

**Polirritmias, hemiolas y flexibilización del ritmo y la métrica
en tangos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX**

Ana Belén Disandro

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 183-212

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Polirritmias, hemiolas y flexibilización del ritmo y la métrica en tangos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX

En tangos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX consultados, encontramos una tendencia a la flexibilización del ritmo y la métrica a través del uso de hemiolas verticalizadas o consecutivas, síncopas y polirritmias, que evidencian una “ascendencia afro” y que creemos vale la pena analizar para una adecuada reconstrucción de la etapa gestacional y de la “Guardia Vieja” del tango. Nos centramos en conductas rítmicas atípicas dentro de lo que el género luego va a privilegiar, ya que lo que abordamos son tangos de entre 1880 y 1915, reconociendo rasgos propios de un proceso de binarización de los ternarios africanos en América Latina, siguiendo a Pérez Fernández. El enfoque que proponemos es el análisis musicológico de los registros escritos. Tendremos en cuenta, para visualizar los elementos afro y efectuar una oportuna comparación, contradanzas, guarachas y habaneras cubanas decimonónicas, que son, ciertamente, las antecesoras de las habaneras que llegan a nuestro suelo importadas desde Europa.

Palabras clave: tango, influencias afro, hemiolas, síncopas

Polyrhythms, hemiolas and the flexibility of rhythm and metrics in tangos from the late 19th and early 20th centuries

In tangos from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, we find a tendency to relax the rhythm and the metre through the use of vertical or consecutive hemiolas, syncopations and polyrhythms that are evidence of African descent and which we believe are worth analyzing for a proper reconstruction of the formative stage and “Guardia Vieja” of tango. We focus on atypical rhythmic behaviors of what the genre will later privilege, since we are dealing with tangos between 1880 and 1915, by recognizing features that are characteristic of a binarization process of African ternary rhythms in Latin America, following Pérez Fernández. We approach this study through a musicological analysis of written sources. In order to visualize the Afro elements and to make a suitable comparison, we will take into account contredanses, guarachas and nineteenth-century Cuban habaneras, which certainly are the ancestors of the habaneras that reached our country from Europe.

Keywords: tango, Afro-influences, hemiolas, syncopation

Introducción

En tangos consultados de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, encontramos una tendencia a la flexibilización del ritmo y la métrica a través del uso de hemiolas verticalizadas o consecutivas,¹ síncopas y polirritmias, que evidencian una ascendencia afro y que creemos vale la pena analizar para una adecuada reconstrucción de la etapa gestacional y la “Guardia Vieja” del tango.² Nos centramos en conductas rítmicas atípicas dentro de lo que el género luego va a privilegiar, ya que lo que abordamos son tangos de entre 1880 y 1915,³ reconociendo rasgos propios de un proceso de binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina, siguiendo a Pérez Fernández.⁴ El enfoque que proponemos es el análisis musicológico de los registros musicales escritos. Tendremos en cuenta, para visualizar los elementos afro y efectuar una oportuna comparación, contradanzas, guarachas y habaneras cubanas decimonónicas, que son ciertamente, las antecesoras de las habaneras que llegan a nuestro suelo importadas desde Europa.

Lo afro en el tango

La polémica en torno a las influencias de la música negra en el tango es extensa. No es el objetivo de este trabajo ahondar en ese punto, pero haremos un breve repaso. Este repaso va desde la negación de la africanía en el tango por parte de Carlos Vega,⁵ de Novati y Cuello⁶ y de Matamoro,⁷ ya sea porque los documentos no lo prueban, porque consideran que los afrodescendientes se habían extinguido o representaban un

-
1. Uno de los recursos utilizados en la música africana es el de ejecutar pulsaciones ternarias y binarias de forma consecutiva o simultánea lo que recibe el nombre de “hemiola o sesquiáltera”. Armando Rolando Pérez Fernández, *La binarización de los ternarios africanos en América Latina* (La Habana: Edición Casa de Las Américas, 1986).
 2. García Brunelli, al precisar sobre la terminología, expresa que “El término “afro” implica africanía. Es decir, no necesariamente un elemento africano trasplantado a América sino africanía en el sentido que le reconoce Fernando Ortiz, como el ingrediente africano de una “transculturación blanquinegra” (en Omar García Brunelli, “Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango” *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 96).
 3. En casi todos los casos se trata del análisis de los registros escritos ya que hay muy pocas grabaciones de la época. Asimismo, en su mayoría son tangos instrumentales, debido a que las letras, que no descartamos pudieron tener, no llegaron a la actualidad.
 4. Pérez Fernández, *La binarización de los ternarios*.
 5. Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Edición Losada, 1944).
 6. Jorge Novati e Inés Cuello, “Aspectos históricos musicales I. Primeras noticias y documentos”, en *Antología del Tango Rioplatense. Desde los comienzos hasta 1920. Vol. 1*, coord. Jorge Novati (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980).
 7. Blas Matamoro, *La ciudad del tango. Tangos históricos y sociedad* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1982).

bajo porcentaje de la población, hasta las insinuaciones un tanto irónicas por parte de Binda y Lamas, que se preguntan: “¿O el mitológico Negro Casimiro con su raquítrico violín, se bastó solo para dejar tamaña impronta?”.⁸ Todo esto conforma el grueso de quienes descartan esa posible influencia. Sin embargo, otra serie de estudios más recientes, como los de Pablo Cirio,⁹ Gustavo Goldman¹⁰ y García Brunelli,¹¹ han trabajado con seriedad la presencia de parentescos musicales y componentes de africanía en el tango.

Sobre lo que más se ha debatido es acerca del origen del vocablo “tango” y las relaciones con la voz “tam tam” del tambor o “tambo” como lugar o reunión en donde se bailaba. Las conjeturas son variadas y contrastantes. Goldman lo resume acertadamente así:

Es decir, bajo la denominación “tango” se conocieron, en distintos períodos históricos, distintos hechos sociales y culturales que no necesariamente debieron tener —en principio— relaciones directas. Partiendo de los “tangos” o “tambos” acerca de los cuales se establecían reglamentaciones y prohibiciones en la época colonial, pasando por el indescifrable “tango” al cual se refiere el artículo de “La Matraca”, pasando luego por los “tangos” que las comparsas de afrodescendientes interpretaban durante el carnaval; por los “tangos” que traían las compañías de zarzuela españolas, hasta llegar al “tango”, conocido como “tango rioplatense”, se está —en principio— ante distintos fenómenos cuyas relaciones de parentesco aún falta probar.¹²

Una revisión reactiva también opera, actualmente, de parte de activistas y afrodescendientes que interpelan la historia argentina y, por derivación, la de la cultura

8. Enrique Binda y Hugo Lamas, *El tango en la sociedad porteño (1880-1920)* (Buenos Aires: Ediciones Héctor L. Lucci, 1998), 139.

9. Pablo Cirio, *La presencia del negro en grabaciones y géneros afines*, en *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, comp. Leticia Maronese (Buenos Aires: comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006), 25-59; Pablo Cirio, “Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina?”, en *Músicas populares. Aproximaciones teóricas. Metodológicas y analíticas en la Musicología Argentina*, ed. Federico Sanmartino y Héctor Rubio (Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 2008), 81-134; Pablo Cirio, *La historia negra del tango. Todo tiene su historia negra pero de ésta estamos orgullosos*. (Buenos Aires: Museo Casa Carlos Gardel, 2010).

10. Goldman, *Lucamba, Herencia africana en el tango. 1870-1890*. (Montevideo, Uruguay: Perro Andaluz, 2009).

11. Omar García Brunelli, “Bases para una aproximación razonable”, 91-124.

12. Goldman, *Lucamba*, 150.

afroargentina, esa última, negada durante muchos años por discursos que privilegiaron la “blanquedad”.

En el presente trabajo, escogiendo como material para el análisis lo que la propia música nos dice, vamos a considerar algunos tangos de entre 1880 y 1915 que evidencian elementos o componentes de corte afro en el marco de un proceso de binarización de los ternarios africanos. Nos interesa la mirada de Pérez Fernández¹³ y de Rodríguez Ruidíaz,¹⁴ quienes proponen análisis pertinentes de esas transformaciones rítmicas en diversos estilos. Serán esos dos trabajos los pilares bibliográficos sobre los que se basará nuestro análisis.

Binarización del ternario y el “patrón de la habanera”

En primer lugar, cabe resaltar que el “ritmo de habanera” o “patrón de la habanera” (corchea con punto-semicorchea-dos corcheas) es el modelo de acompañamiento por excelencia de casi todos los tangos de la “Guardia Vieja” (si es que cabe esa denominación) o de aquellos que van desde 1880 a 1915, aproximadamente, e incluso unos años más. El patrón de la habanera no constituye una excepción a la regla, sino la regla misma, en cuestiones estilísticas para el modelo de acompañamiento que es, además, el motor de la danza.

En caso de aceptar la hipótesis de Pérez Fernández sobre la ascendencia afro del “ritmo de habanera”,¹⁵ estaríamos ante la certeza de que uno de los elementos más importantes en un género musical danzario, como es la base del acompañamiento, tiene conexión directa con la música negra. Repasemos esa conceptualización brevemente. El autor, interpelando algunas tesis que considera erróneas y que vinculan los cancioneros “ternarios” o el “cancionero ternario occidental” a un origen solo de corte hispano, se propone estudiar las fases del proceso de transformación que, en América Latina, habría convertido a los ternarios africanos en binarios, llamándolo “proceso de binarización”. Dentro de ese proceso, incluye al “ritmo de habanera”. Emplea, además, el “método comparativo” o “histórico comparativo” y, en ese sentido, no se va a limitar a comparar una especie determinada, sino que va a poner en juego un gran número de casos de diversas procedencias para que el resultado tenga, entonces, mayor validez. Pero, así y

13. Pérez Fernández, *La binarización*.

14 . Armando Rodríguez Ruidíaz, *La contradanza cubana* (2015), disponible en: https://www.academia.edu/34091015/La_Contradanza_cubana

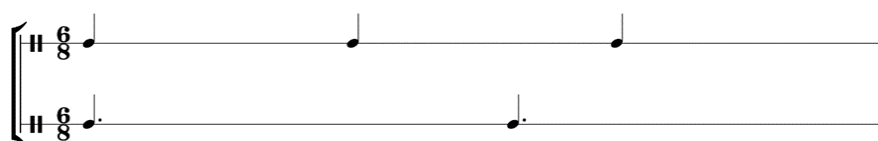
15. Pérez Fernández, *La binarización*.

todo, el tango no aparece entre los géneros que compara, por lo que creemos que el aporte que brindamos en el presente trabajo es significativo.

Rodríguez Ruidíaz,¹⁶ basándose en la binarización de los ternarios de Pérez Fernández,¹⁷ explica cómo la “sesquiáltera o hemiola” (superposición de una pulsación ternaria y otra binaria) se transforma en el tresillo cubano, el cual, combinado con una pulsación binaria, forma el “ritmo de habanera”. A continuación, citamos el cuadro explicativo de esas transformaciones rítmicas:

Ejemplo 1. Transformaciones rítmicas

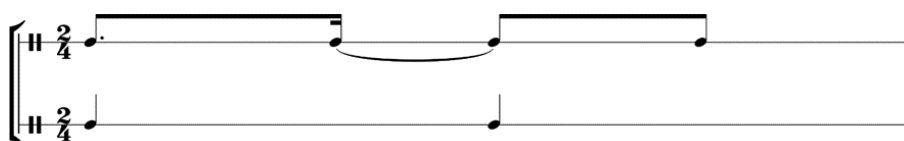
Hemiola vertical



Reducción sonora de la hemiola



Tresillo cubano



“Ritmo de habanera” o tango



Lo que hemos reconocido en varios tangos consultados es que la repetición de la nota o del acorde, en el centro del diseño de la habanera, muestra la propensión a la síncopa que formaría el tresillo cubano (corchea con punto-corchea con punto-corchea), de donde derivaría. Es decir que, si esos acordes o notas del mismo nombre se ligaran, tendríamos el típico 3-3-2 sobre el que Pérez Fernández afirma que muestra una manera aditiva de organizar los valores,¹⁸ lo cual, es un sello característico de la música africana. Los ejemplos son varios, ya que es un rasgo recurrente: “Cara dura, ¿De quién es eso?” y “Ataniche” de Ernesto Ponzio; “El entrerriano”, “La entrerriana”, “Final de

16. Rodríguez Ruidíaz, *La contradanza*.

17. Pérez Fernández, *La binarización*.

18. *Ibíd.*

una garufa”, “Alberto”, “La reina de Saba”, “Don José María” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “La C...ara de la L...una” y “Ahí nomás” de Manuel Campoamor; “La Viruta”, “Ojos negros”, “Rodríguez Peña”, “Racing Club”, “El Pato de la Z”, “Tiene la palabra”, “El perverso” y “El saladillo” de Vicente Greco; “La Catreira” de Arturo De Bassi; “Espiga de oro”, “Armenonville”, “Sábado inglés” y “Margot” de Juan Maglio; “Alice”, “Lágrimas”, “Batarás”, “La Cabrera”, “El Marne”, “Maipo”, “Moñito”, “Rawson”, “Retintín”, “La guitarrita”, “Bien tirao”, “Nariz” y “Anatomía” de Eduardo Arolas; “Yunta Brava” de Ángel Villoldo; “Aguardate China”, “El afamado”, “El pretencioso”, “La coqueta del plata” y “Tomale el tiempo” de Alfredo Eusebio Gobbi; “Ricurita” de Emma Silvia Troisi; “El burro” de Carlos Minotti: “¿A la vuelta?” De Próspero Cimaglia y “Don Justo” de Rafael Fracassi.¹⁹ Transcribimos un ejemplo a continuación:

Ejemplo 2. “El entrerriano” de Rosendo Mendizábal. Compases 1 a 6.



Inclusive si despojamos la armonía en el diseño y solo observamos la línea de bajo, la posibilidad de ligar esa nota repetida central es más evidente:²⁰

Ejemplo 3. “Don Justo” de Rafael Fracassi. Compases 1 a 4.



Reproducimos debajo la danza cubana decimonónica de Ignacio Cervantes llamada “Picotazos”,²¹ en donde puede observarse que en este caso efectivamente están ligadas las notas repetidas del diseño, obteniendo así el modelo sincopado.

19. Es preciso aclarar que en el tango “La C...ara de la L...una” de Campoamor grabado por la orquesta de Vicente Greco en 1911, la guitarra que realiza el acompañamiento, según lo que podemos apreciar en la grabación muy defectuosa, pareciera ligar algunos de los bajos generando el tresillo cubano. Lo mismo sucede con “La Viruta”, tango grabado por Arolas y su orquesta típica entre 1913 y 1918. Sin embargo, la tendencia se inclinaba a generar la repetición de esos acordes en el centro. Los enlaces para escuchar son <https://www.youtube.com/watch?v=dLUSJP-VxNQ> y <https://www.youtube.com/watch?v=9Ccbr1X4giw>

20. En la grabación de época a cargo de la Cattani’s band no se perciben esos diseños ligados.

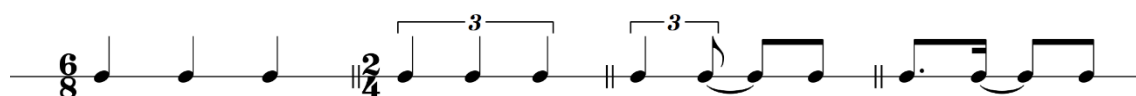
21. Consultado en [https://imslp.org/wiki/Danzas_Cubanas_\(Cervantes%2C_Ignacio\)](https://imslp.org/wiki/Danzas_Cubanas_(Cervantes%2C_Ignacio))

Ejemplo 4. “Picotazos” de Ignacio Cervantes. Compases 17 a 20.



Pero Pérez Fernández analiza que ese “patrón de la habanera”, con las notas internas ligadas, es el resultado de la binarización del “moloso” (sucesión de tres negras en un compás de 6/8).²² Y explica la evolución de la siguiente manera:

Ejemplo 5. Desarrollo del “patrón de la habanera”.



El hecho es que esa forma particular en la disposición del “patrón de la habanera” con notas u acordes repetidos en el centro daría cuenta de un estadio previo ternario y de ascendencia afro.

“Patrón de la habanera” invertido

Otra disposición de los sonidos en el “patrón de la habanera” genera la posibilidad de separar en dos el diseño, obteniendo una “clave” sincopada. Veamos un ejemplo en “Don Juan” de Ricardo Podestá.

Ejemplo 6. “Don Juan” de Ricardo Podestá. Compases 1 a 4 (diseño original de mano izquierda)



Ejemplo 7. “Don Juan” de Ricardo Podestá. Compases 1 a 4 (bajo separado en dos líneas).



22. Pérez Fernández, *La binarización*.

Queda sugerida esa división, como vemos, por el uso de una octava o un bicordio en el primer y tercer tiempo y una nota repetida sin armonizar, que da más la sensación de un bajo en contratiempo para el segundo y cuarto tiempo. En “El otario” de Gerardo Metallo, en “De pura yerba” de Augusto Berto y en el tango del afrodescendiente Carlos Posadas titulado “Retirao”, se plantea el diseño de la habanera con las mismas características señaladas en el ejemplo anterior.

Rodríguez Ruidíaz apunta que, en algunas contradanzas cubanas del siglo XIX, ese tipo de “sincopación” es, generalmente, pasada por alto.²³ El ejemplo que incluye es de la contradanza “La Matilde” de 1829, en donde los sonidos del bajo están desplazados de los tiempos fuertes por el uso del contratiempo. Pero hay otras de Manuel Saumell Robredo,²⁴ como “La Linda”, “El Bazar”, “La gota de agua”, “La territorial”, “La Trenita” o “La Veleta”, en donde encontramos la habanera invertida, tal como en los ejemplos de los tangos propuestos.

Flexibilización rítmica

Rodríguez Ruidíaz asevera que uno de los recursos utilizados en la música africana es el de ejecutar pulsaciones ternarias y binarias de forma consecutiva o simultánea, generando texturas que han sido denominadas “ritmos compuestos o cruzados”.²⁵ Esa práctica, decíamos, recibe el nombre de “hemiola o sesquiáltera”. El análisis que ese autor hace de las contradanzas cubanas del siglo XIX nos interesa, debido a la relación consanguínea con la habanera que, luego, será importada a nuestro país.

Un breve pantallazo del recorrido histórico de la habanera lo aclara. La contradanza inglesa del siglo XVI se hizo famosa en el siglo XVII en varios países europeos. En primer lugar, en Francia y, recién en el siglo XVIII, en España. Desde allí se proyectó en las colonias americanas. En Cuba, la música de la contradanza fue transformada debido a la introducción de patrones rítmicos de origen africano, convirtiéndose en una auténtica “contradanza acriollada”.²⁶

Es decir, la característica que se les ha imprimido a los modelos europeos en Cuba tiene que ver con una flexibilización del ritmo. El autor observa, en la contradanza

23. Rodríguez Ruidíaz, *La contradanza*.

24. Consultado en http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP311511-PMLP503210-SAUMELL,_CONTRADANZAS.pdf

25. Ibid.

26. Ibid.

“La Matilde”, la presencia de hemiolas y, además, de un recurso que denomina “microtiempo”, es decir, desplazamientos micrométricos de las subdivisiones del compás, lo que determina una ejecución imprecisa y fluctuante. El caso más común ocurre por la superposición del tresillo de corcheas en la mano derecha y la corchea con punto semicorchea en la mano izquierda (primera célula del “patrón de la habanera”), debido a que no es posible una interpretación exacta de esas dos células superpuestas.

En algunas contradanzas cubanas decimonónicas de Manuel Saumell Robredo se observa ese mismo recurso:²⁷ “Las Quejas”, “La Cuelga”, “La piñata habanera”, “El jigote de Trinita”, “La trenita”, “¿Pero por qué?”, “El pañuelo de Pepa”, “La veleta” y “El último golpe”. La consulta en la Biblioteca Digital Hispana arroja un ejemplo del uso del “microtiempo” y de hemiolas, pero en una “danza habanera” titulada “La cubana” de entre 1850 y 1868.²⁸

Ejemplo 8. La cubana de F. Lahoz. Compases 17 a 24.

Para nuestra sorpresa, en varios tangos tempranos, observamos el ritmo sesquiáltero o la hemiola, que, sin embargo, será abandonado rápidamente a medida que el género se vaya consolidando. ¿Son vestigios de aquella ascendencia africana lo que aparece en los tangos también? Novati y Cuello afirman que la habanera llegada desde Cuba a Europa sigue dos caminos: el primero, en donde continúa con el nombre de “habanera” y se convierte en una danza de salón tomando la coreografía de la pareja enlazada; y el otro, en donde toma el nombre de “tango americano”, se difunde a merced de la representación teatral sin coreografía y los argumentos o ambientación que

27. Consultado en http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP311511-PMLP503210-SAUMELL,_CONTRADANZAS.pdf

28. Consultado en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174866&page=1>

exhiben están ligados a los negros.²⁹ Sobre lo musical resaltan: “...una de las características principales de la habanera: la alternancia de tresillos sobre ritmo binario, que hemos visto vinculada al tango americano y que acompañó, aunque muy fugazmente, las primeras plasmaciones del tango rioplatense”.³⁰

Adjuntan un ejemplo de “El tango del mate” de Pedro Palau de 1891, el cual fue introducido en 1894 en una zarzuelita en un acto denominada *De Madrid a Buenos Aires*, en donde se observa el tresillo de corcheas sobre el ritmo de habanera. Los autores marcan que “existen además varios pasajes en compás ternario alternando con el binario. Si bien el texto tiene carácter local, se trata de una habanera o un tango americano, como bien lo evidencian sus características”.³¹ Es decir, advierten el uso de la hemiola como una característica primordial de la habanera o del tango americano, pero sin vislumbrar en ello un componente afro.

Se puede observar el uso de hemiolas y del recurso de “microtiempo” en tangos de la etapa de gestación y Guardia Vieja (entre 1880 y 1915), como: “La entrerriana” de Anselmo Rosendo Mendizábal, “La Morocha” de Enrique Saborido, “A la gran flauta” de Alberto Poggi, varios tangos de Miguel Tornquist, como “El Maco”, “El estopín”, “El chinchorro”, “El Batarás” y “El ñato” y también en otros de Leopoldo Corretjer, como “Apuntá pa otro lao”, “El argentino”, “Don Viruta y Chicharrón”, “Mate amargo” y “El afilador”.

Ejemplo 9. “La Morocha” de Enrique Saborido. Compases 37 a 42.



En “Recuerdos de Alzaga” de Alberto Bachmann-Arnel de 1914, que en la portada figura como “habanera-tango”,³² hay presencia también de los tresillos de corcheas en la mano derecha y el ritmo de habanera en la izquierda. Datos nos faltan sobre el compositor, pero denota el parentesco de ese recurso con la habanera.

29. Novati y Cuello, “Aspectos históricos musicales”.

30. Ibid., 7.

31. Ibid., 13.

32. La referencia digital para escuchar “Recuerdos de Alzaga” es

https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=ywOJ7uD7aYo&feature=emb_logo

Ejemplo 10. “A la gran flauta” de Alberto Poggi. Compases 33 a 40.

Ejemplo 11. “Recuerdos de Alzaga” de Alberto Bachmann-Arnel. Compases 25 a 28.

Dentro de los últimos años del siglo XIX, localizamos el tango “Sargento Cabral” de 1899, de Manuel Campoamor, en donde se visualizan polirritmias mucho más osadas, ya que se superponen células rítmicas que aluden a una acentuación completamente diferente.

Ejemplo 12. “Sargento Cabral” de Manuel Campoamor. Compases 16 a 18.

La superposición del quintillo y las dos corcheas seguida de una hemiola marca una acentuada propensión hacia la ambigüedad métrica. Incluso, es dado pensar, que lo que intenta hacer el compositor con la escritura, es reproducir una idea de fraseo que corre libremente por encima de las corcheas más rígidas en el acompañamiento. Pero en el mismo tango, unos compases más adelante, Campoamor redobla la apuesta:

Ejemplo 13. “Sargento Cabral” de Manuel Campoamor. Compases 28 a 30.



La seguidilla de seis quintillos sobre un bajo sincopado es realmente un desafío comparable a los estudios para piano Op. 7 de Stravinsky de 1908, o a los estudios para piano Op. 8 (1894) de Scriabin, o los 5 preludios Op. 15 (1895/1896) del mismo compositor.³³ Pero más allá de lo que pareciera sonar a broma, lo cierto es que la complejidad polirrítmica es notable. Lo que sucede es que aquí, a diferencia del planteo de Stravinsky o de Scriabin, no se trata de un estudio de la independencia de manos, sino de un tango popular, e incluso, editado para el consumo del músico aficionado que tocaba en su hogar. Inclusive, los contrarritmos que serían más típicos de la música africana son aquellos que combinan unidades binarias y ternarias en múltiplos de la relación 2:3, por ejemplo 4:3 o 4:6. Pero en el caso de “Sargento Cabral”, la combinación es de 5:2.

En caso de querer hacer una posible lectura de un proceso de binarización, el resultado sería que esos quintillos derivan de los seisillos de semicorcheas propios de un 6/8 y que el hecho de escribirlos como quintillos, tenga que ver con algún silencio (de cualquiera de esas seis semicorcheas), que en la práctica de la ejecución generaría la sensación de un quintillo. O podría tratarse de las cuatro semicorcheas con una apoyatura. Pero son hipótesis. Lo que está anotado rítmicamente es otra cosa, y tiene una particular dificultad. Pero la Banda de la Guardia Republicana de París interpreta el tango de Campoamor convirtiendo el quintillo en corchea-dos semicorcheas, en donde la corchea tiene una bordadura.³⁴ Alfredo Gobbi estaba entre los músicos de la banda y quizás colaboró en la resolución de ese pasaje.³⁵ El tema, de todos modos, es si Campoamor lo concebía o lo tocaba de esa manera.

Cuando nos adentramos en la historia biográfica de Campoamor, sin embargo, descubrimos que desconocía la escritura musical, por lo que a sus tangos se los

33. Agradecemos las observaciones aportadas por Héctor Rubio en este punto.

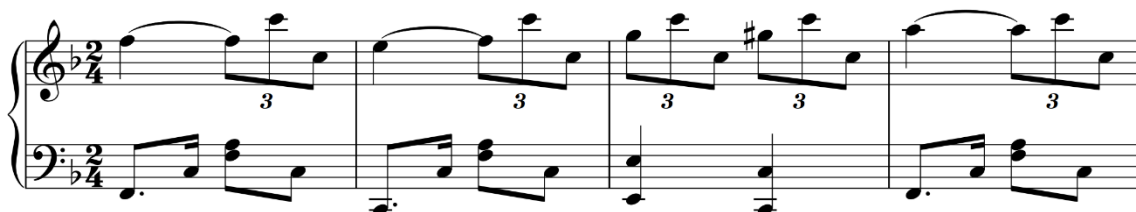
34. La referencia digital para escuchar “Sargento Cabral” por la Banda Republicana de París es <https://www.youtube.com/watch?v=WDXtVLiZFbE>

35. Esta valiosa observación nos fue aportada por Omar García Brunelli.

escribían “expertos de la firma Breyer”,³⁶ lo cual podría indicar, efectivamente, que se trataba de un esfuerzo por pasar a la escritura musical una complejidad rítmica que Campoamor expresaba en sus ejecuciones. De todos modos, en los tangos de su autoría de unos años después, como “L... C...ara de la L..una” de 1901, “Muy de la garganta” de 1903, “Mi Capitán” de 1905, esas complejidades desaparecen. Esto podría deberse a que la persona que escribió esos otros tangos no consideró transcribir cuestiones de fraseo o porque él mismo ya escribía sus propios tangos más simplificados.

Las crónicas relatan que estudió piano “de oído”, pero que también, uno de sus profesores fue el compositor Leopoldo Corretjer, a quien Campomar dedicó justamente su tango “Sargento Cabral”. Es de extrañar que un músico formado como Corretjer le haya dado clases sin recurrir a los conocimientos de la lectura musical que, incluso, estaban muy instalados en la época. Al revisar los tangos de su profesor Leopoldo Corretjer, tropezamos con el uso de hemiolas verticalizadas y consecutivas en “Don Viruta y Chicharrón”,³⁷ “Apuntá pa otro lao”,³⁸ “Mate amargo”³⁹ y en “El afilador”,⁴⁰ pero, en ningún caso, con la dificultad rítmica de los de Campoamor. Esto resalta, sin embargo, una tendencia de Corretjer a la flexibilización del flujo rítmico. Veamos un ejemplo:

Ejemplo 14. “Apuntá pa otro lao” de Leopoldo Corretjer. Compases 21 a 24.



A Campoamor, sus íntimos le apodaban “el Negro”, pero no tenemos conocimiento de una posible ascendencia afro en la familia; Cirio no lo nombra entre los músicos negros que hacían tangos.⁴¹ Acompañó en el piano a Gabino Ezeiza, que sí

36. Consultado en <https://www.todotango.com/creadores/biografia/507/Manuel-Campoamor/>

37. La referencia digital para escuchar “Don Viruta y Chicharrón” es

<https://www.youtube.com/watch?v=B4KAaCHShqM>

38. La referencia digital para escuchar “Apuntá pa otro lao” es

<https://www.youtube.com/watch?v=RxrWwyEeGKc>

39. La referencia digital para escuchar “Mate amargo” es

<https://www.youtube.com/watch?v=FHN4cloOV4A>

40. La referencia digital para escuchar “El afilador” es

<https://www.youtube.com/watch?v=aAhya73AUg8>

41. Cirio, “La historia negra del tango”, 2010.

era afrodescendiente, y existe un registro de ese dúo de 1905 de “El cochero”.⁴² Allí, lo que ejecuta Campoamor, casi con seguridad, se trata de una improvisación. Ahora, si bien hay una libertad agógica, no se escuchan superposiciones rítmicas o métricas complejas. Esto se podría deber al hecho de estar supeditado a desarrollar el acompañamiento al payador Gabino Ezeiza y haber sentido coartada la libertad que pudiera tener al tocar como solista.

Hay otro tango “El bollitero”, de Próspero Cimaglia, en donde encontramos el uso de quintillos superpuestos al “ritmo de la habanera” y también a una corchea y dos semicorcheas. Pocos datos hay de ese compositor. De todos modos, quizás no era un ejemplo tan aislado el tango de Campoamor, en relación con el uso del quintillo sobre ritmos binarios.

Respecto de las formas de ejecución plagadas de complejidades rítmicas o métricas, hay un dato interesante sobre la interpretación de las contradanzas cubanas. El periodista francés Jean Baptiste Rosemond de Beauvallon escribió en 1844:

Los aires de danza están plenos de frescor y originalidad; pero erizados de síncopas y de medidas a contratiempo que para quienes la ejecutan es de una dificultad inaudita. El célebre violonchelista Behrer me ha confesado haber ensayado inútilmente de descifrar una parte del contrabajo ejecutado todas las noches en La Habanera por un negro que no conocía ni una sola nota.⁴³

A este tipo de interpretaciones en Cuba se las llama “toque con sandunga” (fluctuaciones micrométricas de la melodía).⁴⁴ En el siguiente tango de Eloísa D’Herbil, titulado “Que sí que no” (de fines del siglo XIX, aproximadamente), puede observarse que el tresillo de corcheas tiene un puntillo en la segunda corchea y, por ende, una semicorchea que le sigue; y eso debe tocarse superpuesto a la primera célula del “ritmo de la habanera”. Para un pianista que debe resolver interpretativamente esa propuesta, resulta un tanto engorrosa, no sólo a nivel de la lectura y su resolución sino, incluso, en el intento de generar una versión de esa idea rítmica original de la compositora. Se correspondería, sin dudas, con el concepto de “microtiempo”, ya que cualquier

42. La referencia digital para escuchar “El Cochero” es <https://www.youtube.com/watch?v=j5qgz0m57HY>

43. Rodríguez Ruidíaz, *La contradanza cubana*, 2.

44. Según Rodríguez Ruidíaz a esa “sensación voluptuosa” de gran flexibilidad y soltura a nivel rítmico, en Cuba se la denomina “sabor a Sandunga” y se la encuentra estrechamente relacionada, en sentido general, con las manifestaciones de la música afro- hispana (*La contradanza Cubana*, 10).

ejecución posible tendría una cuota de libertad (lamentablemente no hay grabaciones de época de este tango).

Ejemplo 15. “Que sí que no” de Eloísa D’Herbil. Compases 1 a 3.



Pero, a diferencia de Campoamor, Eloísa D’Herbil no tocaba de oído el piano y sí sabía escribir música. Había nacido en Cádiz España en 1842, y era hija del marqués de Saint Tomas José D’Herbil y de la duquesa portuguesa Raquel Ángel de Cadia. Estudió piano nada más y nada menos que con Franz Liszt quien, según relatan, la apodó la “Chopin con faldas”. Consagrada como niña prodigio, a los 13 años dio un concierto de piano en el Teatro Real de Madrid y así comenzó su brillante carrera.

La parte biográfica que arroja luz acerca de las conexiones musicales que establecemos entre sus tangos y la música negra refiere que, en 1860, se estableció en Cuba debido a las haciendas azucareras de su padre (actividad que nucleaba esclavos negros por excelencia). Siete años después, arribó a Buenos Aires. En 1872, realizó un concierto benéfico en el teatro Colón donde estrenó su habanera “Vente a Buenos Aires”, y que se convirtió en un éxito. Luego compuso más de cien tangos que permanecieron durante muchos años en el anonimato.⁴⁵ Algunos títulos son “Calote, ¡Che, no calotiés! El queco”,⁴⁶ “El mozo rubio”, “Evangélica” (que figura como “tango cubano”), “La multa”, “Yo soy la rubia o El Maco” (homónimo del que hizo Miguel Tornquist). Lamentablemente, no hemos podido hallar registros escritos de esos tangos (a excepción de “Que sí que no”) o incluso de la habanera, que serían de gran utilidad a los efectos comparativos. Pero, podemos atribuir al repertorio de conductas rítmicas que utiliza influencias de música que pudo haber frecuentado en tierras cubanas. La búsqueda de esas posibilidades nos topó con algunas guarachas cubanas para piano de

45. Consultado en https://www.clarin.com/viva/eloisadherbil-tanguera-esperada_0_VgJHgUHL.html

46. Al no poseer la partitura no sabemos si se trata del homónimo del anónimo “El Queco”.

mitad y fines del siglo XIX, que exhiben las mismas estructuras rítmicas. El fragmento que transcribimos a continuación es de “La niña tropical” de 1895.⁴⁷

Ejemplo 16. “La niña tropical” de Uamir. Compases 1 a 4.

tiempo de guaracha cubana

Vemos que la estructura rítmica del acompañamiento es la misma que usara D’Herbil, pero para la línea del canto.

De 1888, hay otra guaracha cubana titulada “La Mulata Rosa”,⁴⁸ en donde en el patrón de acompañamiento, tenemos el tresillo más las dos corcheas. De igual manera, lo encontramos en la contradanza de Manuel Saumell “Saludo a Cuba”. Es decir, se trata de un patrón en el que, a diferencia de los dos que exhibimos anteriormente, las tres corcheas no están sometidas al proceso de binarización.

Ejemplo 17. “La Mulata Rosa” de Gotós. Compases 38 a 45.

Esa combinación ternaria-binaria tiene un origen africano, según lo explica detalladamente Pérez Fernández y se da tanto en los toques de tambor como en el canto.⁴⁹ Además, se sometió a un proceso de binarización que hizo que derivara en “un

47. La referencia digital de la partitura de “La niña tropical” puede consultarse en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000066468&page=1>

48. La referencia digital de “La Mulata Rosa” es <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046603&page=1>

49. Pérez Fernández, *La binarización*, 80.

patrón rítmico muy característico de la franja negra compuesto de semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas”.⁵⁰ Lo va a analizar en guarachas, contradanzas, danzas cubanas, danzas puertorriqueñas, el sucu-sucu, el son cubano, el tamborito, la plena, el carabiné y otras especies del Caribe. “Carlos Vega la identificó como la principal fórmula de pie del cancionero binario oriental, aunque le atribuye erradamente un origen ibérico”.⁵¹

Nos interesa particularmente la hipótesis de Wilkes y Guerrero (que adjunta en su libro Pérez Fernández) sobre la evolución del “ritmo sincopado de la milonga”,⁵² que se debería a las influencias recibidas de la habanera cubana y debido al abandono del 6/8 original para asumir, finalmente, un 2/4. Proponen los autores, el siguiente cuadro evolutivo que esclarece el proceso.

Ejemplo 18. Proceso de binarización.

Pérez Fernández sugiere, en el primer ejemplo, que es más adecuada la corchea-negra (yambo) en vez de la negra-corchea (troqueo), debido a que considera que el yámbico es sumamente común en la música africana, de donde procede. “... si Wilkes hubiera tenido algún interés en tomar en consideración los posibles aportes realizados por los africanos a la música argentina, habría descubierto sin dudas, el origen del referido patrón rítmico, tan escaso en la música española”.⁵³

Debido al hallazgo del tango de D’Herbil (y los ejemplos cubanos), agregaríamos al cuadro una fase intermedia más, con el tresillo de corcheas, en donde se

50. La franja negra de la que habla el autor coincide con el área que Carlos Vega asignó al “cancionero binario oriental” en donde se concentra el mayor poblamiento africano. Abarca la región porteña de Argentina, Uruguay, Brasil, llega también hasta Venezuela y Colombia a lo largo del litoral atlántico alcanzando las islas del Caribe e incluso México. Tiene como centro Río de Janeiro.

51. *Ibid.*, 82.

52. J.T. Wilkes e I. Guerrero Cárpena, *Formas musicales rioplatenses* (Buenos Aires: Publicación Estudios Hispanos, 1946) citado en Pérez Fernández, *La Binarización*.

53. Pérez Fernández, *La binarización*, 88.

alarga la corchea del medio (célula rítmica que tampoco la encontramos en ningún ejemplo de Pérez Fernández o Rodríguez Ruidíaz). Esa célula se situaría casi a un paso de conseguir el anfibraco binarizado. El cuadro se completaría así:

Ejemplo 19. Proceso de binarización (extendido).

The diagram illustrates the process of binarization (extended) through four stages:

1. A single melodic line in 6/8 time signature.
2. A melodic line in 2/4 time signature, showing a triplet of eighth notes.
3. A melodic line in 2/4 time signature, showing a triplet of eighth notes and a dotted quarter note.
4. A melodic line in 2/4 time signature, showing a dotted quarter note and an eighth note.

“Patrón anfibraco” en la línea melódica

La forma binarizada final, o el “patrón anfibraco”, es ciertamente un rasgo muy recurrente dentro de la línea melódica de los tangos de la “Guardia Vieja”, e incluso de tangos posteriores. Es una característica que prevaleció, sin dudas. “La entrerriana”, “Don José María”, “Somos de línea” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “La Cara de la Luna” de Campoamor; “Don Juan” de Ernesto Ponzio; “Don Justo” y “Alma Argentina” de Rafael Fracassi; “El caburé” de Bassi; “El anatomista” y “La paica” de Vicente Greco; “Apuntá pa el otro lao”, “Don Viruta y Chicharrón” de Leopoldo Corretjer; “Artigas” y “Un copetín” de Juan Maglio; “Lágrimas” y “Catita” de Eduardo Arolas; “Chiquita”, “El cachorrito”, la milonga “El más pesao” de Ángel Villoldo; “¿A la vuelta?” De Próspero Cimaglia; “El botón” de Carlos Minotti; y en “Bajo el alero” de Gerardo Metallo tienen el “patrón anfibraco” original (semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas) en la melodía. Transcribimos un ejemplo:

Ejemplo 20. “La Paica” de Vicente Greco. Compases 9 a 12.

The musical score for “La Paica” by Vicente Greco, measures 9 to 12, is shown in 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes, and the bass line consists of eighth and quarter notes.

Incluimos, a continuación, las variaciones que afectan a la estructura rítmica referida en distintos tangos: “A la luz de los faroles”, “Don José María”, “Somos de línea”, “El entrerriano” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “Ca-ra-ca-fú” de Juan Maglio; “Un reculé” de Carlos Posadas; “Anatomía” y “Bien tirao” de Eduardo Arolas incluyen el “patrón anfibraco” con la variación N° 1.

Ejemplo 21. Variación N° 1.



En “Brujo” de Domingo Greco; “Ojos Negros” (con la primera semicorchea en silencio) de Vicente Greco; “La catrera” de Arturo De Bassi; “A la gran flauta” de Alberto Poggi; “A la luz de los faroles”, “Final de una garufa”, “Alberto”, “Arrabalera”, “Don José María”, “Somos de línea”, “Z club” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “Artigas”, “Sábado inglés”, “Un chico bien” y “La pareja” de Juan Maglio; “Lágrimas”, “Bataraz”, “Cardos”, “Catamarca”, “Retintín”, “Una noche de garufa”, “Viborita”, “La guitarrita” de Eduardo Arolas; “El biguá”, “Marta”, “El simpático”, “Retirao” y “Guanaco” de Carlos Posadas; “El Botón” de Carlos Minotti y “La Requetericona” de Próspero Cimaglia, encontramos la variación N° 2.

Ejemplo 22. Variación N° 2.



En “La Viruta” y “Rodríguez Peña” de Vicente Greco; “La pareja” de Juan Maglio; “Lágrimas” y “Anatomía” de Eduardo Arolas; “El bollitero” de Próspero Cimaglia y “Sacame una película gordito” de Ángel Villoldo, localizamos el diseño con la variación N° 3.

Ejemplo 23. Variación N° 3.



En “Che chambacita” de Domingo Greco; “El anatomista” de Vicente Greco; “Final de una garufa” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal, “Armenonville” y “La pareja” de Juan Maglio; “Maipo” y “El rey de los bordoneos” de Eduardo Arolas; “El choclo” de Ángel Villoldo; “La coqueta del Plata” y “Tomale el tiempo” de Alfredo Eusebio Gobbi; “Pacho” de Carlos Minotti; “El biguá”, “Marta”, “El simpático”,

“Retirao” y “Guanaco” de Carlos Posadas y “Ahí nomás” de Manuel Campoamor, encontramos la variación N° 4.

Ejemplo 24. Variación N° 4.



En “Adiós pueblo” de Agustín Bardi; “El caburé” de Arturo De Bassi; “Reina de Saba” de Rosendo Mendizábal; “Armenonville” y “Un chico bien” de Juan Maglio; “Catamarca”, “Place Pigall” y “Viborita” de Eduardo Arolas; “La blanqueada” de Carlos Minotti; “El porteñito” de Ángel Villoldo, hallamos la variación N° 5.

Ejemplo 25. Variación N° 5.



En “Apuntá pa el otro lao”, “Don Viruta y Chicharrón” y “Mate amargo” de Leopoldo Corretjer; “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “Sábado inglés” de Juan Maglio; “Prendete del brazo nena” de Ángel Villoldo, tenemos la variación N° 6.

Ejemplo 26. Variación N° 6.



Como vemos, muchos tangos albergan más de una de las variaciones posibles del “patrón anfibracó” o sincopado dentro de la línea melódica.

“Patrón anfibracó” en el acompañamiento

El “patrón anfibracó” en el acompañamiento supuso menos casos, debido al predominante “ritmo de la habanera”. En los tangos “Don Clemente” y “A la gran flauta” de Alberto Poggi; “La tejedora” de Arturo De Navas; “De Raza” y “El Mejicano” de Vicente Greco (que en la portada está ilustrado con un afrodescendiente); “Moñito (Marrón Glacé)”, “Catamarca”, “Colorao” y “Tupungato” de Eduardo Arolas; “Retirao” de Carlos Posadas o “La carbonada” de José Martínez (el título y la ilustración de la portada aluden a los afrodescendientes), observamos ese modelo en el acompañamiento.

Ejemplo 27. “De raza” de Vicente Greco. Compases 34 a 37.

En el siguiente tango de Ernesto Nazaret de 1910, también figura el patrón anfíbraco. Novati y Cuello aclaran que la denominación “tango brasileiro” es sólo de procedencia, y se trata de una especie coreográfico-musical de la generación de la habanera.⁵⁴ Aquí se vuelve a resaltar el parentesco de ese recurso con la danza cubana. Incluso ese compositor tiene una pieza denominada “Tango habanera”,⁵⁵ en donde se hace uso del “patrón anfíbraco” tanto en el acompañamiento como en la línea melódica.

Ejemplo 28. Ernesto Nazareh (Odeón), “Tango brasileiro”. Compases 17 a 20.

El tresillo de negras y su versión binarizada

Al igual que en “Sargento Cabral” de Campoamor, en el siguiente tango, denominado “El Ñato” (que podría aludir a un rasgo facial de los afrodescendientes) de Miguel Tornquist, se incluye como patrón de acompañamiento una base sincopada de corta-larga-corta que derivaría de la conversión del tresillo de negras al contexto binario:

Ejemplo 28. Conversión del tresillo de negras.

54. Novati y Cuello, “Aspectos histórico musicales”.

55 . Consultado en http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP614010-PMLP488270-en_tango_habanera.pdf

A ese tipo de base sincopada la encontramos, también, en el tango “Alma Argentina” de Rafael Fracassi y en “Don Viruta y chicharrón” y “El argentino” de Leopoldo Corretjer.

Ejemplo 29. “El ñato” de Miguel Tornquist. Compases 1 a 6.

Ejemplo 30. “El argentino” de Leopoldo Corretjer. Compases 37 a 42.

En “El ñato” también Tornquist plantea una apuesta rítmica de mayor dificultad que superpone un tresillo de negras a una figura de tresillo formada por negra más corchea, lo que crea una apariencia de 3/4 para el bajo y un 6/8 para la voz superior (podría tratarse de tres negras en un 6/8 o el “moloso”, pero que por la acentuación supondría un 3/4 también). La alternancia de ese tresillo de negras con la síncopa de corchea-negra-corchea, nos permite más aún, vislumbrar fases intermedias en el proceso de binarización: “...en el contexto binario del dos por cuatro el tresillo resulta una reminiscencia de la ternaridad precedente”.⁵⁶

Al mismo tipo de intercambio ternario-binario o de células ternarias y sus correspondientes diseños binarizados, pero a nivel lineal, lo observamos en el siguiente tango de Leopoldo Corretjer, pero sobre la unidad de la corchea.

Las contradanzas de Manuel Saumell en donde aparece el tresillo de negras en compases en 2/4 son: “La Luisiana”, “Las quejas”, “Tu sonrisa”, “La gota de agua” y “La niña bonita”.

56. Pérez Fernández, *La binarización*, 88.

Ejemplo 31. “El ñato” de Miguel Tornquist. Compases 29 a 36.

Ejemplo 32. “El afilador” de Leopoldo Corretjer. Compases 4 a 7.

Ejemplo 33. “Tu sonrisa” de Manuel Saumell. Compases 1 a 4.

Sobre el tresillo de negras en compases binarios, Pérez Fernández destaca que uno de los rasgos que caracteriza a los cantos haitianos es la alternancia binario-ternaria en dos secciones del tramo temporal.⁵⁷ Ese tramo temporal se compone de tres pulsaciones básicas binarias y dos pulsaciones básicas ternarias. Esas secciones tienen la misma extensión en una relación de 2:3. La sección ternaria está escrita, justamente, con el tresillo de negras. A su vez, identifica su uso en varias especies influenciadas por lo africano, como contradanzas cubanas, danzas puertorriqueñas, en un son michoacano

57. Pérez Fernández, *La binarización*, 86.

mexicano, en unos seis venezolanos, en cantos funerarios congo-musunde cubanos y en cantos de origen congo o bantú.

El homónimo de “El Maco” de Eloísa D’Herbil, por Miguel Tornquist, también presenta conductas rítmicas afro. El uso indistinto de pie binario y ternario, hemiolas, además de síncopas se dan cita allí. Aquí, los quintillos, a diferencia de lo que sucedía en el tango de Campoamor, funcionan como anacrusas y no dan lugar a complejidades desde la superposición.

Ejemplo 34. “El Maco” de Miguel Tornquist. Compases 1 a 11.

En el tango “Club Z” del músico negro Mendizábal y en “Pobre gaucho” de Eduardo Arolas, encontramos también extensas anacrusas de cinco, seis o siete notas en movimiento ascendente o incluso por movimiento contrario con ambas manos que, dicho sea de paso, no son comunes en los tangos rioplatenses. Pero, en este caso, no hemos podido encontrar un vínculo con la música africana.

Principio de canto responsorial

Por otra parte, en “Que sí que no” de D’Herbil, existe una conexión más evidente con la cultura negra debido a la letra, que es de su autoría también. Tiene relación, sin dudas, con los típicos cantos posibles de corear por una concurrencia, en donde el juego de palabras cortas toma protagonismo. Cirio asevera que algunos compositores blancos recurrieron a incluir conductas musicales en sus tangos que le permitieran al público entender su conexión con la “negritud”.⁵⁸ Entre uno de esos

58. Cirio, “La presencia del negro”.

recursos destaca el uso de onomatopeyas muy propias del canto responsorial, que es una de las marcas estilísticas de la música africana. En este caso, si bien no son onomatopeyas, son frases cortas repetidas con leves variaciones de la letra. Los primeros dos versos “Que sí, que no” y “que no, que sí” dan lugar a un principio de forma responsorial. Decimos “principio”, ya que, en verdad, la división de las estrofas es en todo caso “antifonal” y se trata de un diálogo de seducción entre una mujer y un hombre (en vez de coro y solista) con cierto tono de picardía. Así y todo, creemos que hay un componente afro en el juego y el intercambio de dos interlocutores sumado a las palabras cortas y repetitivas.

(Él)

Que sí, que no
que no, que sí
que sólo, sólo,
que sólo, sólo,
te quiero a ti.

(Ella)

Que no, que sí
que sí, que no
que así te quiero,
te quiero, te quiero,
te quiero yo.

(Él)

Que sí, que no
que no, que sí
que mis suspiros,
suspiros, suspiros,
son para ti.

(Ella)

Que no, que sí
que sí, que no.
También suspiro,
suspiro, suspiro,
suspiro yo.

Incluso, la repetición insistente de las palabras acusa fines rítmicos, lo que también se aproxima al recurso que Cirio denomina “palabras que ritman”,⁵⁹ las cuales son elegidas por su sonoridad y determinan, muchas veces, frases ininteligibles.⁶⁰

Ejemplo 35. “Que sí que no” de Eloísa D’Herbil. Compases 12 a 20.⁶¹

The image shows a musical score for the tango "Que sí que no" by Eloísa D'Herbil, measures 12 to 20. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a vocal line with lyrics. The lyrics are: "EL Que si que no que no que si que solo solo que solo que solo te quiero a ti".

Finalmente, adjuntamos un cuadro en donde figuran las conductas rítmicas observadas de ascendencia afro y la cantidad numérica de tangos (cuyos títulos aparecen en el desarrollo de este trabajo) en los que las hemos podido observar:

59. Cirio, “La presencia del negro”.

60. Uno de los ejemplos que propone Cirio es del tango “Azabache” (aunque de muchos años después) donde los primeros versos dicen así: “Retumba con sangre y tumba, tarumba de tumba y sangre” (Cirio, “La presencia del negro”, 39).

61. Consultado en <https://www.todotango.com/musica/tema/6729/Que-si-que-no/>

Tabla 1. Conductas rítmicas de ascendencia afro en tangos.

Conductas	Tangos
“Patrón de la habanera” con notas o acordes repetidos en el centro (sugiriendo tresillo cubano de corchea con punto-corchea con punto-corchea)	56 tangos
“Patrón de la habanera” invertido (evidenciando clave sincopada)	4 tangos
Hemiola o sesquiáltera sucesivas o verticales o microtiempo (superposición de tresillo de corcheas al “patrón de la habanera”)	14 tangos
“Patrón anfibraco” original en la línea melódica (semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas)	26 tangos
“Patrón anfibraco” variado en la línea melódica (variaciones 1, 2, 3, 4 y 5)	54 tangos
“Patrón anfibraco” original en el acompañamiento (semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas)	13 tangos
“Patrón sincopado” derivado del tresillo de negras en el acompañamiento (corchea-negra-corchea)	3 tangos
Polirritmias	2 tangos
Principio de canto responsorial	1 tango

Conclusiones

Los ejemplos analizados muestran una influencia de patrones rítmicos de ascendencia africana que circularon en el repertorio de tangos en la etapa de gestación y “Guardia Vieja”. Principalmente nos hemos centrado en las conductas propias del proceso de binarización sobre los ternarios africanos ocurrido en América Latina y que los tangos reflejan. Los compositores de los tangos apuntados no son afrodescendientes en la mayoría de los casos, a excepción de Rosendo Mendizábal y Carlos Posadas. En el caso de Eloísa D’Herbil, sí hay una relación específica con la cultura cubana debido a su estadía en ese territorio por varios años. Se vuelve difícil determinar si era consciente o no, para los compositores, la relación con lo afro planteada desde las conductas propuestas en los tangos. Como afirma García Brunelli: “...muy probablemente el tango rioplatense está impregnado de un componente afroamericano con el cual debieron

jugar los sucesivos compositores e intérpretes, aún sin tener plena consciencia de ello”.⁶²

La pregunta, simplemente, es si esas hemiolas, polirritmias y flexibilizaciones del ritmo y la métrica que los tangos exhiben, tienen o no un componente afro o afrocubano, en el mejor de los casos. Siendo prácticamente imposible probarlo, diremos que, en el análisis, debido a la similitud de los patrones, hay mixturas evidentes. Pero el evento sonoro musical es mucho más que estructuras rítmicas; implica un todo integrado que atañe a lo melódico, armónico, textural, tímbrico y formal e incluso al conjunto de fines estéticos y estilísticos que un producto musical implica. Por eso hablamos de “influencias de ascendencia afro”.

De todos modos, esas huellas afro que identificamos en este trabajo y que quedaron registradas en la música escrita hacen pensar que conductas musicales que privilegiaron la superposición de células binarias y ternarias, o incluso polirritmias más complejas, pueden haber tenido mayor repercusión en las formas de ejecución, pero que lamentablemente no llegaron hasta nuestros días a través de las partituras editadas. Finalmente, diremos que la conjunción de todos los elementos que hacen a un fenómeno musical es un producto de una profundidad y complejidad que debe ser abordada con cautela para no caer en afirmaciones precipitadas. Esperamos no haber sucumbido a esa tentación.

Bibliografía

- Binda Enrique y Hugo Lamas. *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires: Ediciones Héctor L. Lucci, 1998.
- Cirio, Pablo. “La presencia del negro en grabaciones y géneros afines”. En *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, comp. Leticia Maronese, 25-59. Buenos Aires: Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- . “Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina?”. En *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, Federico Sanmartino y Héctor Rubio, 81-134. Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 2008.
- . *La historia negra del tango. Todo tiene su historia negra pero de ésta estamos orgullosos*. Buenos Aires: Museo Casa Carlos Gardel, 2010.

62. García Brunelli, “Bases para una aproximación”, 92.

- García Brunelli, Omar. “Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango”. *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 91-124.
- Goldman, Gustavo. *Lucamba, Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz, 2009.
- Matamoro, Blas. *La ciudad del tango. Tangos históricos y sociedad-* Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna, 1982.
- Novati, Jorge e Inés Cuello. “aspectos histórico musicales I. Primeras noticias y documentos”. En *Antología del Tango Rioplatense. Desde los comienzos hasta 1920. Vol. 1*, ed. Jorge Novati. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. *La binarización de los ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Edición Casa de Las Américas, 1986.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. “El mito del carácter invariable de las líneas temporales”. *Revista transcultural de música*, N° 11 (2007): 1-13.
- Rodríguez Ruidíaz, Armando. *La contradanza cubana*, 2015. Consultado en: https://www.academia.edu/34091015/La_Contradanza_cubana
- . *El origen de la música cubana: Mitos y realidades*, 2015. Consultado en: https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades
- Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*: Buenos Aires, Argentina: Edición Losada, 1944.