanza a la autoría de canciones rioplatenses después de haber sido una de las voces de la Orquesta Típica Fernández Fierro. Magri, por su parte, exploró los lazos del tango con el samba brasileño, para luego hibridar la canción urbana con cumbia y otros ritmos latinos. Cozzani, Cuello y Moncada saben saltar virtuosamente por las diferentes edades del tango, yendo de originales del nuevo siglo a la relectura de los clásicos del género.

Todas ellas son ejemplo de una cancionística fuertemente marcada por la mirada de género; mirada que atraviesa diferentes zonas de la canción popular latinoamericana, pero sin empañar el altar donde moran las cancionistas de los años treinta. Altar que, en 2019, el cantautor Gabo Ferro, acompañado por el guitarrista Edgardo González, evocó en su notable espectáculo (luego llevado al disco) *Loca*. Ese recomenzar del canto tanguero, iniciado por Lidia Borda y Dolores Solá cuando el siglo XX llegaba a su fin, tiene su versión masculina en Juan Villareal, Negro Falótico y Gabriel Menéndez, entre otros. Ninguno de ellos desconoce la tradición de los cantores icónicos, y tampoco el impacto más reciente que produjeron Ariel Ardit o Chino Laborde. Generalmente acompañados por dos o tres guitarras o por un bandoneón, las voces jóvenes revisitan la figura del cantor nacional de los tiempos gardelianos, pero hacen a un lado la gestualidad revival, no simulan una identidad vicaria, no se peinan como Gardel ni mueven las manos como Goyeneche. En sus listas de tangos y otras especies convive lo viejo con lo nuevo.

El plano orquestal no es menos rico, si bien la estabilidad de las formaciones depende de condiciones económicas menos seguras que el amor por el tango. La experiencia de las orquestas pioneras en el resurgimiento tanguero produjo nexos articuladores entre el pasado mítico y el presente de las reinterpretaciones. Ya no hay un abismo de tiempo entre el ayer y el hoy, como no hace mucho sucedía entre el viejo Marabú y el CAFF. Los músicos jóvenes saben que entre Pugliese y el tango del siglo XXI está

la Fernández Fierro. Nutridas de los ambientes milongueros, las orquestas Sexteto Fantasma, Orquesta Típica Pichuco, Orquesta Disarlina, Tango Bardo y Orquesta Misteriosa Buenos Aires interpelan el pasado del género, mirando con atención —como en su época hicieron D'Arienzo y Di Sarli— la demanda rítmica de las milongas céntricas y barriales, pero sin firmar contrato por perpetuidad ni con el estilo ni con el género.

En la otra punta del tango bailable, el interés por Piazzolla no ha cesado. Lo que parece haber quedado en desuso es el marienismo de quienes, sin llegar a imitarlo conscientemente, parecían estar reescribiéndolo, como el Pierre Menard de Borges al Quijote de Cervantes. Algo de eso puede haber en Quinteto Revolucionario, una formación que, con auspicios de la Fundación «Astor Piazzolla», interpreta fidedignamente su corpus. Pero la ejecución es brillante, y el trabajo de curaduría que emprenden Cristian Zárate (piano), Joaquín Benítez Kitegroski (bandoneón, antes en manos de Lautaro Greco), Sebastián Prusak (violín), Sergio Rivas (contrabajo) y Esteban Falabella (guitarra) resulta de una originalidad paradójica: a mayor intimidad con la obra de Astor, más posibilidades de iluminar aspectos sobre los que quizá no habíamos reparado anteriormente.

Algo similar puede decirse de las recreaciones del Lumière Quinteto y de las investigaciones que el bandoneonista Daniel Ruggiero hizo con su proyecto *Piazzolla para orquesta típica*, un rescate de aquella formación de 1946 con la que Astor selló su independencia de Troilo. Desde su cuartel general en Bélgica, el grupo Sónico reestrenó y grabó «Tango ballet», una obra tripartita, de una extensión total de 11" 40. En resumen, el Piazzolla menos conocido parece ser una senda muy transitada en el siglo XXI.

La pregunta por lo nuevo en materia de tango es tan vieja como el tango mismo. Si bien las respuestas históricas (Gardel, De Caro, Piazzolla) parecieron ser en sus respectivas épocas más contundentes que las que hoy podemos arriesgar, sería apresurado desvalorizar lo que se compone e interpreta por el hecho de no significar una ruptura clara, aunque esto último tampoco se puede asegurar de manera concluyente.

En principio, a la línea de tiempo del tango se le puede sumar una serie de músicos que conjugan rigor con audacia. El pianista y compositor Agustín Guerrero —aquella jovencísima promesa post 2001— ha creado una obra desafiante, en la que se yuxtaponen elementos del tango tradicional, Piazzolla, el rock progresivo y la música académica contemporánea. Como pianista puede abordar «Comme il faut» sin quedar pegado a ningún referente en particular, y como compositor/intérprete, al frente de su quinteto, trabaja álbumes conceptuales —la categoría proviene de la cultura rock—, en los que música, letra y puesta en escena están direccionados con un sentido de crítica social y política. Un ejemplo de esto es *Estupidez*, con textos del poeta, músico y periodista Pablo Marchetti.

El pianista y compositor Pablo Murgier, ex alumno de Hilda Herrera y Diego Schissi, vive en París desde 2017. Sus búsquedas estéticas navegan con libertad por diferentes mares sonoros, pero —si se permite la metáfora— su barco parte una y otra vez del Río de la Plata. En el título de su disco *Garde du sur* juega con los sentidos de la relación París-Buenos Aires. Junto al percusionista cordobés también radicado en Francia Minino Garay, Murgier explora en *Gard...* las potencialidades rítmicas del cruce del tango con el folclore y el jazz, y de la composición con la improvisación. A diferencia de sus otros trabajos, aquí el tango deja de ser el eje ordenador del discurso musical para ser suplantado por una noción más amplia de la música popular argentina.

En el caso de la pianista y compositora berissense Noelia Sinkunas —premiada en 2025 en la competencia Tango Siglo XXI— el tango comparte grilla con el chamamé, pero no necesariamente a través de una fusión estilística, sino más bien como parte del ecosistema de la música argentina. Al igual que Guerrero y Murgier, Sinkunas conoce perfectamente el fraseo, la articulación y los modelos rítmicos de la tradición tanguera; de hecho, es una idónea acompañante de cantantes y solistas de filiación tanguera. Pero en sus proyectos individuales, como el álbum *Unión y perseverancia*, introduce timbres, giros y líricas de otras procedencias. Por ejemplo, en «Volar» parte de un módulo netamente piazzolleano, para luego teñirlo de sonoridades electrónicas. Y en «Árbol», con Ricardo Mollo en voz, se aleja de cualquier referen-

cia de música rioplatense; del folclore, queda la métrica, pero la forma y la letra bien podrían formar parte de una antología de rock nacional. ¿Esto expulsa a Sinkunas del mundo del tango? En otras épocas, quizá sí. Hoy resulta artísticamente válido entrar y salir de la cosmovisión tanguera todas las veces que el músico lo desee. ¿Cuál es el problema? El error sería pensar que *todo* lo que graba Sinkunas es tango.

Finalmente vale la pena detenerse un par de párrafos en la música del septeto del contrabajista y compositor Juan Pablo Navarro, integrante del quinteto de Schissi y acompañante de Marconi, entre otros antecedentes destacables. En el álbum *Tangos de la posverdad*, Navarro despliega una imaginativa deconstrucción de elementos tangueros para llevarlos a un punto de máxima ignición. Combina sonoridades acústicas con electrónicas, a la vez que convierte los *ostinatos* rítmicos en una inquietante síntesis de tango moderno y música clásica contemporánea. Los contrapuntos bordean el atonalismo, lo que genera un cierto efecto paródico, quizá acorde al título del álbum. Se trata de una música de carácter expresionista, por momentos alocada e imprevisible, pero rigurosamente escrita.

El momento más singular del experimento de Navarro es la versión de «No soy un extraño», posiblemente la canción de Charly García más proclive a la expresión tanguera. El tema lo «canta» el bandoneón de Nicolás Enrich, mientras el clarinete bajo de Sebastián Tozzolla le hace una segunda voz. En ningún momento la línea melódica del tema se desdibuja completamente. La versión —en rigor, una reinvención— no suena como un homenaje a Charly desde el tango. ¿De qué se trata, entonces? Podría decirse que es la música que hubiera hecho Charly si en lugar del rock hubiera abrazado el tango, el tango «de verdad». De hecho, la letra de «No soy un extraño» deja una pista que Navarro supo leer con creatividad: «Dos tipos en un bar/ Se toman de la mano/ Prenden un grabador/Y bailan un tango, de verdad».

El 13 de agosto de 2025, la Orquesta Típica Pichuco brindó en el Teatro Colón el concierto de apertura del Tango BA Festival. José Colángelo, el último pianista que tuvo la orquesta de Troilo, participó como músico invitado. Si bien esta clase de encuentros

intergeneracionales no es del todo novedosa, la tendencia se ha ido consolidando con los últimos años, para alegría de tangueros veteranos y noveles. En ese sentido, el dato más significativo de la edición 2025 del festival fue la integración de Premios Tango siglo XXI a la grilla de la programación. Estos premios son otorgados por un grupo de periodistas especializados y productores jóvenes pertenecientes a los colectivos Ciclo Mistongo, Tandas Nuevas y X Prensa. Cuentan con el apoyo de medios independientes —del periódico *Tiempo Argentino* a Radio Universidad de La Plata— y los espacios Centro Cultural de la Cooperación, Agitando Tangos y La Morada del Nuevo Tango. De esta manera, en un arco generacional que va de Raúl Lavié con el Sexteto Mayor en Usina del Arte a Noelia Sinkunas en el San Martín (TMGSM), la voz *tango* sigue viva, desoyendo la narrativa restrictiva que quiso atarla a una visión conservadora del ser porteño.

Ya sin mandarines que dictaminen qué es y qué no es tango, el presente del género ocurre en un escenario diverso, pero no por ello confuso. El sentimiento identitario sigue presente allí donde ciertas invariantes nos interpelan en tanto argentinos y rioplatenses. Al fin y al cabo, no sería buena noticia que aquellos rasgos estilísticos que ligan al tango del siglo XXI con la tradición desaparecieran por completo en aras de un engañoso esperanto musical. Eso sería desarraigar al tango de su rica historia, dejarlo sin memoria. ¿Qué ganaríamos con renunciar al llanto del fueye, al canto del violín, a la síncopa a tierra del piano, al *rubato* de la orquesta...? Tal vez sea verdad la transitada máxima de Leopoldo Marechal de que el tango es una posibilidad infinita. Pero aun la más remota de sus variantes, la más nómade, remitirá siempre al territorio que lo vio nacer.

Índice

11. El tango en el mundo	11
12. El tango en el mundo	11
13. El tango en el mundo	11
14. El tango en el mundo	11
15. El tango en el mundo	11

16. El tango en el mundo	11
17. El tango en el mundo	11
18. El tango en el mundo	11
19. El tango en el mundo	11
20. El tango en el mundo	11

Prólogo.....	11
--------------	----

LA EDAD DEL DESEO 1897-1916

1. El lupanar de lugones.....	23
2. Un desafío plebeyo.....	39
3. De Villoldo al bandoneón.....	57
4. Alumbramiento de la orquesta típica.....	75
5. El tango de Richepin.....	93

LA EDAD DEL SENTIMIENTO 1917-1935

6. La invención de Gardel.....	115
7. El triunfo de la canción.....	137
8. El tango también es música.....	163
9. Príncipes de Montmartre.....	199
10. Al mundo le falta un tornillo.....	225

LA EDAD DE LA PROSPERIDAD 1936-1955

11. Hacia un nuevo reinado	255
12. Al compás de las orquestas	279
13. Troilo y Pugliese	297
14. El espectáculo de los cantores.....	327
15. La gran alianza	355

LA EDAD DE LA RUPTURA (1955-1982)

16. Cuesta abajo.....	373
17. Piazzolla, el apóstata.....	391
18. Una revolución cultural	411
19. Qué tango hay que cantar	429
20. Tango y dictadura.....	455

LA EDAD DE LA MEMORIA (1983-2009)

21. Otra vez París.....	479
22. Retorna a lo antiguo y serás moderno.....	499
23. Un repertorio para el nuevo siglo	513
24. Los dilemas de la post-vanguardia.....	527
25. Intangible y universal.....	545
Epílogo. Del Bicentenario al tango siglo XXI.....	565
Bibliografía.....	575
Agradecimientos.....	591
Índice onomástico.....	593

EL TANGO es la invención más notable que la cultura ríoplatense le brindó a la Argentina y al mundo entero. Hecha de música, baile y poesía, su historia conforma un relato poblado de figuras emblemáticas y sujetos anónimos; de acontecimientos artísticos y movimientos sociales. "Las artes del tango", como las llamó el poeta Horacio Ferrer, encierran las claves históricas de un país hecho de criollos y europeos, de pampa y ciudad, de tradición y modernidad.

De Carlos Gardel a Mercedes Simone y de Aníbal Troilo a Astor Piazzolla, el tango avanzó al ritmo del país que lo engendró, en un permanente estado de disputa en torno a su identidad. A la vez sensual y sentimental, su arco temporal se extiende desde finales del siglo XIX hasta los albores del siglo XXI. Y más allá también.

Cuestionando la idea de que todo tango pasado fue mejor, en su nuevo libro Sergio Pujol deconstruye mitos y prejuicios, desafiando el relato nostálgico sobre la cultura popular ríoplatense. En cada una de sus edades, el tango expresó de un modo particular la idiosincrasia porteña. Su desarrollo no fue lineal ni unívoco. La riqueza de su historia reciente, signada por artistas tan diversos como Bajofondo, Orquesta El Arranque, Lidia Borda, Orquesta Típica Fernández Fierro y Diego Schissi, prueba su vigencia y continuidad. *Las edades del tango* constituye así una atrapante narración sobre uno de los mayores patrimonios culturales de los argentinos.

