

Universität zu Köln  
Romanisches Seminar  
Sommersemester 2008  
Dozent: Prof. Dr. Christian Wentzlaff-Eggebert  
Veranstaltung: Los "valores" en la literatura contemporanea en España e Hispanoamerica – IP  
Cluj, Rumänien

## **Borges y el tango**

Eingereicht von:

Leonard Best  
Matrikelnr.: 4011058  
Fachsemester: 7

Johannisstr. 67  
50668 Köln  
Tel.: 0221-9972114  
E-mail: [LBest@gmx.de](mailto:LBest@gmx.de)

# Índice

---

<b>1</b>	<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Surgimiento y temas</b>	<b>4</b>
	2.1 El tango se desarrolla	4
	2.2 Los temas	7
<b>3</b>	<b>El tango de Borges</b>	<b>10</b>
<b>4</b>	<b>Conclusión</b>	<b>14</b>
<b>5</b>	<b>Bibliografía</b>	<b>16</b>

# 1 Introducción

Hombres bien vestidos, un poco malvados, mujeres alusivas y elegantes a la vez, parejas bailando íntimamente entrelazados, estos parecen ser los primeros imágenes que uno tiene pensando en el tango. Es un baile popular y conocido en todo el mundo. Existen varios grupos de la música tango, lugares donde la gente va a bailar hasta musicales y espectáculos de tango. Al principio, sin embargo, el tango no era nada popular, una música alegre y fiestera con letras improvisadas y ambiguas. No fue hasta los años 1910 cuando el tango se hizo famoso iniciado por la popularidad que gozaba en Europa, sobre todo en París. Gracias a las orquestas típicas, el éxito de Carlos Gardel y la difusión vía la radio y los fonógrafos (o gramófonos) el tango se expandió hasta alcanzar la clase alta. Hoy en día el tango está vinculado con Argentina, con la ciudad de Buenos Aires. Los porteños (la gente de Buenos Aires) se identifican con el tango y para ellos es medio de expresión y de comunicación. Pero, ¿siempre era así? ¿Cuáles son sus raíces y temas cantados en las canciones? En cuanto a la danza Mónica A. Ogando nota: “Abordar la danza del tango desde su evolución sociocoreográfica [...] nos ayudará a entender las contradicciones de nuestra idiosincrasia.”<sup>1</sup> ¿Pero qué es lo que hace los argentinos tan particulares, tan individuales?

Este trabajo, primero, dará una mirada al tema del tango, a la música, la danza y su ambiente social. Mostrará como surgió, las diferentes influencias que ha tendido y los temas centrales tratados y cantados en las canciones. Se tratará de argentinidad, o sea cómo se puede ver en el tango algo típico argentino y un medio de identificación. Después, la opinión y los pensamientos del escritor argentino Jorge Luis Borges hacia el tango serán presentados. ¿Cómo lo vio él? ¿Hasta qué punto lo elogiaba? ¿O aun lo renegaba? Por último se dará una conclusión resumiendo los trabajados aspectos.

---

<sup>1</sup> Ogando, Mónica Andrea, *Del burdel al salón. Una mirada sobre la evolución sociográfica del tango para entender por qué es baile nuestro*, en: Doce ventanas al Tango, Buenos Aires, 2001, p. 196.

## 2 Surgimiento y temas

### 2.1 El tango se desarrolla

El tango de por sí representa diversidad porque une varios elementos musicales, idiomáticos, del contenido, etc. y tiene sus raíces en varias culturas. Está conectado con la gran inmigración a la Argentina a finales del siglo XIX. Por una ola de inmigración a la región del Río de la Plata, la población argentina se duplicó en sólo 30 años. Si en 1852 vivían unos 1.2 millones de personas en Argentina, en 1895 ya eran 3,6 millones, de ellos más de un millón con origen europeo. Hasta 1930 habían llegado 6 millones de inmigrantes, muchos de ellos de Europa. La razón por la migración europea era sobre todo la industrialización que agravaba cada vez más las condiciones de vida. Por ello, los inmigrantes buscaron un nuevo comienzo en el ultramar.<sup>2</sup> Vinieron a Argentina con la esperanza de obtener una parcela de tierra o de establecer un negocio. Pero como la tierra pertenecía a unas pocas familias de latifundistas y no existía una ley que garantizaba tierra para la cultivación como en Norteamérica, muy pronto los inmigrantes se aglomeraron junto con expulsados y criminales en las orillas, o los arrabales de la ciudad de Buenos Aires. A parte de las diferentes culturas extranjeras había otra influencia: Los nativos del campo, de la pampa, que también buscaron su suerte en la ciudad, trajeron sus tradiciones, su música y historias a la ciudad, de forma que los arrabales se transformaron en una zona de transición entre el campo y la ciudad.<sup>3</sup>

La situación del pueblo estaba empeorando: Sueldos mezquinos, graves condiciones de trabajo, el creciente coste de vida, la dependencia del capital extranjero, la imposibilidad de ascenso social y/o económico, etc. implicaron levantamientos tanto de la clase obrera como de comerciantes y empresarios menores. Entre 1916 y 1919 se realizaron aproximadamente 780 huelgas. En las primeras décadas del siglo XX muchas huelgas fueron enfrentadas con represión policial resultando en heridos y muertos.<sup>4</sup>

Se desarrolló una sociedad con dos clases y con dos movimientos culturales. Mientras la élite acataba los estilos clásicos, el pueblo argentino elaboró una propia forma de arte. Expresó su tristeza y nostalgia por lo abandonado, lo perdido y por la

<sup>2</sup> Wicke, Peter; Ziegenrucker, Kai-Erik und Wieland, *Handbuch der populären Musik*, 5. Auflage, Wiesbaden, 2005, p. 536

<sup>3</sup> Taylor, Julie M., *Tango: Theme of Class and Nation*, in: *Ethnomusicology*, Vol. 20, No. 2, (May, 1976), pp. 273-291.

<sup>4</sup> Reichhardt, Dieter, *Tango. Verweigerung und Trauer*, Frankfurt a.M., 1981, p. 95.

desesperada situación a un mejoramiento económico y social. Como medio de expresión le servía la música y surgieron los primeros tangos. Era una música y una danza sin letras o sólo con textos improvisados, o sea en primer lugar era para bailar. Sobre todo en los suburbios, las orillas y los prostíbulos de Buenos Aires se bailaba el tango, aun entre hombres. Una razón era la gran falta de mujeres – su número se elevaba aproximadamente a un tercero de la población argentina – y otra por la práctica de pasos, cortes y quebrados. En la clase de élites el tango no era común, incluso era renegado. Era demasiado alusivo en sus movimientos y sus textos, así que creció en un ambiente opositor a la élite argentina.<sup>5</sup> Mientras que al principio del siglo XX el tango se hizo popular en la Europa, la élite argentina todavía lo rechazaba. En 1914, Enrique Larreta, embajador argentino en París, dijo:

“El Tango es en Buenos Aires una danza privativa de las clases de mala fama y de los bodegones de peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del Tango despierta ideas realmente desagradables. No veo diferencia alguna entre el Tango que se baila en las academias elegantes de París y el que se baila en los bajos centros nocturnos de Buenos Aires. Es la misma danza, con los mismos ademanes y las mismas contorsiones.”<sup>6</sup>

Esa fuerte reacción por un lado muestra que el tango todavía no se había establecido como baile de salón en Buenos Aires, que la élite argentina se alejaba de esa música, y por otro lado aclara que el tango vino de los suburbios, de los conventillos, de la clase baja, de los inmigrantes, trabajadores, fanfarrones, lunfardos, etc. No es sorprendente que la euforia por el tango de los europeos fue un golpe en la cara para la élite argentina. Para los aristócratas de Buenos Aires París siempre había sido el buen ejemplo como centro cultural. Pero en vez de valorar el arte de la élite argentina con normas barrocas y clásicas, los europeos siguieron – en los ojos de los aristócratas argentinos – una música y danza escandalosa.<sup>7</sup> Parece que la élite de Argentina formó una minoridad en cuanto a la negativa opinión sobre el tango. Tal como a los europeos, a otros latinoamericanos les gustaba el tango. Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), escritor y diplomático guatemalteco, dijo:

---

<sup>5</sup> Reichhardt, op. cit., p. 10.

<sup>6</sup> citado según Reichhardt, op. cit., p. 404.

<sup>7</sup> Reichhardt, op. cit., p. 22.

“El tango argentino tal cual en París de práctica, es una danza lenta, elegante, distinguida, aristocrática, casta y complicada. Las parejas van contando los pasos con un cuidado extraordinario. El menor error, y todo está perdido. Cada gesto corresponde a una regla severa e invariable. Y no hay uno solo de sus movimientos, así, ni uno solo, que la más pura señorita no puede ejecutar.”<sup>8</sup>

Sólo cuando se introdujeron pasos normativos, menos lascivos y una música más lenta, el tango llegó a todas las partes de la sociedad argentina, y fue aceptado por la clase alta en la forma del tango salón. El tango ya no identificaba a la gente de un específico segmento social. En ese transcurso los bailarines de los suburbios y arrabales – particularmente los compadritos (precisados en el próximo capítulo) – empezaron a adaptar su estilo de bailar a la clase alta por ascenso social. Pero no se debe interpretarlo como oposición del tango orillero/marginal/arrabal al tango liso/arificioso/social. Es más un desarrollo de la música y danza del tango.<sup>9</sup>

Los primeros grupos se componían de tres instrumentos: flauta, violín y guitarra. Luego se añadieron el piano y el bandoneón formando la orquesta típica. El tango como música y danza surgió en el último tercio del siglo XIX con la cuna rioplatense, o sea en las ciudades Buenos Aires y Montevideo, y es un híbrido argentino/uruguayo, europeo – especialmente español y italiano – y cubano. Fue influido tanto por los nativos como por una gran cantidad de inmigrantes. Por un lado se encuentran estilos nacionales de la milonga y del candombe y por otro lado estilos extranjeros sobre todo del tango andaluz o de la habanera cubana. Se pueden distinguir varias etapas en su desarrollo. Como pre-período se puede ver los años desde 1865 hasta 1895. El verdadero comienzo se forma con la *Guardia Vieja* (1895-1917), sigue la *Guardia Nueva* (1917-1948) con su estrella Carlos Gardel, entonces la *Tercera Guardia* (hasta 1955) y finalmente el *Tango Nuevo* bajo Astor Piazzolla.<sup>10</sup> Hoy en día el número de miembros de un grupo de tango varía. Cuando, por ejemplo, se camina por la feria semanal de artesanía y artes menores del barrio de San Telmo en Buenos Aires, se pueden ver solistas de tango hasta grupos con una cantidad de 12 personas. Movimientos nuevos como la música electrónica o el rock retoman temas del tango imponiéndoles beat o sonidos de guitarras electrónicas. Grupos conocidos son *Gotan Project* y *Bajofondo Tango Club* o los cantantes Litto Nébbia y Kevin Johansen. Hasta hoy, se distingue tres tipos del tango rioplatense: el

<sup>8</sup> Carrillo, Enrique Gómez, *El alma de Buenos Aires*, en: La novela semanal, Buenos Aires, 1918, p. 18.

<sup>9</sup> Ogando, op. cit., p. 196.

<sup>10</sup> Reichhardt, op. cit., p. 15.

tangomilonga (sólo instrumental), el tango-romanza (instrumental o vocal, más lírico y melodioso que el primero, con textos románticos) y el tango-canción (vocal con acompañamiento, muy sentimental).<sup>11</sup>

## 2.2 Los temas

El tango es como un espejo de la realidad argentina. Uno, porque los temas sobre los cuales se habla en las canciones reflejan sobre todo situaciones de la vida cotidiana. Otro, porque el tango no es el producto de un solo grupo o de una sola clase, sino recibe muchas influencias de diferentes sociedades y culturas, como vimos antes. Es medio de identificación. Cada cultura tiene sus tradiciones, sus rituales, y la música y la danza son parte de ellos. La gente que está en una cultura se comporta según las normas puestas y se identifica con ella. Entonces, el tango es parte de la cultura argentina y de por sí parte de la argentinidad. Es también comunicación ya que cada paso que una pareja de baile hace es respondido por la otra pareja. Según Daniel Lago consiste en los tres niveles de “el que habla, lo que dice y a quien va dirigido como parte de las condiciones de enunciación”<sup>12</sup>, o sea el emisor, el mensaje y el receptor. Por ello, el tango es un medio representativo, un portavoz de la heterogénea sociedad argentina y su vida. Los temas de esa comunicación, es decir de las canciones, son varios. Cuentan historias de quebradas relaciones amorosas, la caída de muchachas en la prostitución, la pérdida de la juventud, la nostalgia por la patria europea, y mucho más. A veces las canciones transmiten una crítica social pero son sobre todo historias o destinos personales relatados por un autor-personaje. Otra forma es el apóstrofe en el cual se presenta a una persona, un grupo o un tema.<sup>13</sup> Ambos casos destacan la individualidad de ser argentino, de la argentinidad.

Una figura en la vida urbana argentina es el compadrito. Tiene su ejemplo en el compadre, hombre del campo, que trajo poemas y historias contando del gaucho como hombre valiente y amante. Los compadritos imitaban a los compadres en su forma de hablar, comportar y vestir. Pero en vez de ser honestos y valientes, se

---

<sup>11</sup> Wicke, op. cit., p. 536-538.

<sup>12</sup> Lago, Daniel, *Las letras de tango como género discursivo complejo*, en: Doce ventanas al Tango, Buenos Aires, 2001, p. 136.

<sup>13</sup> Reichhardt, op. cit., p. 21.

dedicaban a peleas, a robos, a negocios con la prostitución y incluso a asesinatos. Eran caracteres siniestros pero solicitados por las mujeres que veían en ellos el hombre valiente y el gran amante.<sup>14</sup> Al contrario de la clase alta, los muchachos y compadritos que practicaban el tango se identificaban con y por el. La danza les ofrecía la posibilidad de expresarse y mostrar sus sentimientos mientras las letras daban una propia filosofía de la vida y del ambiente en el cual ellos se encontraban. Esta identificación a través del baile no era solamente algo al nivel nacional. Al principio había una diferencia en la forma de bailar el tango al nivel urbano: En el norte de Buenos Aires la gente bailaba más lento y elegante con menos movimientos lascivos (las quebradas y los cortes), mientras en el sur, p.ej. en La Boca, el baile era más “agachado” y más al estilo del compadrito <sup>15</sup>.

Otro tema central es el gaucho. Llegando del campo a la ciudad de Buenos Aires estaba acostumbrado a trabajar en su chacra y con su ganado. Su herramienta universal era el cuchillo. Ahora en la ciudad le sirve para pelear<sup>16</sup>. El pueblo encontró en el gaucho un héroe nacional. Los temas del gaucho que huye de la justicia, temas del expulsado y perseguido o del sufrimiento de la viuda se encuentran en muchos letras de tangos.<sup>17</sup> Un tango que tematiza el gaucho es *La Morocha* (1905, música: Enrique Saborido, letras: Angel G. Villoldo): “Soy la morocha argentina/ [...] / Soy la gentil compañera/ del noble gaucho porteño/”. Aquí se ve no solamente una identificación con el gaucho sino también una valorización como implica la última línea.

A parte de ser individualista el tanguero también tiende a ser introspectivo hasta un poco cerrado. Julio Mafud describe ese tipo tanguero como una persona sola y emocionalmente discontenta. Es un hombre que cultiva sus amistades y relaciones amorosas pero solo sale de sí mismo para hablar con un amigo siempre poniendo atención a su alrededor. Así baila también el tango: callado y concentrado, sólo escuchando a sus sentimientos.<sup>18</sup> Ese comportamiento está conectado a la pasión y la aflicción tratados en muchos textos de tango. Se trata de mala suerte, amores pasados y hombres engañados, y en su introspección el tanguero se da a su autocompasión hasta disfrutar este estado y a sí mismo. Aflicción y amor son elementos fundamentales e inseparables del tango.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Taylor, op. cit., pp. 273-291.

<sup>15</sup> Ogando, op. cit., p. 186.

<sup>16</sup> Lago, op. cit., p. 140.

<sup>17</sup> Reichhardt op. cit., pp. 24s.

<sup>18</sup> Mafud, Julio, *La sociología del tango*, Buenos Aires, 1966, p. 13-14.

<sup>19</sup> Taylor, op. cit., pp. 273-291.

Reichhardt destaca otro punto de la unicidad o del individualismo del tango argentino en comparación a la cultura europea o norteamericana. Los textos tratan muchas veces de tristeza, nostalgia o penas de amor y en la mayoría de los casos son cantados por hombres y no por mujeres. Parece entonces que el tango cambia los roles de los sexos dando un imagen de una mujer dura, fría, racional, fuerte, dominante, activa y con experiencia sexual.<sup>20</sup>

Finalmente hay que mencionar la presencia del español rioplatense en las canciones que, con sus particularidades, forma un elemento de identificación. En *Mi noche triste* (1917, Carlos Gardel) se puede ver una clara separación del castellano y más una forma propia del español, p.ej. en la palabra “percanta” – que significa mujer, muchacha, amante – o la “amurar” – abandonar, estar preso <sup>21</sup>. Sobre todo el lunfardo – un idioma del ambiente criminal y de los suburbios – se transformó en un lenguaje coloquial y apareció entre otras cosas en canciones, historias y poemas. Esto señala el individualismo, la identificación con un grupo determinado dentro de la sociedad argentina. Es parte de la argentinidad.

### **3 El tango de Borges**

El nacimiento de Borges y del tango resultaron prácticamente

<sup>20</sup> Reichhardt, op. cit., p. 171.

<sup>21</sup> Reichhardt, op. cit., p. 158.

simultáneamente. Sobre el origen del tango se desencadenó un gran debate. Para el escritor quedó claro: “El tango es porteño. El pueblo porteño se reconoce en el, plenamente [...]”<sup>22</sup>, y añadió que no se podía escribir un tango sin las noches de Buenos Aires.<sup>23</sup> En 1930 Borges escribió su *Historia del tango*, un capítulo de su obra *Evaristo Carriego*. En ella aclaró que el tango tenía su origen en los lupanares bonaerense. Una evidencia eran el costo y los instrumentos. Los músicos de esos lugares no tenían mucho dinero y sólo podían permitirse pocos instrumentos (flauta, violín y bandoneón). Otra eran los pasos y figuras lascivas de la danza, y los títulos y textos que con su doble sentido evidentemente referían al sexo como *El chocho* – se nota la cercanía a la palabra vulgar *choto* que significa ‘pene’ – (1903, música: Angel Viollo, letras: Enrique Santos Discipolo) o *El fierrazo* – expresión para un fuerte orgasmo – (“Por salir con una piba / que era muy dicharachera, / me han quedado las orejas / como flor de regadera”; Carlos H. Macchi). Además Borges interpretó el hecho de que los hombres bailaban el tango juntos como señal de que las mujeres no tenían interés en participar “en un baile de perdularias”<sup>24</sup>. Pero hay que tomar en cuenta que por falta de mujeres los hombres se pasaban el tiempo bailando, y que ellos practicaban nuevos pasos ya que el tango de los conventillos, arrabales y lupanares era corporalmente muy fuerte y tenía figuras y pasos mucho más complicados comparado al tango salón.

Otra crítica que mencionó Borges era la ambigüedad de las nuevas letras del tango que no respetaban los sentimientos:

“Yo he notado que, en general, los canallas son sentimentales. Eso está comprobado en el tango, que es música sentimental y canallesca al mismo tiempo. Las letras son las más bajas del mundo. Por ejemplo, uno de los temas del tango es aquel que se complace en la idea de que la belleza no dura, de que las mujeres lindas llegan a ser horribles. Hay un tango que dice: ‘Flaca, fané y descangallada’ [...] Y bueno, ahora – parecen decir – sos una porquería. La idea de la decadencia física agrada mucho. Es una idea sentimental y es canallesca a la vez.”<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Borges, Jorge Luis, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, 1928, p. 96.

<sup>23</sup> Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, en: *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, 1974, p. 165.

<sup>24</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 160.

<sup>25</sup> citado según Zito, Carlos Alberto, *El Buenos Aires de Borges*, Buenos Aires, 1998, p.163; declaraciones de Borges, en: *Borges para millones*, Buenos Aires, 1997.

Sin embargo, Borges no sólo criticaba el tango. Para él incorporaba virtudes masculinas: valor y valentía. Por ello, existía también una “indole pendenciera”<sup>26</sup> del tango. La fascinación de Borges por la virilidad y los elementos pendencieros se ve en su gusto por temas de tango por ejemplo sabía de memoria las letras del tema *El carrero y el cochero* (Ángel Villoldo) “que describe una pelea a cuchillo entre ambos personajes en plena calle Defensa”<sup>27</sup> en el barrio de San Telmo.

En una descripción sobre los cuchilleros dijo:

“Cada barrio padecía sus cuchilleros, siempre de facción en algún comité, en alguna trastienda. Los hubo de fama duradera, aunque angosta: El Petizo Flores en la Recoleta, El Turco en la Bateria, El Noy en el Mercado de Abasto. Eran semidioses de chambergo alto: hombres de baquía puntual en menesteres de cuchillo y que solían desafiarse envidiosamente.”<sup>28</sup>

Para Borges el tango consistía en una motivación erótica hasta “meretricia”<sup>29</sup> (del origen prostíbulo) y una motivación belicosa. Entonces, el tango no sólo está connotado con la sexualidad sino también con la violencia. El tango pendenciero, como lo llama Borges, centra la sexualidad y el belicismo en el hombre. Es más, junta la palabra con la música y con la danza haciendo el tango una forma de expresión tanto sexual como belicosa. Es la continuación de la temática guerrera y de “la convicción de que pelear puede ser una fiesta”<sup>30</sup>, algo que según Borges muchos poetas habían trabajado en sus obras. Además, los músicos del tango antiguo retomaban esos elementos belicosos y los transmitían a su música dando al tango un “tono valiente”, “de nostalgia de lo que fue” y “esencialmente triste”<sup>31</sup>.

El escritor aclaró que pese a la presencia de violencia en los textos tangueros y pese a la historia militar de Argentina, los argentinos no se identificaban con lo militar. Creyéndose valientes veían su ejemplo en el gaucho y el compadre. Esos dos personajes representaban valores de tradición y no estaban obligados a una causa sino luchaban por ellos mismos haciéndolos puro. Por lo tanto, hasta hoy el argentino tampoco se identifica con el estado, como lo hacen los europeos y norteamericanos. Para él es una cosa abstracta, él “es un individuo, no un ciudadano.”<sup>32</sup> Un argentino

<sup>26</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 160.

<sup>27</sup> Zito, op. cit., p. 159.

<sup>28</sup> Borges, op. cit., 1928, p. 102.

<sup>29</sup> Borges, op. cit., 1928, p. 99.

<sup>30</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 161.

<sup>31</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 161-162.

<sup>32</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 162.

ve el héroe no en el policial sino en el criminal. Porque es el criminal que se levanta contra la mafiosa policía, contra un sistema impuesto. Otro aspecto es la amistad, “pasión” para el argentino.<sup>33</sup> Así que mentiría por un amigo frente a la justicia porque la amistad tiene más valor que una norma implementada de afuera. Eso muestra otra vez la gran importancia del individualismo.

Otro aspecto que distingue a los argentinos de otras culturas es el idioma. Borges lo vió como parte de la argentinidad, claramente distinto de lo del español europeo: “Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí.”<sup>34</sup> Además, explicó que si un compositor de cualquier otra parte del mundo escribía un tango “descubre, no sin estupor, que ha urdido algo que nuestros oídos no reconocen, que nuestra memoria no hospeda y que nuestro cuerpo rechaza”<sup>35</sup>. Esto muestra la gran conexión del tango con la región rioplatense, o sea con Buenos Aires.

Con el bandoneón la música del tango cambió y empezó a ser más lenta y menos alegre, convirtiéndose en una música más grave y melancólica. Sin embargo, no perdió su temática belicosa y viril. Ese desarrollo le hacía una forma de música, con estructura y normas, que desagradaba a Borges. Describió el tango con los textos lunfardos y el acompañamiento del bandoneón como “solamente lujuriosa”<sup>36</sup>. En los antiguos tangos, no había “letra lunfarda”<sup>37</sup>, o sea que el lenguaje coloquial se implementó en los entonces nuevos tangos, según Borges. “Cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango.”<sup>38</sup> Él valoraba más el tango como algo rústico, simple y espontáneo.<sup>39</sup> Borges reniega claramente el desarrollo del tango: “Esa ráfaga, el tango, esa diablura”, como dice en su poema *El tango*. Sin embargo, ni rechazó la música en sí ni los arrabales, donde se tocaba el tango. Es que a él le gustaba más el tango viejo: “Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor”<sup>40</sup>.

---

<sup>33</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 163.

<sup>34</sup> Borges, Jorge Luis; Clemente, José E., *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1963, p. 30-31.

<sup>35</sup> Sábato, Ernesto, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, 1963, p. 14.

<sup>36</sup> Borges, op. cit., 1928, p. 101.

<sup>37</sup> Borges; Clemente, op. cit., 1963, p. 21.

<sup>38</sup> Borges; Clemente, op. cit., 1963, p. 21.

<sup>39</sup> Zito, op. cit., p. 160.

<sup>40</sup> Borges, Jorge Luis, *Carriego y el sentido del arrabal*, Buenos Aires, 1926.

Para Borges el tango antes había sido una “orgiástica diablura” pero se transformó en “una manera de caminar”<sup>41</sup>. Quiere decir que antes era desagradable o escandaloso en su forma lupinaria pero con su entrada en la clase élite como tango salón perdió su energía y lo comparó con un paseo, nada más.

Pese a su resistencia hacia el tango popular, Borges no podía negar que se sentía emocionado por él:

“ Sí, es lo que más me molesta; la sensiblería de las letras de tango. La música no, la música hasta suele resultarme agradable a veces. Un día yo estaba con mi madre en los Estados Unidos, en Texas, y un amigo paraguayo que vivía allí nos invitó a su casa, puso en el tocadiscos tangos que a mí me desagradaban [...] y de pronto, con mi madre nos dimos cuenta de que que los dos estábamos llorando. O sea que había algo adentro de nosotros que gustaba de esa música, algo que misteriosamente nos conmovía, mientras que nuestra inteligencia lo condenaba.”<sup>42</sup>

Asombrosamente, Borges ya previó que el desarrollo del tango iba hacia lo popular. Cuando el pueblo no entiende la poesía se ayuda con simplificaciones y se producen “polémicas y glosarios”<sup>43</sup> dejando más espacio para las piezas imperfectas, o sea para lo popular. Dijo que hacia 1990 la gente reconocía la poesía tango no en los primeros tangos antiguos sino en los populares con lo cual Borges también se refería a Carlos Gardel. Sin embargo, reconoció la variedad y la extensión temática del tango.<sup>44</sup>

## 4 Conclusión

---

<sup>41</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 160.

<sup>42</sup> citado según Zito, op. cit., p. 164; Alifano, Roberto, *El humor de Borges*, Ediciones de la Urruca, Buenos Aires, 1996.

<sup>43</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 163.

<sup>44</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 163.

Gracias a Astor Piazzolla – fundador del tango nuevo – el tango fue trasladado de los bordes al escenario. En sus ojos muchos de los argentinos aferraban a la forma tradicional del tango y no dejaban el tango desarrollarse, como Jorge Luis Borges que tenía según Piazzolla una pasión muerta para la música. La anécdota va así: Un día un amigo de Borges le llevó a un concierto de tango de Astor Piazzolla. Después de media hora, Borges salió del concierto. Después aclaró, que su amigo le quiso llevar a un concierto de tango. Pero no había escuchado tango.<sup>45</sup>

Se puede ver a Borges como muy conservador, como alguien que se aferra a las tradiciones con sus viejos y “honestos” valores porque reniega la popularización del tango. El tango sí se hizo popular pero en cuanto a su música vivió un desarrollo espectacular. Ha unido influencias internacionales y se han creado diversas formas y estilos de la música tanguera: desde el clásico hasta un tango con elementos de jazz y música electrónica. En este sentido de diversidad no ha cambiado nada. Siempre ha sido una forma híbrida de diferentes naciones, clases y generaciones, por ya sus raíces son varias. Si el tango no se hubiera adaptado y si no se lo hubiera hecho popular quizá ya no existiría. En Buenos Aires se siente literalmente su presencia, cosa que Borges también notó. Aclaró que el tango reflejaba la vida ciudadana: “Todo el trajín de la ciudad fue entrando en el tango; la mala vida y el suburbio no fueron los únicos temas.”<sup>46</sup> Es como una colección de varios temas (músicales) que todos juntos forman “un largo poema civil”<sup>47</sup>. Muestra que para él ya a los comienzos el tango era una mezcla con el centro de Buenos Aires. Es un poco como con los nombres que se han dado a Nueva York: Antes, se llamaba “el crisol” porque el pueblo de la metrópoli era una sola pieza pero de varios ingredientes, como los primeros tangos. Ahora Nueva York se llama “la ensaladera”. Los ingredientes – los habitantes – ya no se juntan como una masa sino cada uno con su individualidad contribuye algo para hacer la ensalada. El tango es así: una ensalada de baile con sus distintos gustos, y es único. Aunque el tango como forma de música corresponde, en su ritmo, tiempo, reparto de músicos y su tono, al esquema de la música tradicional europea, el tango vivía enormes influencias individuales incorporando una diversificación y un individualismo gracias a los muchos intérpretes. Este individualismo se encuentra también en el argentino. Él se expresa por el tango, su baile y música. Como el tango, él tiene raíces europeos y no las niega. Incluso es

---

<sup>45</sup> Schulz, Tom R., *Die Leidenschaft, die aus dem Kopf kommt*, in: Die Zeit, 44/1984, S. 64, <http://www.zeit.de/1984/44/Die-Leidenschaft-die-aus-dem-Kopf-kommt>.

<sup>46</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 164.

<sup>47</sup> Borges, op. cit., 1974, p. 164.

justamente esta mezcla que le hace argentino, y él está consciente de esta individualidad, es decir de su argentinidad.

## **5 Bibliografía**

**Birkenstock, Arne; Rüegg, Helena, *Tango. Geschichte und Geschichten*, München, 3. Auflage, 2007.**

- Borges, Jorge Luis, *Carriego y el sentido del arrabal*, en: Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, 1926.
- Borges, Jorge Luis, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, 1928.
- Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, en: *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, 1974, p. 97-172.
- Borges, Jorge Luis; Clemente, José E., *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1963.
- Borges, Jorge Luis, *Kabbala und Tango*, Frankfurt a.M., 1991.
- Carrillo, Enrique Gómez, *El alma de Buenos Aires*, en: *La novela semanal*, Buenos Aires, 1918, p. 18.
- Castro, Donald S., *The soul of the people: The tango as a source for Argentine social history*, in: *Studies in Latin American Popular Culture*, 1990, Vol. 9, p. 279-295.
- Lago, Daniel, *Las letras de tango como género discursivo complejo*, en: *Doce ventanas al Tango*, Buenos Aires, 2001, p. 131-145.
- Mafud, Julio, *La sociología del tango*, Buenos Aires, 1966.
- Ogando, Mónica Andrea, *Del burdel al salón. Una mirada sobre la evolución sociográfica del tango para entender por qué es baile nuestro*, en: *Doce ventanas al Tango*, Buenos Aires, 2001, p. 175-196.
- Reichhardt, Dieter, *Tango. Verweigerung und Trauer*, Frankfurt a.M., 1981.
- Sábato, Ernesto, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, 1963.
- Schulz, Tom R., *Die Leidenschaft, die aus dem Kopf kommt*, in: *Die Zeit*, 44/1984, S. 64, <http://www.zeit.de/1984/44/Die-Leidenschaft-die-aus-dem-Kopf-kommt>.
- Taylor, Julie M., *Tango: Theme of Class and Nation*, in: *Ethnomusicology*, Vol. 20, No. 2, (May, 1976), pp. 273-291.
- Wicke, Peter; Ziegenrücker, Kai-Erik und Wieland, *Handbuch der populären Musik*, 5. Auflage, Wiesbaden, 2005, p. 536-538.
- Zito, Carlos Alberto, *El Buenos Aires de Borges*, Buenos Aires, 1998.