



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Principios formales y estilo en las letras de tango (1900-1960). Una revisión crítica

Bruno Andrés Longoni



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**PRINCIPIOS FORMALES Y ESTILO EN LAS LETRAS DE TANGO
(1900-1960): UNA REVISIÓN CRÍTICA**

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE DOCTOR EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

Una firma manuscrita en tinta negra, que parece ser la del doctorando Bruno Andrés Longoni, escrita con trazos fluidos y dinámicos.

DOCTORANDO: BRUNO ANDRÉS LONGONI

DIRECTOR / TUTOR: DR. EDGARDO DOBRY

TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

MARZO DE 2023

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	
1.1 PUNTO DE PARTIDA Y ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO	10
1.2 ENFOQUE ESTILÍSTICO Y METODOLOGÍA	14
1.3 FRECUENCIA LÉXICA EN LAS LETRAS DE ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO	16
2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y LITERARIOS	
2.1 SOMERA RECAPITULACIÓN SOBRE LOS ORÍGENES	23
2.2 LAS LETRAS DEL TANGO GERMINAL (1880 – 1910)	26
2.3 LAS INCONSISTENCIAS DE UN “TANGO PROSTITUARIO” (1880 – 1895)	28
2.4 GÉNERO CHICO Y SAINETE NACIONAL EN EL TANGO CRIOLLO (1895 – 1910)	30
3. ABORDAJES AL TANGO	
3.1 PRIMERAS TEORIZACIONES: AFRICANISMO, HISPANISMO E HIBRIDAJE	37
3.2 LA COSMOGONÍA TANGUERA DE JORGE LUIS BORGES	45
3.3 BLAS MATAMORO Y LA SOCIOLOGÍA	54
3.4 HISTORIOGRAFÍAS Y NUEVAS PESQUISAS	61
3.5 INTERPRETACIONES POSMODERNAS	71
3.6 CARLOS MINA Y EL PSICOANÁLISIS	80
4. ESTUDIOS LITERARIOS	
4.1 LOS TRABAJOS PIONEROS DE IDEA VILARIÑO Y NOEMÍ ULLA	83
4.2 NUEVOS HORIZONTES	84

5. LAS LETRAS DEL TANGO	
5.1 MODERNISMO Y NATURALISMO, LÍNEAS FRONTERIZAS	87
5.2 EVARISTO CARRIEGO Y LA IMPRONTA MÍTICA DEL DISCURSO TANGUERO	96
5.3 LOS TÓPICOS Y LA ECONOMÍA DE RECURSOS	103
5.3.1 LOS AÑOS VEINTE	
5.3.1.1 AMURE	104
5.3.1.2 MILONGUITAS, ATORRANTES Y POBRES VIEJECITAS	108
5.3.1.3 EL CONVENTILLO CARRIEGUERO Y LOS GUAPOS	117
5.3.1.4 CARNAVAL Y TIMBA	121
5.3.1.4.1 EL CORSO DE FRANCISCO GARCÍA JIMÉNEZ	122
5.3.2 LOS AÑOS TREINTA	
5.3.2.1 NOSTALGIA Y EVOCACIÓN HISTÓRICA	127
5.3.2.2 CRISIS SOCIAL Y DESASOSIEGO	130
5.3.2.2.1 EL PAN DE CELEDONIO FLORES	132
5.3.3 LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA	
5.3.3.1 CRIOLLOS, AFRO, ESPACIOS IDEALIZADOS Y EL MAR	136
5.3.3.2 AMOR TRUNCO Y OPTIMISMO	139
5.3.3.3 TREMENDISMO Y CHOCARRERÍA	143
5.3.3.4 METATANGOS	145
5.3.4 COLOFÓN AL ORDENAMIENTO POR TÓPICOS	149
5.4 LO DRAMÁTICO, LO NARRATIVO, LO LÍRICO	151
5.5 LAS LETRAS DE PASCUAL CONTURSI COMO CONSOLIDACIÓN FORMAL	154
5.5.1 “MI NOCHE TRISTE”	157
5.5.2 LINEAMIENTOS MUSICALES EN LOS TANGOS DE PASCUAL CONTURSI	159
5.5.3 EL ESTILO TANGUERO DE PASCUAL CONTURSI	160
5.5.4 “VENTANITA DE ARRABAL”	162
5.5.5 NARRAR Y DESCRIBIR	164
5.5.6 EL ESTATUS MASCULINO Y LA BELLEZA FEMENINA	166
5.5.7 LAS LETRAS DE PASCUAL CONTURSI COMO CONSOLIDACIÓN FORMAL	168
5.6 EL ESTILO MODERNO DE ALFREDO LE PERA	169
5.6.1 EL CINE DE CARLOS GARDEL Y ALFREDO LE PERA	169

5.6.2	LINEAMIENTOS MUSICALES EN LOS TANGOS DE GARDEL Y LE PERA	176
5.6.3	“MELODÍA DE ARRABAL”	178
5.6.4	“SILENCIO”	180
5.6.5	“CUESTA ABAJO”	183
5.6.6	“MI BUENOS AIRES QUERIDO”	187
5.6.7	“GOLONDRINAS”	189
5.6.8	“SOLEDAD”	192
5.6.9	“SUS OJOS SE CERRARON”	193
5.6.10	“VOLVER”	197
5.6.11	“POR UNA CABEZA”	200
5.6.12	“ARRABAL AMARGO”	205
5.6.13	EL ESTILO MODERNO DE ALFREDO LE PERA	208
5.7	EL ESTILO NEO ROMÁNTICO DE JOSÉ MARÍA CONTURSI	214
5.7.1	LINEAMIENTOS MUSICALES EN LOS TANGOS DE JOSÉ MARÍA CONTURSI	215
5.7.2	“COMO AQUELLA PRINCESA”	216
5.7.3	“COSAS OLVIDADAS”	222
5.7.4	“GRICEL”	228
5.7.5	“VERDEMAR”	232
5.7.6	“TABACO”	234
5.7.7	“GARRAS”	239
5.7.8	“UN ALMA BUENA”	243
5.7.9	EL ESTILO NEO ROMÁNTICO DE JOSÉ MARÍA CONTURSI	246
5.8	EL ESTILO IMPRESIONISTA DE HOMERO MANZI	253
5.8.1	EL CAMPO Y LA CIUDAD	253
5.8.2	ASPECTOS MÉTRICOS EN LOS TANGOS DE HOMERO MANZI	256
5.8.3	LO EPOPÉYICO EN BORGES, LO ELEGÍACO EN MANZI	260
5.8.4	EL <i>SPLEEN</i> DE BOEDO	262
5.8.5	LA IMAGINERÍA COMO CÉLULA GERMINAL DEL TANGO	265
5.8.6	TIEMPO PERDIDO, TIEMPO RECUPERADO	269
5.9	CUADRO COMPARATIVO DE ESTILOS EN LOS LETRISTAS DE TANGO	278

6. LA MÚSICA DEL TANGO	
6.1 PROLEGÓMENOS A LA DESCRIPCIÓN FORMAL	283
6.2 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MOTIVO EN LA FRASE DE TANGO	288
6.3 LA MACRO FORMA EN EL TANGO GERMINAL Y LA GUARDIA VIEJA (1890-1920)	294
6.4 LA MACRO FORMA EN EL TANGO VOCAL Y LA ÉPOCA DE ORO (1920-1955)	303
6.5 EL TANGO COMO ESPECIE MUSICAL DIFERENCIADA	311
7. LA DANZA DEL TANGO	
7.1 EL ABRAZO Y LAS FIGURAS	315
7.2 VARIANTES DEL TANGO-DANZA	316
7.3 LA CAMINATA Y EL CORTE	319
7.4 SENSUALIDAD E INTROSPECCIÓN	321
7.5 LOS ESQUEMAS Y LA IMPROVISACIÓN	324
7.6 EL HOMBRE Y LA MUJER	325
7.7 PRINCIPIOS FORMALES DEL TANGO-DANZA	327
8. EL FILETEADO PORTEÑO	
8.1 SIMETRÍA	333
8.2 CONTRASTE	336
8.3 SÍNTESIS	339
8.4 LA IMPRONTA MODERNA EN EL ESTILO PICTÓRICO DEL FILETEADO PORTEÑO	342
9. CONCLUSIONES	
9.1 BUENOS AIRES Y EL TANGO	344
9.2 ESTILOS POÉTICOS DEL TANGO VOCAL	349
9.3 EJE Y ROTACIÓN	350

9.4 LA SILUETA DE LA MELANCOLÍA	356
BIBLIOGRAFÍA	359
PELÍCULAS SOBRE TANGO	377

DEDICATORIA

A Amapola, Dante y Vera, siempre

A mi padre Augusto, que gustaba del tango

A mi madre Alicia, que prefiere la milonga

A mis hermanos Guido, Santiago y Emilio, que toleraron mis años de estudio

A Luigi Bianco & María Julia Giella, con cariño filial, y a su hijo, mi hermano, Patricio

A Luis Duarte, tanguero de ley, in memoriam

A Mariano Rodríguez, el duende de tu son, che bandoneón

A Perla Flores & Alejandro Schaikis, la andante caballería del tango en suelo azteca

A Carlos Golluscio, por los años en los 36 Billares y la Confitería Ideal

Y, especialmente, a mi maestro Rodolfo Daluisio, con la admiración del primer día

AGRADECIMIENTOS

A Edgardo Dobry, Jesús Álvarez, Edga Mireya Uribe,

Javier Zambrano, Juan Diego Serrano, David Ortiz,

Alfredo Genovese, Omar García Brunelli y Oscar Conde,

quienes contribuyeron al feliz término de esta travesía

RESUMEN

Nuestra investigación toma en cuenta seiscientos cincuenta letras de tangos y paratangos (milongas y valeses) distribuidas a lo largo de seis décadas (1900-1960). Simultáneamente, discute con los múltiples abordajes sobre tango con el fin de descubrir un gran principio creador común a todas sus expresiones artísticas: música, danza, letras y filete porteño.

Una vez contrapuestos los autores mediante un enfoque estilístico, advertimos principios de simetría, contraste y síntesis en las letras de Enrique Santos Discépolo, Francisco García Jiménez y Celedonio Flores (tangencialmente comentadas), así como de Pascual Contursi, Alfredo Le Pera, José María Contursi y Homero Manzi, en capítulos individualizados. Más allá de las ostensibles discrepancias en estilo, tono, e imaginería, observamos que la macro y micro estructura de sus letras (estrofas, secciones, métrica, rima, pies, tópicos y figuras poéticas) se ciñen a una lógica simétrico-contrastiva.

Nuestra lectura de Carriego y los arquetipos fundantes nos llevó a concluir que las letras de tango trabajaron sobre un espacio mitopoético como eje inamovible. El melancólico retorno a una “Edad dorada” abrevió la tarea de los letristas de tango (eje de la simetría), quienes buscaron el equilibrio entre los componentes dramático, narrativo y lírico (síntesis) y la oposición de los registros culto, lunfardo y criollo (contraste). Ello daría vida a esa suerte de “mini ópera” de tres minutos de duración que constituye una letra de tango.

Extrapolados estos hallazgos a las expresiones musicales, dancísticas y pictóricas del tango, identificamos en ellas los tres principios rectores. Más aún, la disposición formal y ornamental del tango en sus cuatro vertientes se diría extraída del trazado urbano de la ciudad de Buenos Aires. A este ordenamiento autosuficiente de su estructura, distintivo e idiosincrático del tango, hemos dado en llamar “eje y rotación” o “simetría contrastiva”. La esencia del tango, su gran principio creador, reside en esta perfecta circularidad de la forma que ha contribuido a fijar en el imaginario popular el cariz melancólico de su propuesta estética.

PALABRAS CLAVE: Tango, Estilo, Letras, Buenos Aires, Música

ABSTRACT

Our research collects six hundred and fifty tangos and paratangos lyrics (milongas and waltzes) over six decades (1900-1960). Simultaneously, we discuss with multiple tango approaches in order to discover a great creative principle common to all its artistic expressions: music, dance, lyrics and “fileteado porteño”.

Once we contrasted authors through a stylistic approach, we notice principles of symmetry, contrast and synthesis in the lyrics of Enrique Santos Discépolo, Francisco García Jiménez and Celedonio Flores (tangentially commented), as well as Pascual Contursi, Alfredo Le Pera, José María Contursi and Homero Manzi, in individualized chapters. Beyond clear discrepancies in style, tone, and imagery, we observe that macro and micro structure of their lyrics (stanzas, sections, metrics, rhyme, metric feet, topics, and figures) adhere to a symmetrical-contrastive logic.

Our reading of Carriego and the founding archetypes led us to conclude that tango lyrics worked on a mythopoetic space as immovable axis. The melancholic return to a “Golden Age” shortened the task of tango lyricists (axis of symmetry), who sought a balance between the dramatic, narrative and lyrical components (synthesis) and the opposition of cult, lunfardo and criollo registers (contrast). This would give life to that sort of three minutes long “mini opera” that constitutes a tango lyric.

When we extrapolate these findings to the musical, dance and pictorial expressions of tango, we identify this three guiding principles. Furthermore, formal and ornamental disposition of tango would be said to have been taken from the urban layout of Buenos Aires. We have come to call this self-sufficient ordering of its structure, distinctive and idiosyncratic of tango, “axis and rotation” or “contrastive symmetry”. The essence of tango, its great creative principle, resides in this perfect circularity of the form that has contributed to fix the melancholic aspect of its aesthetic proposal in people’s imagination.

KEY WORDS: Tango, Style, Lyrics, Buenos Aires, Music

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PUNTO DE PARTIDA Y ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Con el tango como eje de nuestra investigación, hemos comenzado por recolectar seiscientos cincuenta letras de tangos y paratangos (milongas y vales criollos, primordialmente) distribuidas a lo largo de seis décadas (1900-1960),¹ y las hemos clasificado según autor, año de composición y tópico preponderante.²

Una vez contrapuestas, saltaban a la vista diferencias entre épocas y letristas. Nos abocamos, entonces, a la distinción de estilos individuales con la secreta corazonada de un hallazgo superior: la presencia tácita de invariantes formales. Una comparación de las letras con las expresiones musicales, dancísticas y pictóricas del tango nos llevó a identificar la existencia de tres principios rectores (simetría, contraste, síntesis) que atraviesan el ciclo del tango desde su consolidación literaria hasta la letrística madura.

¹ El corte estandarizado en los estudios sobre las letras de tango va de 1917 (“Mi noche triste”) a 1956 (“La última curda”), aproximadamente. Si bien cualquier estudioso de la materia percibe un nítido contraste entre el tango pre y pos contursiano, ese corte pareciera responder menos a motivaciones intrínsecamente tanguísticas que al intento por anudar la suerte del tango a los hitos de la moderna historia argentina (el advenimiento del radicalismo y la caída del peronismo). Extendemos la línea temporal con el fin de ofrecer una visión panorámica que permita captar la evolución de las letras desde sus primeras expresiones hasta su declive en el favor popular.

² Si bien en los últimos cincuenta años se han editado varias antologías que reúnen tangos a partir del gusto o preferencia del antologista, queda por realizar una colección que abarque la obra completa de sus letristas más representativos. Nuestras letras han sido extraídas del portal www.todotango.com, uno de los más completos y antiguos sitios sobre la materia, y a él nos remitimos como fuente de cada una de las citas de letras contenidas en el presente trabajo. Hubo casos en los que debimos alterar la disposición estrófica sugerida por la página por entender que no respondía a la distribución del texto en concordancia con la música.

Retrocedimos hasta los orígenes, discutidos desde siempre y desde siempre controversiales, menos con el fin de despejar viejas incógnitas que en recuperar de aquel tango germinal aquello que habría de dar fruto (siguiendo la metáfora vegetal) en el tango vocal de los años veinte en adelante, que es en definitiva lo que ocupa la atención de nuestra tesis. De no haber devenido el tango una de las formas más sofisticadas, complejas y fascinantes del arte popular, difícilmente hallaríamos interés alguno en determinar si fue “El queco” o “Dame la lata” el primero en su especie.

Fue en las zonas aledañas al Río de la Plata donde se gestó una forma de arte que, sin sacrificar la simplicidad, consiguió ser criollo y cosmopolita, antiguo y moderno, tradicional e innovador. En “Somera recapitulación sobre los orígenes” ilustramos esta dualidad inherente al tango, este germen contrastivo que habría de florecer posteriormente, como consecuencia del proceso de interferencia protagonizado por la inmigración mediterránea al trabar conocimiento con una población autóctona de antigua prosapia hispánica y criolla.

Con “Las letras del tango germinal (1880-1910)” pretendimos delimitar los géneros líricos, narrativos y dramáticos que conformaron el caldo de cultivo para la emergencia de las letras de tango, donde se resignificarían los aportes de los géneros preexistentes.

Para cualquier investigador del tango, las dificultades comienzan cuando se producen tres fenómenos simultáneos: una doble migración (una externa, mayoritariamente europea, y una interna, de criollos y paisanos desmilitarizados) con Buenos Aires por meta, la llegada a la Argentina de compañías teatrales españolas y el crecimiento exponencial del negocio prostibulario. El tango no fue indiferente, lógicamente, a estos procesos. En “Las inconsistencias de un ‘tango prostibulario’ (1880-1895)” discutimos, como el título anticipa, con una categoría instalada desde temprano con fuertes implicancias ideológicas y en “Género chico español y el sainete nacional en el tango criollo (1895-1910)” nos referimos al cuplé y la zarzuela que, derivados de formas teatrales peninsulares adaptadas por los saineteros locales, prefiguraron la veta dramática del tango vocal. Hasta aquí lo concerniente al trasfondo histórico y social.

En un apartado propenso a citas extensas pero sustanciosa, ofrecemos una visión global sobre los abordajes teóricos al tango. El toque de salida nos retrotrae a los años veinte

y treinta, a tres teorías incompatibles entre sí pero emparentadas en su filogenia: el africanismo de Vicente Rossi, el hispanismo de Carlos Vega y el hibridaje de los primos Héctor y Luis Bates, quienes bosquejaron el árbol genealógico del tango para fijar el color de su sangre. Sus posiciones se reponen en el capítulo “Primeras teorizaciones: africanismo, hispanismo e hibridaje”. Jorge Luis Borges se embarcaría en la discusión con su *Evaristo Carriego* y otros ensayos coincidentes con sus inquietudes criollistas.

A fines de los años cincuenta, la sensación de agotamiento en el tango dio pie a nuevas teorizaciones. Si bien asumiendo muchas de sus premisas, el enfoque sociológico sustituyó la pregunta por el origen que había acaparado los esfuerzos de la primera camada de estudios por las correlaciones entre tango y política, economía y sociedad. Blas Matamoro, Daniel Vidart, José Sebastián Tallón, Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti, entre otros, abrieron nuevas perspectivas luego profundizadas por Eduardo Romano y Horacio Salas en las décadas siguientes y por trabajos actuales, discutidos en “Interpretaciones posmodernas”. Una propuesta alternativa queda puntualizada en “Carlos Mina y el psicoanálisis”, una lectura del tango y sus letras como codificación moral de la incipiente sociedad porteña sacudida por el aluvión migratorio.

Como prolongación de los ensayos sociológicos, las historiografías se multiplicaron en los años setenta y ochenta (José Gobello, León Benarón, Horacio Ferrer, Juan Carlos Martini Real, etc.). Sin embargo, sería a partir de la investigación emprendida por Enrique Binda y Hugo Lamas, amplificada y pulida por Ema Cibotti, Héctor Benedetti, Daniel Cárdenas y Mario Broeders, que las historiografías virarían hacia un método más científico.

Por iniciativa de Idea Vilariño y Noemí Ulla contamos con las primeras investigaciones estrictamente literarias sobre las letras. Trabajos posteriores (Rosalba Campra, David Lagmanovich, Dulce Dalbosco y Oscar Conde) fueron puliendo las herramientas de análisis en su afán por postular comunes denominadores a una poética del tango.

Una vez revisados los antecedentes, identificamos correspondencias entre las manifestaciones del tango, advirtiendo en sus cuatro vertientes (música, danza, letra, fileteado) una lógica afín expresada en principios formales y ornamentales de similar factura. El análisis del estilo tanguero se subdivide, en consecuencia, en cuatro capítulos (“Las letras del tango”,

“El filete porteño”, “La música del tango”, “La danza del tango”) donde se detalla el funcionamiento de estos principios (y sus íntimas vinculaciones) en sus respectivas artes, lo cual implicó cuatro investigaciones simultáneas y paralelas.

En “Las letras del tango”, comentamos la tensión entre dos estéticas contrapuestas en la literatura latinoamericana a comienzos de siglo: modernismo y naturalismo. Si bien el primero se abocó mayoritariamente a la poesía y el segundo a la novela, es de notar que el tango, en su triple dimensión narrativa, dramática y lírica, habría de asimilar formas de uno y otro, bien que resignificadas. Fue en la modesta pluma de Evaristo Carriego, desapercibida en su tiempo, donde estos dos modos de representación entrarían en tenso equilibrio y donde quedaría modelado el espacio mitopoético del tango, el arrabal, sobre el cual las letras de tango levantarían sus ficciones.

Los arquetipos carriegueros simplificaron el trabajo de los letristas, quienes redujeron a un puñado de tópicos la escritura de sus tangos. Si bien varios estudios contienen clasificaciones similares, faltaba método estadístico y división según épocas. A ello está dirigido nuestro capítulo “Los tópicos y la economía de recursos”.

Nuestro trabajo aborda el ciclo del tango pero, puntualmente, el estilo de cuatro letristas: Pascual Contursi, Alfredo Le Pera, José María Contursi y Homero Manzi. Con su estilo llano y costumbrista Pascual Contursi fue, junto a Celedonio Flores y José González Castillo, uno de los primeros en moldear el espacio y los personajes representativos del tango vocal. Sus letras adquirieron equilibrio mediante la isometría de octosílabos, versos de herencia hispánica y criolla, pero también hexa y heptasílabos, y la rima oxítona cada cuatro versos para coronar los cierres de la frase musical. Ponderamos estos y otros aportes en su obra, una eficaz confluencia entre lo dramático (con el teatral apóstrofe y la ambientación), lo narrativo (en la implementación del pretérito perfecto) e, incipientemente, lo lírico (con sus modestas acuarelas de arrabal y su pintoresco lunfardo).

En “El estilo moderno de Alfredo Le Pera” se aborda un repertorio integrado originalmente a guiones cinematográficos para lucimiento actoral de Carlos Gardel. Acaso por su reluctancia al color local, el arte de Le Pera nunca gozó de demasiado reconocimiento en la

escena tanguera. Su peculiar fusión de periodismo, folletín decimonónico, cine sonoro, literatura clásica, autobiografismo velado y los principios formales tangueros inauguró un lenguaje moderno insólito en la letrística de su tiempo.

Con “El estilo neo romántico de José María Contursi” asistimos a la sobrecarga de *pathos* y melodrama como secuelas de la crisis de representación en el tango. La reducción de la experiencia tanguera a lo amatorio encuentra su mayor exponente en las letras de Contursi hijo, cuyo discurso suple en lo sonoro la ausencia de relato y de realidad. El tono intimista, replegado, y el lenguaje convencional de las pasiones da cuenta de un mundo sin consistencia ni espesor donde el sujeto se aferra a la mística de un absoluto de amor.

Por último, con “El estilo impresionista de Homero Manzi” sentamos las bases de la estética manziana: la oposición entre campo y ciudad, lo elegíaco por sobre lo épico en la rememoración de la Buenos Aires de antes, el *spleen* como predisposición sensible moderna y su programa estético de recuperación melancólica de un pasado que se empeña en volver. El lirismo sintético de Manzi engendra una escritura sugestiva en tango, donde lo narrativo y lo dramático se disuelven por el tamiz de la contemplación evocativa.

Más allá de las ostensibles divergencias de estilo, tono, registro y contenido, los cuatro letristas escogidos ciñen sus composiciones, según veremos, a los principios tangueros.

1.2 ENFOQUE ESTILÍSTICO Y METODOLOGÍA

Consideramos el estilo individual de un autor como expresión de su pensamiento y su mundo interior. Para ello tomamos la obra global de un letrista hasta identificar en ella

algún detalle o “hecho estilístico” sobresaliente y reiterado.³ Una vez rastreado en el conjunto de su obra, se toma nota sobre su funcionamiento específico:

El círculo consta, pues, de una observación aislada realizada intuitivamente, que choca a los intérpretes del estilo, de la que se sigue la convicción de que este fenómeno aislado que se ha observado es relevante y representativo de la totalidad de la obra de arte, y la suposición de la observación extraída del texto a través de otros rasgos estilísticos en el texto mismo (Spillner 1979, 135).

A medida que los hechos estilísticos se acumulan, surgen plausibles explicaciones del modo en que unos y otros se relacionan entre sí. La investigación progresa de un detalle al siguiente entendiendo que su función dependerá necesariamente del todo, pues la comprensión de un hecho aislado presupone la visión de conjunto. Se produce, en consecuencia, un movimiento de vaivén de la parte al todo y viceversa, un método inductivo para acceder a aquello que Leo Spitzer daba en llamar el “centro vital íntimo” de la obra, y que no es sino la integración de un hecho estilístico a un gran principio creador:

Lo que se nos debe pedir que hagamos es, según creo, operar desde la superficie hacia el “centro vital íntimo” de la obra de arte: primero, observando los detalles en torno a la apariencia superficial de la obra particular...; luego, agrupando estos detalles y procurando integrarlos en un principio creador que puede haber estado presente en el alma del artista, y, finalmente, haciendo el viaje de vuelta a todos los demás grupos de observaciones, para descubrir si la “forma interna” que se ha construido provisionalmente da cuenta del conjunto (Spitzer 1955, 37)

Metodológicamente, la apreciación del detalle en la consciencia del lector depende de la lectura y relectura insistente (o la audición reiterada de los tangos seleccionados) hasta

³ Un “hecho estilístico” es definido como un «elemento lingüístico considerado en cuanto a su utilización con fines literarios en una obra dada» (Ullmann 1968, 152).

que un verso, una expresión, un giro o una palabra salta a la vista y captura nuestra atención. De ese hecho lingüístico aislado se procede al centro vital interno y de este a la parte, nuevamente, en “círculo filológico”.

Definimos estilo, por lo tanto, como el «resultado de la selección del autor entre las posibilidades concurrentes del sistema lingüístico y de la reelaboración por el lector que recibe el texto» (Spillner 1979, 109) cuya cristalización constituye un modo de visión personal e idiosincrático derivado de la suma de hechos estilísticos individualizados. Entre la suma de detalles que conforman un estilo, «la imaginería ocupa una posición clave (...), porque el lenguaje humano está constituido de tal manera que es a través de las imágenes como puede comunicarse esta visión de la forma más directa, más original y más memorable» (Ullmann 1968, 238). Más allá de abreviar en el minúsculo universo simbólico del tango vocal y de respetar sus letras el equilibrio formal en el cumplimiento de los principios tangueros, la imaginería de los letristas de tango es marcadamente personal.

1.3 FRECUENCIA LÉXICA EN LAS LETRAS DE ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

Una herramienta frecuente en el abordaje estilístico es la identificación de términos y expresiones con mayor número de apariciones en la obra completa de un autor, así como en la observación derivada de su funcionamiento específico. Ilustraremos este procedimiento con las letras de Enrique Santos Discépolo.

Una de las palabras recurrentes en sus tangos es “Dios”,⁴ un descubrimiento que, si bien raro en el contexto tanguero, no adelanta mucho sobre el pensamiento de su autor. Sin

⁴ «Si aquí ni Dios rescata lo perdido», «la panza es reina y el dinero, Dios», «Vale Jesús lo mismo que el ladrón» (“Que vachaché”), «Hoy todo Dios se queja » (“Qué sapa, señor”), «Decí, por Dios, qué me has dado» (“Malevaje”), «Que la voz no se atreve / a contárselo a Dios» (“Melodía Porteña”), « (...) Gracias a Dios / que me salvé de andar / toda la vida atao» (“Victoria”), «Y mi pasión te invoca / en la imagen de Dios» (“Tu sombra”), «Ni qué castigo de Dios / me condenó al horror» (“Martirio”), «muñeca maldita, castigo de Dios» (“Secreto”), «Sueño de amor / que Dios no quiso besar”, “¿Sabes tú y Dios / que no es posible el dolor / de estar en la vida

embargo, al correlacionar este hallazgo con el verbo “desayunarse” y el campo semántico de la ingesta y lo comestible,⁵ su estilo se va esclareciendo.

La potencia de un mensaje moral que desafía a un Dios ausente se vincula con estas visiones del ayuno como símbolo estoico de elevación moral y su contracara, la ingesta, como connivencia hacia una sociedad moralmente degradada. Vemos que el funcionamiento del

sin ti / llorando tu adiós! » (“En la luz de una estrella”), «Quisiera que Dios / amparara tu sueño”, “vestida de novia ante Dios... / como sueño» (“Infamia”), «Pero, Dios, te trajo a mi destino» (“Uno”), «¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?» (“Canción desesperada”), «Perdóname si es Dios / quien quiso castigarte al fin» (“Sin palabras”). El texto completo de “Tormenta” (1936) constituye directamente una imprecación a Dios.

⁵ Desde su primera composición, “Qué vachaché” (1926), en adelante. Organizada desde la dicotomía “comerculpa” y “ayuno-inocencia” («el verdadero amor se ahogó en la sopa / la panza es reina y el dinero, Dios», «dame puchero, guardá la decencia»), es solo la primera manifestación de una imagen que atraviesa toda la letrística de Discépolo: «No puedo más pasarla sin comida», «Así es posible que morfés todos los días», «Penás de otario, morfás aire y no tenés colchón...» (“Que vachaché”), «le quité el pan a la vieja» (“Esta noche me emborracho”), «En seis meses / me comiste el mercadito», «Se tragarón / vos, la viuda y el guerrero / lo que me costó diez años / de paciencia y de yugar...» (“Chorra”), «y es pan de mis dos hijos / todo el lujo que te he dao» (“Secreto”), «¡Dolor que muerde las carnes!» (“Martirio”), «buscando ese mango / que te haga morfar», «Aunque te quiebre la vida / aunque te muerda un dolor» (“Yira, Yira”), «me mordí para no llamarte» (“Confesión”), «Y aún oigo el grito / que mordiste al desmayar» (“Quien más, quien menos”), «se morfó la sogá / de colgar la ropa» (“Justo el 31”), «Si hace un mes me desayuno / con lo que he sabido ayer» (“Chorra), «una noche de hambre / que me vio pasar» (“Justo el 31”).

El hambre dispara tragedias en Discépolo, como en *El organito* (1925), grotesco criollo, donde un hombre es condenado por matar a otro en disputa por un salame, a lo cual Humberto replica con sorna que el juez que lo condenó «había morfado». Diciendo, en este sentido, que para sus encendidas filípicas radiales contra los enemigos del régimen peronista Discépolo creara la figura de “Mordisquito”.

“desayuno” en la obra de Discépolo equivale a una capitulación: el hombre olvida para siempre sus ideales⁶ y pacta con la inmoralidad reinante. La tentación de apelar aquí a lo biográfico es grande,⁷ pero la estilística contempla tres componentes sucesivos. Para garantizar la plausibilidad de los resultados, debe partirse de lo que forma y contenido sugieren, antes de involucrar la vida del autor o la época de composición:

1. Un componente lingüístico: se trata de manifestaciones codificadas lingüísticamente,
2. Un componente pragmático: permite incluir las categorías de autor, lector, situación histórica, objeto del habla, etc.,
3. Un componente estético-literario: establece las relaciones con el efecto sobre el lector y con la interpretación y valoración literarias (Spillner 1979, 26-27).

Siguiendo con la frecuencia léxica en Discépolo, nos topamos con el “gil”,⁸ el soñador que empecinadamente lucha (y pierde) contra un mundo despiadado y cínico. El hecho para

⁶ Según José Gobello (1980, 68), el “desayuno” es el «instante en que una ilusión se despeña irremesiblemente». Sentido similar al “¡hay que entrare!” que Don Severino, delincuente próspero, enuncia en *Mateo* (1923).

⁷ Discépolo fue un hombre de apetito frugal, delgadez extrema y adicción al tabaco, llegando a fumar más de dos cajetillas diarias. Víctima de un hondo cuadro depresivo, Discépolo quedó postrado los últimos meses de su vida sin ingerir bocado. Al morir de cincuenta y un años pesaba treinta y siete kilos. Fiel a su estilo tragicómico, bromeaba al respecto, pues predicaba la “auto cachada” como mecanismo de defensa típico del porteño. Decía que, de seguir perdiendo peso, le aplicarían inyecciones en el sobretodo, o bien justificaba las infidelidades de su pareja, Tania, como una reacción natural en una mujer que lo había visto desnudo. Tres biografías sobre Discépolo reponen estas vivencias: Ferrer & Sierra (1965), Galasso & Dimov (2004) y Pujol (2006).

⁸ La figura del “gil” (tonto, en lunfardo) irá mutando. El primer tango con letra escrito por Discépolo, “Qué vachaché”, articula un discurso cínico que interpela al susodicho “gil” («¿Pero no ves, gilito embanderado / que la razón la tiene el de más guita?»). De allí en más, será el yo quien se haga cargo del mote: «Lo que más bronca me da / es haber sido tan gil» (“Chorra”), «Te acordarás de este otario / que un día, cansado, / ¡se puso a ladrar!» (“Yira, Yira”), «No ves que estoy en yanta / y bandeao por ser un gil», «¡Las cosas que he soñado, / me cache

nada menor de que Discépolo aluda al idealista por medio de un lunfardismo imprime un matiz lúdico a su derrota. A diferencia de otras expresiones más neutras (como “tonto” o “bobo”), “gil” entraña cierto alivio cómico que resulta en una nota agrisada afín a la estética expresionista que distinguió el arte discepoleano desde sus primeros guiones teatrales y que sus tangos prolongan con su cúmulo de arlequines, muñecos, fantoches y guiñoles, su afición a la hipérbole, la cosificación y la animalización y su grotesca fusión de lo trágico y lo cómico: «¡cuánto dolor que hace reír!». El “gil” es el antihéroe discepoleano por excelencia, tanto de sus letras de tango como de sus guiones cinematográficos.⁹

Si bien desde “Qué vachaché” en adelante la queja hacia su época suele concentrarse en la obscena nivelación de las jerarquías («vale Jesús lo mismo que el ladrón»), el discurso discepoleano no presta mayor importancia a cuestiones coyunturales, por lo cual interpretaciones que reducen su pesimismo a una reacción epidérmica contra la década infame y el descalabro social de la Argentina se nos antojan superficiales e insuficientes. Más aún, es llamativo que las letras de Discépolo se tornen más lúgubres en tiempos en que los vientos

en dié, qué gil!» (“Tres esperanzas”). Con “Cambalache” se retoma la perspectiva cínica que califica de “gil” a quien vive bajo preceptos morales: «el que no llora no mama / y el que no afana es un gil» (“Cambalache”).

⁹ Los héroes del cine discepoleano son criaturas quijotescas que, en su nube de ideales, fracasan aún triunfando. Una constante en el cine de Discépolo es el éxito presentado como cruz para el hombre solitario e incomprendido que descubre tardíamente el amor y acaba en tragicómico suplicio, como el director de una radio devenido secuestrador en *Melodías porteñas* (1937) de Luis Moglia Barth, el inescrupuloso y sensible director de una *boite* en *Cuatro Corazones* (1939) de Discépolo y Carlos Schlieper, la jovencita despilfarradora de *Caprichosa y millonaria* (1940), el sacrificado sirviente de *Un señor mucamo* (1940), el ídolo del tango en *En la luz de una estrella* (1941) quien debe «pagar como un culpable la admiración con que la gente lo ha distinguido (...) pagar con dolor lo que la gente le da en triunfo», el burócrata que por su «honestidad sacrosanta» pierde «la vida, el empleo y los dientes» en *Fantasmas en Buenos Aires* (1942), la macarrónica gallega que devuelve una fortuna en *Cándida, la mujer del año* (1943), el prófugo que defiende a unos campesinos en *Yo no elegí mi vida* (1949) de Antonio Momplet, el fanático de fútbol que da la vida por los colores en *El hincha* (1951) de Manuel Romero, o el capitalista enamorado de *Blum* (1970) de Julio Porter. Dirigidas todas, salvo así se indique, por Enrique Santos Discépolo, quien reflejaba la transformación de sus héroes en la ambientación: cínicos e indolentes al inicio (espacios cerrados) e ilusos fracasados al final (espacios abiertos).

políticos soplaban a su favor. La enunciación de sus letras no remite a ningún contexto inmediato, por más que puedan valerse aquí y allá de residuos informativos de su época (la emulsión de Scott, el circo de Sarrasani, Stavinsky, Don Bosco, Chico, Carnera, etc.), pues sus tangos estatuyen esencias inmutables de la condición humana.

La máxima, expresión última del pensamiento moral, es una constante en las letras de Discépolo,¹⁰ un hecho estilístico que no sorprende en vista de lo referido a propósito de la frecuencia léxica. La búsqueda de Dios es presentada como una empresa sin sentido,¹¹ así como la resistencia solitaria contra una sociedad irredimible para la cual seguir a Dios «es dar ventaja», lo cual explica la insistencia en el suicidio como única solución posible.¹²

¹⁰ «Fiera venganza la del tiempo, / que le hace ver deshecho / lo que uno amó» (“Esta noche me emborracho”), «La gente en guerra grita, / bulle, mata, rompe y brama» (“Qué sapa, señor”), «¡Todo es igual! / ¡Nada es mejor!» (“Cambalache”), «Verás que todo es mentira, / verás que nada es amor, / que al mundo nada le importa», «No esperes nunca una ayuda / ni una mano / ni un favor» (“Yira, yira”), «Quien más... Quien menos... / pa’ mal comer, / somos la mueca de lo que soñamos ser» (“Quien más quien menos”), «la gente es brutal / y odia siempre al que sueña» (“Infamia”), «¿Cómo una mujer no entiende nunca / que un hombre da todo, dando su amor?» (“Canción desesperada”).

¹¹ Algunos ejemplos de “inutilidad” en los tangos de Discépolo: «Sueño inútil» (“Condena”), «la inútil ansia de tu salvación» (“Soy un arlequín”), «Fue inútil gritar», «fue estúpido aullar» (“Infamia”), «no puedo reaccionar, / ni puedo comprender» (“Secreto”), «Pa’ qué seguir así» (“Tres esperanzas”), «sentate a un lao, / que a nadie importa / si naciste honrao» (“Cambalache”), «Cuál es el bien / del que lucha en nombre tuyo, / limpio, puro... ¿para qué?» (“Tormenta”), «sin pensar que ya es muy tarde / y no sabré cómo quererte...» (“¡Uno!...”)

Otra paradoja notable si cotejamos esta «indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo» (“Yira, yira”) con quien ha sido descrito como un hombre ávido de afecto y reconocimiento: «El mayor motivo de felicidad para Enrique, por encima de todo lo demás, era haber acertado con el gusto del público, haber sabido sintonizar con la sensibilidad popular sin claudicar por ello en su búsqueda estética» (Pujol 2006, 147).

¹² «¡Tirate al río!» (“Qué vachaché”), «¡Mire, si no es pa’ suicidarse!»», «que si lo pienso más / termino envenenao» (“Esta noche me emborracho”), «Resuelto a borrar con un tiro / su sombra maldita que ya es obsesión, / he buscao en mi noche un lugar pa morir, / pero el arma se afloja en traición...» (“Secreto”), «¡murámonos aquí!», «cachá el bufoso... / y chau... ¡vamo a dormir!» (“Tres esperanzas”), «Anoche te mataste ya del todo

Presentadas capciosamente como “dialógicas” (piénsese en algunos títulos como “Confesión” o “Secreto”), las letras de Discépolo entrañan más bien soliloquios de bronca o desesperación, descargos de quien no habla sino consigo mismo para revalidar su elevación moral en circular regodeo masoquista.¹³ Como en sus intervenciones radiales proselitistas, los tangos de Discépolo parecieran carecer de interlocutor real. De allí la imaginería del martirio (título de otro de sus tangos), del calvario padecido en la perseverancia de fe por más que el sacrificio se revele «inútil», satura el universo semiótico de sus tangos en línea con la matriz dogmática del discurso discepoleano.¹⁴

Hemos derivado algunas conclusiones válidas sobre la visión de mundo y el pensamiento de Discépolo limitándonos a un puñado de expresiones que nos permiten determinar la imaginería de la crucifixión como transversal en su obra. La potencia del mensaje moral y

y mi emoción / te llora en tu descanso... ¡Corazón!» (“Infamia”), «En tu mezcla milagrosa / de sabiondos y suicidas» (“Cafetín de Buenos Aires”).

¹³ «Uno está tan solo en su dolor...», se afirma en “¡Uno!...” (1943), cuyo título toca otra fibra discepoleana: la soledad radical del hombre. En *Mateo* (1923), Miguel se rebaja a conversar con su caballo para descargar sus penas, como sucediera en un cuento de Chéjov que Discépolo admiraba.

¹⁴ «Que me tuvo de rodillas» (“Esta noche me emborracho”), «Ya no me falta, pa completar / más que ir a misa e hincarme a rezar» (“Malevaje”), «Me clavó en la cruz / tu folletín de Magdalena» (“Soy un arlequín”), «la aguanté de pena / casi cuatro meses» (“Justo el 31”), «Yo ya estaba condeno / a morir ensartenao» (“Victoria”), «buscando un pecho fraterno / para morir abrazao» (“Yira, yira”), «fui un fracasao / y en mi caída / busqué dejarte a un lao» (“Confesión”), «Dolor de bestia herida / que quiere huir del puñal» (“Martirio”), «sangrando al morir / en tu adiós», «caricia y tortura, / castigo y dulzura» (“Sueño de juventud”), «Yo, al rezar en tu emoción / el dolor de mil traiciones» (“Melodías porteñas”), «La vida es tumba de ensueños / con cruces que, abiertas, / preguntan... ¿pa’ qué?» (“Desencanto”), «pa’ qué seguir así, / padeciendo a lo faquir» (“Tres esperanzas”), «¡que allá en el horno / nos vamo a encontrar» (“Cambalache”), «Dolor que me consume / sin piedad», «Tu ausencia es un tormento / que tortura sin matar» (“Tu sombra”), «y entonces de rodillas, / hecho sangre en los guijarros / moriré con vos, ¡feliz, Señor!» (“Tormenta”), «me condena al horror / de este infierno en que estoy...» (“Condena”), «Uno va arrastrándose entre espinas» (“¡Uno!...”), «Burla atroz de dar por todo por nada / y al fin de un adiós, despertar / ¡llorando!...» (“Canción desesperada”), «Si estas notas que nacieron por tu amor, / al final son un cilicio que abre heridas de una historia...» (“Sin palabras”), «nací a las penas» (“Cafetín de Buenos Aires”).

la contundencia de sus imágenes sacrificiales no hallan antecedentes en el tango vocal. Desde luego, muchos estudios detectaron algunas de estas recurrencias en Discépolo¹⁵ y nuestro análisis no pretende ser exhaustivo sino exponer, sencillamente, una cierta metodología.

Al repasar las letras de Enrique Santos Discépolo hemos querido demostrar cómo un rastillaje léxico puede arrojar resultados valiosos, siempre y cuando se complemente con otros hechos estilísticos que contribuyan a determinar el componente lingüístico en su totalidad. Una vez concluida esta fase, se está en condiciones de integrar el componente pragmático y el estético-literario, y tal será el método cuando se desglosen las letras de tango.

¹⁵ Discépolo probablemente sea el letrista de tango más estudiado hasta la fecha. Varias de las observaciones aquí incluidas pueden rastrearse en Pelletieri (1976), Ulla (1982), Mandrini (1998), Conde (2003), Pujol (2006), Pérez (2012), Dalbosco (2012), Belvedere (2014), Rubiano-Suza (2015), Dei (2018), etc.

2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y LITERARIOS

2.1 SOMERA RECAPITULACIÓN SOBRE LOS ORÍGENES

Inspirada en las ideas de Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento, la generación del ochenta procuró poblar el territorio argentino.¹⁶ Para ello concibió políticas que atrajeron a millones de inmigrantes europeos pobres que huían de hambrunas rurales, italianos y españoles en su mayoría, aunque también de otras procedencias (**Gráfico 1**).

Si bien los años que van de 1880 a 1930 representan el pico migratorio, ya hacia 1860 el número de italianos ingresados al país era significativo. Entre 1880 y 1915, por ejemplo, ingresó un millón y medio de personas, hombres jóvenes en su mayoría, lo cual redundó en una desproporción de sexos que disparó el negocio de la prostitución. Ese contingente no se distribuyó equitativamente en todo el suelo argentino, sino que se concentró en Buenos Aires y zonas aledañas, así como en Rosario y el Litoral.

Simultáneamente, el fin de las luchas intestinas que asolaron al país durante todo el siglo XIX y de la guerra contra el Paraguay en 1870 desmilitarizó a una paisanada sin derrotero fijo que, desterrada por el progresivo alambrado del campo, se arrimó a la ciudad en ciernes para sobrevivir bajo el oficio de matarife, talabartero, mayoral u otras faenas rurales en zonas como Mataderos, el sur de La Boca o Corrales Viejos (hoy Parque Patricios).¹⁷

¹⁶ Según Gino Germani, la inmigración fue resultado «de un esfuerzo consciente de parte de las élites que dirigieron la organización del país para sustituir su vieja estructura, heredada de la sociedad colonial, con una estructura social inspirada en los países más avanzados de occidente» (1965, 180). En *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Alberdi pondera la inmigración como medio de progreso y cultura para América del Sur y proyecta una constitución dirigida a poblar el territorio argentino.

¹⁷ Gobello (1980), Flores (1993), Salas (1998), Ostuni (2005), Montero Aroca (2012), entre otros.

Inmigración bruta por nacionalidad (1857-1940)		
Nacionalidad	Cantidad	Porcentaje sobre el total
 Italiana	2 970 000	44,9 %
 Española	2 080 000	31,5 %
 Francesa	239 000	3,6 %
 Polaca ^{Nota 1}	180 000	2,7 %
 Rusa ^{Nota 2}	177 000	2,7 %
 Turca ^{Nota 3}	174 000	2,6 %
 Alemana	152 000	2,3 %
 Austrohúngara ^{Nota 4}	111 000	1,7 %
 Británica ^{Nota 5}	75 000	1,1 %
 Portuguesa ^{Nota 6}	65 000	1,0 %
 Yugoslava ^{Nota 7}	48 000	0,7 %
 Suiza	44 000	0,7 %
 Belga	26 000	0,4 %
 Danesa	18 000	0,3 %
 Estadounidense	12 000	0,2 %
 Neerlandesa	10 000	0,2 %
 Sueca	7 000	0,1 %
Otras nacionalidades	223 000	3,4 %
Total ^{Nota 8}	6 611 000	

Evolución	
Población	
Año	Habitantes
1779	24.205
1801	40.000
1810	44.800
1855	90.076
1869	177.787
1875	230.000
1887	433.375
1895	663.854
1904	950.891
1909	1.231.698
1914	1.575.814
1936	2.415.142
1947	2.981.043
1960	2.966.634
1970	2.972.453
1980	2.922.829
1991	2.965.403
2001	2.776.138
2010	2.890.151

Gráfico 1. “Inmigración bruta por nacionalidad (1857-1940)” y “Evolución del total de la población en la ciudad de Buenos Aires (1779-2010)”. Fuente: Dirección Nacional de Migraciones e INDEC

Con las sucesivas oleadas de fiebre amarilla (1852, 1858, 1870, 1871), las familias patricias abandonaron el centro de la ciudad que habitaban (San Telmo, Balvanera, Constitución) y se trasladaron al norte (Palermo, Recoleta, San Isidro).¹⁸ El crecimiento demográfico

¹⁸ Entre quienes investigaron sobre la epidemia de fiebre amarilla, destaquemos a Howlin (2004), quien aporta los números estadísticos del éxodo. Tortorello (2017) comenta el imaginario de “campo saludable” versus “ciudad enferma” que motivó el desplazamiento y extendió la frontera de la urbe.

fico fue tal que las propiedades y los alquileres se dispararon. Las casonas abandonadas fueron destinadas a conventillos,¹⁹ conejeras humanas donde confluyeron sectores bajos y medios, y la ciudad fue extendiendo su frontera.²⁰

En espacios como estos, criollos e inmigrantes se relacionaron: los primeros traían su tradición pampeana (guitarra, milongas camperas, payadas de contrapunto, canto por cifra); los segundos, su cultura mediterránea (género chico, zarzuela y cuplé españoles; violín, canzonetta, ópera y *bel canto* italianos): «De esta singular amalgama nació el tango, que no es un híbrido como suele juzgársele ni un producto de alquimia o alambique musiquero, sino un arte enteramente original y propio» (Ostuni 2005, 41-42).

Hermanados por la soledad,²¹ unos y otros, criollos e inmigrantes, fueron determinantes en la creación del tango. En Buenos Aires, «los antecedentes del tango están conformados por la interacción de la música criolla tradicional y la música europea de moda» (Benedetti 2015, 24). En sus conferencias sobre tango, Juan Francisco Giacobbe destacaba precisamente «dos corrientes (que) forman la base fundamental del tango: el lirismo mediterráneo, que se

¹⁹ «El grueso de la inmigración no encuentra posibilidades de afincamiento real en las zonas rurales y opta por permanecer en ciudades como Buenos Aires y Rosario, insertándose en un inesperado fenómeno de crecimiento y expansión humano. (...) Como consecuencia, en una ciudad apenas preparada para un cambio de tal magnitud, emergiendo trabajosamente de la sueñera remansada del periodo anterior, nació el conventillo» (Julio Páez 1970, 11-12)

²⁰ Escasez de viviendas y desproporción entre los sexos fueron los efectos colaterales de este doble proceso migratorio interno y externo: «La instalación en Buenos Aires, en las últimas décadas del siglo XIX de los ex gauchos, expulsados de las pampas por el alambrado de las estancias y por la aplicación de un concepto de la propiedad privada estrictamente capitalista, junto con el desordenado aluvión inmigratorio, provocaron en la ciudad dos agudos problemas: la escasez de viviendas y la de mujeres» (Alberto Penas 1998, 16).

²¹ «Se ha dicho que el carácter del gaucho argentino se forjó en la soledad de la pampa, en esas enormes llanuras unánimes. A ese paisaje y ese aislamiento geográfico, que habría contribuido al carácter solitario e introvertido del hombre de campo, la inmigración le agregó otra forma de la soledad, la del hombre que después de cruzar el Atlántico se encontraba en una ciudad donde las posibilidades de encontrar pareja eran sumamente escasas» (Horacio Salas 1998, 184)

hace evocación y congoja suburbana, y el último soplo criollo que, perdiendo su aire oxigenado y luminoso, se hará ritmo de ciudad» (Lara & Roncetti de Panti 1961, 192). El impacto del periplo migratorio (al que Giacobbe definía como “interferencia”) ha sido holgadamente discutido por los principales historiadores argentinos,²² pero no siempre se ha reparado en la síntesis que el tango derivó de la confluencia de estos dos grandes legados culturales.

El tango evolucionado llevará hasta el límite de sus posibilidades los principios generales de síntesis y contraste, tanto en la música (piénsese en el tardío estilo orquestal de Osvaldo Pugliese) como en los más conspicuos letristas del tango vocal. Esta tendencia era una posibilidad latente en la condensación que el tango incipiente forjó a partir de los temperamentos opuestos de lo criollo intimista y lo mediterráneo expresivo.

2.2 LAS LETRAS DEL TANGO GERMINAL (1880 - 1910)

La letrística es la última de todas las manifestaciones tangueras en desarrollarse. Los inicios del tango nos remiten a obras instrumentales y a un baile que se iría demarcando de otras danzas coetáneas, según veremos. La profesión como tal ni siquiera era contemplada en los albores de siglo, al punto de que los primeros letristas de tango fueron o bien completamente anónimos o bien creadores de música que no vieron necesario acudir a una persona calificada para la confección de una letra. El empirismo durante esta época es notorio.

Dos factores coyunturales habrían de ser decisivos en la profesionalización del letrista de tango: el éxito del teatro sainetero y los inicios de la radiofonía argentina.²³ Poetas, perio-

²² Tulio Halperín Donghi (1976), Mario Rapoport (2000), José Luis Romero (2001), entre ellos.

²³ La primera emisión radial en Buenos Aires tuvo lugar el 27 de agosto de 1920 con la transmisión del *Parsifal* de Wagner desde el teatro Colón, lo cual convirtió a la Argentina en el tercer país a nivel mundial en contar con radiodifusión propia. La radio habría de ser determinante en la pronta divulgación del tango.

distas, autores teatrales y escritores en general se arrimaron al tango atraídos por las posibilidades laborales que este traía aparejado en términos de regalías, y eso redundó en que las letras de tango se multiplicaran durante la tercera década del siglo.

El tango germinal (1880-1910) nos ofrece, antes de ello, un repertorio minúsculo en cantidad y calidad de textos, lo cual explica el escaso interés suscitado en la crítica especializada por este periodo. La estrechez de sus temas, la pobreza de sus recursos, el ripio de sus versos, nos previenen sobre un arte intuitivo cuya razón de ser quedaba reducida a efectos de diversión o entretenimiento:

El tango primitivo tuvo esporádicamente letras cantables. Generalmente eran versos del folklore prostibulario, que se cantaban en las antecámaras de los quilombos. Algo después el tango alcanzó ciertas formas del varieté, y entonces se vio la necesidad de que tuviera letras para que las cantasen las cupletistas y cantantes características. (...) Lo que no existía era un repertorio de tangos propiamente cantables ni letristas, o sea escritores que se dedicasen a tal menester, ni tampoco tangos en que la letra pasara de un pasamiento verbal, sin entrar en la narración de sucesos ni descripción de ambientes, es decir, en lo que propiamente se podría llamar dramático y temático (Matamoro 1971, 41).

Respecto a los antecedentes literarios inmediatos de las letras de tango, habría que mencionar el canto por cifra, la milonga campera y la payada de contrapunto, el género chico español y su adaptación local, el sainete criollo, la poesía lunfardesca, el modernismo, el naturalismo, el folletín decimonónico y la ópera italiana, descontando la obra de Evaristo Carriego, una dispar mixtura de buena parte de todo lo anteriormente mencionado, según descubriremos.²⁴

²⁴ Es la sumatoria de influencias señaladas por Idea Vilariño (1965), Blas Matamoro (1982), Noemí Ulla (1982), Horacio Salas (1986), José Gobello (1980 y 1999), Eduardo Romano (1983), y otros. Desde luego, el influjo fue desigual, pero la sumatoria de estos géneros conformó el caldo de cultivo para la emergencia del tango.

2.3 LAS INCONSISTENCIAS DE UN “TANGO PROSTITIBULARIO” (1880 - 1895)

No hay, al principio, sino un conjunto de obras instrumentales cuyos títulos juegan con un doble sentido sexual.²⁵ Se sigue discutiendo, al día de hoy, la naturaleza genérica de estos “tangos”, dado su carácter musical híbrido: varias de estas piezas fueron antes polcas, mazurcas, zarzuelas, habaneras, gatos, milongas u otras especies. Tengamos presente que, en la época tratada, con la palabra “tango” se aludía a formas variadas para las que hoy emplearíamos distintas etiquetas, y que la palabra en cuestión denominaba menos una especie musical diferenciada que un nuevo estilo de baile que se había demarcado recientemente de otros.

Sólo un puñado de estos títulos sicalípticos cuenta con letrilla y, de estas letrillas, prácticamente ninguna excede la estrofa de cuatro u ocho versos. Abundan en estos años las contrahechuras, de modo que una letrilla puede presentar una, dos o tres letrillas superpuestas. Ninguna de estas proto formas trascendió ni ha sido grabada en años posteriores, salvo puntuales excepciones.²⁶

²⁵ Piezas como “Tocame la Carolina”, “Pan dulce”, “El movimiento continuo”, “Date vuelta”, “Afeitate el siete que el ocho es fiesta”, “¿Dónde topa que no d’entra?”, “El queco”, “Dame la lata”, “Va Celina en punta”, “Dos sin sacar”, “Sacudime la persiana”, “Hacele el rulo a la vieja”, “Empujá que se va a abrir”, “Dejalo morir adentro”, “El fierrazo”, “Al palo”, “De quién es eso”, etc. Según Blas Matamoro, «el carácter general de las letrillas primitivas y de los títulos combina la picardía con la reiteración de temas sexuales o prostibularios y la franca pornografía» (1971, 11). Eduardo Romano añade que las letrillas «más procaces carecen de autoría y se las recitaba por transmisión oral en los lugares de diversión menos respetables» (en Conde 2014, 36). Idea Vilariño no concede mayor importancia a este periodo: «Sea como fuera aquellas letras (prostibularias) se asfixiaron en su propio caldo de cultivo. No salieron, no podían salir de ese mundo cerrado; en él no había por qué pedir disculpas ni nada que cuidar. Eran un desahogo, como el resto» (1981, 40), al igual que Horacio Ferrer: «las letras de tipo prostibulario no prosperaron. No estaban en el ánimo. Eran letras un poco para embromar, han quedado como testimonios a veces cómicos pero que para mí son patéticos, son poco gratos. Uno no reconoce eso como letras de tango» (Azzi 1991, 63).

²⁶ Es el caso de “Concha sucia” (1884), letra y música de Casimiro Alcorta, adecentado como “Cara sucia” (1917), letra de Juan Andrés Caruso y música de Francisco Canaro, o de “La payanca” (1906), letra y música

La suma de estas aclaraciones cobra importancia cuando reparamos en la sinuosa categoría de “tango prostibulario”²⁷ instalada desde sus inicios por la prensa escrita, los sainetes criollos, el cine nacional y diversas historiografías desde los años treinta en adelante:

El tango nace en los suburbios y peringundines, donde lo conocen los niños bien, eternos transgresores de clase. Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París después de 1910, y vuelve triunfal de la mano del barón Antonio De Marchi, quien lo presenta en 1913, en un baile social, en el Palais de Glace. Recién entonces habría sido aceptado por la oligarquía y copiado por las clases medias y trabajadoras que –según esta versión– no supieron sino ir a la zaga de la clase alta. Esta remanida idea, que concede a la oligarquía la paternidad de la consagración del tango a través de la figura canónica del barón –yerno de Julio Argentino Roca–, no solo desconoce la historia social porteña sino que falla en la ubicación temporal del fenómeno tanguero que la ciudad meció en abrazos, bastante antes de 1910. Como todo mito de origen es vigoroso, persistente, aunque eso no lo haga más cierto (Cibotti 2015, 69)

Borges, quien como veremos abonó a la confusión, tachó atinadamente de «*Bildungsroman*» este mito de origen donde el tango, denostado y marginal, se abrió camino hasta su consagración europea y su retorno triunfal. El verdadero devenir del género, sin embargo, no se aviene a esta secuencia de hechos, según discutiremos más adelante.

Sea como fuere, lo pornográfico no habría de prosperar en la posterior letrística de tango sino, cuanto mucho, en el tono “cachador” explotado por tangos de tipología sainetera,

de Augusto Berto, adecentado con idéntico título con letra de Juan Andrés Caruso. Nótese que estos “tangos” fueron originalmente una habanera y un gato, respectivamente.

²⁷ Para Benedetti, el rótulo de “tango prostibulario” «sólo sirvió para alimentar la confusión sobre un supuesto nacimiento del tango en los burdeles, cuya primera difusión habría sido puertas adentro de un lupanar» (2015, 79).

caricaturesca²⁸ o chabacana, a ser discutidos más adelante. Sucedió que «quienes se han dedicado al tema del tango y su origen, usualmente no se interesaron por lo popular sino lo marginal, lo prohibido. En definitiva, aquello históricamente irrelevante por no ser representativo del conjunto de la sociedad» (Binda & Lamas 2008, 28). En sus respectivos capítulos, nos dedicaremos a puntualizar el modo en que las interpretaciones sociológicas y posmodernas se encargarían de magnificar la gravitación de esta fase para la historia del tango.

2.4 GÉNERO CHICO ESPAÑOL Y SAINETE NACIONAL EN EL TANGO CRIOLLO (1895 - 1910)

La etapa instrumental del tango germinal fue cediendo a la aparición de letrillas rudimentarias. Los tangos criollos que se compusieron hacia el cambio de siglo contienen, por lo general, letras simples, estructuradas como autorretratos, con versos de arte menor en tiempo presente y primera persona, y escasísimas figuras poéticas. Son letras que se limitan a articular graciosas fórmulas de presentación («Yo soy...») desde el verso inicial: «En el tango soy tan taura / que cuando hago un doble corte / corre la voz en el Norte, / si es que me encuentro en el Sud»,²⁹ «Soy el hijo de Buenos Aires, / por apodo “el porteñito”, / el criollo más compadrito / que en esta tierra nació»,³⁰ «Yo soy la morocha, / la más agraciada, / la más renombrada / de esta población»,³¹ «Yo soy la rubia gentil, / la de cabellos de oro, / la que conserva un tesoro / en su lánguido mirar»,³² «Soy el rubio más compadre, / más tremendo y

²⁸ Como “La mina del Ford” (1924), letra de Pascual Contursi y música de Antonio Scatasso y Miguel del Negro, o “¡Qué calamidad” (1925), letra de Pascual Contursi y música de Bernardino Terés.

²⁹ “Don Juan” (1898), letra de Ricardo Podestá y música de Ernesto Ponzio.

³⁰ “El porteñito” (1903), letra y música de Ángel Villoldo.

³¹ “La morocha” (1905), letra de Ángel Villoldo y música de Enrique Saborido.

³² “La rubia” (1906), letra y música de Eloísa D’Herbil de Silva.

calavera, / y me bailo donde quiera / un tanguito de mi flor»,³³ «Yo soy el negro que alegre,
/ cantando la vida / se suele pasar»,³⁴ «Soy el taita de Barracas, / de aceitada melenita / y
francesa planchadita / cuando me quiero lucir»,³⁵ «A mí me llaman el Caburé, / porque soy /
un tipo que me hago temer / donde voy». ³⁶

Estas letras, cuyo único aporte sustancial consiste en haber superado la fase procaz del tango, fueron escritas al paso por el mero compromiso de rellenar un hueco melódico, y no expresan otra cosa que el orgullo pueril de saberse criollo de pura cepa con dotes de bailarín y seductor ocasionalmente cuajados en proxenetismo.³⁷ La insistencia en la primera persona y en el verbo copulativo “ser” conjugado en presente enfatiza la función atributiva. Tanto empeño en fijar una identidad, en alardear quién se es (el taita, el criollo, el porteño, la morocha, Don Juan, el caburé, etc.), sugiere la volatilidad de las identidades en pugna. La primera etapa del tango vocal abandonará estos usos y se decantará por la interpelación en segunda persona para montar una escena teatral y narrar una historia breve en tiempo pasado.

³³ “Soy tremendo” (1906), letra y música de Ángel Villoldo.

³⁴ “El negro alegre” (1907), letra y música de Ángel Villoldo.

³⁵ “El taita” (1910), letra de Silverio Manco y música de Alfredo Gobbi (padre).

³⁶ “El caburé” (1911), letra de Roberto Cayol y música de Arturo de Bassi.

³⁷ Hacia aquellos años se observa cada vez con mayor intensidad la exaltación de lo criollo como reacción al ingreso masivo de extranjeros. Tómese el naturalismo xenófobo de Eugenio Cambaceres en novelas como *Sin rumbo* (1885) o *En la sangre* (1887), el giro nativista en la pluma de Leopoldo Lugones con obras como *La guerra gaucha* (1905) o la entronización del poema de José Hernández, *El gaucho Martín Fierro* a la condición de épica nacional en *El payador* (1916), así como la sanción en 1902 de la Ley 4.144 de Residencia de Extranjeros o “Ley Cané”, según la cual el gobierno se arrogaba la potestad de expulsar a aquellos extranjeros cuya conducta comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público.

Sobre la procedencia de esta fórmula de presentación, se ha señalado al sainete criollo inspirado, a su vez, en el género chico español.³⁸ La crisis teatral de la pauperizada España decimonónica había derivado en la creación de un “teatro por secciones” a precios económicos bajo la fórmula del humor pintoresquista. Al Río de la Plata llegaron piezas como *La gran vía* (1886) de Felipe Pérez González o *La verbena de la Paloma* (1894) de Ricardo de la Vega que sirvieron de inspiración a la primera generación de saineteros locales, muchos de ellos devenidos luego letristas de tango.³⁹ Como en dichas obras los personajes salen a escena y se presentan graciosamente, Idea Vilariño concluye que «estas autodefiniciones jactanciosas que se reiteran hasta el cansancio (...) y que no faltaron en boca de los payadores, parecen venir de la zarzuela. (...) Se da en el tango lo que en el sainete, que sustituyó lo español trasladando las situaciones, los personajes y el habla a un entorno criollo» (1981, 40-41). Podría añadirse la tendencia sainetera a la creación de personajes estereotipados como otro común denominador entre las primeras letras de tango y el género chico español.⁴⁰

³⁸ Para una puesta en entredicho sobre la procedencia de estas fórmulas en la obra de Ángel Villoldo, véase Rivadeneira (2014).

³⁹ Destacado sainetero, letrista de tango y guionista de cine, José González Castillo expuso el proceso de adaptación teatral hispano argentino: «El sainete es la caricatura del drama; y, como género teatral definido, es eminentemente español. Y, por analogía, argentino. (...) Lo “esencialmente pintoresco”, para decirlo en dos palabras. Y el género chico español ofrecía un modelo magnífico de copiar. El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra “taquera” de barrio... El “pelma sablista” de los Madriles, nuestro vulgar “pechador” callejero... Las verbenas, nuestras “milongas”... Las broncas, nuestros “bochinches”» (González Castillo 2014, 274). Marcelo Oliveri destaca el temperamento costumbrista y tragicómico que distinguió al teatro de esos años: «el sainete criollo se caracterizó por reflejar las costumbres de la vida en los conventillos, agregando a los elementos humorísticos un conflicto sentimental y uno trágico» (2006, 101).

⁴⁰ El teatro popular mediterráneo ha propendido fuertemente al uso de estereotipos. Otro influjo a tomar en cuenta aquí es la italiana *commedia dell'arte*, que será incorporada al tango de los años veinte bajo el signo del carnaval: «El teatro sin texto fijo y con personajes estereotipados tiene larga tradición en Italia, desde la Antigüedad clásica. A mediados del siglo XVI, grupos de actores trashumantes comenzaron a recorrer las ciudades de Italia, particularmente las del Norte, con este tipo de espectáculo cuya acción, en líneas generales, era pre-

En *Historia del sainete nacional*, Blas Raúl Gallo lee este género teatral como una estrategia ficcional de asimilación y ordenamiento simbólico ante la inmigración. A la realidad del desarraigo, el conventillo y la miseria, el sainete opuso la risa liberadora mediante caricaturas que permitieron al público reducir conceptualmente una sociedad atomizada a la miniatura de arquetipos manejables:

Toda esa variedad cosmopolita extractada de la masa inmigratoria, aparecía en el escenario a través del lente cóncavo o convexo del sainetero. (...) La realidad no era así, tal como se la veía en el escenario del género chico porteño, pero el espectador la reconocía, pese al desaliño sainetesco. (...) Fue surgiendo una galería de tipos y caracteres que a la postre delimitaron una historia dentro de la historia. (...) El sainete nació arrabalero. En los suburbios -y también en el centro- escarbó personajes, esquematizó problemas, desarrolló temas, ideó conflictos. (...) Definió una época consubstanciada con la gestación de nuestra nacionalidad en un momento determinado de su evolución. (...) La vena trágica del sainete nacional tuvo, pues, la razón sociológica de una realidad patética que destiló amargor, acritud y resentimiento. Buscando la risa, debieron burlarse de sucesos trágicos, de algo y de alguien. Primero del lunfardo, del compadrito y la “percanta que dio el mal paso”, y más tarde del gringo, del inmigrante, “el estrangí” (Gallo 1970, 153-154, 200, 218)

La escenificación jocosa del extranjero permitió, en consecuencia, «distanciarse de la otredad aceptándola, y afianzar la cohesión de la comunidad o la nueva sociedad en vías de construcción» (Prioul en Conde 2014, 142). Los arquetipos trazados por el sainete criollo, maquetas simplificadoras, asomaron simultáneamente en la poesía de Evaristo Carriego, según veremos, y fueron herencia sin ambages para los primeros letristas de tango, quienes capitalizaron las ventajas de escribir sobre un universo simbólico reducido, palpable, inmediato y conocido de antemano por el pueblo. Así, el tango ganó en síntesis: tres o cuatro símbolos (“percal”, “cafishio”, “malvones y glicinas”, “bulín”, etc.) bastaron para edificar una escena con resolución incluida:

visible. (...) Los personajes de la *Commedia dell'arte* (Arlequín, Colombina, Pierrot, Payaso, según sus denominaciones en distintos idiomas) aparecen en el tango, probablemente, como un eco más de la ópera de Leoncavallo» (Fraschini 2008, 112).

El tango cantado es un género de índole teatral. Aparece en sainetes y revistas, sus intérpretes suelen ser actores, y sus letristas, autores de teatro, empresarios, directores de escena y luego de películas sonoras donde el tango tiene un papel decisivo. Este rasgo es de primera importancia, porque los tangos suelen ser narraciones breves, microdramas y microfarsas cantados, viñetas y escenas que requieren un dispositivo actoral. A ello corresponde agregar el papel privilegiado del teatro nacional en la cultura del inmigrante. El teatro es un espacio donde la masa inmigratoria se reconoce en sus tipos característicos, repasa su habla peculiar (lunfardo y cocoliche) y hasta explaya su visión de la sociedad (Matamoro 1971, 126).

Los saineteros poblaron sus obras con tangos representados en escena y los tangos implementaron situaciones saineteras en sus letras. Tango y sainete se retroalimentaron. El proceso revistió en verdad cuatro etapas claramente diferenciadas que Luis Ordaz repone en detalle:

La llegada del tango criollo a nuestra escena más popular presenta cuatro etapas. En la primera, un personaje aludía al tango y hasta amagaba algún corte canyengue. (...) En la segunda, un personaje aportaba detalles precisos sobre la coreografía compadrona de un tango. (...) En la tercera, los personajes cantaban y bailaban el tango, al estilo zarzuelero (...). La cuarta etapa se iniciaba con la imposición en escena del tango-canción. (Ordaz en Martini Real 1976, 1217-1218)

Pero este último paso, la inclusión de tangos en escena, habría de consolidarse no antes de la segunda década de siglo tras el éxito del sainete en un acto *Los dientes del perro* (1918) de José González Castillo y Alberto Weisbach, con el tango “Mi noche triste” por número central. Así se fueron sucediendo tangos escritos *ex profeso* para una escena teatral, y no es ocioso inferir que esta íntima relación entre tango y teatro habría de influir decisivamente en el cariz dramático de sus letras.

A diferencia de otros géneros musicales, las letras de tango ofrecen una escena dramática cuyo personaje protagónico debe ser encarnado por el cantor de turno. El surgimiento

del tango vocal impuso como nueva exigencia a sus cantores el dominio de dotes teatrales: las letras acabarían asumiendo formas confesionales de soliloquio dramático o interpelativas mediante apóstrofes en ausencia de la contraparte.

Tiempo antes, no obstante, las letras del tango criollo se limitaron a copiar fórmulas elementales de presentación del personaje. José Gobello revisa la relación entre el teatro español y el argentino en tiempos del sainete criollo y su incidencia en el tango:

Los compadritos de Villoldo (...) tienen el desparpajo y la fachenda de los chulos expresadas en las letras de los cuplés. (...) Parecen contrahechuras de los cuplés en boga (...) o de las imitaciones que de esos cuplés difundían la revista y el sainete lírico criollos (...) Me inclino a creer que Manco y Villoldo abrevaron en las fuentes de nuestro incipiente género chico, pero ya ha sido dicho que nuestro género chico abrevó en las fuentes del género chico español (1991, 79).

Durante la primera década del siglo (1900-1910) se multiplicaron, en consecuencia, los tangos cupleteros o zarzuerlos. Más que de un tópico, correspondería aquí hablar de una tipología o una modalidad escénica de presentación limitada a personajes arquetípicos como el bailarín compadrito o la mujer criolla, prefiguradores de tópicos ulteriores (como los tangos reos sobre duelos criollos o los camperos sobre idilios rurales).

Roberto Selles apunta, por su parte, que en los tangos de Ángel Villoldo, máximo exponente de esta época, confluyen los motivos cupleteros, prostibularios y rurales:

No hay duda de que las letras villoldeanas provienen del género chico español, pero no podrá negarse que también son visibles en ellas otras influencias. El tema prostibulario está presente en el ya mencionado *El porteñito* (...) Y el género campesino surge en páginas como *La morocha*, *El mayordomo* o *El choclo* (...) Y algunos de sus tangos de compadritos, si bien recuerdan al género chico, no están lejanos al “Martín Fierro”. (...) Sí, en Villoldo convergen las tres influencias que darán la primitiva letrística profesional del tango. Sin embargo, la mayor parte de la producción tanguera cantable del autor de *El torito* está escrita para las salas de varieté (en Martini Real 1976, 3128-3129).

Efectivamente, Villoldo abrió el abanico de posibilidades. Adoptó seudónimos para crear recitados cómicos y salaces y fue cronista satírico de su época⁴¹ desde una estética que osciló permanentemente entre lo criollo y lo ibérico, como correspondía a un artista de varieté hacia el cambio de siglo. Alegre y vivaz, el arte de Villoldo se pretendió entretenimiento inofensivo, como se infiere del tono festivo que imprimió a la mayoría de sus composiciones, y que se adivina en el canto desparpajado de sus grabaciones desgastadas como todavía se conservan. Sus versos «no constituyeron una letra, sino una letrilla a la usanza de la época» (Briand 1972, 43), y es en esa tónica que debieran ser juzgados.

⁴¹ Como en el tango “Cuidado con los 50” (1907), un descargo jocoso sobre la ordenanza que multaba con cincuenta pesos al hombre que profiriera piropos en la vía pública, o en la milonga “Matufias (o el arte de vivir)” (1903), una letra cuya visión corrosiva prefigura el cambalache discepoleano.

3. ABORDAJES AL TANGO

3.1 PRIMERAS TEORIZACIONES: AFRICANISMO, HISPANISMO E HIBRIDAJE

Las primeras teorizaciones sobre el tango se mostraron preocupadas por determinar la procedencia de la música y la danza. Para ello abrieron un abanico de incógnitas probablemente imposibles de despejar que habrían de resonar hasta la actualidad, como el nombre del primer tango y el de su autor, así como el tiempo y el espacio en que tal proeza tuvo lugar. Las respuestas esgrimidas se contaron por docenas.

La nota distintiva de los trabajos primerizos sobre tango es el sesgo voluntarista que revisten sus posiciones, irreconciliables entre sí. Si bien estos trabajos discrepan en sus conclusiones, todos coinciden en la idea de circunscribir el fenómeno del tango a una identidad nacional más o menos definida. En una punta del espectro, nos encontramos con el uruguayo Vicente Rossi y su teoría africanista en *Cosas de negros* (1926); en la otra, el argentino Carlos Vega y su teoría hispanista en *Estudio para los orígenes del tango argentino* (1932). Entre ambos, los primos Héctor y Luis Bates y su solución “hibridista” en *Historia del tango: los intérpretes* (1936).

En el tango, las teorizaciones correspondieron a sendas crisis y a una acentuada merma en la cantidad y calidad de las obras circulantes. Los años treinta significaron cambios profundos tanto en el plano nacional como internacional; los años sesenta directamente coronaron una fase terminal para el tango. Una vez traspuesto el pico de evolución durante los años cuarenta, las letras de tango dieron pie al hermetismo de la expresión y a la autorreferencialidad. La propensión “meta” de aquellos años, el repliegue parasitario del tango sobre sí mismo y el aboleramiento en la adopción de tópicos universales como el amor trunco, son claros indicios de agotamiento que discutiremos en los capítulos dedicados a los tópicos del tango vocal.

Si bien la convulsión social y económica de los años treinta es innegable,⁴² el tango supo capear la crisis acusando el deterioro. Si se midiera a partir del número de grabaciones por año,⁴³ se concluiría que la edad dorada del tango va de 1924 a 1928. De allí en más, no volverá a gozar de semejante masividad. El género comienza a declinar sutilmente en el favor popular desde los años treinta, lo cual empalma con la crisis de identidad subrayada por los ensayos de interpretación nacional.⁴⁴ Todo esto constituye el telón de fondo para las primeras teorizaciones sobre el tango. Según Osvaldo Natucci,

(El tango) permaneció y no entró en crisis a partir de 1930. Por el contrario, el tango se siguió desarrollando como hemos visto en las partes de la *Guardia Vieja* y *Guardia Nueva*, y la *Época de Oro* que se inició en 1935. Apogeo en la década de los 40 y decadencia en la mitad de la década del 50. Esa es la explicación por qué el tango no sucumbió en la “década infame” ni menos en los 40, llegando su apogeo hasta 1955 con el derrocamiento de Juan Domingo Perón (Campos 2019, 82).

⁴² Auge de la radio, afluencia de música foránea (jazz, fox-trot, samba), inicios del cine sonoro, crisis financiera internacional, primer golpe de estado en la Argentina, restauración conservadora, escándalos políticos como el pacto Rocca-Runciman, el asesinato del diputado Bordabehere y el suicidio de Lisandro de la Torre (y de referentes de la cultura como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Alfonsina Storni), fraude electoral, leyes contra la prostitución y fin del proceso migratorio son algunas de sus aristas más sobresalientes.

⁴³ Para dar una imagen estadística del fenómeno, indicaremos que los tangos seleccionados para esta investigación ascienden a 650, compuestos durante las primeras seis décadas del siglo XX. De ese total, 187 son estrenados durante los años veinte (28,76%). La cifra desciende a 154 durante los años treinta (23,69%), una merma significativa. El auge de las orquestas y del baile, algo que podríamos rotular como la “colectivización” del tango, lleva el número hacia 192 (29,53%) en los años cuarenta; ascenso que representa el canto de cisne para el tango, ya que los años cincuenta verán desplomarse el total a 93 (14,30%). Si bien estos porcentajes sugieren que la década del cuarenta supera a la del veinte en producción, no debiéramos olvidar los tangos instrumentales omitidos para esta investigación: Arolas, Greco, Bardi, Delfino, Cobián, Firpo, Canaro, De Caro y una extensa lista de compositores escribieron la mayoría de sus tangos instrumentales en los años veinte.

⁴⁴ *Radiografía de la Pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada y *El hombre que está solo y espera* (1933) de Raúl Scalabrini Ortiz, entre otros.

Cronológicamente, *Cosas de negros* es el primero de los estudios sobre tango en aparecer. Que haya llegado hasta nuestros días se debiera achacar a Jorge Luis Borges y sus esporádicas incursiones en la ensayística tanguera. De boca de Borges el libro pasa a conocimiento de Bioy Casares, quien menciona al autor uruguayo en *El sueño de los héroes*:

Según ese defensor de todo lo nuestro, del finado Rossi, que vivía en Córdoba y era, cuándo no, oriental, el tango, nuestro tango, más criollo que el feo olor, embajador argentino bailado en Europa y discutido por el mismo Papa en persona, nació en Montevideo (Bioy Casares 2012, 191).

Vicente Rossi es responsable, además, de la hipótesis uruguayista de Gardel.⁴⁵ Su obra responde, en verdad, a un intento por reclamar el tango para los uruguayos con aserciones de imposible corroboración, como la postulación de la milonga montevideana de joviales raíces candomberas como origen del género y al quejumbroso y plañidero tango argentino como una degeneración ulterior, aunque responsable de su exportación mundial.

Si bien no debiéramos dejar de reconocer la participación de músicos afrodescendientes (como Rosendo Mendizábal, compositor de “El entrerriano”) en la gestación del tango y en los carnavales de antaño, el mentado “origen afro” del tango ha sido objeto, al igual que la teoría sobre la nacionalidad uruguaya de Gardel, de sucesivas impugnaciones.

El musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán descartó en su momento esta hipótesis,⁴⁶ y a idéntica conclusión arribaron otros especialistas. Más allá de puntuales excepciones como

⁴⁵ Para una refutación categórica del mito de Gardel uruguayo, consúltese Esteban (2007), así como cualquiera de las múltiples biografías publicadas sobre el Zorzal.

⁴⁶ «La primitiva milonga constaba sólo de dos frases (cuatro compases) que al repetirse textualmente una vez, cubrían los cuatro versos de la estrofa. En una evolución más avanzada surge la milonga de cuatro frases distintas (ocho compases)» (Lara & Roncetti de Panti 1961, 18-19)

el guion redactado por Enrique Cadícamo y Francisco García Jiménez para la película *La historia del tango* (1949) dirigida por Manuel Romero, o de publicaciones motivadas por la necesidad de adoptar «un modelo epistemológico que satisfaga la demanda explicativa incluyente de una perspectiva afrocéntrica» (Cirio 2010, 8), suele haber consenso sobre la escasa o nula influencia afro en los orígenes del tango.⁴⁷

Blas Matamoro, por ejemplo, repasa una por una las discrepancias entre el tango y las expresiones afro en la danza, la tímbrica, la estructura de frase y la forma musical:

El candombe es un baile estructurado y colectivo (no de parejas) y con fugaces momentos de contacto entre los bailarines. Sólo se celebra en lugares y ocasiones religiosos. (...) Más allá de un fragmentario aporte coreográfico, nada del tango porteño viene del candombe. Musicalmente, éste es sólo melodía cantable. Carece de armonía vertical y casi de división de sus componentes entre canto y acompañamiento. Éste es mero ritmo percutido, con muy elementales distinciones de altura en los sonidos. La síncopa es de rigor, por lo que facilita el baile, pero se trata también de una forma rítmica conocida por la música europea desde el Renacimiento. (...) Las frases cantables del candombe se extienden en cortos intervalos no mayores a la cuarta, insistiendo generalmente, sobre dos o tres notas solamente. Por el contrario, el tango tuvo, desde siempre, una estructura estrófica más compleja (...) Muestran ellos una clara diferencia entre sección, cláusula y frase, y una relación armónica entre las secciones, que proviene de la ‘forma sonata’, acrisolada en la música europea desde la era del barroco. (...) La misma observa-

⁴⁷ Juan Francisco Giacobbe «no admite influencia negra alguna, encuentra la filiación del ritmo primitivo de la milonga, exclusivamente en el estilo rítmico criollo. “La síncopa y el número rítmico de la milonga ya están vivos en las décimas (...) esas formas y esos ritmos no vienen de la habanera ni del candombe”» (De Lara y Roncetti de Panti 1961, 46). Según Daniel Cárdenas en *Apuntes de tango*, «no resulta convincente imaginar que el tango heredó un movimiento invariable y monótono de mano de los morenos que siempre se distinguieron en la percusión, como creadores repentistas de las más impensadas y copiosas combinaciones rítmicas. (...) Afirmar que el Tango sigue en su parte rítmica, el movimiento de los tambores del candombe, es decir algo que no resiste el más mínimo análisis» (1997, 52). En su *Nueva historia del tango*, Héctor Benedetti hace referencia a la ausencia de fuentes probatorias por parte de ensayistas que «pretendieron encontrar un nexo - una especie de “eslabón perdido”- entre las expresiones afro más puras y el tango del siglo XX, cuyas formas irían definiéndose en las dos últimas décadas del XIX. A menudo ese vínculo consiste únicamente en la mención de unos pocos compositores y músicos conocidos de origen afroamericano» (2015, 23).

ción puede hacerse respecto del acompañamiento musical del candombe. La danza negra se vale exclusivamente de instrumentos de percusión, ninguno de los cuales ha pasado a la orquesta de tango, ni aun cuando ésta, de formación errática y colecticia, muestra entre sus filas a numerosos ejecutantes negros (Matamoro en Martini Real 1976, 65-66).

Otro estudioso del tema, Mario Broeders, completa el veredicto de Matamoro en *Los mitos del tango*:

El Tango no es colectivo, es de pareja individual abrazada, y la danza totalmente improvisada. Si bien la concentración de la pareja es total -en lo que definitivamente es un espectáculo- el sentido es profunda intimidad, no colectivo. Aunque el propósito de lucimiento es permanente, la actitud es ignorar a los espectadores. No hay referencias religiosas ni mágicas, ni de comunidad. (...) Los instrumentos musicales (que pueden ser varios) son todos de origen europeo. No se usan instrumentos de percusión, ni golpes de palmas de mano, ni emisiones vocales, sean roncros gruñidos o rítmicos gritos. En otras palabras, la estructura del Candombe nunca pudo haber influenciado o contribuido a la formación del Tango. Fueron los tangueros, en su sentimentalidad “gringa”, quienes reavivaron al candombe. Básicamente, eran piezas “de color” para la radiofonía, el cine y ocasionalmente la revista musical (Broeders 2007, 35-36).

Broeders se refiere a la moda africanista de los años cuarenta por iniciativa de Sebastián Piana y Homero Manzi, quienes crearon una nueva variante musical, la milonga-candombe.⁴⁸ Esta hibridación de motivos africanos con estructuras tradicionales de la milonga y el tango suscitó elogios de personajes tan improbables como Palés Matos o Nicolás Guillén, el poeta cubano de la negritud, quien en su visita a Buenos Aires quedara sorprendido por el

⁴⁸ De la pluma de Homero Manzi nacen “Juan Manuel” (1934), “Pena mulata” (1940) y “Carnavalera” (1941), con música de Sebastián Piana, “Negra María” (1943), con música de Lucio Demare, “Oro y plata” (1943), con música de Charlo y “Ropa blanca” (1943), con música de Alfredo Malerba. El género inspiraría ulteriores composiciones como “Azabache” (1942), letra de Homero Expósito y música de Enrique Francini y Héctor Stamponi, o “Morena” (1964), música de Julián Plaza.

ingenio y el talento de Manzi para evocar temas negros. Se trata, no obstante, de una creación tardía, coincidente con una fase pre terminal, del tango.

Hacia finales de siglo, huelga decir, la población negra en Buenos Aires había quedado muy diezmada en comparación con los tiempos del Virreinato del Río de la Plata, cuando habíamos alcanzado a representar un tercio de la población total. Si bien salpicada de sarcasmo, la observación de Binda & Lamas guarda vigencia:

El censo de 1887 daba 8.005 negros en la ciudad de los cuales 905 eran extranjeros, la mayoría brasileños y norteamericanos, sobre una población total de 429.558 habitantes. En suma, no alcanzaban ni al dos por ciento. (...) ¿Tan intensa y respetada era su cultura en general y musical en particular, para influenciar en lo que el otro 98 % de la población adoptó finalmente como su música popular? ¿O el mitológico e inverificado Negro Casimiro con su raquíico violín, se bastó solo para dejar tamaña impronta? (Binda & Lamas 2008, 157)

La posición más firme a favor de la africanía en el tango viene dada por un sugestivo artículo publicado por Omar García Brunelli en diálogo con la *Antología del tango rioplatense*. Allí sostiene su autor:

Una mezcla cultural afroamericana, europea, criolla, indígena y mestiza, es ampliamente documentada por los estudios culturales de toda América Latina y, sugerentemente, es la base sobre la que se construyó el tango. Por tanto, más allá de las pruebas documentales que se conserven, es muy poco probable que el tango no presente elementos afroamericanos. (...) El escepticismo entre la comunidad musicológica se fundamenta en que no se han hallado pruebas musicales concluyentes sobre el origen afroamericano del tango, sencillamente porque no hay grabaciones ni partituras que lo demuestren y las referencias escritas, crónicas, y testimonios, no abundan. (...) Propongo considerar que, muy probablemente, el tango incluye desde su origen un componente de contrametricidad y polirritmia que proviene de la influencia de la música afroamericana desarrollada tanto en el Río de la Plata, como su mezcla con la proveniente de Cuba, en el caso de la habanera, a su vez producto de transculturaciones con músicas africanas subsaharianas. Tal vez no encontraremos correspondencias culturales directas, es decir rasgos

o patrones musicales, pero sí continuidades “gramaticales”, es decir, algunos principios de organización musical (García Brunelli 2017, 110-115).

En posición diametralmente opuesta a la de Vicente Rossi hallamos a Carlos Vega, uno de los musicólogos nacionales de mayor reconocimiento en el siglo XX, quien arriesga un posible origen español para el tango argentino haciéndolo derivar del tango andaluz. Sin embargo, la investigación encarada por la *Antología del tango rioplatense* cuestiona la existencia de este “tango andaluz” que Vega da por supuesto y para el que no habría suficientes evidencias. Daniel Cárdenas entiende que faltan ejemplos musicales para hacer derivar del tango andaluz el ritmo de los tangos criollos, pues estos últimos son, esencialmente, «habaneras a “tiempo de tango”, es decir, con movimiento más vivo que el que permite el tradicional “balanceo” de la habanera» (1997, 204).

Vega niega todo influjo africano en el tango argentino y sugiere que la coreografía de la danza «no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces nuevo ciclo de la pareja enlazada: vals, polca, galop, mazurca y chotis. No hay discusión» (2016, 32). Vega entendía que la virtud del tango no residía en su música, cuyo pie rítmico no acarrea ninguna novedad y cuya estructura de frase provenía del clasicismo europeo, sino en la danza, la primera en introducir figuras dentro del enlace de los cuerpos, un aspecto que comentaremos en nuestro capítulo sobre tango-danza. Si bien notoriamente más sustentada que la de Rossi, la empresa de Vega adolecía de idéntico voluntarismo:

La teoría del origen del tango de Vega puede ser enmarcada dentro de una particular corriente de pensamiento pro hispánico que comienza a asentarse firmemente a principios del siglo XX, antes del Centenario, con la avalancha de la inmigración como gran decorado cuando, desde sectores oficiales, se promueve la consolidación de una identidad nacional. (...) La búsqueda peculiar de Vega merece ser considerada dentro del proceso de establecimiento de los emblemas de la nacionalidad que comienza a darse después de 1930, tiempo en el cual el tango es, sin lugar a dudas, el símbolo cultural de la Argentina. Por lo tanto, La faena del adcentamiento del tango para disimular aquel origen marginal, oscuro, orillero y pecaminoso puede ahora completarse con el otorgamiento de una estirpe (hispánica) que concuerda

con una muy particular idea de lo nacional que no acepta que el tango pueda tener algún color latinoamericano o, mucho menos, africano (Kohan 2007, 85).

Entre ambas posiciones y en respuesta a la amenaza extranjerizante encarnada en el cine sonoro y la música norteamericana, los primos Héctor y Luis Bates escriben su *Historia del tango* (1936), un trabajo orientado a recopilar testimonios de época. Superando las expectativas de sus propios autores, esta obra menos rigurosa que intuitiva habría de sedimentar buena parte de las aserciones sobre el tango que luego se tornarían sobreentendidos:

Las afirmaciones de Bates y Bates resultaron luego canónicas y han sido repetidas muchas veces en forma acrítica. Actualmente algunas de ellas han sido objeto de revisión. Al referirse al vocablo tango y a la historia del género, los autores afirman que el tango es el resultado de un proceso de hibridación entre el candombe, la habanera y la milonga. (...) Continúa describiendo las siguientes épocas del género aunque de manera confusa y asistemática. Por ejemplo, se les suele adjudicar a los autores el haber implantado la leyenda del origen prostibulario del género, debido a la falta de claridad en sus afirmaciones. En realidad los autores no sólo hablan de la vida del tango en sitios marginales, sino también de su pronta socialización generalizada (García Brunelli 2015, 74).

Los Bates bajaron al papel una serie de ideas sobre los orígenes del tango que la prensa escrita venía circulando desde comienzos de siglo. La hipótesis del hibridaje falla, sin embargo, en reconocer elementos idiosincráticos en el tango y en reponer paso por paso el proceso de fusión que presuntamente tuvo lugar en su gestación. Contra lo vulgarmente creído, no resulta para nada sencillo determinar la cronología de los procesos involucrados en el surgimiento de un género musical. De allí a que Kohan descarte irónicamente a esta teoría como la «génesis mágica del tango»:

Sus sostenedores explican que el tango, como cualquier otra expresión de la música popular, es el resultado de la combinación de múltiples componentes que, por milagro divino o coincidencias prodigiosas, genera un nuevo producto, suma mejorada de los elementos en él congregados. Podríamos entender que

alguien introdujo en una licuadora un poco de candombe, algo de milonga, bastante de habanera y una pizca de tango andaluz y, después de accionar el botón, salió el tango, listo para ser degustado. Más allá de las ironías, este tipo de concepción sobre el origen del tango, que no resiste ningún análisis y que no se apoya en una metodología discernible, ha sido reproducido infinitas veces y sólo se sostiene sobre espurias tradiciones orales de larga data que continúan siendo machacadas sin la más mínima comprobación, como si fueran verdades que no admiten discusión ni son merecedoras de revisión (2007, 74).

Las tres hipótesis (africanismo, hispanismo, hibridaje) pretendieron demostrar la proveniencia exacta de tal o cual elemento del tango, trátase de los acompañamientos rítmicos tradicionales (*marcato*, síncope, 3-3-2, etc.), de aspectos más extendidos como el *rubato* interpretativo de la melodía, o de la secuencia de pasos diseñados por la danza. Acaso el error resida en el presupuesto esencialista que lleva a querer circunscribir manifestaciones culturales a fronteras geográficas precisas.⁴⁹ Con sus matices, los trabajos de Rossi, de Vega y de los Bates no consiguieron superar el voluntarismo de sus posiciones y acabaron anteponiendo preferencias ideológicas al objeto de estudio. Recién hacia los años ochenta, con la publicación de la *Antología del tango rioplatense*, contaríamos con la primera investigación sobre tango ajustada al método científico.⁵⁰

3.2 LA COSMOGONÍA TANGUERA DE JORGE LUIS BORGES

⁴⁹ Al respecto, «cabe remarcar que durante el período de entreguerras, 1918-1938, el contexto ideológico estuvo dominado por el ideario del nacionalismo esencialista, que exigía de los Estados nacionales, emblemas identitarios puros, genéticamente puros» (Cibotti 2015, 77).

⁵⁰ A propósito, señala García Brunelli: «La estructura del tango rioplatense fue analizada por Irma Ruiz y Néstor Ceñal (1980), quienes trabajaron con 900 partituras de época y arribaron a la conclusión de que las características del motivo que da comienzo a las secciones es mayoritariamente lo que genera el tipo de estructura que la misma en definitiva exhibe» (2015, 82). Los aportes de la *Antología* serán expuestos y discutidos en el capítulo dedicado a los principios formales de la música y la danza del tango.

Diseminadas en un reguero de publicaciones a lo largo de los años, las opiniones de Borges sobre el tango se materializaron en tres obras concretas: *Evaristo Carriego* (con significativas modificaciones entre la primera edición de 1930 y la segunda, de 1955); *Para las seis cuerdas* (1965), un compendio de milongas con un sugerente prólogo, y *El tango* (2016), cuatro conferencias dictadas en los años sesenta aunque publicadas recientemente.

Dado su ascendiente sobre los dominios culturales argentinos, las opiniones de Borges sobre el tango han engendrado una miríada de estudios,⁵¹ generalmente coincidentes a la hora de negar todo fundamento histórico a sus “pesquisas”,⁵² dada su inclinación a subordinar el tango a los requerimientos de su programa estético personal.

Fiel a este precepto, Borges corta tajantemente la historia del tango en dos mitades irreconciliables: «La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas»

⁵¹ Espina Rawson (2011), García Brunelli & Stratta (2015), Fumagalli (2017), Romano (2017), Turci-Escobar (2017), Schwartzman (2020) y Becerra & Espitia (2020) son solo algunos de los libros y artículos que comentan la relación de Borges con el tango. El tema se aborda, sin embargo, en decenas de otros textos dedicados ora al tango ora a Borges.

⁵² Según Andrés Carretero, «(Borges) reconoce que el suburbio al que se refiere es el idealizado y no el vivido. A ello hay que agregar que muchas de las referencias escritas las obtuvo de terceros, no de vivencias propias. (...) La suma de todo ello descalifica sus trabajos sobre el compadrito y el tango, como investigación o disquisición, quedando vigentes los valores literarios utilizados en la escritura» (1999a, 120). Palabras similares hallamos en Espina Rawson: «Las páginas que escribió Borges sobre el tango, prescindiendo de su valor literario, no pueden ser tenidas en cuenta como documentos historiográficos. Nada en ellas es riguroso, ni desde luego, cabría adjudicarles otro peso que el que surge de la visión poetizada de algunos recuerdos de infancia, sumadas a algunas fugaces y tardías conversaciones con un par de personajes de la Guardia Vieja, y sobre cuyos resultados brindó un menos que lacónico informe» (2011, 11). Mónica Fumagalli coincide pero apunta (a nuestro juicio, atinadamente) que los presuntos “errores históricos” en Borges son deliberados y responden a su programa estético: «Los datos históricos presentados son en gran parte erróneos, ya que están citados por Borges sólo con el fin de hacerlos concordar con su visión mítica de Buenos Aires. Ésta, en ciertas ocasiones, quiere que la milonga sea la única creación del suburbio, mientras que el tango habría nacido en los prostíbulos, dato deducible, según Borges, de la observación de las primeras instrumentaciones empleadas» (2017, 137).

(Borges 1974, 164). El tango germinal (1880-1910), un género que aún no había alcanzado a demarcarse de la milonga que lo precedía, es el único valedero para Borges. Frente al «inconsolable» (sic) tango-canción (1917), «Borges no admite sino el primer tango» (Gobello 1980, 223).⁵³ Para ello debe urdir una oposición binaria entre la «vivaracha milonga», expresión criolla pura, y un tango posterior signado por la inmigración y cargado de turbias connotaciones («tilinguería», «sedicente», «cursilería», «vocabulario forajido»):

Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilinguería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis. Cada tango nuevo, redactado en el sedicente idioma popular, es un acertijo, sin que le falten las diversas lecciones, los corolarios, los lugares oscuros y la documentada discusión de comentaristas. Esa tiniebla es lógica; el pueblo no precisa añadirse color local; el simulador trasueña que lo precisa y es costumbre que se le vaya la mano en la operación. Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga; cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango (Borges 1998, 138).

Una lectura ingenua del *Evaristo Carriego* deja en claro que el polo negativo del tango viene asociado a la inmigración italiana y sus consecuencias: el germano bandoneón (que Borges adjetiva de «cobarde»), el vulgar melodrama, la ostentación y la cursilería mediterráneas, el prostíbulo y el proxenetismo y, en el plano lingüístico, el lunfardo, que Borges

⁵³ Tomás de Lara y Roncetti de Panti reponen con ironía la visión borgeana: «Entiende que hay dos épocas en el tango: la de las puñaladas electorales con esquinas beligerantemente embanderadas de barras; y la del lunfardo y los bandoneones. Le place la primera y le desplace la segunda» (1962, 149). La crítica no tuvo dificultades en reconocer la clara divisoria propuesta por Borges desde sus primeros escritos sobre tango y que Schwartzman sintetiza con precisión: «por un lado, la milonga criolla y los tangos primitivos, de carácter despreocupado o festivo, a veces obsceno; y por otro, el tango que se consolida como canción en la tercera década del siglo XX y que se afianzará en la orquesta típica y en un repertorio variadísimo en el que predomina la melancolía inaugurada por “Mi noche triste”» (2020, 210)

tendenciosamente limita al mundo criminal,⁵⁴ y al cual acusa de atentar contra la pureza expresiva del criollo argentino. La fórmula se completa emplazando el tango criollo en la orilla y el tango-canción en el sórdido prostíbulo:⁵⁵

Si el tango se expande como la peste, no es más que por la bajeza de un pueblo contaminado de individualidad e inmigración, que poco hace por cimentar un Estado nacional que todavía necesita edificarse. (...) A pesar de reconocer al prostíbulo como espacio de gestación, a pesar de reunir la capacidad belicosa con el instinto sexual, Borges elige el coraje y la valentía más que la erótica de los cuerpos como la raíz del tango. Olvida el burdel y prefiere el duelo, la sangre, el carácter malevo por encima del espíritu lascivo (Varela 2005, 26)

⁵⁴ El lunfardo sería una «jerigonza ocultadiza de los ladrones», «vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa» (Borges 1998, 138) De acuerdo con Osvaldo Rossler, «Es lógico inferir que lo que exhibe el tango de canallesco y obsceno para Borges está no oculto, sino apoyado en el lunfardo. Es previsible también pensar que aunque la letra -las letras- de tango revelasen excelsitudes de todo calibre, la sola presencia de estas connotaciones acremente callejeras sería suficiente para que el dictamen borgiano fuese negativo» (en Martini Real 1976, 3198).

⁵⁵ Hay un componente genésico en la descalificación borgeana del tango-canción: «De ahí la ruptura que establece entre las milongas compadronas de fines del siglo pasado, o los precursores tangos de comienzos de este siglo, y el tango posterior. Sucede que aquellos, a su criterio, son obra del criollo sin sangre gringa desplazado hacia el suburbio cuando se consolida la propiedad rural y se alambran los campos, y los otros resultan, en cambio, del precipitado ecológico posinmigratorio» (Romano 1983, 56). Este gesto de “borramiento de la inmigración” es equiparable al del Lugones de *El payador*, quien reivindicaba al sufrido gaucho como una forma de reacción contra el aluvión migratorio: «En la cultura del italiano, Borges identifica el origen de la melancolía y de la tristeza, el hábito de la queja, la cultura de la venganza y del resentimiento, en contraposición con el valiente desafío que caracteriza al duelo criollo. Esta actitud desentona con el concepto de coraje y de virilidad ostentada propia del compadrito de los orígenes, el anterior a la inmigración europea» (Fumagalli 2017, 22-23). Todo responde, en definitiva, al programa estético borgeano: «Al retomar esa “genealogía”, los textos de Borges sobre el tango describen una recuperación del pasado de los tangos primitivos que permite realizar -en ese mismo gesto- un borramiento de la participación de la inmigración en la composición de los tangos más contemporáneos -que Borges rechaza-, a la que se ve como agente de corrupción de una música “primitiva” auténtica, e inventar así un pasado criollo para el tango» (Garramuño 2007, 51)

En verdad, no se trata de que Borges “olvide” el burdel, sino que sencillamente lo omite como espacio de gestación del tango.⁵⁶ Tras repasar los argumentos esgrimidos por «investigadores puntuales» (Rossi, Vega, Sáenz Peña) y por avezados músicos (Saborido, Ponzio, Greco), Borges propina un elegante papirotazo a la cuestión del origen que tanto preocupa a los especialistas y dice suscribir, con magnífica ironía, «a todas sus conclusiones, y aún a cualquier otra» (1974, 159). Concluye poniendo en entredicho la *Bildungsroman* divulgada por el cine que hace del tango un muchacho pobre ascendido de escalafón. Respecto a las connotaciones sexuales en el tango primitivo, Borges es el primero en reconocerlas, sólo que las sublima al impulso de lucha:

La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que las dos son modos o manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra *hombre*, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón (Borges 1974, 160).

Borges no ignora ni olvida, como sugiere Ricardo Ostuni,⁵⁷ la participación de los inmigrantes italianos en la gestación del tango, sino que hay una decisión consciente de fundar un pasado exclusivamente criollo para el tango de forma tal que éste se convierta en

⁵⁶ La hipótesis del tango prostibulario pasó a constituir un cliché en la opinión pública. Sin embargo, los estudios sobre tango conceden la presencia del tango en el prostíbulo, mas no su alumbramiento en dicho espacio: «Aun cuando el verdadero origen de la nueva música popular no fuera el prostíbulo, se refugió y arraigó en él. Se crio y hasta se empezó a definir como tal, dentro del ambiente prostibulario. El conventillo y el prostíbulo fueron para el tango como los orfanatos para los niños de padres desconocidos. No sólo le dio ambiente para que se desarrollara, sino que sirvió para popularizarlo, dándole un halo de pecaminosidad, de pecado, de procacidad, de lascivia, que en realidad, el origen musical del tango no tuvo nunca. Este halo de prostíbulo que se le atribuye no estaba en el tango, que es música, básicamente música» (Carretero 1999, 53)

⁵⁷ «Tanto Borges como Vidart cargan sobre la inmigración italiana las culpas de que el tango perdiera su coraje original trocando su belicosa alegría en lacrimoso desconsuelo. (...) Lo singular de estos juicios es que olvidan

heredero de la gauchesca por medio del guapo y su ancestral culto del coraje (muy dicente, en ese sentido, la recuperación de un poeta menor como Evaristo Carriego)⁵⁸ y, simultáneamente, en un precursor de la estética vanguardista y nacionalista del propio Borges (Garra-muño 2007, 116-117).

Sin embargo, en la segunda edición de su *Evaristo Carriego*, Borges se desdice y califica de «mito, o fantasía» su idea primera de un tango netamente criollo:

Recuerdo que hacia 1926 yo daba en atribuir a los italianos (y más concretamente a los genoveses del barrio de la Boca) la degeneración de los tangos. En aquel mito, o fantasía, de un tango "criollo" maleado por los "gringos", veo un claro síntoma, ahora, de ciertas herejías nacionalistas que han asolado el mundo después —a impulso de los gringos, naturalmente. No el bandoneón que yo apodé cobarde algún día, no los aplicados compositores de un suburbio fluvial, han hecho que el tango sea lo que es, sino la República

que los tangos primitivos, los que exhibían esa felicidad de *pelear porque sí nomás* y la valentía chocarrera del arrabal -*los tangos pendencieros* según el cuño feliz de Borges- fueron también compuestos, en su gran mayoría, por los primeros inmigrantes italianos o por sus descendientes y que fue el organito -pregón callejero de la molienda lugoniana- quien los difundió con su airecillo canyengue, sin pizca de sentimentalismo ni nostalgia. Son los tangos de los Bevilacqua, los Gobbi, los Greco, los Maglio, los Berto, los Ponzio, los De Bassi, los Bardi, los Firpo, los Canaro, por nombrar sólo algunos de los nombres más ilustres de la primera época» (Ostuni 2005, 34)

⁵⁸ «El guapo no era un salteador ni un rufián ni obligatoriamente un cargoso; era la definición de Carriego; un *cultor del coraje*. Un estoico, en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación progresiva, un veterano del ganar sin pelear; menos indigno -siempre- que su presente desfiguración italiana del *cultor de la infamia*, de malevito dolorido por la vergüenza de no ser canfinflero» (Borges 1974, 128). Esta dicotomía entre el guapo y el compadrito es revisada por Beatriz Sarlo en *Borges, un escritor en las orillas*: «el orillero arquetípico desciende del linaje hispano-criollo, y su origen es anterior a la inmigración; el compadrito arrabalero, en cambio, lleva las marcas de una cultura baja, y exagera el coraje o el desafío farolero para imitar las cualidades que el orillero tiene como naturaleza. El compadrito es vistoso, el orillero es discreto y taciturno» (2007, 36-37).

La prolongación de lo gauchesco sirve en Borges como incitador narrativo: “El fin”, cuento contenido en *Ficciones* (1956), convierte a Fierro, último héroe del ciclo gauchesco, en el primer guapo cuchillero.

entera. Además, los criollos viejos que engendraron el tango se llamaban Bevilacqua, Greco o De Bassi... (Borges 1974, 164-165)

Es lícito preguntarse qué pudo llevar a Borges a deponer, en un año tan significativo para la Argentina como 1955, su ensañamiento contra lo italiano en el tango.⁵⁹ La respuesta, a nuestro parecer, guarda dos caras, una visible y otra oculta. En el anverso, la responsabilidad de los nacionalismos europeos en la barbarie bélica mundial (lo dicho); en el reverso, el peronismo como siniestro corolario del criollismo argentino (lo inefable).⁶⁰

Y es que Borges, en realidad, jamás alegó para sus escritos rigor alguno. La clave debemos hallarla en el prólogo incluido en sus *Obras completas*, donde Borges señala que *Evaristo Carriego* es un libro «menos documental que imaginativo» (1974, 101). Más allá de sus prejuicios ideológicos, las imprecisiones históricas en Borges no son accidentales. Para la época de surgimiento del tango, la migración era sustantiva y los apellidos italianos nutrieron la primera camada de músicos, bailarines y letristas, lo cual desde luego no escapaba al conocimiento de Borges. Titular aquel micro capítulo añadido en la segunda edición de su *Evaristo Carriego* como “Historia del tango” es ironía borgeana en su máxima expresión. “Historia”, bien lo sabemos, es una palabra con la que Borges se divertía: pensemos cuánta “historicidad” cabe conceder a *Historia universal de la infamia* o a *Historia de la eternidad*. El escepticismo de Borges no admite historiografías. Como cualquier otro sistema humano, el discurso histórico es una reducción de la totalidad a uno solo de sus elementos constitutivos. Descreer de la historia es equivalente, en Borges, a desconfiar de los discursos

⁵⁹ «Buena parte del esquema que termina armando Borges se concreta en su *Evaristo Carriego* de 1930, donde los gentilicios *italiano* y *boquense*, usado casi como sinónimo de *genovés* o *xeneixe*, menoscaban todo lo que refieren. Allí hay pocos nombres propios, pero todos se relacionan con los albores, con lo previo, con lo perdido o, si acaso, recuperado arqueológicamente, y a la guardia vieja» (Schvartzman 2020, 210)

⁶⁰ «Con la llegada de Perón al poder, el conocido anti popularismo de Borges y las vicisitudes personales que marcan su relación con el general, lo llevan a alejarse neta e irrevocablemente de todo lo que se configura como producto popular colectivo, incluido el tango, que además ya se ha apropiado de todos los caracteres que Borges desdeña: tristeza, nostalgia y lamento» (Fumagalli 2017, 118-119)

patrioteros en torno a lo nacional. Su criollismo no podía coincidir con la retórica nacionalista al uso por lo que, apunta Garramuño (2007), lo argentino debía asumir en él la forma de una experiencia “espiritualista”:

Los comentarios de Borges sobre el tango están muy asociados con su poética personal –el enfoque mitológico de la historia de Buenos Aires centrado en el compadre y el culto al coraje– y es en ese contexto en el que deben comprenderse. (...) Para Borges –o al menos para su mitología personal tan-guera– la consagración del tango canción, y en especial la interpretación de Gardel, marcan la ruina de su ideal de tango. Deploraba el agregado del bandoneón y de otros instrumentos y el desarrollo estilístico gardeliano que sobreviene a partir de la década del 20 (García Brunelli & Stratta 2015, 1-4).

Lo argentino en Borges sería la «invocación a la pelea» y la «historia del coraje» (Rossler 1964, 65), «los cuchilleros, los arrabales de Palermo y la invención de la valentía argentina, después desvirtuada y vuelta cobardía con el tango canción» (Varela 2016, 171), «la ironía, la desfachatez, la audacia y cierta dosis de ingenuidad frente a una realidad por descubrir y conquistar» (Fumagalli 2017, 122). Borges no ignora el pasado del tango sino que, al exaltar al criollo y denostar al inmigrante, lo reduce a su conveniencia a la condición de «ráfaga» o «diablura» (1974, 888) en un tiempo inasible.

Con un libro de madurez como *Para las seis cuerdas*, Borges vuelve a mostrar su fe intacta por lo criollo puro. Las letras compuestas son una sucesión de milongas, la proto forma del tango orillero, bajo un título que invoca un emblema de la campaña argentina, la guitarra, el primer instrumento armónico en acompañar un tango. Su breve prólogo reaviva las posiciones defendidas en *El idioma de los argentinos* y en *Evaristo Carriego*: «He querido eludir la sensiblería del inconsolable ‘tango-canción’ y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas» (Borges 1974, 953). Musicalizadas muchas de ellas por Ástor Piazzolla en una colaboración signada por la discordia,⁶¹ por las letras

⁶¹ Sobre las desavenencias entre Borges y Piazzolla en la creación del disco *El tango*, consúltese García Brunelli & Stratta (2015), Shvartzman (2020) y Becerra & Espitia (2020). John Turci-Escobar ofrece una plausible explicación para entender el desdén de Borges por el (a su juicio) malogrado resultado obtenido por Piazzolla

de Borges desfilan guapos del novecientos (Nicanor Paredes, Jacinto Chiclana, Albornoz, Manuel Flores, El Títere, etc.) que, ficticios o reales, reaparecerán en las cuatro conferencias dictadas aquel mismo año de 1965. Inútil buscar en dichas conferencias nombres de músicos, letristas o bailarines ilustres del tango; para Borges el tango es una vivencia subjetiva confinada a su orilla finisecular.

Tengamos presente que Borges no concedía ningún realismo al suburbio carriaguero («modifica la realidad»). Esa realidad, añade, «modificarán después, mucho más, el tango y el sainete» (Borges 1974, 157). Quien esté familiarizado con la literatura de Borges sabrá de su rechazo al realismo y leerá este comentario como un juicio positivo sobre Carriego y su obra, pero lo mismo no se infiere de su valoración del tango y del sainete. Aquel «mucho más» entraña una crítica sobre lo que Borges entendía como una vulgarización del arrabal. Demandar para sí la orilla de Carriego y arrebatársela al tango son, en Borges, un mismo movimiento. Su relación con el tango bien podría resumirse como una disputa táctica por el monopolio estético de la orilla carriaguera:

Carriego era precisamente el margen: un escritor que había tratado de ser modernista, para encontrar luego, en una decena de poemas sobre el suburbio, una forma atenuada del sentimentalismo que profetiza los tangos de Homero Manzi. (...) Carriego es una condición de posibilidad, más que una escritura a seguir, un espacio donde explorar nuevas lecturas. (...) *Evaristo Carriego* finge ser una biografía cuando en realidad es una mitología porteña. (...) “Carriego” y “las orillas” no son en este sentido simulacros de Buenos Aires o de un escritor menor, sino simulacros de lo que Borges escribe: son una forma cifrada de su poética (Beatriz Sarlo 2007, 40-45).

en la composición y por Edmundo Rivero en la interpretación de sus milongas: «Perhaps, striving for historical accuracy, the singer could be slightly out of tune. And, even if the words turned to bloody acts, the singer would remain indifferent; the tone would be stoic. And perhaps, Borges may have hoped, Rivero and Piazzolla could achieve what generations of schooled musicians could not: create a music that was joyful, courageous, and epic, a music worthy of the milongas and tangos from the turn of the century» (2017, 78)

Borges reparó en la naturaleza mítica del discurso tanguero e hizo de sus vaporosos orígenes su propia cosmogonía. Recuérdese, a ese respecto, “Fundación mítica de Buenos Aires”, poema contenido en *Fervor de Buenos Aires*, donde hace confluir en una misma cuadra del barrio de Palermo (la intersección de las calles Guatemala, Serrano, Paraguay y Gurruchaga) su propio nacimiento, la fundación de la ciudad y la creación del tango.

La orilla borgeana aparecerá entonces bosquejada como una fuente inagotable de trifurcas y entreveros que desembocan (tal su razón de ser) en cantares de gesta prosificados (cuentos, sin más) o en letras de milongas. Simultáneamente, esta orilla es «un espacio imaginario que se contrapone como *espejo infiel* a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas» (Sarlo 2007, 36). Difícilmente se trate de una orilla menos irreal que la de Carriego o la del ciclo tanguero. «El tango crea un turbio / pasado irreal que de algún modo es cierto» (1974, 889), se afirma en “El tango”, una de las más logradas colaboraciones de Borges con Piazzolla, y sus versos encubren con magnífica ironía la mano diestra de Borges en el armado ficcional de su orilla tanguera.

3.3 BLAS MATAMORO Y LA SOCIOLOGÍA (1960 - 1980)

Con la publicación de *La ciudad del tango* (1969), un ensayo sociológico de exquisita factura, Blas Matamoro ensanchó el horizonte en los estudios sobre la materia al correlacionar la realidad social y política de la Argentina con la historia del tango y sus letras.

Los ensayos dedicados al tango se multiplicaron, en consecuencia, al calor de los años sesenta y setenta,⁶² dos décadas signadas por la efervescencia ideológica y por la decadencia

⁶² *El tango en sus etapas de música prohibida* (1959) de José Sebastián Tallón, *El tema del tango en la literatura argentina* (1961) de Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti, *Tango, discusión y clave* (1963) de Ernesto Sábato, *El tango y su mundo* (1967) de Daniel Vidart y, especialmente, las obras de Blas Matamoro, *La ciudad del tango* (1969) e *Historia del tango* (1971) y de Eduardo Romano, «Las letras del tango en la cultura popular argentina» (1975), estudio recogido luego en la antología *Sobre poesía popular argentina* (1983).

generalizada del tango. El común denominador de estos trabajos es la adopción de un enfoque que segmenta la sociedad a partir de clases sociales nítidamente enfrentadas:

Como etapa y resultado de una actividad solidaria y colectiva contra la dependencia cultural parasitaria, la poesía del tango sigue condenada al exilio por los personeros de la seudocultura elitista. Contra esa postergación, que trata más o menos solapadamente de negar una forma de nuestra identidad nacional y popular, tiene la crítica revisionista una tarea inexcusable y militante. Reconocer y asumir nuestras mejores tradiciones protestatarias, así como todos los fenómenos artísticos que, en sus momentos, significaron un rechazo frente a la genuflexa *intelligentzia* colonizada, es una de las formas de luchar por la liberación nacional que anhelamos (Romano 1983, 147).

En tanto fenómeno supraestructural determinado por la infraestructura económica, el tango es pensado en su valor negativo-opositivo como reacción de las capas oprimidas (“pueblo”) a la cultura dominante imputada de elitista (“oligarquía”), las categorías fundantes del pensamiento populista. Dirá Daniel Vidart:

Esta antojadiza mitomanía del tango que ha acometido a los escritores criollos desde hace tres décadas está marcada por un innegable signo clasista. Ya es tiempo de devolverle el tango a quien lo inventó, lo bailó, lo cantó, lo silbó, lo sintió de veras. Hablo sencillamente del pueblo, del propio pueblo rioplatense. (1967, 34)

La atención se dirigió entonces a las peripecias del gobierno de turno, a las variables económicas y al humor social de las masas para arrojar luz sobre el sentido de las letras de tango, lo cual lógicamente conllevaba el riesgo de forzar muchas de sus conclusiones al signo ideológico adoptado de antemano, una crítica que articula Carlos Mina:

Blas Matamoro y Eduardo Romano hacen depender el desarrollo del tango de los vaivenes políticos de la Argentina. Para ambos, las distintas variaciones del tango son una metáfora que expresa el nivel de conciencia política y social de las clases oprimidas. La lucha de clases, el acuerdismo entre fuerzas políticas, la defección del radicalismo, el proceso de industrialización, la concentración provinciana en Buenos Aires y el período peronista y su caída, representan los grandes mojones históricos que condicionaron el desarrollo del tango. (...) Argumentaciones teleológicas usadas como causas del acontecer creativo de las letras tangueras. (...) El tango, dentro del análisis político, sólo representa un argumento de corroboración de ideas al servicio de esquemas ideológicos preexistentes. La política y el tango son excluyentes porque cumplen funciones distintas y, por lo tanto, las lecturas ideológicas lo someten a una servidumbre empobrecedora (2007, 281-283).

En *La ciudad del tango*, Matamoro propuso un barrido cronológico exhaustivo desde los orígenes del género hasta el presente del autor. Allí se refirió al adcentamiento del tango cabaretero de los años veinte como una consecuencia del acuerdo social entre el patriciado y las clases plebeyas durante el radicalismo yrigoyenista. Sin embargo, a la par del alisamiento de las figuras del baile, la adopción de códigos de etiqueta en los músicos y el cariz moralista que expresan muchas letras de tango en los años veinte, esta década coincide con el pico de lunfardismo y apología delincuencial en el género. Si bien hoy hemos superado esta superstición, el lunfardo era concebido entonces como argot del hampa y los bajos fondos de Buenos Aires.⁶³ Las letras de tango de los años veinte nos enfrentan al uso exasperado del lunfardo hasta el hermetismo de la expresión. La obra poética y tanguera de Carlos de la Púa, de Dante Linyera, de Yacaré y de Alfredo Marino se produce en estos años. Tangos de apuestas, de carnaval, de vidas licenciosas y de cuchilleros glorificados surgen durante este periodo.⁶⁴ Ello no desdice las conclusiones de Matamoro; sencillamente invita a recalculer su alcance.

⁶³ Revítese al respecto el capítulo VI, “Distintas concepciones sobre la naturaleza del lunfardo”, en *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos* de Oscar Conde (2011). El autor repasa las representaciones sociales sobre el lunfardo en la prensa escrita y otras publicaciones desde finales del siglo XIX en adelante.

⁶⁴ Mencionemos, entre otros, “Campaneando la vejez” (1920), letra de Eduardo Escaris Méndez y música de Rosita Quiroga; “Suerte loca” (1924), letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta; “La cabeza del italiano” (1924), letra de Francisco Bastardi y música de Antonio Scatasso; “El bulín de la calle Ayacucho” (1925), letra de Celedonio Flores y música de José y Luis Servidio; “El ciruja” (1926), letra de Alfredo

Otro rótulo que ha trascendido es el aplicado al quinquenio que va de 1930 a 1935, “tangos de la *mishiadura*” (“pobreza”, en lunfardo), una expresión acuñada con el objetivo de trazar un paralelismo estricto entre la década infame en la Argentina y la crisis en el tango. Para tal fin se echa mano a un puñado de tangos compuestos en aquellos años⁶⁵ que, a pesar de rondar la docena de composiciones, reflejarían la bronca unánime en el ánimo social. Sin embargo, el testimonio de algunos músicos (Francisco Canaro, entre ellos) refieren a dicho quinquenio como un tiempo de trabajo, grabaciones y divulgación del tango, proyectado incluso a la pantalla grande del incipiente cine sonoro nacional, con la generación de nuevo empleo que ello trajo aparejado (Martini Real 1976). Si bien, como referimos en nuestro anterior capítulo, se percibe una merma significativa en el número de tangos registrados desde 1928 en adelante, el quinquenio *mishio* contempla el meteórico ascenso de Carlos Gardel y su letrista, Alfredo Le Pera, cuyas películas se proyectaron a escala mundial entre 1932 y 1935, así como la consagración de cantores populares como Ignacio Corsini y Agustín Magaldi y de cantantes femeninas como Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Mercedes Simone, Ada Falcón o Tita Merello. Nuevamente, no se trata de refutar los postulados de Matamoro sino de matizarlos.

Para los años de peronismo (1946-1955) que correspondieron históricamente con el ocaso del tango-canción, Matamoro habla de la fractura del acuerdo tácito entre clases sociales en tiempos del radicalismo yrigoyenista. Se dio entonces la paradoja de una escena tanquera poblada de simpatizantes justicialistas y de un gobierno como el peronista que promovió como estandarte, al menos desde la retórica, la justicia social, la soberanía política y la independencia económica, pero cuyas medidas proteccionistas en el terreno cultural acaba-

Marino y música de Ernesto de la Cruz; “Bajo Belgrano” (1926), letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta; “Se va la vida” (1929), letra de María Luisa Carnelli y música de Edgardo Donato; “Como abrazado a un rencor” (1930), letra de Antonio Podestá y música de Rafael Rossi.

⁶⁵ Mencionados en nuestro apartado “Crisis social y desasosiego” dentro del capítulo “Los tópicos y la economía de recursos”. Según Idea Vilariño, en el tango «la preocupación política o social no puede considerarse estrictamente como tema, ni como motivo, sobre todo cuando es tan casual y diversa» (1965, 257)

rían ahuyentando a las capas medias y altas que habían cultivado el tango en décadas pasadas.⁶⁶ El desembarco abrupto de la cultura global que sobrevino con el golpe de estado perpetrado contra Perón en 1955 dio, según Matamoro, el golpe de gracia:

Inútiles son los esfuerzos de una posible política cultural peronista para evitar la decadencia que ya se insinúa. (...) La imagen del joven triunfador no es ya la del cabecita negra ascendido por la justicia social impuesta paternalmente (...) sino la del petitero conspirador y restaurador liberal de los cafés elegantes, melenudo, de estrecho pantalón y mocasines de rebuscado color. Los muchachos no se inician en el baile aprendiendo los pasos del tango, sino que se enredan en los torbellinos aparentemente rencorosos de los bailes impuestos desde Estados Unidos, a contar desde el rock, el furor del trienio restaurador 1955/1958. (Matamoro 1982, 220)

En *La ciudad del tango*, sin embargo, Matamoro expande su argumentación y prefiere subrayar la extracción social de los letristas de tango hacia los años cuarenta y cincuenta para fundamentar su incapacidad de lectura de la realidad social peronista:

Las clases medias cultas se alejan del tango porque es nacional, y todo lo espontáneamente nacional huele a vulgo, o sea a peronismo, y todo lo peronista, o sea lo orgánicamente antiliberal, es tabú. Le

⁶⁶ Medidas como la disposición que vedaba la presencia del lunfardo en la radiofonía (1943-1949) y el fuerte intervencionismo en asuntos artísticos y culturales: «El régimen de Perón no solamente incide en la actuación o no de cualquier artista vinculado al cine, teatro o radio, sino que los temas que dan vida a todo tipo de espectáculo deben guardar rigurosa relación con los principios del gobierno. Es una época donde los autores deben ceñirse a las ideas impartidas por el peronismo, sometiendo su obra a la autorización de Radiocomunicaciones antes de llegar a la consideración pública. Aquella censura sobre el vocabulario a utilizar en las letras de tangos y milongas, se ha venido esfumando poco a poco pero van apareciendo otros criterios terminantes que impiden la libertad de expresión» (Barrella 1999, 295). De acuerdo con Alberto Penas, «la gestión de Perón con relación al tango fue ambivalente. Por un lado, intentó favorecer su difusión mediante un decreto (...) pero, al mismo tiempo, y más allá de sus intenciones, quizá lo perjudicó. (...) La aplicación de las nuevas leyes laborales -pago de horas extras, aportes jubilatorios, francos compensatorios, etc. -encarecieron el costo de las orquestas y complicaron la gestión de sus directores» (1998, 160).

queda al tango, por el resto del tiempo conocido, la clase obrera nuevamente al margen social y cultural. El cultivo del tango bailado en los clubes de barrios y en las reuniones suburbanas es un símbolo más del apego a las conductas de 1945, a los signos estamentales que reviven en el tiempo perdido. (Blas Matamoro 1982, 217-218)

En este punto es donde la crítica especializada se divide entre aquellos que malician un plan sistemático de destrucción del patrimonio cultural argentino digitado desde afuera y aquellos que prefieren achacar la debacle al natural agotamiento de un ciclo o bien a la incapacidad de respuesta del mundo tanguero a entornos cambiantes.⁶⁷

La tendencia indica que 1945 fue el último año de esplendor para el tango en términos de grabaciones (Barrella 1999). Los clubes de barrio que celebraban milongas multitudinarias con orquestas en vivo fueron perdiendo terreno ante el televisor y el tocadiscos, invenciones que promovían experiencias menos colectivas que individuales. Es lícito pensar este periodo de la historia argentina (y occidental) como aquel donde la noción de “pueblo” fue engullida por la categoría de “masa”.⁶⁸ Arguye, en esta línea, Nélide Rouchetto:

Los cafés dejan de contratar músicos en vivo, los presionan con otra realidad económica, ya que debían pagar entre el 47 y el 51% de impuestos. Además, a los músicos ya no se los podía explotar pagándoles 10 centavos por noche, el precio de un café. Antes existía el tango del barrio, el cantor del barrio. Esto

⁶⁷ De esta segunda tendencia participa Benedetti, quien colige que «hubo un interés comercial; esto es innegable. Pero ni fue oscuro ni foráneo, ni buscó neutralizar al tango, ni tenía como propósito “idiotizar a la juventud”, como sospecharían después los partidarios de las explicaciones conspirativas. El proceso fue transparente: se trataba de la propia industria musical replanteándose dónde estaba el negocio y tratando ampliar el mercado ofreciendo novedades mucho más atractivas para una generación que buscaba diferenciarse de su precedente» (2015, 226), y Oscar del Priore: «No creo que haya habido una campaña contra el tango en forma deliberada. Lo que ocurrió es que las empresas absolutamente interesadas en el negocio prefirieron privilegiar lo que entendía era mucho más redituable, por lo que dejó de difundir y grabar tango como antes» (Penas 1998, 236).

⁶⁸ Este fenómeno de la masificación de lo popular trasciende la situación argentina y ha sido holgadamente estudiado por Raymond Williams, Theodor Adorno, Marshall Berman, Harold Rosenberg, entre otros autores.

después se pierde, la gente deja de ir a los espectáculos, se queda en casa, tiene televisor, tocadiscos. Los bailes desaparecen, se pierde el vínculo de la familia (Penas 1998, 177)

Como conclusión, diremos que, cualquiera sea la postura adoptada frente a la decadencia del tango durante el peronismo, las explicaciones multicausales debieran prevalecer.

Los estudios de los años sesenta conceptuaron el tango como un producto de origen marginal que, denostado por las capas altas, llegó a imponerse tras triunfar en París.⁶⁹ Siguiendo esta narrativa, la aristocracia vernácula lo adoptó a regañadientes, previo adcentamiento de sus letras, lavado de sus dibujos de baile y sofisticación de su música:

La primera etapa en la historia del tango (...) corresponde, histórica y socialmente, a la época del conflicto entre la oligarquía y la orilla (baja clase media, proletariado, lumpen). Políticamente, la primera tuvo sus organizaciones en el Partido Nacional y algunos partidos agrarios locales, y la segunda, en el radicalismo acaudillado por Hipólito Yrigoyen. El conflicto se expresó por un distanciamiento total entre aristocracia y plebe: el gobierno, la Universidad, el arte oficial, todo era patrimonio de la clase dominante. La plebe no tenía acceso ni a los cargos claves ni a las profesiones liberales ni a las formas externas de la cultura. Su propia cultura solo podía florecer para adentro, en los ambientes cerrados en que se producía (Matamoro 1971, 28).

Las letras de tango encarnarían la cultura argentina “auténtica” frente a las imposturas extranjerizantes de los grupos de Florida y de Boedo. Se aventura, incluso, una genealogía común entre la gauchesca y el tango, aunados por la adopción de modalidades de la oralidad en sus versos (Romano 1983). La “proscripción” del tango y su mundo sería el correlato moderno del desdén decimonónico por el gaucho y sus costumbres, cincuenta años antes. La

⁶⁹ «El tango era música vedada en los salones por su origen prostibulario. Cuando se aceptó en Europa ya no importó su origen y se puso de moda por su éxito foráneo, no por el local. Esto es históricamente cierto y por más que se ponga al pueblo de por medio como factor determinante, debemos reconocerlo aunque nos sepa mal» (René Briand 1972, 44).

reivindicación del tango representaría, finalmente, la defensa de un patrimonio nacional y popular históricamente acallado por el poder de turno.

Si bien los ensayos de los años sesenta abrieron un sendero inexplorado en el tango al integrarlo a su contexto político y social, buena parte de sus premisas amerita revisión. Desde luego, es válido leer los tangos de Pascual Contursi, Celedonio Flores o José González Castillo, cuyas letras traslucen un claro mensaje moral, en el contexto de la Buenos Aires migratoria y prostibularia que buscaba organizarse en torno a la familia nuclear y el trabajo, o bien explicar el cinismo en los tangos de Enrique Santos Discépolo desde la ruina institucional encarnada por la década infame, pero el cotejo de documentos y archivos de época sugieren mayor cautela en los resultados obtenidos.

El tango jamás ha sido un fenómeno político en el sentido estricto del término, lo cual ciertamente no lo previno de su instrumentalización política. Rodolfo Daluisio diría que el tango no cumple con una apetencia social ni política que busque reivindicación, sino que es simplemente manifestación de un valor del espíritu humano que determina un estado de relación social propio, originando una psicología propia de convivencia y de identificación.⁷⁰

Investigaciones recientes ponen en entredicho la validez de ciertos lugares comunes como su extracción baja, su origen prostibulario, la prohibición de su baile, las raíces africanas o hispánicas de su música, la oposición del patriciado, la validación parisina, la danza entre hombres y su genética lupanaria.

3.4 HISTORIOGRAFÍAS Y NUEVAS PESQUISAS

Previo a su meteórico ascenso como letrista de Ástor Piazzolla, el poeta Horacio Ferrer publicó un breve pero valioso volumen, *El tango, su historia y evolución* (1959), pionero

⁷⁰ En conversación informal sostenida con el músico y compositor durante la presente investigación.

en la sistematización de épocas y estilos orquestales organizados a partir de cuadros comparativos. Ferrer habría de persistir con sus escritos sobre tango luego reunidos en *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* (1980), una peculiar mixtura de crónica, aguafuerte inflamada y enciclopedia tanguera. Si bien los últimos escritos de Ferrer tienden a repetir lo dicho en sus inicios, su aporte a los estudios sobre tango es referencia obligada.

Uno de los emprendimientos más meritorios ha surgido de una editorial porteña, Corregidor, especializada en temas de tango. Su monumental *Historia del tango* comprende veintidós tomos publicados entre 1976 y 2013 bajo la dirección de León Benarós, Juan Carlos Martini Real y Manuel Pampín. Los temas abarcados son múltiples: los orígenes, la guardia vieja, el teatro, el cine, la danza, los sextetos y las grandes orquestas, Gardel, el bandoneón, los poetas (tres tomos), etc. El amplio abanico de autores (más de ciento cincuenta) y de enfoques disonantes lleva a la alternancia, no obstante, de estudios muy completos redactados por especialistas con crónicas y anécdotas urdidas por diletantes y aficionados al tango, de modo que la ausencia de un criterio unificador acaba menoscabando las buenas intenciones del proyecto. Propuestas subsidiarias de esta *Historia del tango* fueron surgiendo en años posteriores,⁷¹ pero no fue sino hasta la aparición del trabajo comandado por Enrique Binda & Hugo Lamas, *El tango en la sociedad porteña: 1880-1920*, que se dio un giro copernicano en las historiografías sobre tango.

Un logro obtenido por estos nuevos emprendimientos consiste en haber dejado atrás el consuetudinario abuso de arquetipos en los libros sobre tango. Nos referimos a un conjunto reducido de abstracciones que, limitadas en su origen a una función orientadora en el saber, acabaron siendo utilizadas como entidades reales. Afirma Osvaldo Natucci, por ejemplo:

En el origen del tango hubo seis agentes sociales: el negro, el compadrito, la prostituta, (el prostíbulo como lugar espacial donde nació y se bailaba el tango con esas mujeres), el inmigrante, el “niño bien” y el cantor rural. Estos se juntan y cada uno aporta algo (Campos 2019, 47)

⁷¹ Salas (1986), Gobello (1980 y 1999), Flores (1993), entre otros.

Las maquetas teóricas fueron confundidas con categorías uniformes y fiables.⁷² Se pretendió dar una imagen cabal de una época a partir de un conjunto cerrado y reducido de abstracciones que buscaban simplificar una sociedad densamente estratificada en un gesto de voluntarismo.

“Compadrito”, “niño bien” o “inmigrante” vinieron a desplazar a los entes vivos que perpetraron el tango: seres reales de carne y hueso que actuaron y emprendieron acciones concretas en el mundo real. Los arquetipos venían a emprender la gestación de un fenómeno cultural complejo como el tango en tres o cuatro escenas alegóricas planteadas como una suerte de pesebre navideño para ilustrar el nacimiento del tango:

El compadrito se inmiscuye en esos centros de baile, exclusivos de gente de color, e imita el modo de bailar de los negros. Luego lleva esa manera de bailar a sus propios lugares de diversión. Esa manera de bailar de los negros, imitada por los blancos, sería el tango inicial, el tango primigenio (Gobello 1980, 13).

Luego de la imitación del “compadrito” al baile del “negro”, irrumpe en el prostíbulo el “niño bien”, quien recoge el baile del “compadrito” y lo lleva secuestrado a su nido amoroso: «Pero los *niños bien* no tardaron en llevar el tango a sus *garçonnières* -es decir, a las casas que ponían a sus queridas- donde lo bailaban en privado; de allí lo pasaron a los clandestinos, y luego lo trasladaron a París» (Gobello 1980, 39).

Más allá de que se trate de abstracciones teóricas, no se observa en ellas tampoco un criterio unificado, de manera que dos o más categorías pueden confluir en un mismo individuo. Las seis categorías más empleadas por los estudios sobre tango son “negro” (racial),

⁷² Sostendrá Montero Aroca, por ejemplo, que «el tango se inicia en el suburbio y en el arrabal, y es propio de los orilleros, de los inmigrantes, de los que fueron mirados con desprecio, y de los gauchos que ya no lo eran pues habían dejado de ser los habitantes libres a caballo de una pampa sin límites» (2012, 34).

“compadrito” (histórico-cultural), “prostituta” (económico-laboral), “niño bien” (clasista), “inmigrante” (geográfico-espacial) y “cantor rural” (folclórico). ¿Qué impide a un compadrito ser, simultáneamente, un cantor rural? ¿No hubo en la Argentina finisecular prostitutas inmigrantes? Rosendo Mendizábal, el moreno pianista creador de *El entrerriano*, provenía de una familia acomodada que, en reconocimiento, le concedió el apellido. ¿Debe categorizárselo como “negro” o como “niño bien”?

Desde luego, existieron personas de carne y hueso con atributos propios de las categorías de “compadrito” o de “malevo” según las define con precisión Andrés Carretero, pero explicar el surgimiento del tango en la Argentina finisecular a partir de seis categorías es equivalente a reducir la sociedad contemporánea a rótulos generacionales (*baby boomer, millennial, zoomer, generación x*, etc.), con la salvedad de que las mentadas categorías al menos comparten un único criterio de compartimentación.

El problema radica en que el surgimiento del tango no admite, paradójicamente, una lógica episódica: no se puede circunscribir su invención a una consciencia aislada en un tiempo y un espacio específicos. Desde luego, se sabe que el tango toma forma entre 1870 y 1900 en el vasto territorio que va de Buenos Aires y su periferia al Uruguay, pero todo intento por establecer una rigurosa fecha de nacimiento está destinado al fracaso. Quimeras como determinar título, autor, tiempo y espacio del primer tango compuesto, son preguntas mal formuladas, como bien advierte Idea Vilariño (1965). No se puede fijar su alumbramiento por la sencilla razón de que el tango es un producto de creación colectiva e inconsciente, un fenómeno que se va gestando gradualmente a partir de aportes minúsculos, improbables empíricamente a décadas de distancia.

Si un payador de los Corrales Viejos varía sutilmente el acompañamiento de una milonga campera, si una pareja de adolescentes dibuja un paso nuevo en los zócalos del zaguán de un conventillo, si un joven diletante improvisa una letrilla socarrona para diversión de sus amigos sobre una melodía que oyó a la salida de un café, nada de todo ello irá a parar a una historia oficial del tango y, sin embargo, he ahí su creación, en la suma progresiva de minúsculos aportes. Cientos -miles- de micro invenciones anónimas y colectivas cuyos factores dan, sumados, como resultado histórico, el producto “Tango”.

El discernimiento del producto y su potencial alcance se adquiere a posteriori. El tango no nació hecho. Es erróneo atribuir excesiva consistencia al tango incipiente y excesiva claridad a sus núbiles creadores.⁷³ Ninguno de los episodios previamente inventados supuso por parte de sus protagonistas la consciencia de lo que llevaban a cabo ni la importancia histórica de sus aportes. Un compadrito no imita a un moreno con la intención, implícita o explícita, de crear el “Tango”.

Las explicaciones alegóricas fallan al atribuir excesiva clarividencia a sus arquetipos. En estas fabulaciones, el gaucho galopa hasta la periferia suburbana y desensilla para blandir un facón y fundar una mitología tanguera. El espíritu borgeano, apropiado sin dudas para la ficción o la poesía, ha contaminado los enfoques historiográficos sobre el tango, alimentados por un discurso tanguero que asumió desde sus inicios, como señalábamos a propósito de Evaristo Carriego, la forma de una mitología dotada de arquetipos, la misma arcilla con que se había forjado el sainete criollo: milonguitas, madres santificadas, hijos perdularios y arrepentidos, malevos y ágiles cuchilleros, por nombrar un puñado de personajes “tipo” ya rastreables en la poesía orillera en pleno cambio de siglo.⁷⁴ Ello dio pie al equívoco de emplear para su historia la misma arcilla con que el tango modeló su universo simbólico.

El tango es, en definitiva, una creación que se da de forma colectiva y simultánea en varios frentes y cuyos orígenes, diseminados en mil partes como las piezas de un rompecabezas, no admiten una reconstrucción histórica que no sea, a su vez, mítica.

Con el cambio de milenio se sucedieron una serie de trabajos de corte historiográfico que, críticos del diletantismo imperante en la bibliografía tanguera y de la laxitud con que

⁷³ Consúltese, al respecto, el relato sobre el negro Casimiro Aín repuesto por Gobello (1980) o el tono de Ferrer (1977) en su *Libro del Tango* -o en *María de Buenos Aires*, la operita que alegoriza los orígenes del tango.

⁷⁴ Hemos destacado ya la influencia del sainete, tan entremezclado con el tango en sus orígenes: «Sainete y tango, hasta muy entrado el siglo XX, están amasados con las mismas pinturas, temperamentos y humanidades y así salen a escena cantable del lirismo tanguero tipos y machiettas de cómico estilo sainetero» (Ferrer 2013, 56). Al señalar el influjo del teatro en el tango, advertíamos sobre la *Commedia dell'Arte* y su uso de arquetipos y *macchiette*. Francisco García Jiménez captó esta relación e hizo del Carnaval tema prevalente de sus tangos.

heredaban lugares comunes, encararon un análisis documentado basado en sólidas y amplias fuentes documentales: archivos, testimonios, periódicos y revistas, afiches publicitarios, balances financieros, entrevistas, columnas de opinión, censos, literatura de época, etc. Al libro de Binda & Lamas cabe añadir otras inquisiciones como la *Nueva historia del tango* de Héctor Benedetti, que capitaliza algunos hallazgos previos, así como sendas publicaciones de la historiadora Ema Cibotti (2011, 2015), en sintonía con los planteos de Daniel Cárdenas en *Apuntes de tango* y de Mario Broeders en *Los mitos del tango*. Hasta aquí, los estudios sobre el tango, sus orígenes y su evolución habían tomado como presupuestos buena parte de las afirmaciones contenidas en las primeras teorizaciones sobre tango, con el evidente riesgo que ello conllevaba. Teorías de cuño neo marxista que leyeron el tango como una tensión social entre clases,⁷⁵ razas,⁷⁶ sexos⁷⁷ o la intersección posmoderna de las opresiones,⁷⁸ reposaron sobre estos presupuestos, según veremos en el capítulo correspondiente. Fijados por las primeras historiografías del tango y por el cine tanguero, heredados por algunos estudios sociológicos y posmodernos, muchos de estos sobreentendidos pasaron bajo el bisturí de nuevas pesquisas.

Más allá del plano opinable, la evidencia histórica suministrada tanto por Binda & Lamas como por sus epígonos sugiere que el tango fue policlasista y popular desde su origen, que nunca estuvo prohibido, y que todos los sectores sociales, hombres y mujeres, ricos y pobres, criollos e inmigrantes, se vieron involucrados en su creación. El tango surgió en varios frentes al mismo tiempo y no fue resistido por la aristocracia, sino admitido inmediatamente (Benedetti 2015).

⁷⁵ Vila (1987), Armus (2002).

⁷⁶ Cirio (2010).

⁷⁷ Savigliano (1994), López (2010), Sosa Baccarelli (2019), Cecconi (2021).

⁷⁸ Varela (2005, 2016).

La fantasía de un tango que mágicamente llegó a París para volverse moda hacia comienzos de siglo solo admite como correlato la asimilación previa de las capas altas encargadas de trasplantarlo. El patriciado que presuntamente execraba en bloque el tango fue el principal responsable de su exportación a París. Su caracterización como danza lúbrica no impidió sino, antes bien, potenció su difusión, dada la liberalización sexual y el resquebrajamiento del puritanismo victoriano que las sociedades europeas atravesaban durante el fin de siglo.⁷⁹

Otro hecho incompatible con el origen estrictamente marginal del tango es la impresión masiva de partituras que el archivo de época comprueba aún antes del nuevo siglo. Va de suyo que quienes adquirirían partituras debían contar con el instrumento para el que estaban escritas dichas partituras (piano), así como con la suficiente formación musical como para poder interpretarlas. En la Buenos Aires finisecular, solo las familias de clase media alta o alta podían permitirse un piano en sus hogares y el abono de lecciones particulares:

Nos dicen que los amantes del tango eran todos brutos, orilleros, de escasos recursos y sin embargo los dueños de editoriales musicales, se empeñaban en imprimir vanamente millones de partituras para ellos... ¿Qué tontos, no? ¡Cómo debían perder dinero! Tal estructura de ideas debe ser clasificada irracional o una vez más, ideológica. (Binda & Lamas 2008, 360)

El mito estipulaba que no fue sino hasta el año 1913, cuando el Barón de Marchi organizó una reunión en el Palais de Glace, que el tango se presentó formalmente en alta sociedad. Sin embargo, antes de 1910 el gobierno de Figueroa Alcorta había encomendado la composición de un tango patriótico para honrar el primer centenario de la Revolución de

⁷⁹ «La erotización del baile convierte al tango en símbolo de modernidad y de libera(liza)ción de las relaciones entre los sexos y sectores sociales en proceso de emanciparse de la moral victoriana. Al mismo tiempo, se produce un adecentamiento de las figuras desenfadadas del tango porteño mediante su codificación en ‘pasos’ apropiados para una danza social» (Pelinski 2000, 15)

Mayo, a lo cual siguieron tangos afines.⁸⁰ Que un gobierno conservador, el partido político del patriciado criollo, encomendara un tango para conmemorar una fecha patria que contaría con la presencia de representantes de las principales potencias occidentales es solo uno de los hechos reñidos con la presunta estigmatización del tango por parte de las capas altas. Si bien se suele mentar la influencia de un puñado de insignes bailarines “cajetillas” (Vicente Madero, Ricardo Güiraldes, Jorge Newbery) en la exportación del tango a París, no se consigue explicar cómo se produce semejante impacto, en tan pocos años, en tierras foráneas.⁸¹

Como evidencia de la repulsión que el tango engendraba en sus detractores aristocráticos, se citan testimonios de Lugones, Larreta, Iribarne, Cané y otros intelectuales de peso a comienzos de siglo en la Argentina, pero no se repara en que dichos autores no son necesariamente portavoces de su clase social ni en que sus opiniones no desdican la presencia del tango en entornos aristocráticos:

Haber sido el tango exclusivo de clases bajas o marginales, bailado sólo entre hombres, rechazado por las mujeres decentes en su totalidad, etc., permanece sin demostración. En buena medida, el origen de esos falsos axiomas radica en fáciles y peligrosas generalizaciones (las cuales permiten dar rápidamente por "explicado" cualquier fenómeno), tomando por cierto que TODA una clase social amaba el tango y TODO otro estrato fuera de ella lo rechazaba. Ni uno ni otro extremo, sino algo más complejo, como sucede en tantos aspectos de la vida cotidiana (Binda & Lamas 2008, 75).

⁸⁰ “Independencia” (1910) es un tango encargado para ser estrenado frente a la princesa Isabel de Borbón, a quien su autor, Alfredo Bevilacqua, acabará obsequiando la partitura original. De su pluma surgirá, a su vez, el tango “Emancipación” (1910) para honrar la independencia chilena, y “Nueve de julio” (1916) de José Luis Padula, será compuesto con motivo del primer centenario de la independencia argentina.

⁸¹ Para una investigación sobre el furor por el tango en la París de comienzos de siglo, véase Zalko (2001).

Los equívocos del origen prostibulario y el horror oligárquico ante la impudicia del tango primigenio siguen apareciendo en trabajos de reciente publicación que omiten o ignoran deliberadamente esta nueva evidencia histórica.⁸² En la sociedad porteña de aquellos años había, en verdad, lo que Benedetti da en llamar un “doble discurso”:

Los estratos sociales con mediana y alta capacidad adquisitiva no necesitaron de una legitimación social para incorporar el tango a sus vidas cotidianas: ya existía en estas familias. Si tanto los medios de comunicación como los autores que se proponían llegar a lectores elitistas lo calificaban de “grosero”, “lúbrico”, “promiscuo”, “guarango”, “bastardo”, “reptil de lupanar” (esto es famoso, es de Lugones), y “falta de gracia” -sólo por mencionar un puñado de caracterizaciones-, lo real es que, a la vez, esos mismos lectores contrataban conjuntos de tango para amenizar sus fiestas, lo bailaban, compraban discos y partituras, organizaban concursos, e incluso de vez en cuando componían e interpretaban (Benedetti 2015, 68).

Blas Matamoro ya había reparado, de hecho, en esta suerte de desdoblamiento culposo de la aristocracia vernácula en relación con el tango:

El tango, como producto lumpen, fue tachado de no nacional, de híbrido y gringo, y connotado con los sitios malditos en que había nacido. (...) Por cierto que estas invenciones ideológicas eran una parte de la superestructura cultural y confesable de la oligarquía. Sus hombres eran bailarines del tango, en el mundo secreto del mal, al que no llegaba la luz del día que iluminaba la ciudad notoria y oficial. El tango entraba en sus vidas a condición de que ambos mundos -luz y sombra- no se entremezclaran (1982, 70).

La presencia del tango en los prostíbulos durante el último cuarto del siglo XIX no parece suficiente para establecer su nacimiento en dichos sitios. Ocurría, en ese sentido, algo

⁸² De Majo (2014), Varela (2005, 2016), Sosa Baccarelli (2019), Cecconi (2021), entre ellos. Se hablará sobre estos estudios en capítulos venideros.

similar con el lunfardo y su presunto origen delincriminal; el lunfardo era hablado por delincuentes... y por el resto de la sociedad. Análogamente, el tango podrá haber sido bailado en lenocinios,⁸³ pero también en decenas de otros sitios: perigundines, “academias”,⁸⁴ patios de conventillo, esquinas de barrios suburbanos, clubes de barrio, carpas de Recoleta, romerías españolas e, incluso, cafés, confiterías, teatros y otros escenarios. El tango se oía y se bailaba en fiestas familiares, en los encuentros de las colectividades y en las glorietas de Buenos Aires las tardes de domingo. Los archivos de época y la documentación revisada por las investigaciones mencionadas así lo corroboran. El tango nunca estuvo prohibido: no hay antecedente penal, ley o interdicto que prohibiera la interpretación o la danza de esta música. El influyente libro de José Sebastián Tallón, *El tango en su época de música prohibida* (1959), a menudo empleado por los ensayos sociológicos como sustento probatorio, reforzó el mito de la “proscripción”:

La música estaba en la calle, y era además habitual en la pista del circo y en el escenario del teatro. Pero el baile del tango también. Y a pesar de la versión que lo recorta exclusivamente en el territorio marginal del prostíbulo, propio de una sociedad dual, lo cierto es que también hacia 1900 ya era practicado en el salón de las asociaciones y las colectividades, en donde se bailaba a juzgar por lo que dicen los programas de eventos y aniversarios societarios. Y esto último es propio de una sociedad abierta de movilidad social ascendente (Cibotti 2011, 100).

⁸³ Aunque Benedetti tiene buenos motivos para desconfiar: «se ha repetido innumerables veces que en los prostíbulos porteños se bailaba, cuando de hecho estaba prohibido por una ordenanza municipal que se cumplía bajo pena de multa y pérdida de habilitación» (2015, 12). De acuerdo con Héctor Aricó, «desde 1896 hay datos sobre los bailes callejeros, llamados *bailietines*, donde los varones practicaban entre sí. (...) En 1903, el tango se consagra en los bailes de Carnaval», mientras en los prostíbulos de Capital Federal «se practicó muy poco porque estaban prohibidas las bebidas alcohólicas y el baile» (2008, 91).

⁸⁴ Regenteadas por negros (hasta 1860) e italianos desde la segunda y tercera década del siglo XIX, Benedetti define a la academia como un «salón de baile privado, con acceso público habilitado e incluso reglamentado por la Municipalidad, donde no se impartían lecciones» (2015, 31)

El cine nacional ejerció un rol crucial en la fijación de esta narrativa. Estrenadas desde los años treinta en adelante, las películas sonoras argentinas echaron mano a una estructura circular odiseica (orilla – París – Buenos Aires)⁸⁵ para trazar el destino alegórico del tango. Nacida de abajo, esta música pura, simple y profunda se topó con la intolerancia de la clase alta. Contra viento y marea, llegó a París y conquistó al mundo, pero luego olvidó sus bases y se echó a perder.⁸⁶ Un día retornará triunfal para sobrevivir (morir) en el seno materno.⁸⁷ Esta microhistoria del tango guarda el encanto de la epopeya, pero no dista mucho de aquella mitología que señalábamos a propósito del sainete criollo, de Carriego y de Borges.

Como conclusión del presente capítulo diremos que el gran desafío de las futuras investigaciones será el de continuar puliendo los instrumentos de reconstrucción histórica para trazar una narrativa del tango y sus orígenes sostenida en hechos constatables.

3.5 INTERPRETACIONES POSMODERNAS

⁸⁵ Entre otras, cabe mencionar *¡Tango!* (1933) de Luis Moglia Barth, *Melodía de arrabal* (1933) de Louis Garnier, *El alma del bandoneón* (1935) de Mario Soffici, *El día que me quieras* (1935) de John Reinhardt, *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) de Manuel Romero, *La vida es un tango* (1939) de Manuel Romero, *El astro del tango* (1940) de Luis Bayón Herrera, *La cumparsita* (1947) de Antonio Momplet, *El tango vuelve a París* (1948) y *La historia del tango* (1949) de Manuel Romero, *La voz de mi ciudad* (1953) de Tulio Demicheli, *He nacido en Buenos Aires* (1959) de Francisco Mugica.

⁸⁶ El derrotero del cantor interpretado por Alberto Gómez en *¡Tango!* (1933) funge de alegoría del tango. Al final de la cinta, tras haber triunfado en Europa y retornado a su país, confiesa: «No hay nada como mi barrio, de aquí no volveré a salir (...) Yo, que conocí todo y tuve todo, nada me parece mejor. (...) El tango sos vos misma, nuestro barrio, nuestros amigos. Solamente en los suburbios de Buenos Aires los tangos tienen alma».

⁸⁷ Sirvan como ejemplo los intertítulos que dan inicio a *La vida es un tango* de Manuel Romero: «El autor no ha pretendido realizar una historia cronológica de nuestra música popular, sino evocar los comienzos difíciles, el desarrollo aventurado y el triunfo final de la canción criolla por excelencia, del tango, vilipendiado en sus orígenes y aceptado actualmente por todos los públicos del mundo» (Romero, 1939).

Conscientes de los riesgos asumidos con un término tan escurridizo como “posmoderno”, vamos a reducir su espectro semántico a dos notas esenciales: relativismo y poder.⁸⁸ Lo que congrega a las interpretaciones posmodernas sobre el tango es, en consecuencia, su renuencia a toda delimitación del género y su insistencia en identificar dinámicas de poder y coerción social en el entramado de sus letras, su danza y su música. A grandes rasgos, estos trabajos cumplen la desangelada labor de adaptar el sociologismo de los años sesenta a los lineamientos del progresismo contemporáneo. Marta Savigliano, por ejemplo, colige que:

Su popularidad (la del tango) se debió (y debe), me parece, a la representación de un conflicto interminable entre opresores y oprimidos: ricos y pobres, blanqueados y embetunados, "civilizados" y "bárbaros". La popularidad del tango, en particular entre las mujeres, reside en la flagrante exhibición de estrategias de insurgencia por parte de las heroínas victimizadas (1994, 100).

Gustavo Varela (2005, 2012, 2016) ha sido el más prolífico en esta línea de pensamiento al insistir en el viraje “moralista” que el tango emprende hacia los años veinte, amplificando con aditamentos nietzscheanos y foucaulteanos las tesis sociológicas de Matamoro y Romano. De Foucault, de quien notoriamente toma prestada la terminología («disciplinar», «dispositivo», «sujeto», «ideología», etc.), Varela emplea el procedimiento del archivo, la selección *ad hoc* de tangos y la porfiada vinculación entre sexualidad y política. De Nietzsche, la noción de genealogía para evitar periodizaciones. No obstante lo cual, Varela recorta tres periodos nítidos para el tango: prostibulario, tango-canción y vanguardia.

⁸⁸ El relativismo posmoderno ha adoptado muchos nombres desde diversos ángulos: fin de los metarrelatos (Lyotard), muerte de las ideologías (Fukuyama), pensamiento blando (Vattimo), modernidad líquida (Bauman), abolición de todo dogma, etc. Paradójicamente, el relativismo coexiste con la creencia de que «en una oposición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológica o lógicamente) y ocupa esa posición dominante. Deconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía» (Derrida 2014, 2).

Inmediatamente emergen los problemas al querer afianzar una categoría tan endeble como la de “tango prostibulario”, por los motivos aducidos en nuestro capítulo “Las inconsistencias de un ‘tango prostibulario’ (1890-1895)”. Allí indicábamos que esta etapa carece de literatura propia como para ser analizada en pie de igualdad: apenas se da en ella un puñado de coplas o letrillas sueltas. Hemos señalado ya que solo se cuenta con los títulos de las susodichas composiciones instrumentales cuya naturaleza de “tangos” sigue en discusión.

Varela solventa este contratiempo apelando a la obra de un médico alemán, Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938), quien viviera por espacio de cuarenta años en suelo argentino y quien se dedicara a recolectar textos luego reunidos en un peculiar volumen publicado hacia 1923 sobre el «folklore sexual y excretorio» (sic) en el habla rioplatense: *Textos eróticos del Río de la Plata: ensayo lingüístico sobre textos sicálpticos de las regiones del Plata, en español y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*. La variopinta selección de Lehmann-Nitsche incluye versillos infantiles, poesías populares, burlescas y lupanarias, relaciones y recitados de bailarines durante la danza del gato y del pericón, coplas relativas al burdel (*quilombo*) y al rufián (*bacán*), textos escatológicos, otros que él impropiaamente llama “épicas”, ensayos de poesía erudita en jerga de facinerosos (sic) e, incluso, muestras de cocoliche y de idish-criollo, amén de comparaciones, frases, juegos, adivinanzas droláticas (sic), cuentos, pegas, anécdotas, dichos y refranes. Prácticamente nada, en este ecléctico pastiche, guarda relación directa con el tango, al punto de que la palabra “tango”, como tal, figura una sola vez en sus más de cuatrocientas páginas.⁸⁹ El libro incluye unas «coplas paródicas que se cantaban adosadas a determinadas músicas, como distintas variantes indecentes u obscenas de la canción “Bartolo toca la flauta”» (Conde 2016, 4) y una contrahechura sobre la letra original de “La morocha” de Ángel Villoldo. No mucho más. Si las páginas de Lehmann-Nitsche venían a demostrar el origen lupanario del tango, no se ve cómo esto sea posible.

Resulta patente, en consecuencia, la motivación ideológica que impulsa buena parte de estos trabajos: el tango prostibulario representaría la fase auténtica del género, aquella

⁸⁹ «Toca un tango el musicante / salen las paicas inquietas / con el macho hacen piruetas / hacia atrás y hacia adelante» (Lehmann-Nitsche 1981, 87)

donde “el pueblo” goza sin culpa por fuera de los «dispositivos de poder» encarnados en la obsesión higienista de la generación del ochenta frente al aluvión migratorio. Las letras del tango vocal desde “Mi noche triste” en adelante encarnarían, por contrapartida, el momento en que, atravesados por la ideología dominante, los letristas de tango replican los preceptos morales asimilados en la escuela normal argentina:

Ninguna otra música popular tiene en su lírica una construcción moral tan contundente. Tanto, que es este aspecto el que fija la identidad nostálgica del tango en la consideración popular (...) Como en los libros de lectura de la escuela, las páginas del tango canción emplazan al sujeto en una dimensión moral de carácter homogéneo que se extiende a todos los aspectos de la existencia. (...) La preocupación es otra: formar hábitos, instalar costumbres, afirmar valores; disciplinar moralmente en torno al hogar, al trabajo, al desarrollo físico e intelectual; reconocer los límites entre lo correcto y lo incorrecto en cuanto parte de un proceso de integración más amplio que en la escuela lleva el rostro de un nacionalismo identitario y en el tango toma la forma de una sensibilidad afectiva común (Varela 2016, 100-102).

Varela atribuye este viraje en el tono y las temáticas de las letras de tango a la sanción de la ley 1420 de escolaridad obligatoria para todos los argentinos sancionada en 1884.⁹⁰ La asistencia forzada a una escuela signada por el higienismo reaccionario habría derivado en que los letristas compusieran, treinta años después, reproches en forma de tango:

El devenir moral del tango, su prescriptiva de una vida ordenada, esa suerte de recetario médico que son sus letras en las primeras décadas del siglo XX, retoman el discurso de control edificado por las clases dirigentes, que ven amenazados sus privilegios y su poder con la invasión extranjera. Lo refuerzan, lo

⁹⁰ Pergeñada originalmente por Domingo Faustino Sarmiento, la promulgación de la ley 1420 bajo el primer gobierno de Julio Argentino Roca (1880-1886), piedra angular de la generación liberal del ochenta, estatuyó la educación primaria común, laica y obligatoria para todo aquel que habitara suelo argentino, nativo o foráneo. Según el Censo Nacional, el analfabetismo abarcaba al 78,2% de la población argentina en 1869. Ese número descendió a 54,4% en 1895, a 37,9% en 1914 y a 13,6% en 1947. He ahí una de las claves de la exitosa asimilación migrante en la Argentina.

hacen de circulación popular, lo llevan a todos los rincones; el discurso moral sale de la letra culta y se instala en los conventillos (Varela 2005, 17)

En rigor de verdad, el tango estaba instalado a sus anchas en los conventillos mucho antes de que Contursi escribiera “Mi noche triste”. Estaba extendido por toda la sociedad porteña, mejor dicho, como un reguero de pólvora, hacia finales del siglo XIX.⁹¹

El éxito de esta teoría depende de la demostración fehaciente del nacimiento del tango en el lenocinio y de su desarrollo posterior en relativo aislamiento del resto de la sociedad hasta su “adecentamiento”, pisando los años veinte, cuando la sociedad en su conjunto lo acoge luego de que las capas desfavorecidas, adoctrinadas eficazmente en la escuela, lo convirtieran en un dispositivo de control al servicio del poder. La ideología es entendida aquí como un producto confeccionado *ex profeso* por las capas altas que los sectores relegados inconscientemente asimilan y replican luego de un adoctrinamiento escolar eficaz; el “adecentamiento” de Matamoro viene empalmado, según comprobamos, con el Louis Althusser de *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Desde luego, en el germen de este razonamiento hay una falacia de causa falsa: no es posible demostrar la conexión causal entre la sanción de una ley en 1884 y la escritura de tangos “moralistas” hacia 1920. Se cuentan por decenas, de hecho, los países que por aquellos años implementaron leyes similares de escolarización; ninguno de ellos produjo letras como las del tango.

Como apuntábamos en el capítulo sobre los enfoques sociológicos a propósito del ostensible “adecentamiento” del baile, la música y las letras hacia los años veinte, se trata

⁹¹ Aclara Daniel Vidart a propósito de la divulgación temprana del tango: «Tallón habla solamente de la fauna prostibularia. Los arrabales son temerariamente emparejados con el ambiente espeso del lupanar. Pero olvida decirnos que cuando el tango lucía sus cortes y quebradas en el viento alegre de las orillas también lo bailaban los peones y carreros, las planchadoras y las fabriqueras, los albañiles y las sirvientitas. Dicho pueblo, condenado a respirar el mismo aire de los proxenetas y las *formayinas*, tenía probada salud moral, trabajaba duramente, y por añadidura, danzaba muy bien el tango» (1967, 34)

apenas de una arista, significativa sin dudas, del poliedro tango. Una arista que, de ser presentada como unánime, corre el riesgo de deformar este periodo hasta la caricatura. Cuando se visita el corpus tanguero de los años veinte se descubre, a la par de los mentados tangos de milonguitas, pobre viejecitas y malevos caídos en desgracia, el pico del lunfardismo y la apología delincencial en sus letras. Muchos tangos de matriz sediciosa escritos en argot callejero trasuntan visiones de mundo incompatibles con los valores de la clase media porteña. Destacábamos en su momento que estos tangos empalmaron con cierta idealización del crimen y la vida puerca en la novelística de Roberto Arlt (*El juguete rabioso*, 1926; *Los siete locos*, 1929), la poesía de Raúl González Tuñón (*El violín del diablo*, 1926), Enrique González Tuñón (*Tangos*, 1926), Nicolás Olivari (*La musa de la mala pata*, 1926; *El gato escaldado*, 1929) y, sobre todo, Carlos de la Púa (*La crencha engrasada*, 1928) y Dante Linyera (*Somos hermanos*, 1933), por citar nombres íntimamente vinculados al tango. Hablamos de la misma década del veinte que encarna el *non plus ultra* del adoctrinamiento escolar, en términos de Varela.⁹²

Las letras de los años veinte desplegarían «toda una normativa de ideales ascéticos ajenos al espíritu originario del tango» (2006, 69), pero, a la par que se postula la existencia de un «espíritu originario» del tango, se adopta una posición relativista que descarta como gesto ideológico todo intento, de Borges a Sábato pasando por Tulio Carella y su «tanguidad», por establecer invariantes en el tango. Se presenta al tango como una entidad líquida y mutante pero se lo dota, paradójicamente, de un «espíritu» auténtico (prostibulario) y uno postizo (moralista), que se habría impuesto desde los años veinte hasta los cincuenta.⁹³

⁹² Según Florencia Abbate (2018), los tangos de María Luisa Carnelli (“Pa’l cambalache”, “Primer agua”, “Se va la vida”, etc.) rechazan el higienismo positivista que Varela supone unánime en los tangos de los años veinte.

⁹³ Sobre la decadencia del tango durante los años de peronismo (1946-1955) se han aventurado diversas explicaciones, pero ninguna tan extravagante como la que plantea que el tango se desintegra al corroborar que el peronismo concreta las fantasías sociales de sus letras primerizas (lealtad, trabajo, familia, derechos, justicia social, etc.): «Si el tango canción es desterrado del tango, es porque el reclamo moral que lo constituye, los enunciados que lo inventan y lo sostienen, encuentran en la política del peronismo su respuesta y su legitimación. (...) El peronismo es la puesta en acto del orden moral propuesto por las letras de tango y, por eso mismo,

Crítico de estas posiciones, responde Ricardo García Blaya:

Es muy común leer en muchos escritores, algunos de ellos recién llegados al tango, la calificación de “prostibularios” a una serie de tangos antiguos, cuyas partituras originales eran para piano y sin letra, salvo alguna que otra excepción. (...) Por eso, la única razón de esta adjetivación proviene exclusivamente de los títulos de esos tangos ya que carecían de versos. Títulos, que, por otra parte, varios de ellos habían contenido polcas, mazurcas, música de zarzuelas y otros ritmos anteriores al tango. (...) Entonces, la única causa de la definición parte del título, generalmente de doble sentido o con alusiones picarescas o referidos a partes del cuerpo humano o utilizando palabras vulgares o indirectamente referidos a la copulación. Ya no es el tango y su música y menos su ausente letra, es solamente el nombre del tema, los títulos procaces. (...) Todo esto sería intrascendente si no fuera que esos mismos escritores esconden, detrás de esa clasificación, una pretensión axiológica que intenta demostrar que el origen del tango fue el prostíbulo. (...) Que el tango no nació en una «cuna de oro» coincidimos todos. Pero de allí a decir que es un producto musical parido en casas de tolerancia nos parece temerario, absolutamente desacertado y hasta con un tufillo ideológico. (...) Había que darle una explicación pintoresca y audaz que justificara su posterior aceptación, pero al mismo tiempo que dejara aclarado que recién a su regreso de Europa esa música arrabalera se hizo socialmente buena (2015, 221-222).

Los últimos diez años fueron testigos de sucesivos trabajos que participan de esta creencia estatuyendo como máxima el machismo recalcitrante del tango,⁹⁴ sin dejar de proyectar, en simultáneo, fantasías de liberación corporal y sexualidad desinhibida por fuera del

es a la vez su realización definitiva. (...) Lo que para el tango era un ideal regulativo de clase queda consumado, a la vez que la figura del trabajador adquiere rango político» (Varela 2016, 139-142).

⁹⁴ Savigliano arguye que «probablemente los tangos más conocidos sean aquellos que enfatizan expresiones flagrantes de machismo o chauvinismo masculino» (1994, 83). Si tal fuera el caso, sería difícil explicar la estimación global positiva de sus letras por parte de hombres y mujeres, o la selección capciosa de obras ignotas o marginales (como el tango “A la luz del candil” de 1927, letra de Julio Navarrine y música de Carlos Vicente Geroni Flores, o la milonga “Amablemente” de 1963, letra de Iván Diez y música de Edmundo Rivero) por los enfoques de género para ilustrar un machismo que se presume desplegado en sus páginas más conspicuas. Por su lado, apunta Jaqueline Balint-Zanchetta que «buena parte de las representaciones de género que transmite el tango -a través de la toma de la palabra, el empleo de ciertas formas retóricas, simbólicas y comunicacionales-

poder normalizador del Estado y sus instituciones en el susodicho “tango prostibulario”.⁹⁵ Se da entonces el contrasentido de un tango «ejemplo típico de la sociedad machista (...) creado, administrado y controlado por hombres», en el cual «la presencia de las mujeres (...) es crucial, las cantantes han sido al menos tan famosas como sus contrapartes masculinas (...), y la audiencia femenina del tango ha superado abrumadoramente en términos numéricos a la masculina» (Savigliano 1994, 99). En otras palabras, tanto la ausencia como la presencia estelar («crucial») de las mujeres en el tango es computada como demostración del machismo tanguero.

Minucias semánticas de lado, no se alcanza a percibir en qué sentido el prostíbulo representaría una amenaza para el poder de turno o un símbolo de emancipación para la mujer,⁹⁶ ni cómo dichas «aristas disruptivas» que sucumbieron a manos del moralismo tanguero retornarían ahora «con la emergencia del denominado *tango queer* y los versos de nuevas

proviene de convenciones estéticas empleadas en la canción sentimental europea desde el Medioevo hasta nuestros días» (en Conde 2014, 110).

⁹⁵ Según Savigliano, «el compadrito y la milonguita personificarán, en sus relaciones tangueras apasionadas, estereotipos inquietantes para la mentalidad patriarcal burguesa preocupada en fijar roles de género estables, definidos y respetables. La milonguita, en su caracterización de percanta retobada y el compadrito, como malevo llorón, transgreden en letras y memorias tangueras las concepciones burguesas de masculinidad y femineidad en sus búsquedas tragicómicas por lograr movilidad social» (1994, 85-86) Sofía Cecconi circunscribe, como Varela, a la fase “prostibularia” la transgresión en «aquellos *cueros abyectos* que fueron los protagonistas del primer tango y expresaron a través de su performance modalidades alternativas de la sexualidad, el género y la moral, se volvieron socialmente menos visibles una vez que la estrategia de normalización y sus correspondientes políticas del cuerpo lograron difundirse y hacerse hegemónicas» (2021, 151).

⁹⁶ En estos enfoques hay una implícita adhesión, nunca problematizada, a la baudelaireana simpatía romántico-simbolista-decadentista hacia la prostituta como expresión de rebeldía contra la sociedad burguesa por representar ella «la desarraigada y la proscrita, la rebelde que se rebela no sólo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la “natural” forma espiritual. Destruye no sólo la organización moral y social del sentimiento, sino también las bases mismas del sentimiento. Es fría en medio de las tormentas de la pasión, es y se mantiene espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados; es, en suma, el doble femenino del artista» (Hauser 1983, 219).

letristas mujeres» (Cecconi 2021, 151) en un siglo XXI donde las causas del feminismo y las minorías sexuales son promovidas por los organismos de poder, públicos y privados.⁹⁷

Un corpus como el del tango, compuesto por decenas de miles de piezas, será lógicamente heterogéneo y se prestará a toda suerte de elucubraciones, fundamentadas o peregrinas. Si bien la época se prestaba a usos que hoy juzgaríamos inapropiados y que, más allá del tango, atravesaban la cultura occidental de cabo a rabo, la apología de la violencia, la descalificación de la mujer, el empleo de expresiones discriminatorias, peyorativas o vulgares hacia las minorías, son impropias de sus letras.

En vano se indagaría por un verso misógino en Homero Manzi, Homero Expósito, José González Castillo, Cátulo Castillo, José María Contursi o Alfredo Le Pera. Hay que reconocer, con todo, que algunas piezas de Pascual Contursi, Enrique Cadícamo, Celedonio Flores o Enrique Santos Discépolo han envejecido mal, pero no suelen ser estas ni las más grabadas ni las más difundidas de dichos letristas.

Si hemos de juzgarlo por sus cien o doscientas expresiones cimeras, concluiríamos que el tango es un género cuidadoso de sus formas cuyo discurso propende a la elegancia de estilo y a la profundidad conceptual.⁹⁸ Ocasionales arrebatos de virilidad rancia, por demás intrascendentes para la historia del género, no desmienten esta tendencia general.

⁹⁷ Parece apurado, por otro lado, presentar dos expresiones incipientes como el llamado “tango *queer*” y las letras provenientes del flanco feminista como representativas del tango contemporáneo. Desde mediados de la década del cincuenta, la letrística de tango ha perdido arraigo popular y su desarrollo ha quedado rezagado frente a la danza y la música. Magra *per se*, la producción de letras actuales de tango oscila entre el *rock* a secas y un lunfardo que se intuye forzado. Ha perdido, en consecuencia y hace tiempo, la representatividad de sus mejores épocas, y ya no expresa una vivencia ciudadana más o menos común al porteño, sino la minucia personal trabajada con mejor o peor lirismo. Tomando esto en cuenta, no resulta prudente presentar la mera existencia de letristas actuales como un fenómeno relevante para la historia del tango sin medir su repercusión, ya no en la sociedad argentina en su conjunto sino, cuanto menos, en el microcosmos tanguero de nuestros días.

⁹⁸ «Todo el buen tango posterior es una muestra de esa especial forma de respeto tanto en sustancia como en lenguaje, que no ahorra violencias, miserias y crímenes diversos pero que, en cambio, es recatado en cuanto a

3.6 CARLOS MINA Y EL PSICOANÁLISIS

Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956) representa uno de los más innovadores y solventes ensayos sobre las letras de tango. La muerte temprana de su autor ha truncado ulteriores proyectos bibliográficos, aunque este libro publicado en el 2007 baste para dejar sentadas sus ideas centrales. Cerca de quinientos tangos, milongas y vales conforman el corpus de una investigación entrecruzada con teorías sociológicas y psicoanalíticas.

Mina centra su atención en la gran inmigración que va de 1880 a 1930, proceso que él califica de exitoso contra las interpretaciones que, desde el influyente libro de David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso* (1973), insisten en leerlo negativamente. Según Mina, el tango obró de instrumento creado por la incipiente sociedad porteña para tender lazos y esbozar una identidad colectiva: «En las letras de los tangos, poesía popular de elaboración individual pero de aprobación colectiva, se expresaron y se procesaron los sueños, las fantasías, los miedos, las ansiedades, los mitos de origen y las esperanzas de todo un pueblo» (2007, 23).

Apuntábamos a propósito de Carriego que la voz coral de sus versos, una voz heredada por el tango vocal, hacía las veces de padre simbólico. En una sociedad signada por la orfandad del criollo y del inmigrante, el tango fue el gran padre que cobijó a todos bajo su doble faz de ternura y rigor. Ahora bien, lejos de aplicar mecánicas interpretaciones freudianas como señalar irresolutos complejos edípicos en las beatificaciones de las abnegadas madremitas, Mina critica el uso de «esquemas teóricos ajenos» que presentan al tango como «ridículo, pintoresco, hermético, pueril, siniestro, conservador, reaccionario, acusatorio, machista, lloroso o desactualizado» (2007, 284). Las letras de tango resisten los embates de las lecturas ideologizadas pues «el tango es ya una ideología en sí mismo: es la ideología de las

lo sexual, al físico femenino, a todo lo que sea escabroso o grosero; y delicado en lo que se refiere a sentimientos familiares, religiosos, etc. Todo eso se refleja en el lenguaje» (Vilariño 1965, 26).

necesidades prácticas de adaptación, y es precisamente una ideología en acción» (2007, 283). Su meta de amalgama social en el proceso migratorio argentino que va de 1880 a 1930 resulta fundamental, según Mina, para entender los cambios constatables en las letras que van de 1917 a 1956.

Detrás de la sobreactuada suficiencia varonil y del tono paternalista en las letras de la primera etapa del tango vocal (1917 - 1930), Mina adivina una inseguridad de base y una inmadurez en representaciones sociales esquemáticas como la santa madre (el amor) y la milonguita (el sexo). En estos tópicos debemos leer la forma infantilizada con que los varones de aquellos años expresaron el pánico ante la transformación de un sujeto político en flagrante desplazamiento como la mujer de aquellos años, potenciado por los movimientos de masas. La asimetría entre los sexos, la deficiente estructura familiar en ciernes, el desarraigo de la patria y los valores, el aglutinamiento insalubre del conventillo, el negocio prostibulario, los roles de género compartimentados, no podían sino suscitar reacciones esquemáticas en los varones. La pulsión narrativa en las letras de tango de los años veinte, su imperiosa necesidad por contar historias, va en la línea de engendrar una mitología que organice simbólicamente la nueva sociedad, que dote de cimientos morales en común a una población atomizada.

Según Carlos Mina, la mayoría de edad se asume hacia los años treinta, cuando se unifican en una sola mujer las representaciones de amor y sexo, y cuando se deponen para siempre los modelos atávicos de coraje y vida marginal. A este periodo siguió un proceso de desrealización depresiva de la sociedad porteña posmigratoria. Cumplida su misión (la gestación de una sociedad cosmopolita y plural), el tango cesa de existir. Sin embargo, este último periodo (1943 - 1955) nos enfrenta a letras de altísimo vuelo poético. Mina arguye que, cerrado el ciclo migratorio, el tango se libera de su obligación narrativa y compensa esa carencia con lirismo, explotado al máximo por poetas como Manzi, Expósito o Castillo. Los tangos maníacos y chocarreros de aquellos años (a ser comentados en “Tremendismo y chocarrería”), así como las crecientes menciones al alcohol, las drogas, el suicidio, la muerte y el pesimismo generalizado en las letras de finales de los años cuarenta y cincuenta responde, según Mina, a un síntoma depresivo del tango tras caer en cuenta de su ausencia de sentido, una vez cumplido su objetivo primario de integración.

Si bien la consideración de Mina pareciera por momentos reducirlo a mero vehículo de cohesión social, por lo general nadie discute que el tango contribuyó a la integración social. Angostó la distancia entre nativos e inmigrantes, entre ricos y pobres, entre hombres y mujeres, entre jóvenes y adultos. Arrimó a las personas entre sí y promovió toda suerte de vínculos y asociaciones en un tiempo donde muchas veces ni siquiera se contaba con una lengua en común. Para muchas generaciones de argentinos, la danza del tango representó el primer contacto físico con personas de sexo opuesto por fuera del ámbito familiar. Lo discutible, en todo caso, es que este epifenómeno del tango, esta, si se quiere, feliz consecuencia, sea erigida a su razón de ser.

En su versión más radical, la hipótesis de Mina sugiere que el tango fue creado *ex profeso* para salvaguardar a Buenos Aires de la dispersión babilónica incubada por la inmigración masiva. En su versión más blanda, el tango fue uno de muchos mecanismos de integración, aunque no el único ni el más determinante.

4. ESTUDIOS LITERARIOS

4.1 LAS IDEAS PIONERAS DE IDEA VILARIÑO Y NOEMÍ ULLA

Los estudios literarios sobre las letras de tango encuentran en *Las letras de tango* (1965) de Idea Vilariño y en *Tango, rebelión y nostalgia* (1967) de Noemí Ulla dos modelos tempranos que sirvieron de inspiración para una plétora de trabajos posteriores.

El trabajo de Vilariño es el primer estudio en contemplar un análisis formal sobre recursos, estructuras y figuras poéticas identificadas en las letras de tango, y el primero en clasificar los tangos según tópicos preponderantes, una práctica que luego se replicaría hasta el hartazgo. Vilariño comienza por agrupar tangos según su lenguaje (criollo, lunfardo, culto), su macro estructura (ABCB, típicamente, en la letra), su carácter (narrativo, lírico, dramático), el tipo de narrador (primera, segunda y tercera persona), los géneros discursivos involucrados (apóstrofe, confesión, carta, exhortación, alegoría, reproche, etc.), la métrica⁹⁹ y los tópicos centrales¹⁰⁰ acompañados, cada uno, por una minuciosa enumeración de rasgos mínimos, lo que demuestra el influjo del pensamiento estructuralista en la pluma de Vilariño. Si algo se ha de criticar en este sobresaliente trabajo es la indiferenciación de épocas y de

⁹⁹ Vilariño entiende que la subdivisión de la melodía en el tango obliga a los letristas a trabajar con versos de arte menor, por más que una letra pueda figurar transcrita con versos de arte mayor: «Conscientemente o no, los letristas trabajan a menudo con grupos silábicos menores: los que dependen de cada acento; grupos que son la base rítmica de toda forma poética y con más razón de ésta que obedece a una música tan fuertemente acentuada. Cada uno de esos acentos coinciden con el o los acentos importantes de cada compás. (...) La forma rítmica del tango requiere versos cortos y muy cortos; incluso apoya su ritmo en asonancias de las subdivisiones del verso. De manera que, casi seguramente, toda línea que pase de ocho o nueve sílabas será cantada como dos versos, por lo menos» (1965, 53-57).

¹⁰⁰ Trece en total, para Vilariño, son prevalentes en las letras de tango: *Ubi sunt*, amuro, venganza, alcohol, madre, milonguita, tango, la mujer que triunfa, la vuelta al barrio, carnaval, timba, payadresco, haraganes.

autores que invita a pensar equívocamente en el tango como una masa homogénea de obras impersonales y descontextualizadas, así como la clasificación un tanto arbitraria de los tópicos más transitados. Minucias de lado, el trabajo de Vilariño fue pionero en proponer una lectura estrictamente literaria de las letras de tango, no supeditada a cuestiones extrínsecas, y en ofrecer una descripción rigurosa y precisa de sus principales estructuras y recursos.

Tango, rebelión y nostalgia, por su parte, prolongó la compartimentación de las letras a partir de tópicos, pero aportó matices ausentes en obras previas¹⁰¹ y ofreció, además, un comentario específico sobre letristas como Pascual Contursi, Celedonio Flores, Enrique Cádiz, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi. El libro de Ulla fue el primero en distinguir estilos desde un análisis contrastivo de los letristas de tango, y el primero en establecer nítidamente los lineamientos generales de la letrística según la época. El libro se completa con una serie de entrevistas a personajes destacados del tango.

4.2 NUEVOS HORIZONTES

No mucho tiempo atrás, los estudios sobre las letras de tango procedían escandiendo las obras según sus tópicos dominantes (*amuros*, *milonguitas*, *duelos criollos*, etc.), obteniendo resultados que, si bien garantizaban cierta organización sobre el corpus, no conocían de matices y nada nuevo aportaban a lo advertido por Vilariño y Ulla en su momento.¹⁰² O bien se dio el caso de libros que divulgaron entretelones, peripecias o anécdotas más o menos

¹⁰¹ Como la oposición entre «*madre-barrio-bondad y milonguera-centro-perdición*» que organiza el universo simbólico de buena parte de la letrística de los años veinte.

¹⁰² Jorge Göttling (1998), Jorgelina Corbatta (1994), Ricardo Horvath (2006), Jorge Higa (2015), Rómulo Cosse (2016) son exponentes de este tipo de trabajos.

truculentas sobre algún tango o alguna de sus figuras estelares.¹⁰³ Contamos con un tercer grupo de estudios que corresponden a biografías comentadas.¹⁰⁴ *Discépolo, una biografía argentina* (1996) de Sergio Pujol y *Homero Manzi y su tiempo* (2001) de Horacio Salas probablemente sean los más logrados trabajos en este rubro, pues consiguen comentar en detalle la obra literaria de sus biografiados sin perder de vista la honda investigación que implica toda biografía. El libro de Pujol cuenta con un aditamento: ser el único en su especie que entrelaza el análisis literario al musical.

Los trabajos de Vilariño y Ulla seguirían ejerciendo su influjo. Rosalba Campra (1988) retomó la tripartición de registros propuesta por Vilariño para analizar las tensiones entre el sistema culto y el popular en las letras de tango. David Lagmanovich (2000) extendió la reflexión a la totalidad del sistema literario nacional para calcular el peso de escuelas literarias como el modernismo en el tango. Más cercana al análisis del discurso, Dalbosco (2010, 2011, 2012, 2013) propone desglosar los tópicos axiales del tango-canción y la obra de algunos de sus letristas más conspicuos con las herramientas que suministra la semiótica y el estructuralismo: funciones, oposiciones binarias, rasgos distintivos, posiciones del enunciadador, etc. Su trabajo aterriza en términos puntuales lo que estudios previos, con las mejores intenciones, habían expresado mediante balbuceos y vagas impresiones.

En lo que a letras de tango respecta, la labor más encomiable viene dada por la iniciativa de Oscar Conde (2003, 2014), quien convocara a diversos especialistas sobre el tango y sus letras para la escritura de *Las poéticas del tango-canción*, publicado en dos volúmenes a más de diez años de distancia. Se trata de una propuesta colectiva que representa un aporte significativo para el estudio de los principales referentes (Cátulo Castillo, Pascual Contursi, Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Homero Expósito, etc.). Sus mejores páginas contienen comentarios y análisis que emplean herramientas de las ciencias literarias. Si bien

¹⁰³ Oscar Del Priore & Inés Amuchástegui (1998), Eduardo Giorlandini (1999), Raúl Outeda (2001), Nardo Zalko (2001), Francisco García Jiménez (2018), serían ejemplos de estos enfoques.

¹⁰⁴ Norberto Galasso (2007), Ricardo Lopa (2011), Selles & Mauricio (2014), etc.

se detectan, como resulta esperable en una obra de producción colectiva, notorias divergencias de enfoque entre uno y otro autor, ello en nada desdora el valor de una empresa que se propuso un estudio que delimitara los elementos que dieron forma a una poética del tango exhibiendo simultáneamente las divergencias entre sus letristas.

Se abren, en definitiva, nuevos horizontes en los estudios sobre las letras de tango. Si hemos de cotejarlos con trabajos sobre otros géneros musicales, hay bastante trecho recorrido, pero, si esa misma comparación la dirigiéramos hacia el interior de la literatura argentina más o menos coetánea al tango (Borges, Arlt, Girondo, Sábato, Cortázar, Pizarnik, etc.), el saldo cambiaría. Más allá del prejuicio hacia la cultura popular (algo que la academia occidental viene superando desde los años sesenta) aparecen otros, como los ideológicos, que se interponen entre el investigador y su objeto de estudio, y que no pocas veces acaban desvirtuando los resultados obtenidos.

Se trata, por último, de superar la tendencia, bastante propagada en la tangología, hacia el diletantismo y el comentario superficial, de enfrentar la insuficiencia (cuando no carencia) de herramientas analíticas y metodológicas y de integrar, de una vez y por todas, el estudio de las letras de tango a su universo semiótico: «La identidad de la canción es irreducible a sus componentes, por cuanto la letra o la música tomadas aisladamente no remiten a la totalidad de la obra. Por el contrario, el sentido se articula en la tensión entre, al menos, letra, música y voz» (Dalbosco 2021, 73).

5. LAS LETRAS DEL TANGO

5.1 MODERNISMO Y NATURALISMO, LÍNEAS FRONTERIZAS

Los años de esplendor modernista en América Latina, desde la publicación de *Azul...* en 1888 a la muerte de Rubén Darío en 1916, coinciden cronológicamente con la irrupción del tango instrumental, pero no vocal. Si bien hay tangos cantados hacia el cambio de siglo, las letras se multiplican recién hacia los años veinte, cuando el género salta de los pies a la cabeza, siguiendo una concurrencia frase de Discépolo. Esto significa que el tango produce sus primeras letras de relieve cuando el modernismo declina a nivel continental.

La primera camada de letristas está conformada, en consecuencia, por conocedores de la poesía modernista como Celedonio Flores, Francisco García Jiménez, Enrique Cadícamo o José González Castillo, quienes mantuvieron hacia dicho movimiento una posición ambivalente de admiración y rechazo.¹⁰⁵

Entre aquellos que han estudiado las resonancias del modernismo latinoamericano en las letras de tango, hay quienes se limitan a rastrear intertextualidades¹⁰⁶ como el parafraseo

¹⁰⁵ De hecho, Rubén Darío vive en Buenos Aires por un periodo de cinco años cuando publica *Prosas profanas* (1896). Tanto Ricardo Lopa (2011) como Marcelo Crisafio (Conde 2003) consignan la visita de Darío, años más tarde, al hogar de la familia González Castillo. Impresionado por el encuentro, el niño Catulo homenajea al poeta nicaragüense imitando su estilo en sus primeras incursiones poéticas. En cuanto a Enrique Cadícamo, su vínculo con Lugones lo motiva a publicar un primer poemario bajo un título de notoria prosapia modernista: *Canciones grises* (1926). García Jiménez era un hombre de una vasta biblioteca personal, como se advierte en sus crónicas de época, *Así nacieron los tangos* (1965) y *Memorias y fantasmas de Buenos Aires* (1976). Celedonio Flores entraña un caso especial, por lo que será abordado más adelante.

¹⁰⁶ Para un barrido bastante completo de referencias literarias en las letras de tango sugiero la consulta de Tomás De Lara & Inés Roncetti de Panti (1961) y Alfredo Fraschini (2008). Para referencias estrictamente modernistas, Manuel Guerrero Cabrera (2008) y José Alberto Barisone (2016).

libre de un poema de Nervo,¹⁰⁷ la reescritura de “Sinfonía en gris mayor” en clave boquense¹⁰⁸ o la cita directa de la “Sonatina” de Rubén Darío.¹⁰⁹ Dichas composiciones sirven a los fines de aquilatar la biblioteca de los hombres de tango, pero no agotan la discusión sobre tango y modernismo, cuyo influjo excede los homenajes velados o manifiestos y abarca aspectos tanto formales como técnicos, temáticos e incluso axiológicos.

«Ninguna manifestación literaria popular ha sido tan deudora como el tango de la poética modernista», ha dicho Noemí Ulla (2000, 133). Horacio Ferrer añade otro pilar a la estética del tango: «Uno, es la poesía gauchesca, y otro es el faro de Rubén Darío y el modernismo, de procedencia europea y americana, todo modulado entre el romanticismo, el grotesco y el surrealismo» (2013, 94). Dos son también, para Matamoro, las vertientes del tango ya identificadas en Carriego: «El tango cantado desplegará una vena neomodernista y otra lunfardesca, separando o combinando ambas direcciones en una clasificación bastante precisa de modos» (2000, 123). Eduardo Romano minimiza la herencia del modernismo («retazos») frente a lo que él interpreta como el gran descubrimiento de los letristas de tango, un lenguaje de raigambre popular:

La poesía del tango constituye (...) una retórica peculiar, entre 1915 y 1927 aproximadamente. Si bien hay en ella retazos de poesía cultivada -sobre todo el hálito de la bohemia modernista, que supo complacerse en la anormalidad, pasando por el sentimentalismo compasivo de Evaristo Carriego-, el procesamiento de los mismos se cumple en otra clave verbal, la del arrabalero (Romano 1983, 52)

¹⁰⁷ “El día que me quieras” (1935), letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel.

¹⁰⁸ “Aquella cantina de la ribera” (1926), letra de José González Castillo y música de Catulo Castillo.

¹⁰⁹ “La novia ausente” (1933), letra de Enrique Cadícamo y música de Guillermo Barbieri.

Lagmanovich (2000, 116) prefiere calificar de «ruptura» la reacción del tango frente al modernismo. Siguiendo su postulado, el tango cortaría amarras con el aristocratismo arcaizante de los modernistas y anticiparía a las vanguardias en la atención prestada a la ciudad y los nuevos fenómenos urbanos. Rosalba Campra se concentra más bien en la «tensión» entre los registros culto y bajo. De este modo el modernismo sería

El mundo verbal en el que (el tango) recorta su espacio. Lo recorta, ya que no quiere -o no puede- superponerlo (...) La imposibilidad de expresar el mismo universo que la poesía culta se textualiza como elección, es decir en una modalidad autoafirmativa» (1988, 20-21).

Más que una forma más pura o esencial del lenguaje, el lunfardo expresaría, según Campra (1988) y Saer (2014), una tensión entre las hablas, tensión cuya catarsis social sería el mismo lunfardo, un repertorio léxico traído por la migración interior y exterior, impulsado y diseminado, como es *vox populi*, por las caricaturizaciones perpetradas por los saineteros.

Blas Matamoro examina punto por punto la herencia del modernismo en el tango:

Del Modernismo tomará el tango no sólo una cantidad de recursos retóricos y una querencia ciudadana, sino también algunas riquezas de contenido. La visión maldita de la existencia, el contacto aristocratizante con la fealdad y la morbidez, el hechizo de los bajos fondos y de la vida bohemia son tópicos del Modernismo. Más aún, la imagen de la mujer que prolifera en las letras de tango proviene de la población modernista de mujeres fatales y vírgenes prudentes y celestes que aparece en las novelas canónicas de la tendencia (2000, 125).

La enumeración no viene exenta de problemas, sobre todo en lo que a temas respecta, cuyos orígenes son siempre difíciles de establecer. La “querencia ciudadana”, por ejemplo, funciona antes bien como una paradoja de amor y odio: en el modernismo, con su figuración

de París como foco irradiador de cultura y centro de perdición, simultáneamente, y en el tango de los años veinte, con su rígida dicotomía entre centro/cabaret y barrio/arrabal.

La oposición entre la mujer pura y la mujer viciada reaparece en el tango bajo la forma de la pobre viejecita (o sus variantes de noviecita o hermanita buena) y la perdularia milonguita. Sin embargo, ese esquema binario que algunos descuentan como consustancial a las letras de tango fue fugaz. No hay una monolítica “mujer en el tango” sino figuraciones convencionales relativamente estables durante breves periodos, como veremos más adelante.

El último resabio modernista identificado por Matamoro en las letras de tango es el “contacto aristocratizante”. Tal como adelantaba Lagmanovich (2000), el tango fue responsable de bajar a tierra y registrar el barrio en pie de igualdad. Si bien los letristas más cultivados dotaron de cierta solemnidad a algunas de sus letras, haría falta un trabajo de minería profunda para dar con una letra de tango donde se articule el *odi profanum vulgus*. Recién en el Discépolo maduro nos toparemos con la invectiva virulenta contra “la gente”, pero no será formulada desde una torre de marfil, precisamente.

La primera generación de letristas adoptó, antes bien, una posición similar a la de Celedonio Flores, quien decidiera “abrirse” de la parada elegante capitaneada por Rubén Darío y compañía para escribir “Por la pinta”, el poema que acabara convertido en su primer tango, “Margot” (1919). Imitando el derrotero de Carriego, Flores renegó de su origen modernista y optó por la vena popular, con su voseo y su lunfardo. Recordemos que, aún antes de haber redactado aquel entrañable cuadro de costumbres con destellos lunfardescos que diera en llamar *El alma del suburbio*, Carriego, el poeta del proto tango orillero, había escrito *Misas herejes*, un poemario cuya deuda con el modernismo queda inferido en su título.¹¹⁰

Hay, en consecuencia, una tensión entre los registros elevado y bajo que son, para la época, los modos asociados a lo estético. Una memorable escena de *Los tres berretines* (1933,

¹¹⁰ Una breve muestra de términos modernistas empleados por Carriego en *Misas herejes*: «flámula», «enalbardado», «febriciente», «florilegios». Algunos títulos contenidos en dicho poemario: “La muerte del cisne”, “Tu risa”, “Por el alma de Don Quijote”, “La apostasía de Andresillo”.

dir. Enrique Susini) ilustra como ninguna otra este conflicto. Se trata de un episodio cómico donde el personaje encarnado por Luis Sandrini conoce a un bohemio neurasténico que pasa sus días en la mesa de un café. Sandrini buscaba un poeta que pusiera letra a una melodía que silbaba en sus ratos libres en la ferretería donde trabajaba. A cambio de un completo, el poeta compone, monstruo mediante,¹¹¹ una suerte de bodrio modernista-vanguardista: «Tristezas funéreas / los grillos me oprimen / y unos ojos negros / ya no me redimen». Sandrini reniega de la letra y el poeta reacciona replegándose en su torre de marfil («Qué culpa tengo yo de su estultez supina»). Cuando se le retira el prometido café con medialunas, el poeta, resignado, condesciende a escribir «versos pedestres», y de un tirón escribe una letra recargada de lunfardo *canero*: «Araca la cana, / ya estoy engrillao, / un par de ojos negros / me han engayolao».¹¹² La escena revela la tensión existente entre los dos polos que delimitaron la praxis tanguera hacia los años veinte y treinta, el culto-literario y el reo-lunfardesco, así como la reticencia de algunos y la ductilidad de otros para adaptar el estilo a la situación (allí reside, de hecho, el gran mérito de Enrique Cadícamo).

Las letras de tango responden a esta división esencial. Varios de los letristas primeros del tango dieron el salto de las filas del modernismo a las del criollismo suburbano; letristas posteriores empalmarán ambas líneas o se decantarán por una. La actitud hacia el lunfardo divide la escena del tango. Están quienes prescinden casi por completo de él (González Castillo, Le Pera y Manzi), quienes lo reservan para ambientes delincuenciales, timberos o prostibularios (Cadícamo, Tagini, García Jiménez), quienes lo explotan para efectos cómicos o grotescos (Discépolo, Carnelli), quienes lo dosifican para dotar de pintoresquismo algún verso aislado (Cátulo y Expósito), y, por último, quienes lo exasperan hasta el hermetismo de la expresión (De la Púa, Linyera, Marino, Centeya).

¹¹¹ “Monstruo” designaba una letra provisional que el letrista creaba para recordar la melodía del compositor, a la que luego se le superponía la versión final. Tengamos en cuenta que hasta la segunda mitad del siglo XX no había manera de registrar sonido en un formato casero.

¹¹² “Araca la cana” (1933), letra de Mario Rada y música de Enrique Delfino.

Algunos poemas de Celedonio Flores edifican sobre esa grieta entre alta y baja cultura, como el metaliterario y paródico “Musa rea”, un soneto minuciosamente escandido cuyo contenido entraña una declaración de lealtad al barro. La forma elevada y el contenido bajo se presentan en franca pugna: «¡es que yo tengo un alma rantifusa / bajo esta pinta de bacán lustroso!». Si bien Flores aduce desentenderse del modernismo, su rechazo, anota Aldo Mazzuchelli, «parece paradójico, al componer una serie de letras o de poemas paródicos, en donde si temáticamente se rechaza el modernismo, en el estilo parece claro que se lo incluye» (2006, 38). Cincelados bajo rigurosos preceptos métricos, con rimas consonantes, profusas aliteraciones y acentos internos regulares, los versos de Flores demuestran que, más allá de la distancia alardeada, el cuidado modernista por la musicalidad del verso ha calado hondo.

La herencia del modernismo en el tango es, en resumidas cuentas, menos ideológica que formal. La adopción de moldes no vino exenta de resignificaciones, como el gesto moderno de ironía y autoconsciencia propios del tango maduro. No otra cosa significa aquello de tener «un alma rantifusa» bajo una pinta «de bacán lustroso»: el envoltorio es modernista, el relleno es tanguero. Ahora bien, la interacción entre un contenido popular y una forma elevada reviste al tango de una imprevista ironía. Bien lo explica Aldo Mazzuchelli:

Flores no acepta, pues, la ideología de “elevación” y distancia del Modernismo respecto de lo cotidiano, pero aprende bien sus logros estéticos, y los incorpora para sus propios fines. (...) No sólo el tango adaptará las formas modernistas a sus propios fines expresivos, sino que, como se ha señalado con Flores, rápidamente, además, tendría conciencia de que estaba produciéndose en él una maniobra paródica. (...) El tango incorpora así la ironía que estuvo ausente del Modernismo en su etapa clásica (...) El tango compartió, pues, espacio y tiempo, y operó primero como *Némesis* del Modernismo. Luego, el tango incorporará el Modernismo de modo complejo, tardío, y auto-consciente. Representa tal incorporación un cierto compromiso, sino un equilibrio, entre los dos polos -positivista y neo-idealista (2006, 39-40).

Lejos del elitismo modernista, el tango vocal terminará configurado como un arte de clase media suburbana: cuando observe hacia abajo, hacia el arrabal y el conventillo, sentiría carriaguera y náusea naturalista; cuando mire hacia arriba, hacia el centro y el cabaret, exuberancia modernista y reproche moral. La amplitud de miras se advierte en la gama de

registros adoptados: criollo en sus orígenes (campo), lunfardo en su afianzamiento (orilla), culto en su madurez (ciudad).

En su etapa de consolidación (1916-1930), podemos concluir, rara vez se advierten en el tango notas de nihilismo, indolencia o evasión. Ni torre de marfil ni *l'art pour l'art* ni “contacto aristocratizante” con la experiencia; una visión de pequeña burguesía urbana, la *bête noire* del modernismo:

Esa aproximación del tango desconfiaba del heroísmo intelectual que caracterizó al Modernismo, y en cambio propulsaba una ética diferente, de trabajo y arraigo en aquel esquema de sociedades más claramente organizadas en estratos, y con un proyecto -parcialmente cumplido- fuertemente apoyado en la movilidad social, entonces favorecida, sobre todo, por el crecimiento y la eficacia de los sistemas de educación general en la región. (...) Si el Modernismo se quiso idealista y tuvo conflictos con la modernización y la inmigración, el tango parece haber conquistado ya cierto cinismo. A la vez que repetirá la queja por la pérdida de su mundo pasado, acarreada por la modernización, su estrategia será más bien adaptativa. Los personajes de su mundo saben bien lo que cuesta obtener algo en la nueva sociedad rioplatense. Es natural entonces que el ascenso social, que lo obsesionaba, haya sido ya uno de sus tópicos (Mazzuchelli 2006, 27-30).

La apología de la pobreza y la asociación entre placer y culpa en el tango que Matoro atribuye, nuevamente, al modernismo,¹¹³ tiene cientos de posibles precursores: el taoísmo y el budismo orientales, la filosofía de Platón, el estoicismo romano, el dogma católico, la escolástica medieval, el barroco español y el idealismo de Schopenhauer, por nombrar un puñado de instancias, propugnan la desposesión material y la resistencia al deseo como

¹¹³ «Hay una cierta moral de la modestia, que considera bueno al pobre y corrompido al rico. Esta moral envuelve una segunda fatalidad: no conviene cambiar de sitio en la geometría social, pues se pierde la identidad auténtica y se cae en el vicio que surge del placer. Vemos, otra vez, el componente modernista de asociación entre el placer y la culpa» (en Conde 2005, 11)

formas de elevación moral. Atribuir al influjo del modernismo preceptos que atraviesan la historia del pensamiento universal se diría riesgoso.

Tampoco es, por cierto, como se ha repetido, que el tango exalte a los pobres y condene a los ricos en bloque. El tango utiliza el dolor de la pobreza y la frivolidad de los ricos para moldear una escena dramática. Lo que el tango solicita son, ante todo, sujetos dramáticos. Al crearlos, los letristas incurren en entendibles esquematismos, cayendo eventualmente en la demagogia.¹¹⁴ El tango no critica la riqueza *per se*, sino los modos ilegítimos de acumulación. Si bien se cuentan por decenas los ejemplos de letras de tango en los años veinte que condenan moralmente la movilidad social ascendente, no es la superación de la pobreza en sí lo que se pone en entredicho sino el empleo inescrupuloso de medios espurios y el olvido de las raíces entendido como traición al barrio.¹¹⁵

Los tangos de los años veinte expresan los valores morales encarnados en el trabajo, la amistad y la familia, y lo hacen desde un pragmatismo adaptativo que encarama estos

¹¹⁴ “Acquaforte” (1932), letra de Juan Carlos Marambio Catán y música de Horacio Pettorossi, o “Al pie de la santa cruz” (1933), letra de Mario Batistella y música de Enrique Delfino.

¹¹⁵ Así lo entiende también Carlos Mina: «No se penalizaba tanto el crecimiento social como el olvido o la negación de los orígenes» (2007, 60). Parece inexacta, por ende, la deducción de Gustavo Varela sobre la moral en las letras de tango: «El cambio de clase es inmoral, vivir mejor es signo de haber negociado los propios principios, la pobreza es dignidad, y la simulación de riqueza, una tentación del demonio. Resignarse, ése es el consejo del tango, el mismo que formulara el sainete unos años antes, el mismo que habrá de formular el cine unos años después» (2005, 95), así como la conclusión de Dulce Dalbosco a propósito de los tangos sobre milonguitas: «La voz de los enunciadores de estos tangos es patriarcal, dado que le echan en cara a milonguita haber abandonado el barrio y, consecuentemente, el rol social estático que se hubiera esperado que ocupara» (2018, 759).

De existir una “moral del tango”, tesis controversial, debiéramos contemplar la advertencia de Vila-ríño: «No debe creerse, no obstante, que de su conjunto se desprenda una determinada moral, por más esquemática, rudimentaria, limitada que fuese. Los puntos de vista de los diferentes consejeros sólo coinciden en algunos lugares comunes que más bien son del sentimiento» (1965, 85). Lo que se afirme sobre una “moral en el tango” corresponde a ciertas parcelas del corpus y no a la totalidad del género.

ideales por la negativa. Se ha dicho que en los tangos escasea la familia nuclear y la realización mediante el trabajo,¹¹⁶ lo cual es cierto. Eso no significa, sin embargo, que las letras de tango promuevan la poligamia o la vagancia, sino todo lo contrario; los *exempla* del tango vienen dados negativamente por el pecaminoso e inestable concubinato, por el desorden y la haraganería de los hombres jóvenes, por la superficialidad y el oportunismo de las mujeres jóvenes, y por la doblez e irresponsabilidad de unos y otros al gozar de dinero mal habido por vías del privilegio, el arribismo, el delito o la prostitución.

El tango de los años veinte tiende a impugnar toda forma de enriquecimiento no fundamentada en el esfuerzo y el trabajo digno, toda relación sentimental no basada en el respeto y el amor, toda interacción humana desprovista de sinceridad y lealtad. Miseria, enfermedad y ruina aguardan al final de una vida sin trabajo, sin familia y sin amigos. Estas micro tragedias cotidianas sientan las bases de la incipiente clase media porteña con un discurso de matriz disuasiva: el tango previene a jóvenes, hombres y mujeres, sobre los espejismos de Sodoma «con sus locas tentaciones / donde triunfan y claudican / milongueras pretensiones».¹¹⁷

Si las letras de tango no brindan copiosos ejemplos de personajes enriquecidos por el loable camino del mérito individual es por la misma razón por la cual tampoco abundan en ellas matrimonios felices:¹¹⁸ ni lo uno ni lo otro funciona a fines dramáticos. El tango monta una escena y narra una historia de fuerte *pathos* dirigido a cimentar moralmente la sociedad

¹¹⁶ Canton apunta que las letras de tango contienen escasas o nulas referencias a «familia de origen [en el sentido, aclaro, de que prácticamente nunca se relaciona un hijo con ambos padres]; niñez; relaciones afectivas estables que incluyan unión marital o hijos; trabajo del sujeto; hechos políticos y sociales de la época; concepción de la religión; mujeres que han sido objeto de su amor» (1972, 31). Según Horacio Ferrer, «en el tango casi no hay padre, la madre es último puerto de regreso del amor, el tiempo y el destino; y los amantes, porque en el tango no hay marido y mujer y la familia son los amigos de la oficina o del barrio; los trabajos de la explotación con el conventillo por hogar; la prostitución con el cabaret por morada y la bohemia como estilo de la vida con el bulín para nido» (2013, 94). Blas Matamoro ironiza al respecto en “La familia del tango” (2000).

¹¹⁷ “Mano a mano” (1923), letra de Celedonio Flores y música de Carlos Gardel y José Razzano.

¹¹⁸ Carlos Mina lo expresa en términos más enfáticos: «No hay registro de las abnegadas esposas porque éstas se mantenían en sus lugares sin cuestionar ninguna instancia de poderes establecidos» (2007, 122)

porteña en ciernes a inicios del siglo XX. El ideal social se infiere por la negativa pues la felicidad, nos informa Tolstoi al inicio de *Ana Karénina*, no es interesante ni dramática ni, mucho menos aún, ejemplarizadora.

La posición estética de clase media aspiracional viene también expresada en el tango por su intento de hilvanar modos de representación incompatibles como el naturalismo (clase baja) y el modernismo (clase alta), una fusión de contrarios al corazón de la poética de Evaristo Carriego.

5.2 EVARISTO CARRIEGO Y LA IMPRONTA MÍTICA DEL DISCURSO TANGUERO

A Evaristo Carriego debemos la gestación del universo tango. Carriego destina su poesía a la gente del arrabal y crea, en consecuencia, una *mitopoiesis* con preceptos morales que luego heredaría el tango:

La codificación de un ambiente y unos perfiles humanos que por esos momentos recién hacían su ingreso en el campo de la literatura. (...) Dicho proceso, íntimamente ligado al diseño del imaginario cultural de una comunidad (...) presupondría un estadio indispensable para la conformación apenas posterior de aquel cúmulo de tópicos definible como poética del tango (García 2005, 3).

Hay en Carriego un doble movimiento de proximidad y distancia. Carriego se asoma al arrabal y registra lo que ve: miseria, enfermedad, violencia, soledad y muerte. He ahí el naturalismo de sus días. Pero su registro adopta la forma de una ensoñación; es la recreación nostálgica de un paraíso perdido. He ahí el modernismo de sus días. Carriego es el resultado de una tensión entre dos formas de procesar y registrar la realidad: una documental, fáctica, costumbrista, y otra fabuladora, vaporosa y literaria. Ese cruce de estéticas, esa falla subterránea, atravesará el ciclo del tango como fundamento de su principio contrastivo.

El doble enfoque estético verá su correlato en los registros adoptados por los letristas, cuyos vértices van del lunfardo más callejero (naturalismo) al culteranismo más depurado (modernismo). Antes de que el tango la heredara, la tensión de estilos recorre la producción poética de Carriego, quien nunca se termina de decantar entre sus pulsiones pietistas, escatológicas, tremendistas y sensibleras y sus ínfulas de esteta redomado.

Antes aún de *La canción del barrio* y *El alma del suburbio*, el último poema de *Misas herejes* iniciaba una temática tanguera como el carnaval. Con su tácita apelación a la italiana *commedia dell'arte*, “A Colombina, en Carnaval” abre, junto al sainete *Los disfrazados* (1906) de Carlos Pacheco, el motivo circense que desembocará en una pléthora de tangos carnavalescos.¹¹⁹ En dicho poema se prefigura la milonguita,¹²⁰ una cenicienta joven que aprovecha el carnaval para desempeñar el rol de «marquesita sin blasones» que «lleva siempre la careta / debajo del antifaz» (Carriego 1917, 78). La impostura no es exclusiva de la joven perdularia sino que se extiende al literato: «me vestiré de poeta / para cantarte mejor» (78). Como adelantábamos, Carriego busca conciliar las visiones antagónicas del naturalismo

¹¹⁹ Sólo en los años veinte, “Melenita de oro” (1922), letra de Samuel Linnig y música de Carlos Geroni Flores; “Cascabelito” (1924), letra de Juan Andrés Caruso y música de José Bohr; “El circo se va” (1926), letra de José González Castillo y música de Catulo Castillo; “Siga el corso” (1926) y “Carnaval” (1927), letras de Francisco García Jiménez y músicas de Anselmo Aieta; “Pobre colombina” (1927) y “Ríe, payaso” (1929), letras de Emilio Falero y músicas de Virgilio Carmona; “Soy un arlequín” (1929), letra y música de Enrique Santos Discépolo.

¹²⁰ Borges advierte que “La queja”, poema contenido en *Misas herejes*, «es una premonición fastidiosa de no sé cuántas letras fastidiosas de tango, una biografía de esplendor, desgaste, declinación y oscuridad final de una mujer de todos». Postula, acto seguido, la ascendencia horaciana del tópico en la figura de Lydia, «la primera de esa estéril dinastía infinita» que «desagua en Contursi» (1974, 127). En la capciosa selección verbal («desagua») va la borgeana impugnación global al tango-canción.

Andrés Carretero atribuye a la extracción burguesa y al machismo (sic) de Carriego «su más grave error»: haber dado vida a la «costurerita que dio aquel mal paso» (la *milonguita* del tango), y haberla culpabilizado desconociendo sus precarias condiciones económicas y laborales (1999a, 120). Sin embargo, ni es Carriego el creador del arquetipo ni ignoraba éste su dura realidad ni es unánime la inculpación de la mujer.

y el modernismo, y lo consigue con rimas tan insospechadas como «fregatriz» - «emperatriz». El inusual choque resulta en un plusvalor de ironía ausente en estéticas “serias” como el naturalismo y el modernismo.

Hacia el final del poema se representa, por primera vez en Carriego, el tango, presentado como un mundo artificial, consuelo de pobres y fantasía de cenicientas, en una secuencia sintagmática enhebrada por el vicio (ebrio, vino, sensual, guarango, cuerpo, casino, tango): «Ebrio de amor y de vino, / sensual donaire guarango / lucirá tu cuerpo fino, / esta noche en el Casino / cuando te entusiasme el tango» (80).

Publicados ambos póstumamente en 1913, *El alma del suburbio* ofrece un vistazo al arrabal que habría de completarse con *La canción del barrio*. Los arquetipos desfilan uno tras otro: el gringo musicante y el violinista ciego (“Has vuelto”), los taitas que bailan con cortes (“El guapo”), la tísica solitaria a quien el payador dedica unos versos (“El alma del suburbio”), la prostituta explotada por el proxeneta (“La queja”), la santa madrecita (“Por las madrecitas modestas”), la eterna solterona (“El camino de nuestra casa”), la mujer seducida y abandonada (“La muchacha que siempre anda triste” y “Como aquella otra”), y otros menos comentados:

Carriego fue el primer espectador literario de los barrios pobres de Buenos Aires y el cantor de la gente sencilla e ignara que pagaba el costo social del fabuloso desarrollo económico logrado por la Argentina a partir de 1880. (...) Los protagonistas de muchos de sus poemas son los mismos de las letras de tango, que también han sabido resistirse a la ideologización (Gobello 1999, 53)

“El guapo”, escrito en ripiosos dodecasílabos con ocasionales anfíbracos, da forma al arquetipo del compadrito bravío ostentando la picardía de los tangos procaces: «pues ya lo hizo una vez ca... er de un hachazo» (94). Al equipararlo con Juan Moreira y Santos Vega, Carriego inventa una genealogía gauchesca para el guapo, idea central en Borges, como vimos, y en innumerables libros sobre tango, según un fin ideológico:

En ese contexto discursivo, la postulación de una continuidad entre el compadrito y el gaucho resulta más vanguardista -léase: revolucionario, rebelde o disruptivo- que plantear una ruptura absoluta con el pasado. (...) La linealidad sirve también -y en un sentido más reaccionario-, como una forma de negar o rechazar la importancia de la inmigración en la conformación del tango, imaginando su origen en un pasado que habría sido previo a esa inmigración (Garramuño 2007, 119).

Idéntica suerte cabe al payador devenido cantor de barrio (“En el barrio”): las figuras rurales pasan por un proceso de urbanización incipiente.¹²¹ Hoy diríamos, valiéndonos de “Kafka y sus precursores”, que estamos ante el más borgeano de los poemas carriegueros: «¡para él la vida no vale siquiera / la sola pitada de un triste cigarro!...» (94).¹²²

“La viejecita” corresponde a la santa madrecita, «un sedimento de la materia», «desperdicio», «desecho inútil», «carne cansada de sacrificio» (88),¹²³ cuyo cansancio redobla en la anadiplosis: «entristeciendo su misma angustia / su misma angustia que ha compartido» (88).¹²⁴

Como señalábamos previamente, algunas expresiones fusionan tintes modernistas y naturalistas, como la descripción de la joven admirada por un grupo de borrachos en “Detrás

¹²¹ *El último payador* (1950), película dirigida por Ralph Pappier y Homero Manzi sobre guion de este último, hace coincidir la muerte del payador José Betinotti con la visita de su amigo Pascual Contursi quien, entusiasmado, pone en la victrola el disco con el tango “Mi noche triste” recientemente grabado por Carlos Gardel. El sentido de la escena es elocuente y ha sido dicho: el payador muere pero renace como cantor de tangos.

¹²² La indolencia es, para Borges, virtud capital del guapo. En “Milonga de Albornoz” (1965), letra de Jorge Luis Borges y música de José Basso, el guapo ni siquiera se inmuta ante su muerte: «Un acero entró en el pecho, / ni se le movió la cara; / Alejo Albornoz murió / como si no le importara»; en “Jacinto Chiclana” (1965), letra de Jorge Luis Borges y música de Ástor Piazzolla, el guapo es «capaz de no alzar la voz / y de jugarse la vida».

¹²³ “Pompas de jabón” (1925), letra de Enrique Cadícamo y música de Roberto Goyeneche, donde se le espeta a la milonguita: «Triunfás porque sos apenas / embrión de carne cansada».

¹²⁴ “La casita de mis viejos” (1932), letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián: «a tu esquina vuelvo viejo... / Vuelvo más viejo, / la vida me ha cambiado...»

del mostrador”: «azucena regada con ajenjo» que perfuma un «búcaro de miasmas» (95), o la «Manon arrabalera» (124) de “Imágenes del pecado”. Se podrá argüir que el naturalismo fue una estética relegada a la narrativa mientras que el modernismo abarcó prioritaria la poesía, pero he ahí precisamente el gran invento de Carriego que el ciclo del tango habría de heredar: la síntesis entre lo narrativo, lo lírico y lo dramático.

El naturalismo escatológico, trátase de un perro sarnoso ladrando a la luna¹²⁵ o de una esposa golpeada por su marido ebrio,¹²⁶ se esparce como una enfermedad: tuberculosis, crímenes, vicios, presidiarios, prostitutas y miseria colman las páginas de Carriego con sensibilidad folletinesca, aunque el uso de sonetos, serventesios y alejandrinos nos prevengan sobre su formación literaria.

Queda formulada la queja contra el sensacionalismo que hace de este infierno naturalista un mórbido negocio: «El heraldo gangoso vende sus hojas / donde sangran los sueltos espeluznantes / de las acostumbradas crónicas rojas» (85), como si Carriego no recogiera del mismo pozo séptico: «mugrienta baraja» (85), «guarangos decires» (86) y otros piropos de baja ralea. Motivos truculentos como la golpiza de un proxeneta a su mujer (“El amasijo”) se venían formulando en los tangos germinales, pero en Carriego se entrevé resistencia al lunfardo. En su poesía, las expresiones populares aparecen destacadas en cursiva como expresiones foráneas, como el prudente entrecomillado con que Roberto Arlt tomaba distancia del habla de sus hampones y rufianes. Lo paradójico en Carriego es que, mientras se fustigan los usos “cloacales” del bajo fondo, se infiere su fascinación por este «caló hediondo»: «Y se alejó escupiendo, rudo, insultante, / los vocablos más torpes del *caló* hediondo / que como una asquerosa náusea incesante / vomita la cloaca del bajo fondo» (“El amasijo”, p.96).

¹²⁵ “Barrio de tango” (1942), letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo: «un ladrido de perros a la luna».

¹²⁶ En “Lloró como una mujer” (1929), letra de Celedonio Flores y música de José María Aguilar, una esposa maltratada recrimina a su marido: «Te dio por hacerte el loco y le pegaste al alpiste / (...) como entró a escasear el viento me diste cada marimba / que me dejaste de cama con vistas al hospital...».

Bodas como aquella donde el tío de la novia advierte que «no se admiten cortes, ni aún en broma» (161), funerales, agasajos que reúnen al conventillo entero, prolongadas agonías tuberculosas (“Residuo de fábrica”), golpes bajos (“El nene está enfermo”) y otros feísmos naturalistas¹²⁷ (“Mamboretá”: «Es la risa del barrio con su rostro feúcho / y su andar azorado de animalito enfermo», 145) son las típicas escenas de Carriego. En una dinámica que bien tanguera, la paz del barrio solo se altera con una ida: alguien muere o se marcha (la hermana, generalmente), y el barrio queda desolado como en “La inquietud”, donde la demora de la hermanita mantiene en vilo a toda la familia.

La vicisitud de los personajes importa menos que su repercusión en la colectividad. La prevalencia del grupo sobre el individuo y el espectáculo lacrimoso de la miseria merecieron la ironía de Borges, quien hablara de la «estética socialista» de Carriego, por más que el proyecto carriego no quisiera pasar de “crónica de lo cotidiano”:

A pesar de su filiación modernista, que a veces le hace caer en increíbles cursilerías, Carriego es capaz de mirar a su alrededor, en el Palermo de comienzos del siglo que compartió, como joven amigo de la familia, con la infancia de Borges. Es capaz de mirar y de transcribir los resultados de su observación: la vida del barrio, el habla de los vecinos, los comentarios de la gente, la gris existencia de las muchachas obreras, la presencia habitual de los compadritos, el organillero, las ínfimas escenas de una vida que queda documentada poéticamente. Y en la medida en que la letra de tango es una crónica de la cotidianidad, su deuda con Carriego es enorme e inequívoca (Lagmanovich 2000, 113).

Pese a ello, con sus arquetipos, sus historias emotivas, su barniz onírico y el timbre infantil de la voz que los articula, el universo de Carriego reúne, acaso sin habérselo propuesto, los atributos de una *mitopoeia*:

¹²⁷ “Fea” (1925), letra de Alfredo Navarrine y música de Horacio Pettorossi.

La mentalidad mítica tiene algo en común con la imaginación infantil. (...) Las explicaciones del mito remiten siempre a un más allá, a otro tiempo, y a personajes, dioses o héroes, que no son como los seres humanos de nuestro entorno. Esa trascendencia del mito está muchas veces cargada de emotividad. Por eso los relatos míticos tienen un elevado componente simbólico: abundan en símbolos y tratan de evocar un complemento ausente de esta realidad que tenemos ante nuestros sentidos. (...) El pasado prestigioso es el ámbito de las actuaciones míticas; en nuestro presente subsisten ecos y huellas de esas actuaciones. Para quien solo atiende a la realidad empírica, el mundo de los relatos míticos no existe; es, a ese respecto, irreal. No puede comprobarse con métodos empíricos (García Gual 1994, 25-26)

Un aporte sustancial de Carriego al tango es la voz. Insistentemente subrayada en su poesía, esta voz encarna la consciencia colectiva de una moral tácitamente compartida,¹²⁸ cuyo discurso cumple la función cohesiva que Georges Dumèzil concede al mito:

Expresar dramáticamente la ideología de que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solamente los valores que reconoce y los ideales que persigue de generación en generación, sino ante todo su ser y estructura mismos, los elementos, los vínculos, las tensiones que la constituyen; justificar, en fin, las reglas y las prácticas tradicionales sin las cuales todo lo suyo se dispersaría (en García Gual 2004, 292).

La primera plural en los poemas de Carriego (“¿No te veremos más?”, “La dulce voz que oímos todos los días”, “Te vas”, etc.) es entonación coral, una enunciación que muchos tangos replican como “aproximación remota”, si cabe el oxímoron. Como un coleccionista

¹²⁸ «Así la llaman todos los chicos de Palermo» (“Mamboretá”, 145), «Muchos lo achacan», «en los chismes» (“La muchacha que siempre anda triste”, 147), «hay algún indiscreto» (“En el café”, 150), «existe quien asegura» (“Otro chisme”, 152), «quién lo diría» (“Lo que dicen los vecinos”, 154), «eco de las diversas murmuraciones» (“El hombre que tiene un secreto”, 157), «dio que hablar» (“El casamiento”, 161), «como ya en el barrio corrió la noticia», «como habla del duelo todo el conventillo», «mientras corre el mate, se insinúan datos» (“El velorio”, 165, 166 y 167), «en el barrio corren mil suposiciones», «según dicen en la vecindad» (“La costurerita que dio aquel mal paso”, 176), «dice la chismografía» (“Mientras el barrio duerme”, 235). Incluso en algunos títulos: “Otro chisme”, “Lo que dicen los vecinos”, “El hombre que tiene un secreto”, etc.

de las habladurías del barrio, el narrador en Carriego transita las calles y consigna lo que el arrabal cuchichea en un Palermo que es un hervidero de rumores. Su obra no es postal fidedigna de la Buenos Aires de antaño, sino rememoración fantasiosa y sentimental.

Esta voz señalada personifica la sabiduría popular del hogar/barrio y genera la ilusión de un coro arrabalero que aconseja, persuade, disuade, opina, recrimina, alecciona, consuela y reconforta. Es una voz dual, protectora y punitiva, sabia y tirana, tierna y estricta. Es la voz del padre, en fin, encarnación de la ley, y la voz primigenia del tango-canción.¹²⁹

5.3 LOS TÓPICOS Y LA ECONOMÍA DE RECURSOS

La compartimentación de los seiscientos cincuenta tangos que, escritos durante las primeras seis décadas del siglo XX (1900-1960), conforman el corpus de la presente investigación fue, contra todo pronóstico, bastante simple, puesto que las letras de tango escatiman en la inventiva del motivo para explotar lo dramático, lo narrativo y lo lírico.

Hay tangos que bien podrían integrar dos o más categorías (en cuyos casos se optó por el tópico más sobresaliente), pero no se dio aquel que exigiera una categoría solitaria. Esta situación cambia drásticamente hacia finales de los años cincuenta, cuando la representatividad popular de los tópicos se derrumba y cada letrista pasa a constituir un mundo en sí mismo.

Hasta allí, no obstante, el espectro es reducido, según corroboramos en el **Gráfico 2**.

¹²⁹ «En el tango no hay referencias a “padres buenos”, sólo aparecen estas menciones a padres con defectos. La función paterna en la sociedad la cumple el tango, padre ideal que hermana a todos por igual, que puede cumplir la función sin tacha y a quien nadie podría enrostrarle agachadas o debilidades. (...) Está para resolver conflictos, para representar la ley y para forjar una instancia de verdad ante la que se pueden confesar los crímenes más atroces y los temores máximos» (Mina 2007, 227). Sobre esto volveremos al analizar los letristas de tango.

TÓPICO PREDOMINANTE	1900	'10	'20	'30	'40	'50	TOTAL	%
CUPLETEROS	8	2	0	0	1	2	13	2
AMURE	0	4	38	19	10	6	77	11,84
MILONGUITAS	0	7	31	8	11	8	65	10
GUAPOS	0	1	22	12	3	6	44	6,76
CARRIEGUEROS	0	0	16	5	4	1	26	4
ATORRANTES	0	0	16	4	1	2	23	3,53
CARNAVALESCOS	0	0	10	3	3	0	16	2,46
POBRES VIEJECITAS	0	0	8	1	1	6	16	2,46
TIMBA	0	0	6	6	4	0	16	2,46
EVOCACIÓN HISTÓRICA	0	0	4	2	1	0	7	1,07
NOSTALGIA	0	0	7	18	16	4	45	6,92
CRISIS SOCIAL	2	0	4	15	0	2	23	3,53
DESASOSIEGO	0	0	2	8	2	1	13	2
AMOR TRUNCO	0	0	5	25	64	27	121	18,61
METATANGOS	0	0	7	8	35	11	61	9,38
AFRO	0	0	0	1	9	0	10	1,53
ESPACIOS IDEALIZADOS	0	0	4	6	7	2	19	2,92
CRIOLOS	0	0	5	4	6	2	17	2,76
OPTIMISMO	0	0	0	2	5	1	8	1,23
MARÍTIMOS	0	0	1	2	3	3	9	1,38
TREMENDISMO Y CHOCARRERÍA	0	0	2	5	6	9	22	3,38

Gráfico 2. “Las letras de tango según sus tópicos predominantes”

5.3.1 LOS AÑOS VEINTE

5.3.1.1 Amure

“**Amure**”: “Mi noche triste” (1917), letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota; “La última copa” (1926), letra de Juan Andrés Caruso y música de Francisco Canaro; “La gayola” (1927), letra de Armando Tagini y música de Rafael Tiegols; “Dicen que dicen” (1930), letra de Alberto Ballester y música de Enrique Delfino; “En carne propia” (1944), letra de Carlos Bahr y música de Manuel Sucher.

“Amure” (o “amuro”) es la expresión lunfarda que denota traición o abandono amoroso. Balint-Zanchetta lo define en términos de «un *yo* masculino (que) se dirige a un *vos* femenino ausente, en tono de reproche o, en el mejor de los casos, de súplica o arrepentimiento» (Conde 2014, 108). Con mayor detalle, Dulce Dalbosco describe los actantes del *amuro* en el tango: el hombre, «en general se deduce que se trata de varones sencillos, excesiva y hasta histriónicamente sensibles, y de baja extracción social», mientras que en la mujer

Se subrayan su crueldad y su indiferencia, pero también advertimos que son mujeres fuertes, decididas y autónomas, capaces de renunciar a situaciones con las que no están conformes. Se las acusa de ser frívolas, de tener intereses materiales avariciosos y, a veces, de dejar a su hombre para buscar otro con mayor poder adquisitivo o de vida más bacana (2011, 3).

La caracterización pasiva del hombre y activa de la mujer implica una inversión de los roles tradicionales masculinos y femeninos,¹³⁰ algo llamativo en un género a menudo tachado de sexista. En el motivo del abandono opera un cambio notable en la imagen de la mujer quien, para empezar, ya no se limita a prostituirse y “ligar biabas” como sucedía en las letrillas del tango germinal, sino que emprende acciones autónomas que exceden el dominio del hombre. Toma decisiones propias que contrarían la voluntad del varón (“amurarlo”, por caso) y sus motivaciones exceden, incluso, la comprensión de su contraparte masculina.¹³¹

¹³⁰ Señalada por Savigliano (1994), Armus (2002), Mina (2007), López (2010), Dalbosco (2011).

¹³¹ Esta incompreensión se infiere de los atributos anotados por Idea Vilariño: «1. Quiere olvidarla y no puede, 2. Bebe para olvidar, 3. Borracho pero no sólo de bebida, 4. La pieza está igual / siente su ausencia, 5. Llegó a ladrón por ella, 6. Llanto y amor eran fingidos, 7. La identifica con mariposa que va de flor en flor o se quema

La incertidumbre ante la conducta femenina nos da la pauta del cambio que está operando a nivel social: en muchos países occidentales, la mujer está accediendo al voto y desde tiempo atrás se ha venido incorporando, bien que gradualmente, al mercado laboral, algo que el mismo tango registra oblicuamente con sus fabriqueras, sus grisetas y sus costureritas. La ampliación del horizonte social de la mujer suscita, lógicamente, las reacciones más variadas (decepción, rencor, violencia, pero también conmiseración, arrepentimiento, piedad o súplica) aunque siempre, valga aclarar, emocionales, nunca racionales. Desconcierto es la respuesta generalizada en las letras de los años veinte ante semejante transformación.¹³²

El esquema actancial de hombres y mujeres se modifica hacia finales de la década, cuando los tangos de abandono o traición caen bajo la lupa deformante de Enrique Santos Discépolo y la sorna de María Luisa Carnelli. Resuelto a invertir los tópicos del tango-canción¹³³ (acaso como corolario de su colaboración teatral junto a su hermano Armando), muchas de las primeras incursiones solitarias de Discépolo en letra y música (“Qué vachaché”, “¡Victoria!”, “Justo el 31”, “Chorra”) no son sino ingeniosas y tragicómicas vueltas de tuerca

en la luz, 8. La ve o imagina en otros brazos, 9. El rival es un amigo, 10. Si la llegaran a ver, diganlé, 11. Ojalá un día la encuentre para castigarla, 12. No está llorando; es el humo o es una apariencia» (1965, 140-143)

¹³² Dos estafalarias interpretaciones alegóricas del “amure” vienen dadas por Gustavo Cirigliano y por José Pablo Feinmann (en Horvath 2006, 85). Para Cirigliano, «la mujer es el país de las ilusiones, de las promesas: la Argentina del proyecto del 80. El engaño, la traición, es el no cumplimiento de las promesas que el proyecto con su llamado formulara. Ese país incumplidor, infiel, provoca resentimiento». Feinmann retoma el concepto: «la mina que abandona, la mina que se va, es, por decirlo de modo contundente, la patria. Pocos hombres como los poetas tangueros sintieron que vivían en una patria que no les pertenecía. Sintieron que sus destinos se decidían en otros lugares, lejos de su voluntad. Vivían, lo sabemos, en el país del Pacto Roca-Runciman». He aquí dos exponentes del forzamiento ideológico del tango y sus letras: el pacto Roca-Runciman, episodio clave de la década infame, fue firmado en 1933, mientras que los tangos de “amure” se escribieron mayoritariamente entre 1917 y 1930.

¹³³ La inversión de los motivos usuales del tango ha sido identificada por prácticamente todos los comentaristas de la obra de Discépolo: Ferrer & Sierra (1965), Ulla (1982), Pelletieri (1976), Pujol (1995), Conde (2003), Dalbosco (2012), etc.

a la traición,¹³⁴ lo cual nos habla del avanzado desgaste del tópico. Los tangos de Carnelli no van tan lejos en mordacidad pero participan de la irreverencia discepoleana.¹³⁵

En su análisis de las letras de tango según épocas concluye Carlos Mina que

Las mujeres de los primeros tiempos (1917-1929) son mujeres de cabaret o milongueras que pagaban con traiciones. Tenían la mala costumbre de abandonar a los hombres y la culpa de los amores contrariados siempre recaía en ellas. (...) La estructura social que consentía la prostitución generaba hombres escindidos en cuanto a su concepción de las mujeres: mantenía el amor y el sexo en campos separados. (...) La siguiente etapa, momento de transición, transcurre entre los años 1929 y 1935. (...) Este grupo de poetas (Le Pera, Blomberg, Tagini, etc.) perfila rostros femeninos más humanos, no estereotipados, (...) Comienza la unificación de la imagen femenina y se unen en una sola referencia (una sola persona) el amor y el sexo. Simultáneamente comienza el abandono de los modelos machistas y, algo esencial, creemos que esto es un reflejo de lo que comenzaba a acontecer en la sociedad. El tango ayudó en la elaboración de este importante paso evolutivo (2007, 87-88)

¹³⁴ En “Qué vachaché” (1926), una voz femenina cínica y pragmática se confiesa «requeteamurada» y determina echar a su pareja («Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida»), un «gilito embanderado» cuyos valores morales interfieren con su anhelado escalamiento social. En “Chorra” (1928), el abandono viene agravado por tratarse de una estafadora que, en asociación ilícita con su familia, arrasa con el patrimonio del hombre (un carnicero, según se infiere): «Cuidensé porque anda suelta, / si los cacha los da vuelta, / no les da tiempo a rajar». En “Victoria” (1929), el reproche vira en celebración del amurado («la alegría de no verla más»), quien retorna junto a su madre y se compadece del «panete», «Chicato inocente, / que se la llevó... / ¡Cuando desate el paquete / y manyé que se ensartó!». En “Justo el 31” (1930), el hombre se anticipa al abandono y “amura” un día antes a su pareja, una inglesa de apariencia simiesca: «Era un mono loco / que encontré en un árbol», «Le tiraban nueces, mientras me gritaban: “¡Ahí va Sarrasani / con el chimpancé!”».

¹³⁵ Como se observa en “Pa’l cambalache” (1929), música de Rafael Rossi, donde el duelo por el abandono cede a la prosaica preocupación por despejar la pieza: «Y esos cachivaches / que guardé en la pieza, / hoy pa’l cambalache / los voy a fletar». Los objetos olvidados («viola», «catrera», «ropero») reescriben en clave paródica la caótica enumeración de Contursi en su tango fundacional, “Mi noche triste” (1917).

Parte de esta evolución se presiente en el tono sosegado con que las letras de los años treinta transforman el despecho en un adiós «inteligente de los dos».¹³⁶ el porcentaje del “amure” durante los años veinte (20,32% del total) descenderá casi a la mitad en los treinta (12,33%) y a una cuarta parte en los cuarenta (5,20%).

5.3.1.2 Milonguitas, atorrantes y pobres viejecitas

“Milonguitas”: “Milonguita” (1920), letra de Samuel Linnig y música de Enrique Delfino; “Griseta” (1924), letra de José González Castillo y música de Enrique Delfino; “Pompas de jabón” (1925), letra de Enrique Cadícamo y música de Roberto Goyeneche; “Chirusa” (1932), letra de Nolo López y música de Juan D’Arienzo; “Los cosos de al lao” (1954), letra y música de Marcos Larrosa y José Canet.

“Atorrantes”: “La garçonniere” (1924), letra de Juan Andrés Caruso y música de Francisco Canaro; “Muchacho” (1926), letra de Celedonio Flores y música de Edgardo Donato; “Garufa” (1927), letra de Víctor Soliño y Roberto Fontaina y música de Juan Antonio Collazo; “Pero yo sé” (1928), letra y música de Azucena Maizani; “Araca París” (1930), letra de Carlos Lenzi y música de Ramón Collazo.

“Pobres viejecitas”: “Madre” (1922), letra de Verminio Servetto y música de Francisco Pracánico; “Trago amargo” (1925), letra de Julio Navarrine y música de Rafael Iriarte; “Sentencia” (1926), letra de Celedonio Flores y música de Pedro Maffia; “La casita de mis viejos” (1932), letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián; “Oración rante” (1954), letra de Aldo Queirolo y música de Roberto Chanel.

Despuntado en el tango homónimo de Linnig y Delfino, el rótulo de “milonguita” aplica a una muchacha atractiva y pobre que, cediendo a la tentación de las luces malas del

¹³⁶ “Por la vuelta” (1937), letra de Enrique Cadícamo y música de José Tinelli.

centro o a las artimañas de algún bacán lustroso y seductor, abandona su barrio y cae en la prostitución.¹³⁷ La responsabilidad atribuida a la milonguita depende de cada tango.

El **Gráfico 2** es una muestra de la desproporcionada vigencia de la muchacha perdularia durante los años veinte (16,57% del total), una cifra que se reduce a su tercera parte en los treinta (5,19%) y en los cuarenta (5,72%). El prolífico Enrique Cadícamo, por ejemplo, dedicará no menos de seis letras a este motivo al que ya no habrá de volver después de 1933.¹³⁸ Sin embargo, sin abandonar todavía la década del veinte, la milonguita irá experimentando sus primeras inversiones, parodias y abordajes burlescos,¹³⁹ y se irá disolviendo

¹³⁷ Idea Vilariño detecta la reiteración de los siguientes atributos en la milonguita: «1. De origen humilde, 2. Inocente, buena, honrada, 3. Linda, 4. La más linda, la flor del barrio, 5. Las trenzas, 6. El seductor ofrece amor, lujo o ambos, 7. Se va por propia iniciativa, 8. Los padres, 9. La madre que espera, se muere, perdona, 10. El padre que no perdona, 11. El lugar quedó triste, 12. Un muchacho enamorado, 13. El cabaret, 14. Se marchitó, 15. Imposible volver, 16. Las comadres cuentan o comentan la historia, 17. El percal, símbolo de la condición humilde y, por extensión, de la honradez» (1965, 257).

¹³⁸ “Pompas de jabón” (1925), “Che, papusa, oí” (1927), “Berretín” (1928), “La reina del tango” (1928), “Muñeca brava” (1929), “Madame Ivonne” (1933) y “Santa Milonguita” (1933).

¹³⁹ “Garabita” (1926), letra de Pacual Contursi y música de Bernardino Terés, nos ofrece el retrato de una anti-milonguita que privilegia el hipotético amor de un criollo de bajos recursos al lujo de la vida prostibularia; “Gloria” (1927), letra de Armando Tagini y Humberto Canaro, es la entonación reá de una muchacha joven que desdeña a un hombre mayor que pretende comprarla; “Se va la vida” (1929), letra de María Luisa Carnelli y música de Edgardo Donato, se articula sobre el *collige, virgo, rosas*; la voz enunciadora recomienda explotar la belleza y la juventud mientras duren: «si un bacán te promete acomodar / entrá derecho viejo»; “Atenti, pebeta” (1929), letra de Celedonio Flores y música de Ciriaco Ortiz, ha sido leído por el activismo de género como el *non plus ultra* del machismo tanguero sin atender a la (por demás, obvia) ironía que atraviesa el texto de principio a fin impugnando cualquier interpretación literal: «después comprate un bufoso y, cachando al primer turro, / por amores contrariados le hacés perder la salud». Idéntico destino cupo a “Tortazos” (1930), letra de Enrique Maroni y música de José Razzano: «¡Pero si sos más manyada / que el tango La Cumparsita!», y a su antecesor en el enfoque grotesco, “Esta noche me emborracho” (1928), letra y música de Enrique Santos Discépolo, acaso el primero en su especie en desviar el foco a la reacción del hombre desengañado y en representar a la milonguita con crudo cinismo («Sola, fané, descangayada», «parecía un gallo desplumao», etc.).

en los años siguientes hasta su desintegración, corriendo la misma suerte que la pobre viejecita. Habrá autores de relieve como Alfredo Le Pera o Cátulo Castillo por cuyas letras jamás asome una milonguita. Otros, como Homero Manzi o José María Contursi, no aludirán al tópico sino de modo oblicuo y esporádico,¹⁴⁰ y otros pocos, como Homero Expósito, José Canet o Francisco García Jiménez, donde milonguita aparecerá completamente renovada.¹⁴¹

Sin embargo, todavía en los años veinte, milonguita aparece integrada a un esquema en sí bastante elemental, holgadamente analizado desde Noemí Ulla en adelante:

Los primeros letristas dan así la visión de una ciudad dividida en dos categorías manifiestamente franqueables: el *suburbio-paraiso perdido* y el *centro-la perversión*, dualismo que se mantiene en su tratamiento, hasta 1935 aproximadamente, fecha que coincide con el desarrollo industrial de la ciudad, en cuyo progreso se registra además la incorporación de la mujer a las actividades generales de la industria y la desaparición de los prostíbulos (Ulla 1982, 36).

¹⁴⁰ “Tal vez será su voz” (1943), letra de Homero Manzi y música de Lucio Demare: «las sombras se arrinconan / evocando a Griseta, a Malena, a María Ester»; “Che, bandoneón” (1949), letra de Homero Manzi y Aníbal Troilo: «Estercita y Mimí como Ninón, / dejando sus destinos de percal / vistieron al final mortajas de rayón / al eco funeral de tu canción»; “Un alma buena” (1956), letra de José María Contursi y música de Aquiles Aguilar: «cuando dijo sin saber / que aumentaba mi agonía: / “pobrecita, se durmió”...».

¹⁴¹ “Mariposita” (1941), letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta, donde el extravío de milonguita es proporcional al del hombre que la interpela y que desea recuperarla: «Vos te equivocaste con tu arrullo / de sedas palpitantes, / y yo con mi barullo / de sueño delirantes / en un mundo engañoso. / ¡Volvamos a lo de antes! / ¡Dame el brazo y vámonos!»; “Percal” (1943), letra de Homero Expósito y música de Domingo Federico, que pone en entredicho la presunta caída de milonguita: «tal vez nos enteramos mal»; “Margo” (1945), letra de Homero Expósito y música de Armando Pontier, donde la integridad de milonguita queda salvaguardada: «Margo siempre fue más pura / que la luna sobre el mar»; “Los cosos de al lado” (1954), letra y música de Marcos Larrosa y José Canet, donde la diatriba va dirigida menos a la milonguita que a sus familiares, los bárbaros vecinos del título quienes, en vez de reprender a la piba «que un día se fuera / cuando no tenía / quince primaveras», celebran, en cambio, el bautismo de su hijo concebido en el oprobio extra conyugal.

Dulce Dalbosco complementa el esquema desde la semiótica:

La contraposición centro y barrio se corresponde con la tradicional oposición ciudad (ámbito del progreso, pero también de la corrupción) y campo (sinónimo de atraso, pero a la vez de lugar idílico). El barrio, en tanto conserva aspectos del espacio de la campaña, es idealizado como ámbito de la vida auténtica (...) Muchos de estos tangos están contruidos sobre la base de un eje de contraste entre el pasado, el presente y el futuro de la milonguera. La mayoría de ellos están anclados en un ahora de falso esplendor para ella, que se opone a su ayer de pureza y de arrabal y, a su vez, al mañana de decadencia que inevitablemente le espera (2010, 35-44).

La uniformidad en las caracterizaciones femeninas de la primera etapa del tango vocal con su proliferación de jovencitas genéricas prostituidas, llámense éstas “pobres paicas”, “grelas”, “percantas”, “minas”, “flores de fango”, “muñecas bravas”, “grisetas” o “milonguitas”, habría de durar realmente poco, lo cual probablemente responda a la notable merma de la actividad prostibularia en la Buenos Aires convulsionada por la inmigración masiva (1880-1930).¹⁴² La desproporción entre hombres y mujeres había engendrado un desequilibrio que afectó al núcleo familiar, de modo que el excedente de hombres dio pie a un colosal mercado prostibulario cuyo epítome hallamos en la *Zwi Migdal*, la red de tratadas que alcanzó a regentar más de dos mil prostíbulos y diez mil mujeres, polacas en su mayoría, a lo largo y ancho de la Argentina.¹⁴³ El final de la organización y el procesamiento de sus jerarcas en 1930, la

¹⁴² Según Alfredo Mascia, «la alta tasa de masculinidad impulsó la instalación de prostíbulos, que proliferaron como consecuencia de una grande y eficiente organización, resultante de la colaboración de capital europeo y la complicidad de autoridades oficiales argentinas, políticos, y el silencio de los periódicos y demás publicaciones. Comenzaron a importarse de Europa mujeres experimentadas en estas tristes actividades, y prostíbulos, lupanares, peringundines, salones de baile, se derramaron por los arrabales porteños en tal magnitud, que el país se convirtió en el mercado de trata de blancas más importante del mundo» (1970, 22).

¹⁴³ Para profundizar sobre la prostitución en Buenos Aires hacia el cambio de siglo, léanse Carretero (1995) y Londres (2008). A manera de complemento, sugiero la lectura de Salas (1986), Penas (1998), Carretero (1999), Romero (2001) y Varela (2005). Obras ficcionales derivadas de este tema las hallamos en *Naked tango* (1990),

promulgación en 1936 de la ley que prohibió el establecimiento de casas o locales donde se ejerciera la prostitución, la creciente inserción laboral de las mujeres y el afianzamiento de las familias engendradas por primeras generaciones de argentinos, fueron puntos de inflexión para el menoscabo de la escena prostibularia porteña.

El equivalente masculino de la “milonguita” es el “atorrante”, expresión lunfarda que aplica a un hombre descuidado y haragán. El tono condescendiente y el “cancherismo” (Romano 1983) que Celedonio Flores dirigía a la jovencita perdularia se complementa con el reproche hacia el muchacho juerguista que olvida a su madre para entregarse a la noche y a la farra. Insistentemente se ha objetado al tango de los años veinte su mirada controladora de la voluntad femenina, lo cual no falta a la verdad, pero no siempre se ha reparado en que esa voz profiere, como el antiguo testamento, preceptos morales para ambos sexos. Los sesenta y cinco tangos sobre milonguitas que hemos reunido para nuestra investigación se contrapean con veintitrés tangos sobre muchachos petimetres, jactanciosos, superficiales o haraganes, dados a una vida desordenada de «vicios y placeres» y que, de tener sentimiento, lo tienen adormecido, pues todo lo han conseguido «pagando como un chabón».¹⁴⁴ O bien son impostores que ostentan un prestigio inmerecido.¹⁴⁵ El despilfarro y la jovialidad son presentados como evasiones y el alcohol como una cobarde anestesia a los sentimientos aplacados de frustración,¹⁴⁶ exacto correlato masculino del llanto solitario de la milonguita cuando bajan las burbujas del champán como broche de una noche ajetreada.

película dirigida por Leonard Schrader, y *El rufián moldavo* (2004), novela de Edgardo Cozarinsky. Noé Trauman, cabecilla anarquista de la *Zwi Migdal*, fue amigo personal de Roberto Arlt e inspirador del “Rufián Melancólico”, alias de Arturo Haffner, personaje de las novelas *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931).

¹⁴⁴ “Muchacho” (1926), letra de Celedonio Flores y música de Edgardo Donato.

¹⁴⁵ “Pato” (1926), letra y música de Ramón Collazo; “Garufa” (1927) y “Niño bien” (1928), letras de Victor Soliño y Roberto Fontaina y músicas de Juan Antonio Collazo; “Farabute” (1928), letra de Antonio Casciani y música de Joaquín Barreiro; “Metete que son pasteles” (1936), letra de Ivo Pelay y música de José María Aguilar; entre otros.

¹⁴⁶ “Pero yo sé” (1928), letra y música de Azucena Maizani: «cuando las farras dejás, / sentís tu pecho oprimido / por un recuerdo querido / y te ponés a llorar»; “La garçonniere” (1924), letra de Juan Andrés Caruso y música

En cuanto a la pobre viejecita, su procedencia pareciera ser la canción campera cuyos temas modelaron la temática tanguera: «la tristeza, la nostalgia por el bien perdido, el abandono, pero también la madre, la guitarra y la traición, todos ellos omnipresentes en la poesía del tango» (Oscar Conde 2014, 38).¹⁴⁷ Basta para ello con pensar en la composición más reconocida del payador José Betinotti, “Pobre mi madre querida” (1913).

Los tres motivos escogidos en este apartado (milonguitas, atorrantes y pobres viejecitas) en buena medida se articulan como un dispositivo: imposible pensar uno sin los otros dos. Sumados, constituyen prácticamente una tercera parte (29,41%) del total de las letras escritas durante los años veinte, una cifra que se derrumba en los treinta (8,44%) y en los cuarenta (6,77%).

La beatificación de la madre suele venir acompañada en las letras de tango por la ausencia del padre, otra herencia, la orfandad, que también se retrotrae al gaucho argentino expuesto a la intemperie pampeana.¹⁴⁸ Sin embargo, como apuntamos en nuestra lectura de Carlos Mina, esta presunta ausencia del padre encubre su omnipresencia en la enunciación: en tanto principio de autoridad y confidente, en tanto ley y guía modélica de conducta, el

de Francisco Canaro: «No importa si es falsa esta alegría, / necesito mi alma emborrachar». La inmadurez y el atrofiado sentido de la responsabilidad del cliente prostibulario son deplorados por el tango, como en “La borrachera del tango” (1928), letra de Enrique Maroni y música de Adolfo Avilés: «Dejá esa vida, no seas cobarde, / ¡cambiá de rumbo, sé más varón!».

¹⁴⁷ En la santa madrecita Idea Vilariño identifica las siguientes constantes: «1. El hijo la deja por una mujer, 2. Se va por locuras, ilusiones, ánimo vagabundo, mala vida, 3. Su cariño es el único o el mejor, 4. Sólo ella junto al hijo en la mala o moribundo, 5. Arrepentimiento, 6. La vuelta, 7. Perdona, 8. El sigue siendo, o se siente, o quisiera ser para ella un niño, 9. Madre llorando, 10. Se va tras de un hombre, 11. La madre muerta de pena, 12. Pese a todo, la bendice, defiende, ruega por ella» (1965. 183-186).

¹⁴⁸ Una posible etimología de “gaucho” es *huachu*, voz quechua para “huérfano”. El desamparo paterno atraviesa el ciclo gauchesco, coronando en los desguarecidos hijos de Fierro y de Cruz. Una excepción en las letras de tango se cuenta en “Prisionero” (1929), letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta, cuyo protagonista prefiere quedarse en casa cuidando a su hijo recién nacido que salir con sus amigos: «A mi casa trajo el cielo, / ángel de mi corazón, / y me tiene prisionero, / ¡tan a gusto, compañeros / que me quedo en la prisión!».

tango *es* el padre. No así la madre, quien se opone estructuralmente a la perdularia milonguita:

De modo que si a las milongueras se las trata de conmover haciéndoles confrontar su vida en el cabaret con la vida de la madre en el conventillo, es porque detrás de todo esto está el barrio, su zona de origen. De acuerdo a estas coordenadas, *madre-barrio-bondad* y *milonguera-centro-perdición*, no es extraño que cuando es el hombre el protagonista, quien canta al volver traicionado y a la vez arrepentido (la traición de la mujer-demonio es *su* propia traición a la mujer-madre) implore el perdón materno por haberse alejado de ella, que representa también el barrio (Ulla 1982, 51).

El objeto de deseo sexual y la madre compiten abiertamente por el monopolio del cariño del hijo, lo cual termina de configurar a la pobre viejecita como arquetipo de la Gran Madre en su dualidad nutricia y devoradora. Dos sátiras reflejan esta doble faz de la madre del tango. La primera corresponde a Leopoldo Marechal en las páginas de *Megafón o la guerra* (1970), donde la Pobre Viejecita (con «ojos como una bruja») toma la palabra (algo infrecuentísimo en el tango, puesto que su voz suele aparecer mediada indirectamente) para dar indicios de su modelo blando de crianza condescendiente:

—Me llaman La Pobre Viejecita —rezongó la mujer chispeante de ojos como una bruja—, o La Madrecita Buena. Viví en estrofas de tango con pésima ventilación. ¿Cuál era mi oficio? El de mantener a una runfla de vagos que apolillaban en sus catreras o aprendían a tocar bandoneones tan mártires como yo. ¡Eso sí, gritaban pidiendo mate a cualquier hora de la noche o el día! Y yo trotando, ¡pobre vieja!, del fogón al catre y del catre al fogón (Marechal 2007, 66).

La segunda es “Pieza en forma de tango (op.11)” de *Les Luthiers*,¹⁴⁹ donde a la narración de lo que a todas luces constituye un típico “amure” tanguero sigue la revelación de

¹⁴⁹ Incluido originalmente en el disco “Cantata laxatón” (1972), Trova Industrias Musicales S.A.

que la culpable del abandono no es otra que la madre del hombre amurado, quien exige su retorno amenazando con irse «a vivir con papá».

Esta conflagración entre madre y amante en tantos tangos desplegada,¹⁵⁰ y que Mina (2007, 88) reduce a una inmadura disociación masculina entre amor (madre) y sexo (amante), desconoce la responsabilidad que cabe a la pobre viejecita en la soledad (dada la ausencia física del padre) de su crianza. La santa madrecita ofrece amor incondicional y total abnegación a sus hijos pero demanda como contraprestación que estos nunca crezcan ni se marchen de su lado, expresado esto último en la implícita expectativa de retorno y en las manipulaciones culposas que cristalizan en la superficie de varias letras.¹⁵¹ Solamente así se explica que la relación entre madre y amante se plantee como una disyuntiva.¹⁵² La sobreprotección

¹⁵⁰ “Trago amargo” (1925), letra de Julio Navarrine y música de Rafael Iriarte: «Pues quiero olvidarla, ahogándome en caña, / y quiero estar cerca, cerquita de usted...», dice el hombre a su «madrecita santa»; o “Por dónde andará” (1927), letra de Atilio Supparo y música de Salvador Merico, donde se aguarda el retorno de la «nena» amada hasta que se cambia abruptamente de opinión: «No, no vengas, que bajó del cielo / la mujer que más quería yo: / es mi madre que trae un consuelo, / la que nunca mi mente olvidó».

¹⁵¹ Como el reproche mudo de “La casita de mis viejos” (1932), letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián: «Y me miró con unos ojos... / con esos ojos / nublados por el llanto / como diciéndome / “por qué tardaste tanto”». El dominio emocional de la pobre viejecita sobre sus hijos es total, como se aprecia en “Sentencia” (1926), letra de Celedonio Flores y música de Pedro Maffia, donde el protagonista se desgracia al asesinar a un hombre que invoca el santo nombre de su madre en vano. La sola mención de la madre en el tango busca engendrar culpa en los hijos, como en “Margot” (1919), letra de Celedonio Flores y música de José Ricardo y Carlos Gardel: «Y tu vieja, ¡pobre vieja!, lava todas las semanas / pa’ poder parar la olla, con pobreza franciscana, / en el triste conventillo alumbrado a kerosén», en “A medianoche” (1926), letra de Enrique Dizeo y música de Juan Maglio: «Tal vez la nieta malvada y mezquina / hoy no se acuerde de su tierna abuela», en “Mala entraña” (1927), letra de Celedonio Flores y música de Enrique Maciel: «te timbeaste de un biabazo / el caudal con que tu vieja / pudo vivir todo un mes», o en “No salgas de tu barrio” (1927), letra de Arturo Rodríguez Bustamante y música de Enrique Delfino: «No la dejés a tu vieja / ni a tu calle, ni al convento».

¹⁵² “Tengo miedo” (1928), letra de Celedonio Flores y música de José María Aguilar: «Hoy, ya vés, estoy tranquilo... Por eso es que, buenamente, / te suplico que no vengas a turbar mi dulce paz; / que me dejes con mi madre, que a su lado, santamente, / edificaré otra vida, ya que me siento capaz».

de la pobre viejecita emascula a sus hijos con el fin inconfesado de que estos nunca abandonen el nido, intimidados por sus destellos de pitonisa.¹⁵³ La ausencia del padre y la asfixia de la madre determinan, al menos durante esta primera etapa, la cosmovisión infantil del hombre del tango, quien lagrimea como un niño el abandono, holgazanea ante su asexuada madrecita, se rodea de amigos como un perfecto adolescente, se desentiende del trabajo y las responsabilidades, deposita su fe en los caballos, en los dados o en los naipes (métodos mágicos de enriquecimiento), se refugia emocionalmente en el cafetín o en la barra de la esquina, se evade en el alcohol o el cabaret o se distrae con el fútbol y el carnaval; rehúye, en fin, de toda forma de compromiso en su terror patológico a la mujer adulta¹⁵⁴ condescendiendo, a lo sumo, a un inestable concubinato.¹⁵⁵

Discrepamos con Matamoro, entonces, cuando afirma que «la madre es la ley, pero no porque señale al padre, sino porque ella misma funge de padre, es una suerte de casta varona que domina las normas del bien y la condena del mal» (1971, 129), pues la ley implica el uso de la razón más que de la emoción, y su ejercicio fáctico, el castigo, excede a la madre del tango en su infinita misericordia, puesto que «sólo una madre nos perdona en esta vida, / es la única verdad, / es mentira lo demás». La pobre viejecita carece de tacha o malicia que-

¹⁵³ Como en “Perdón, viejita” (1925), letra de José Saldías y música de Osvaldo Fresedo: «Yo la quería con devoción. / Vos me decías: “tené cuidado...”», o en “La gayola” (1927), letra de Armando Tagini y música de Rafael Tugols: «Y en mis sueños parecía que la pobre, desde el cielo, me decía que eras buena, que confiara siempre en vos», donde la aprobación de la pareja del hijo viene dada en la imaginación del protagonista, una vez fallecida la madre.

¹⁵⁴ “Tengo miedo” (1928), dicente título con letra de Celedonio Flores y música de José María Aguilar.

¹⁵⁵ Por expresar la represión sexual y las inhibiciones del porteño cosmopolita de los años treinta, Juan José Sebreli compara las letras de tango con la novelística de Roberto Arlt: «El tango, que fue, en sus orígenes, la música del prostíbulo, reflejó después los sentimientos de la represión sexual. A la alegría desenfadada del tango de la guardia vieja, siguió la melancolía del tango lento, que acompañaba la soledad de la clase media. La incomunicación sexual fue tema de las letras de tango, expresada indirectamente a través del abandono de la pareja, la madre contrapuesta a las demás mujeres, la juventud disipada, la amistad entre varones, el honor perdido, la caída, la infidelidad conyugal, el retorno al hogar paterno» (1964, 63).

dándole vedada, en consecuencia, la imposición autoritaria o disciplinaria. Si la madre oficiara de padre en el tango, expondría a sus hijos a los obstáculos y peligros del mundo real en vez de emascularlos en el seno materno del arrabal glorificado. Diríamos que en los tangos de los años veinte el dominio del padre es pragmático y racional, pues el incumplimiento de sus mandatos conlleva nefastas consecuencias, mientras que el dominio de la madre es simbólico y emocional (y tal las reacciones que suscita), pues su estela se extiende como una sombra sobre sus frágiles retoños, impelidos a optar entre su cariño castrador y el ejercicio culposo de su mayoría de edad.

5.3.1.3 El conventillo carriguero y el guapo

“Carriegueros”: “Organito de la tarde” (1924), letra de José González Castillo y música de Cátulo Castillo; “Barrio pobre” (1926), letra de Francisco García Jiménez y música de Vicente Belvedere; “Viejo ciego” (1926), letra de Homero Manzi y música de Sebastián Piana y Cátulo Castillo; “Boedo” (1927), letra de Dante A. Linyera y música de Julio De Caro; “Nunca tuvo novio” (1930), letra de Enrique Cadícamo y música de Agustín Bardi.

“Guapos”: “El ciruja” (1926), letra de Alfredo Marino y música de Ernesto de la Cruz; “Ladrillo” (1926), letra de Juan Andrés Caruso y música de Juan de Dios Filiberto; “Fierro chifle” (1928), letra de Alfonso Tagle Lara y música de César de Pardo; “Duelo criollo” (1929), letra de Lito Bayardo y música de Juan Rezzano; “Milonga del 900” (1933), letra de Homero Manzi y música de Sebastián Piana.

Como indicábamos en “Evaristo carriego y la impronta mítica del discurso tanguero”, el microcosmos tanguero queda delimitado en su poesía. Los tangos de fondo conventillero se organizan estructuralmente mediante la oposición con el centro, su reverso moral,¹⁵⁶ en una mezcla de escatología naturalista y sentimentalismo blando. La gradual desintegración

¹⁵⁶ Como han demostrado Vilariño (1965) y Ulla (1982), primero, y Dalbosco (2010) y Varela (2016), después.

del arrabal en la ecología porteña derivaría en la disolución del tópico, aunque bien podríamos leer los tangos tremendistas de los años cincuenta como una deriva viciada del melodrama carriaguero desaparecido tiempo atrás.

Los arquetipos señalados en nuestra revisión de la poesía carriaguera van reapareciendo, uno por uno, en las letras del tango vocal: el gringo musicante y al violinista ciego,¹⁵⁷ la tísica solitaria a quien el payador dedica unos versos,¹⁵⁸ la eterna solterona,¹⁵⁹ la mujer seducida y abandonada,¹⁶⁰ los taitas que bailan con cortes, las santas madrecitas y las prostitutas explotadas, entre otros menos comentados.

Héroe excluyente del tango germinal, el guapo es paradigma de hombre recio y, en palabras de Juan José Sebrelli, el heredero histórico del gaucho matrero «como personificación del rebelde primitivo opuesto a la modernidad» (1964, 178).¹⁶¹ Su maciza estampa comienza a resquebrajarse en la década del diez cuando, en el contexto de tango cupletero criollo como “Matasano” (1914), letra de Pascual Contursi y música de Francisco Canaro, el «taita porteñito» «más corrido y calavera» confiese que, detrás de la alegría exterior, «dentro del pecho / llevo escondido un dolor»:

¹⁵⁷ Quien reaparece en tangos como “Sobre el pucho” (1923), letra de José González Castillo y música de Sebastián Piana; “Organito de la tarde” (1924), letra de José González Castillo y música de Catulo Castillo; “El último organito” (1949), letra de Homero Manzi y música de Acho Manzi.

¹⁵⁸ Ligeramente alterada en “La novia ausente” (1933), letra de Enrique Cadícamo y música de Guillermo Barbieri, y en “Sus ojos se cerraron” (1935), letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel.

¹⁵⁹ “Nunca tuvo novio” (1930), letra de Enrique Cadícamo y música de Agustín Bardi.

¹⁶⁰ “Julián” (1923), letra de José Panizza y música de Edgardo Donato; “Padre nuestro” (1923), letra de Alberto Vacarezza y música de Enrique Delfino; “Ventanita de arrabal” (1927), letra de Pascual Contursi y música de Antonio Scatasso.

¹⁶¹ Las sutiles variantes (el guapo, el compadre, el compadrito, el malevo y el niño bien o patotero) quedan desglosadas tanto en Carretero (1999a) como en Matamoro (1982) y otros.

Lo que venía siendo hasta entonces un alarde se convierte en una dolorida confesión. La letra de “Mata-sano” es para Gobello “muy representativa porque en ella se funden el tango compadrito y el tango sentimental”. Estos versos modestos exhiben la pena, como sucedía en las letras de la canción criolla y en la poesía de Evaristo Carriego y con ello rompen con el arquetipo de los tangos anteriores: el compadrito fanfarrón y arrogante, siempre dispuesto a la pelea y al baile, ajeno a cualquier sufrimiento (Conde 2014, 87)

El esplendor del criollismo como movimiento literario en América Latina hacia los años veinte resonó al interior de las letras de tango en el ensalzamiento de figuras que, reticentes al dinamismo urbano, conservaran rescoldos de la tradición rural, los códigos de antaño y el habla orillera. La exacerbación del lunfardo y las marcas de oralidad en parte se derivó de la estima por la vida marginal, pues su adopción entrañaba en el imaginario popular la subversión simbólica de los usos socialmente estandarizados de lenguaje:

En el caso del lunfardo este prestigio se relaciona con la figura del compadrito, el malevo y el héroe del cuchillo, que se mitifica e ironiza en la literatura del lunfardo y en las letras de tango. Con el uso de un lunfardismo, un hablante se convertirá irónicamente más o menos en una especie de compadrito adquiriendo algo de su comportamiento rebelde, osado y agresivo, así como de su atracción erótica. Este tipo de transgresión lúdica de las restricciones socioculturales puede relacionarse también en el caso del lunfardo con el concepto de carnaval (Kailuweit en Conde 2014, 78)

De allí en más, sin embargo, el culto al coraje y su encarnación, el cuchillero, serán sistemáticamente puestos en entredicho. El guapo claudica típicamente por ablandamiento

romántico,¹⁶² pero también por adementamiento,¹⁶³ por ostentación de méritos injustificados o directamente ficticios,¹⁶⁴ por delación,¹⁶⁵ por encarcelamiento¹⁶⁶ o lisa y llanamente por la obsolescencia de su reinado.¹⁶⁷

No en vano el declive de los tangos reos en años posteriores (las letras sobre cuchilleros descienden del 11,76% en los años veinte al 7,79% en los treinta y al 1,56% en los cuarenta) arrastró consigo al lunfardo como vocabulario emblema del tango. No fue, lógicamente, el único responsable. Como toda criatura mítica, en los años treinta y cuarenta el guapo pierde espesor y se convierte en evocación fantasmagórica, cuando sus dudosas hazañas pasan por el tibio baño de la elegía, primero (Homero Manzi), y por la fragua de la épica, después (Jorge Luis Borges).

¹⁶² Sobre todo en las letras de Manuel Romero: “Patotero sentimental” (1922) y “Nubes de humo” (1923), músicas de Manuel Jovés; “El rey del cabaret” (1923) y “Guapo y varón” (1937), músicas de Enrique Delfino; también en “Cicatrices” (1925), letra de Enrique Maroni y música de Adolfo Avilés; en “De puro guapo” (1927), letra de Juan Carlos Fernández Díaz y música de Rafael Iriarte. Nuevamente, será Discépolo quien deforme grotescamente al guapo en “Malevaje” (1929), música de Juan de Dios Filiberto.

¹⁶³ “Bailarín compadrito” (1929), letra y música de Miguel Bucino.

¹⁶⁴ “Compadrón” (1927), letra de Enrique Cadícamo y música de Luis Visca; “El malevo” (1928), letra de María Luisa Carnelli y música de Julio De Caro; “As de cartón” (1930), letra de Roberto Aubriot Barboza y música de Luis Viapiana y Juan Manuel González; “Cartón junao” (1947), letra de Carlos Waiss y música de Juan D’Arienzo y Héctor Varela.

¹⁶⁵ “El batidor” (1926), letra de Alfredo Marino y música de Ernesto de la Cruz; “Yerba amarga” (1930), letra de Benjamín Tagle Lara y música de Antonio Rodio.

¹⁶⁶ “El ciruja” (1926), letra de Alfredo Marino y música de Ernesto de la Cruz; “La gayola” (1927), letra de Armando Tagini y música de Rafael Tuegols.

¹⁶⁷ “Ventarrón” (1933), letra de José Horacio Staffolani y música de Pedro Maffia; “No aflojés” (1933), letra de Mario Battistella y música de Pedro Maffia y Sebastián Piana.

5.3.1.4 Carnaval y timba

“Carnaval”: “Melenita de oro” (1922), letra de Samuel Linnig y música de Carlos Vicente Geroni Flores; “Siga el corso” (1926), letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta; “Soy un arlequín” (1929), letra y música de Enrique Santos Discépolo; “Papel picado” (1933), letra de José González Castillo y música de Cátulo Castillo; “Sus ojos se cerraron” (1935), letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel.

“Timba”: “Bajo Belgrano” (1926), música de Anselmo Aieta y letra de Francisco García Jiménez; “Barajando” (1929), música de Nicolás Vaccaro y letra de Eduardo Escaris Méndez; “Palermo” (1929), música de Enrique Delfino y letra de Juan Villalba / Hermido Braga; “Cancho” (1930), música de Arturo de Bassi y letra de Celedonio Flores; entre otros.

Las fantasías de amor fugaz y enriquecimiento súbito, posiblemente amplificadas en las mentes de millones de inmigrantes que arribaron al país en las primeras décadas del siglo con el sueño de “hacerse la América”, encontraron en los tópicos del carnaval y la “timba” (lunfardismo para aludir a las apuestas) su expresión tanguera. La corazonada, el batacazo o el golpe de suerte representaban atajos hacia la movilidad social ascendente sin el sacrificio de la ardua jornada laboral. Los disfraces y las máscaras del carnaval, por su parte, propiciaban encuentros fortuitos donde quedaban mitigadas las diferencias sociales, idiomáticas, económicas y culturales.

Ambos motivos consiguen expresar tópicos muy antiguos mediante costumbres y gustos populares arraigados en la sociedad porteña de su época como lo eran el carnaval (*theatrum mundi* o “el teatro del mundo”) y los juegos de azar (*fortuna mutabile* o “la inconstancia de la fortuna”), luego caídos en desuso aunque nunca olvidados del todo. Estadísticamente, vemos que la sumatoria de estos motivos en las letras de los años veinte arroja una cifra nada desdeñable (8,55%), descendente en los treinta (5,84%) y los cuarenta (3,64%).

Ambos tópicos, el carnaval-circense y la timba-ludopatía, se sostienen sobre la idea del mundo como juego o representación, de supeditación momentánea de los dictámenes de

la realidad, del trabajo y de la cotidianeidad, asimilando temas universales a la idiosincrasia de la Buenos Aires cosmopolita de los años veinte. Esa dualidad entre la vida diurna del trabajo y las responsabilidades y la vida nocturna del sueño y la fantasía queda consignada inmejorablemente en “Lunes” (1927), letra de Francisco García Jiménez y música de José Luis Padula, donde una galería de personajes frustrados retoma la rutina tras haber experimentado el esplendor de la milonga o del hipódromo: «El almanaque nos bate que es lunes, / que se ha acabado la vida bacana».

5.3.1.4.1 El curso de Francisco García Jiménez

Francisco García Jiménez (1899-1983) fue no solo de los primeros sino el más prolífico y logrado de los letristas de tango en explotar las posibilidades alegóricas de estos dos tópicos. Según Matamoro, «se enrola en la tendencia del tango culto, que generalmente, en su caso, prescinde de historias y se dedica a traducir efusiones líricas o sentimientos especialmente íntimos, cuando no mezclados con reflexiones generales, a la manera de los refranes populares» (1971, 46). A García Jiménez podemos atribuir, de hecho, el mejor tango en cada rubro: la timba en “Suerte loca” (1924) y el carnaval en “Siga el curso” (1926), ambos con música de Anselmo Aieta.

En el primero de ellos, la vida es un juego de cartas donde la experiencia se capitaliza («en el naipe del vivir, / para ganar, primero perdí»), y al descuido de estar «confiado en la ceguera del azar» se le contrapone el control sobre el propio destino, así se violen las reglas en el camino («¡Al saber le llaman suerte...! / Yo aprendí viendo trampear»).

El segundo, en cambio,

Es un tango que tras el tono festivo tiene un claro contenido dramático, que muestra el juego de seducción, la danza con avances y retrocesos que ejecutan los humanos cuando de amores se trata. Con cita de personajes arquetípicos provenientes de la *Commedia dell'Arte* italiana - la Colombina del fuego

pasional que arde en su corazón; la Marquesa con los labios pintados de un rojo que le dejó el beso de un payaso- el tango no solo nos cuenta que no conocemos a quienes se ocultan tras la máscara o el antifaz sino que nos dice ese juego seguirá aun después del Corso ya que “todo el año es Carnaval” puesto que este no es sino una versión exagerada y rumbosa de la vida (Del Priore & Amuchástegui 1998, 122-123)

“Siga el corso” manifiesta, en verdad, todos los principios que hemos ponderado como idiosincráticos del tango. Narrado en tercera persona por un testigo que fuera señalando personajes femeninos a medida que avanza por el corso, la primera parte emplea versos hexasílabos con acentos enfáticos en la primera y quinta sílabas para trazar una escena de carnaval por medio de sinestesias y metáforas inéditas en las letras de tango, como aquella que achaca las ojeras de la colombina al «humo de la hoguera / de su corazón»:

Esa colombina

Puso en sus ojeras

Humo de la hoguera

De su corazón...

Aquella marquesa

de la risa loca

se pintó la boca

por besar a un clown.

Cruza del palco hasta el coche

la serpentina

nerviosa y fina;

como un pintoresco broche

sobre la noche

del Carnaval

— ◡ ◡ ◡ / — ◡

Los primeros ocho versos tienen forma de espejo. Sus mitades de cuatro versos inician con una mujer señalada por pronombres demostrativos cuya identidad se esconde detrás de una *machietta* y de un título nobiliario («esa colombina», «aquella marquesa») sugiriendo, la equivalencia, el artificio social de la aristocracia como otro modo de enmascaramiento. Ambas han experimentado el amor, pero no es esto lo que observamos sino sus secuelas en los semblantes: las ojeras de la colombina, la boca pintada de la marquesa. Vemos los efectos pero no las causas, lo cual nos previene sobre el ámbito ilusorio que nos aguarda.

Los versos se van ensanchando hacia el final de la primera parte, acompañando la evolución desde la narración de las dos mujeres con verbos en pretérito («puso», «se pintó») a la descripción cromática en tiempo presente («cruza») de una serpentina cuyo movimiento («del palco hasta el coche») será replicado por el narrador testigo, pues él también se dirige de la periferia al centro del carnaval.

En la segunda parte, ese acercamiento quedará cristalizado en la adopción del voseo, un tratamiento que, en el contexto rioplatense, entraña un grado máximo de confianza y proximidad. La voz testigo se vuelve protagonista dando pie a un ingenioso coqueteo donde la insistente anáfora («decime...», «decime...») se multiplica en otros imperativos («sacate», «mostrate») que exponen el deseo del protagonista por develar la identidad oculta de esta «misteriosa mujercita»:

Decime quién sos vos,

decime adónde vas,

alegre mascarita

que me gritas al pasar:

"-¿Qué hacés? ¿Me conocés?

Adiós... Adiós... Adiós...

¡Yo soy la misteriosa

mujercita que buscás!"

-¡Sacate el antifaz!

¡Te quiero conocer!

Tus ojos, por el corso,

va buscando mi ansiedad.

¡Tu risa me hace mal!

Mostrate como sos.

¡Detrás de tus desvíos

todo el año es Carnaval!

∪ - / ∪ - / ∪ -

Toda una escena teatral en el corazón de la letra. La velocidad de la «nerviosa» serpentina se prolonga aquí al desplazamiento de los ansiosos personajes, quienes dialogan sin detenerse («adónde vas», «al pasar», «Adiós... Adiós... Adiós...»), dinamismo reforzado por el jugueteo del pie yámbico, corto y burlón, en los versos heptasílabos cortados, como en la primera parte, por la irrupción del octosílabo. Los cuatro versos dedicados al discurso de la «misteriosa mujercita» quedan enmarcados por sendas intervenciones del protagonista, un cerco en sintonía con el aglutinamiento de un espacio donde se precisa gritar para poder hablar. Como su risa le «hace mal» (se diría otra máscara), el protagonista busca los ojos,

aquello que no alcanza a cubrir el antifaz (los ojos nunca mienten), y lo hace mediante un notable hipérbaton que simboliza el desorden exterior del carnaval e interior del seductor: «tus ojos por el corso / va buscando mi ansiedad».

Si el discurso de la «misteriosa mujercita» queda atrapado entre el cortejo del protagonista, el suyo queda apresado entre las dos mujeres de la parte A («esa colombina» y «aquella marquesa») y una nueva aparición en A' («dama de organdí», «linda maragata»), quien reúne los atributos («grito y risa») diseminados en otras mujeres (la risa loca de la marquesa y los gritos de la misteriosa mujercita). La letra avanza, como el corso, entre la multiplicación de los cuerpos, y la aproximación al centro se complementa en las tres secciones de la letra con el encadenamiento de las personas gramaticales: tercera («esa colombina»), segunda («decime quién sos vos») y primera («la pasión por mí»):

Con sonora burla

truenan la corneta

de una pizpireta

dama de organdí.

Y entre grito y risa,

linda maragata,

jura que la mata

la pasión por mí.

Bajo los chuscos carteles

pasan los fieles

del dios jocundo

y le va prendiendo al mundo

sus cascabeles

el Carnaval.

Si en la primera sección prevalecían los estímulos visuales (ojeras, bocas pintadas, serpentinas), la tercera se destaca por lo auditivo («sonora burla», «trueno la corneta», «grito y risa», «cascabeles»), terminando de configurar el carnaval como un espectáculo fascinante, atiborrado de colores y sonidos, pero también de encuentros fortuitos y amores fugaces.

Como pudimos comprobar, en la primera y tercera sección de la letra (A y A') prima lo narrativo y lo descriptivo sensorial, potenciado por la melodía de arpegios desplegados y disonancias en tiempo fuerte, mientras que la segunda parte (B) se dedica enteramente a la puesta en escena, al montaje teatral en una tarima, la del corso, que nunca se detiene, y donde la fugacidad de los diálogos (cuya oralidad se emula con la melodía de nota repetida y grado conjunto) colma de ansiedad la interacción. Desplegado en toda la letra, el componente lírico contribuye a apuntalar la alegoría de la vida como carnaval o representación, un motivo que habría de morir temprano en las letras de tango pese a haber inspirado las mejores páginas de Francisco García Jiménez.

5.3.2 LOS AÑOS TREINTA

5.3.2.1 Nostalgia y evocación histórica

“Nostalgia”: “Tiempos viejos” (1926), letra de Manuel Romero y música de Francisco Canaro; “Adiós muchachos” (1927), letra de César Vedani y música de Julio César Sanders; “La violeta” (1930), letra de Nicolás Olivari y música de Cátulo Castillo; “Tinta roja” (1941), letra de Cátulo Castillo y música de Sebastián Piana; “Sur” (1948), letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo.

“Evocación histórica”: “La pulpera de Santa Lucía” (1929), “La mazorquera de Montserrat” (1929) y “Rosa Morena” (1941), letras de Héctor Blomberg y música de Enrique Maciel; “Viva la patria” (1930), letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta; “Juan Manuel” (1934), letra de Homero Manzi y música de Sebastián Piana.

Una densa red de referencias geográficas atraviesa el ciclo del tango, al punto de que pocos géneros populares se muestran tan circunscritos a una determinada ubicación espacial. La mitificación de ciertos espacios o rincones de Buenos Aires, consecuencia lógica de la nostalgia tanguera, se alcanza a apreciar recién en las letras de los años treinta (y en el cine tanguero, indudablemente), cuando de aquella ciudad antigua desfigurada por la manotada del asfaltado, las edificaciones modernas y la industrialización liviana que proletarizó los arrabales, va quedando cada vez menos.

La orilla, aquella invisible línea divisoria sobre la cual Carriego y Borges erigieron una literatura, nunca contó en el tango con una referencia geográfica clara y precisa, sino que se fue levantando en sus letras como una suerte de vaporoso paraíso perdido. Sobre el mito del «barrio tranquilo de mi ayer», señala Juan José Sebreli que

Se entremezclaba con el mito de la infancia feliz, un imaginario paraíso perdido que habría tenido lugar en el idealizado barrio natal. El propio pasado personal es en parte real y en parte imaginado; algunos lugares entrañables no tenían tanta importancia en otro tiempo cuando eran demasiado cotidianos y carecían de la intensidad impresa por el recuerdo. Por eso, contrariamente a lo que intérpretes posteriores sostienen, esta fase del mito del barrio tiene poco que ver con el comunitarismo y más con la reminiscencia íntima y el sentimentalismo nostálgico (1964, 178-179).

La nota de nostalgia que el tango arrastraba desde Contursi y Celedonio no hace sino ahondarse durante los años treinta. La mitificación del arrabal venía claramente desde antes, pero se consolida en las letras de Alfredo Le Pera y de Homero Manzi, como veremos en sus

respectivos capítulos. La nostalgia se proyecta incluso a algunas de las primeras letras que se escriben sobre la inmigración una vez cerrado el flujo mayoritario.¹⁶⁸

Respecto a la espacialidad en las letras del tango, plantea David Lagmanovich:

Arrabal, conventillo, café, cabaret (...) son públicos, y sustituyen el hogar propio por hogares artificiales y ficticios. Con el tiempo estos escenarios se multiplican y amplían (llega París, vuelve la Pampa, se incorpora el mar); pero en gran medida la letra de tango sigue vinculada con este preciso locus de enunciación. Estar en el tango es “estar en el mundo” de la gran ciudad, es mirar desde fuera (...) algo a lo que no se pertenece y que sin embargo resulta vagamente maternal. Es, en definitiva, un escenario impersonal para dramas intensamente personales (2000, 117).

Al releer la cita de Sebrelí sobre el mito tanguero del arrabal, vemos que ambos autores llegan a un mismo punto: los letristas no buscaron plasmar los espacios de la ciudad con realismo y objetividad (de haberlo hecho, las letras de los años cuarenta y cincuenta abundarían en cordones fabriles, cemento y automóviles),¹⁶⁹ sino que sus impresiones espaciales respondieron al mismo sentimentalismo subjetivo que Beatriz Sarlo identifica en el *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes:

Cuando cambios acelerados en la sociedad suscitan sentimientos de incertidumbre (...) cuando, por otra parte, esos cambios coinciden con la infancia o la adolescencia y afectan no solo a actores y prácticas ya

¹⁶⁸ “La violeta” (1930), letra de Nicolás Olivari y música de Cátulo Castillo; o “Giuseppe, el zapatero” (1930), letra y música de Guillermo del Ciancio.

¹⁶⁹ Dirá al respecto Blas Matamoro: «La inmigración interna no tiene esa característica de extranjería, el “cabe-cita negra” llega a la ciudad que lo distingue pero no es ajeno. Entonces el tango se desliga de la ciudad como presencia y empieza a hablar de una ciudad que dejó de ser. El imaginario del poeta de tango, Cátulo, Discépolo, los Expósitos, Manzi, está ocupado en evocar melancólicamente la ciudad que ha desaparecido. El poeta de tango está mirando hacia el fantasma que es esa ciudad. Cuando tiene que hablar del progreso como desarrollo lo designa como el enemigo» (90)

constituidos, sino a los restos que la memoria conserva (...) la cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación que, convertidas en tópico, han merecido el nombre de “Edad dorada” (...) Es la configuración literaria de la estructura ideológico-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo: restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado. Por eso la “edad dorada” no es una reconstrucción realista ni histórica, sino una pauta que, ubicada en el pasado, es básicamente acrónica y atópica: de algún modo, una utopía (Sarlo 2020, 45-46).

Párrafo aparte para la pluma de un poeta culto como Héctor Blomberg (1889-1955), quien habría de volcarse al tango con el único objeto de reconstruir en sus letras los tiempos de Juan Manuel de Rosas, otra deriva de la naturaleza retrospectiva del tango. Las problemáticas sociales y económicas llevaron a una progresiva ideologización de los letristas y a la composición de tangos partidarios o proselitistas que no sobrevivieron a su contexto de surgimiento.

5.3.2.2 Crisis social y desasosiego

“Crisis social”: “Linyera” (1930), letra de María Luis Carnelli y música de Juan De Dios Filiberto; “Yira, Yira” (1930), letra y música de Enrique Santos Discépolo; “Acquaforte” (1932), letra de Juan Carlos Marambio Catán y música de Horacio Pettorossi; “Pan” (1932), letra de Celedonio Flores y música de Eduardo Pereyra; “Al mundo le falta un tornillo” (1933), letra de Enrique Cadícamo y música de José María Aguilar, entre otros.

“Desasosiego”: “Como abrazado a un rencor” (1930), letra de Antonio Podestá y música de Rafael Rossi; “Las cuarenta” (1937), letra de Francisco Gorrindo y música de Roberto Grell; “Tormenta” (1939), letra y música de Enrique Santos Discépolo; “Garúa” (1943), letra de Enrique Cadícamo y música de Aníbal Troilo; “Maquillaje” (1956), letra de Homero Expósito y música de Virgilio Expósito.

En nuestro capítulo sobre “Blas Matamoro y la sociología” suscribíamos al veredicto de Idea Vilariño cuando sostenía que la temática político-social a duras penas puede considerarse tema o motivo, de tan excepcional y oblicua en las letras de tango. Resulta problemático, en consecuencia, el marbete de “quinquenio mishio” (1930-1935). Para ofrecer una imagen estadística, diremos que para nuestra investigación hemos recolectado ciento diecisiete tangos correspondientes a este quinquenio. Sobre dicho total, solamente quince (12,82%) responden a la temática de crisis social, lo cual deja suficientemente ilustrada la arbitrariedad de rotular un lustro entero a partir de un motivo colateral. Si uno así se lo propusiera, podría recolectar quince letras de apología al golpe de estado de 1930 (existentes, por cierto) y postular rampantemente un “quinquenio uriburista”. Lo importante, podría replicársenos, no es el porcentaje absoluto dentro del quinquenio sino su repentino surgimiento, pues solamente contamos con cuatro tangos de crisis social en los años veinte, escritos sobre el filo de la década.

Entre ellos, “Acquaforte” (1932), letra de Juan Carlos Marambio Catán y música de Horacio Petrossi, cuyos versos pueriles esquematizan la disparidad del suburbio («un viejo verde que gasta su dinero / emborrachando a Mimí con su champán / hoy le negó el aumento a un pobre obrero / que le pidió un pedazo más de pan»), y “Al mundo le falta un tornillo” (1933), letra de Enrique Cadícamo y música de José María Aguilar, una letra escandida por una anáfora que remite permanentemente al presente de la enunciación («Hoy no hay guita ni de asalto», «hoy se morfa hasta el piolín», «hoy se vive de prepo», «hoy se lleva a empeñar») resultando, de todas ellas, la más circunscrita a la crisis de su época.

En nuestro capítulo “Frecuencia léxica en las letras de Enrique Santos Discépolo” discutíamos sobre la pertinencia de leer los célebres tangos discepoleanos, “Yira, yira” (1930) y “Cambalache” (1934), como letras de protesta social. Dichas composiciones parecieran más dirigidas a estatuir máximas universales que a cuestionar gobiernos o políticas específicas, motivo por el cual su adscripción a este rubro resulta, al menos, discutible.

Dicho esto, el fatalismo en las letras de los años treinta es innegable, al punto de que por primera vez en la historia del tango se articulan enunciados heréticos. Tomemos como ejemplo aquel verso censurado que resuena en la mente del protagonista cuando la melodía

alcanza su pico agudo en “Pan” («si Jesús no ayuda, que ayude Satán...»), en algunas grabaciones transformado como «se puso la gorra, resuelto a robar...») o aquel otro, más desafiante aún, que escandalizara a la sociedad porteña: «Yo quiero morir conmigo, / sin confesión y sin Dios, / crucificado en mis penas, / como abrazado a un rencor».¹⁷⁰

5.3.2.2.1 El pan de Celedonio Flores

Dentro de los tangos de crisis social, “Pan” (1932), letra de Celedonio Flores y música de Eduardo Pereyra, supera cualitativamente a sus contemporáneos al narrar un micro drama sobre un padre de familia que, desesperado por el hambre de su familia, sale a robar un pedazo de pan. El talento de Celedonio se evidencia en su «especial habilidad para narrar en verso, para culminar las situaciones, frecuentemente, con desenlaces de apretada tensión dramática» (Romano 1983, 153). Las seis estrofas que conforman el texto alteran narradores, puntos de vista, temporalidades, registro, métrica, rima e incluso sintaxis:

- I. Comienzo *in media res*, narrador omnisciente, tiempo presente: «Él sabe que tiene para largo rato».
- II. Mundo interior, imperfecto de subjuntivo, hipotético: «Quisiera que alguno pudiera escucharlo».
- III. Retrospectiva al hogar en presente histórico (hijos): «Sus pibes no lloran por llorar».
- IV. Retrospectiva al hogar en presente histórico (abuela y esposa): queja, reproche, mirada.
- V. Discurso indirecto libre, mente del protagonista, vísperas del crimen: «¿Trabajar?... ¿En dónde?...»
- VI. El robo narrado con elipsis verbal: «Se durmieron todos, cachó la barreta»

La primera sección (estrofas I y II), reiterada musicalmente más adelante (V y VI), se organiza por medio de dodecasílabos divididos en hemistiquios de hexasílabos con rima aso-

¹⁷⁰ “Como abrazado a un rencor” (1930), letra de Antonio Podestá y música de Rafael Rossi.

nante alternada para presentar al hombre encarcelado a la espera del amanecer, con la engañosa distancia de la tercera persona («Él») omnisciente («sabe»). Todo aquí sugiere paz: la tonalidad de FA mayor y el movimiento melódico que bordonea intervalos por debajo de la tercera para ascender tímidamente, pero también la disposición simétrica y equilibrada de los versos, las estructuras sintácticas no marcadas (S + V + O) y la tranquilidad de consciencia del reo:

Él sabe que tiene para largo rato,
la sentencia en fija lo va a hacer sonar,
así -entre cabrero, sumiso y amargo-
la luz de la aurora lo va a saludar.
Quisiera que alguno pudiera escucharlo
en esa elocuencia que las penas dan,
y ver si es humano querer condenarlo
por haber robado... ¡un cacho de pan!...

Las dos estrofas intermedias (III y IV) nos retrotraen cronológicamente al hogar. Acaso para transmitir la intensidad de los reclamos familiares en la mente del protagonista, Celedonio utiliza el presente histórico, por más que lo narrado preceda a todo lo demás. El ámbito doméstico es un caos de llanto, reproches y hambre, expresado en la discontinuidad de la métrica (verso libre), el esquema irregular de la rima y la anormal distribución de los versos (la interpretación del cantor se colma de calderones y silencios dramáticos), así como en la sintaxis que retarda la revelación del reclamo mudo de su mujer, quien «con una mirada / toda la tragedia le ha dado a entender». La tensión se incrementa por las limitaciones comunicativas del hombre y la mujer. Recordemos que él «quisiera que alguno pudiera escucharlo» (con oníricos acordes descendentes de quinta aumentada en la partitura), mientras

que ella se expresa solamente por los ojos (y su aparición en el texto coincide con una sustitución tritonal que sacude la plácida armonía de SI bemol mayor):

Sus pibes no lloran por llorar,
ni piden masitas, ni chiches, ni dulces... ¡Señor!...

Sus pibes se mueren de frío
y lloran, hambrientos de pan...

La abuela se queja de dolor,
doliente reproche que ofende a su hombría.

También su mujer,
escuálida y flaca, con una mirada
toda la tragedia le ha dado a entender.

En las vísperas del crimen (V), Celedonio Flores utiliza una modernísima técnica de discurso indirecto libre que nada envidia a la novelística de su siglo. El discurso se entrecorta por medio de puntos suspensivos, preguntas retóricas y verboides («trabajar», «extender», «pidiendo», «recibir») donde se van repasando (y descartando) alternativas a la vida criminal. El terreno queda así allanado para la elipsis verbal y la vertiginosa enumeración nominal de los dos últimos versos («¡Un vidrio, unos gritos!... ¡Auxilio!... ¡Carreras!...») de la última estrofa (VI), cuando se recupera la visión en tercera omnisciente que abriera el tango, como si el narrador dejara nuevamente solo al ladrón, confiriendo circularidad a la estructura:

¿Trabajar?... ¿En dónde?... Extender la mano

pidiendo al que pasa limosna, ¿por qué?

Recibir la afrenta de un ¡perdone, hermano!

Él, que es fuerte y tiene valor y altivez.

Se durmieron todos, cachó la barreta,

si Jesús no ayuda, que ayude Satán...

¡Un vidrio, unos gritos! ¡Auxilio!... ¡Carreras!...

Un hombre que llora y un cacho de pan...

Magistralmente dosificado por Celedonio, el colorido lunfardo aporta aquí el contraste ideal con el lenguaje comedido, neutro, del resto del tango. Lo hallamos en cuatro momentos específicos: la sentencia que «lo va a hacer sonar» (lo fulminará), los «pibes» (hijos) que no piden «chiches» (juguetes), el hombre que «cachó la barreta» (cogió la palanca) y el «cacho» (pedazo) de pan. Cuatro instancias claramente signadas por la emoción: el veredicto que habrá de condenarlo, el llanto de sus hijos (como prolepsis del triste final de su padre: «un hombre que llora»), el momento en que decide delinquir y, desde luego, el pan, disparador de la tragedia.

La desesperación se consigna en un verso que, escondido al interior de la estrofa («si Jesús no ayuda, que ayude Satán...»), será nuestro último atisbo hacia el pensamiento del delincuente. Un verso simétrico, tanguero en su quiasmo,¹⁷¹ expone su periplo moral, su transición del bien al mal: Jesús y Satán (pico agudo de la melodía) ocupan el principio y el final

¹⁷¹ La elegancia simétrica del quiasmo es distintiva del estilo de Celedonio: «Si se salva el pibe, si el pibe se salva» (“Si se salva el pibe”), “La musa mistonga de los arrabales, / la mistonga musa del raro lenguaje» (“La musa mistonga”), «Si para tu bien te fuiste / para tu bien / yo te debo perdonar» (“Mariposa”), «¡Por eso yo canto tan triste, por eso!» (“Por qué canto así”). Hablar en capicúa era idiosincrático de las capas pobres en el dialecto rioplatense, y ese modo de la oralidad aparece con frecuencia en Celedonio por medio de epanadiplosis. Sus letras también presentan otras formas de repetición como anáforas y estructuras paralelísticas: «hombre a hombre, sin ventaja, por el cariño cegado, / por mi cariño de hijo, por mi cariño sagrado» (“Sentencia”), «Tengo

del verso dejando entre medio una políptoton («ayuda» y «ayude», indicativo y subjuntivo, como los verbos de la primera y segunda estrofa), elegante adorno muy propio del estilo de Celedonio, aprovechado en la mayoría de sus tangos capitales.¹⁷²

Pese a la modestia de su argumento, “Pan” hace gala de equilibrio y plasticidad en el cumplimiento de los principios formales del tango.

5.3.3 LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA

5.3.3.1 Criollos, afro, espacios idealizados y el mar

“**Criollos**”: “Clavel del aire” (1930), letra de Fernán Silva Valdés y música de Juan de Dios Filiberto; “El aguacero” (1931), letra de José González Castillo y música de Cátulo Castillo; “Nido gaucho”

miedo de tus ojos, tengo miedo de besarte, / tengo miedo de quererte y de volver a empezar» (“Tengo miedo”), «Yo no quiero amor de besos, yo quiero amor de amistad. / Nada de palabras dulces, / nada de mimos ni cuentos» (“Canchero”), «Vos sos el que no pide, vos sos el que no ruega, / vos sos al que ninguna mujer lo despreció, / vos sos el que no tiene temores cuando juega, / vos pedís por derecha habiendo banca o no» (“Pa’ lo que te va a durar”), «porque soy un árbol que vivió sin flores, / porque soy un perro que no tiene dueño» (“Por qué canto así”); o aliteraciones: «Yo dejé la barra rea de la eterna caravana, / me aparté de la milonga y su rante berretín» (“Tengo miedo”), «Pegabas cada suspiro que hasta el papel de la pieza» (“Lloró como una mujer”), «Campaneá cómo el cotorro va quedando despoblado / todo el lujo es la catrera compadreando sin colchón» (“Viejo Smoking”), «Por la sangre de mi viejo salí bastante barrero / y en esa biaba de barrio figuré siempre primero» (“Canchero”).

¹⁷² «Si hasta el nombre te han cambiado como has cambiado tu suerte» (“Margot”), «Fuiste buena, consecuente, y yo sé que me has querido / como no quisiste a nadie, como no podrás querer», «se te ha entrado muy adentro en tu pobre corazón», «no me importa lo que has hecho, lo que hacés ni lo que harás» (“Mano a mano”), «¡Llorando el malevo, /lloraba su pena / el alma del pueblo» (“Sentencia”), «pero un día dije planto y ese día me planté» (“Tengo miedo”), «si el pibe se salva, salvándose el muñeco, / verás como esto, vieja, le sirve de lección» (“Si se salva el pibe”), «porque quise mucho y no me han querido» (“Por qué canto así”).

(1942), letra de Héctor Marcó y música de Carlos Di Sarli; “Adiós, Pampa mía” (1945), letra de Ivo Pelay y música de Mariano Mores; “Flor de lino” (1947), letra de Homero Expósito y música de Héctor Stamponi.

“Afro”: “Pena mulata” (1940), “Carnalera” (1941) y “Papá Baltasar” (1942), letras de Homero Manzi y músicas de Sebastián Piana; “Azabache” (1942), letra de Homero Expósito y música de Enrique Francini y Héctor Stamponi; “Candombe” (1943), letra y música de Francisco Canaro.

“Espacios idealizados”: “Puente Alsina” (1927), letra y música de Benjamín Tagle Lara, “Corrientes y Esmeralda” (1933), letra de Celedonio Flores y música de Francisco Pracánico, “San José de Flores” (1936), letra de Enrique Gaudino y música de Armando Acquarone, “Tres esquinas” (1941), letra de Enrique Cadícamo y música de Ángel D’Agostino y Alfredo Attadía; “Café de los Angelitos” (1944), letra y música de Cátulo Castillo y José Razzano.

“Marítimos”: “Niebla del Riachuelo” (1937), letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobbián; “Mañana zarpa un barco” (1942), letra de Homero Manzi; “Tristeza marina” (1943), letra de Horacio Sanguinetti; “Amarras” (1944), letra de Carmelo Santiago; “La cantina” (1954), letra de Cátulo Castillo.

Si los años treinta representan la época de mayor nostalgia en las letras de tango, la tendencia se prolonga hasta la década siguiente, cuando se consolidan cuatro tópicos que, previamente articulados, se vinculan entre sí, ya que todos entrañan formas de idealización sobre personas o espacios perdidos en el tiempo: se trate de la comunidad africana, de la tradición rural argentina, de sitios históricos o relevantes de la ciudad o del mar, recuperado ahora en tanto motivo neorromántico. Ninguno de estos tópicos nace, *per se*, en los años cuarenta, pero hacia esos años se afianzan, llegando al 13,02% del total.

Una primera observación nos retrotrae a “Primera teorizaciones: africanismo, hispanismo e hibridaje (1925-1940)”, cuyas preocupaciones parecieran trasladadas a la letrística tanguera. El motivo afro fue responsabilidad exclusiva de Homero Manzi, por lo que será comentado en su respectivo apartado. Bástenos adelantar que lo afro en el tango probablemente no sea sino la continuación del tópico del carnaval por otras vías. El tema criollo fue herencia de la tradición pampeana en las piezas cupleteras y zarzueleras hacia el cambio de

siglo, pero cobró nuevo vigor a partir de la preocupación por la identidad argentina que ocupó a los intelectuales hacia esos años, según quedó consignado en el capítulo correspondiente.

Si siguiéramos el periplo que el tango dibuja desde sus orígenes, advertiríamos una clara dirección de occidente a oriente, del campo a la ciudad. Muchas letras del tango germinal se ubican tierra adentro, en ranchos o pulperías de la Pampa argentina.¹⁷³ De allí se arriaman hasta la orilla, el suburbio o el arrabal,¹⁷⁴ la difusa línea divisoria entre campo y ciudad, y de allí se emprende el salto al conventillo atestado de inmigrantes y su némesis estructural, el cabaret, espacio de perdición, con la primera camada de letristas del tango vocal hacia los años veinte, según vimos.¹⁷⁵ Una vez instalado bajo las luces del centro de la ciudad, diríamos que el tango completa en su derrotero la fantasía del inmigrante europeo, el retorno a la madre patria, y acaba emplazando sus letras en el puerto y el mar, un espacio que habría de afianzarse en los años cuarenta, con esporádicas incursiones previas.¹⁷⁶ París había asomado con el tango “Griseta”, pero no será un espacio relevante para el tango hasta “Anclao en París” (1931), letra de Enrique Cadícamo y música de Guillermo Barbieri. No debiera considerarse,

¹⁷³ “El choclo” (1903), letra y música de Ángel Villoldo; “La morocha” (1905), letra de Ángel Villoldo y música de Enrique Saborido; o las composiciones del uruguayo Alfredo Eusebio Gobbi y la chilena Flora Rodríguez de Gobbi, y artistas de *varieté*. Continuadores, hasta cierto punto, de la literatura gauchesca, los tangos criollos se distinguen por sus giros y ambientaciones rurales.

¹⁷⁴ “El taita” (1907), letra de Silverio Manco y música de Alfredo Eusebio Gobbi; “El caburé” (1909), letra de Roberto Cayol y música de Arturo De Bassi; “Matasano” (1914), letra de Pascual Contursi y música de Francisco Canaro. La orilla será el espacio donde, siguiendo el mito tanguero, el gaucho desensilla, se acicala, ablanda sus modos, abandona las faenas del campo, crea el baile de tango y ejerce el proxenetismo.

¹⁷⁵ “Flor de fango” (1917), letra de Pascual Contursi y música de Augusto Gentile; “Margot” (1919), letra de Celedonio Flores y música de Carlos Gardel y José Razzano; “Milonguita” (1920), letra de Samuel Linnig y música de Enrique Delfino, etc.

¹⁷⁶ Se cuentan notables antecedentes en “Aquella cantina de la Ribera” (1926), letra de José González Castillo y música de Catulo Castillo; “Mar adentro (navega mi velero)” (1933), letra de Mario Battistella y música de Enrique Delfino; “Serenata” (1934), letra de Luis César Amadori y música de Rodolfo Sciamarella; o “Niebla del Riachuelo” (1937), letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián, acaso el más logrado de estos tangos, compuesto a propósito de la cinta *La fuga* (1937), dirigida por Luis Saslavsky y Miguel Mileo.

sin embargo, “tópico” en sí mismo sino meramente una ambientación que verá su máximo desarrollo hacia los años cuarenta.¹⁷⁷ En realidad, el mentado tango de Cadícamo trata menos sobre París que sobre la nostalgia por Buenos Aires.

Los tangos que evocan determinados rincones, bares, esquinas¹⁷⁸ o barrios¹⁷⁹ de Buenos Aires suelen magnificar el aura del sitio sacralizado articulando el *ubi sunt* y el *tempus fugit*, por lo que acaso debieran subordinarse al motivo nostálgico. La sola mención de un sitio de la ciudad conocido de antemano por el público fue otro rasgo de modernidad y síntesis, ya que el letrista podía prescindir de ociosas descripciones o explicaciones sobre la importancia de un determinado sitio.

5.3.3.2 Amor trunco y optimismo

“Amor trunco”: “Paciencia” (1937), letra de Francisco Gorrindo y música de Juan D’Arienzo; “Absurdo” (1940), letra de Homero Expósito y música de Virgilio Expósito; “La capilla blanca” (1944), letra de Héctor Marcó y música de Carlos Di Sarli; “Sin palabras” (1946), letra de Enrique Santos Discépolo y música de Mariano Mores; “Tarde” (1947), letra y música de José Canet.

¹⁷⁷ “Margarita Gauthier” (1943), letra de Julio Jorge Nelson y música de Joaquín Mora; “Bohardilla” (1944), letra de Horacio Sanguinetti y música de Rodolfo Blasi; “Margo” (1945), letra de Homero Expósito y música de Armando Pontier; “Mimí Pinsón” (1947), letra de José Rótulo y música de Aquiles Roggero.

¹⁷⁸ Entre las esquinas porteñas mitificadas por el tango se cuentan las intersecciones porteñas de Corrientes y Esmeralda (Celedonio Flores), Suárez y Necochea (Enrique Cadícamo), San Juan y Boedo (Homero Manzi), Gaona y Boyacá (Cacho Castaña), Rivadavia y Rincón (Catulo Castillo), etc.

¹⁷⁹ “Boedo” (1927), letra de Dante A. Linyera y música de Julio De Caro; “Almagro” (1930), letra de Iván Diez y música de Vicente San Lorenzo; “San José de Flores” (1936), letra de Enrique Gaudino y música de Armando Acquarone. Varios músicos y poetas del tango han reclamado para sí la identidad de un barrio: Barracas al sur (José González Castillo), Palermo (Evaristo Carriego y Jorge Luis Borges), La Boca (Juan de Dios Filiberto), La Paternal (Osvaldo Fresedo), Almagro (Osvaldo Pugliese), Pompeya (Homero Manzi), etc.

“Optimismo”: “Vida mía” (1933), letra de Emilio Fresedo y música de Osvaldo Fresedo; “Esta noche de luna” (1943), letra de Héctor Marcó y música de José García y Graciano Gómez; “Solamente ella” (1944), letra de Homero Manzi y música de Lucio Demare; “Gracias” (1946), letra de Carlos Bahr y música de Elías Randal; “El milagro” (1946), letra de Homero Expósito y música de Armando Pontier.

Hacia la década del cuarenta se torna evidente el aboleramiento en las letras de tango en sintonía con el viraje del centro gravitatorio a nivel cultural en América Latina.¹⁸⁰ Por esos años, México releva a la Argentina como meca del cine hispanoamericano, y ello redundaba en el abandono de regionalismos idiomáticos (la prescindencia del voseo y del lunfardo, como botones de muestra) y del tango y su mundo, así como en la adopción de tópicos universales de la canción popular, como el amor trunco.¹⁸¹ Según Carlos Mina, este ideal hiperromántico de mujer en el tango de los años cuarenta responde a una angustia más profunda:

Vimos emerger la culpa por la pérdida y, como un doble efecto, la auto denigración de sí y la sobrevaloración del objeto ideal perdido. Este objeto ideal sobrevalorado está recubierto por una imagen de mujer: ha resultado más fácil hablar del amor perdido de una mujer que reconocer el verdadero proceso de pérdida en que se hallaban. Éste es un proceso equivalente al de los años 20, cuando fue más fácil registrar la “juída” de las milonguitas hacia la mala vida que reconocer el escándalo que producía el cambio de posición de la mujer en relación con los hombres y la asunción de su propio deseo. En ambos extremos del proceso, tanto las milonguitas de los años 20 como las heroínas hiperrománticas de la

¹⁸⁰ «Por el cuarenta, aproximadamente, nuestro tango (...) acentúa los tonos melódicos propios del bolero. En tal sentido, los tangos de Mores -de aquella época arranca su fama-, salvo una que otra excepción, son tan mortales para el tango como el azúcar para los diabéticos», reflexiona Rossler (1964, 66) invirtiendo los términos de la ecuación: es gracias a músicos como Mores que el tango sobrevivió a su fecha de vencimiento.

¹⁸¹ Aníbal Ford atribuye la insistencia amorosa en el tango de los años cuarenta a tres factores: «el cine, la competencia con el bolero, las nuevas relaciones de la pareja fuera y dentro del tango» (Romano 1983, 110). Según Eduardo Romano, «la temática amorosa pierde el carácter vago que adoptara años antes y cobra un tono íntimo, dramático hasta el patetismo, seguramente porque estas letras intentan dar respuesta a la repentina inestabilidad que las variaciones ecológicas y sociales ocurridas en la época han transmitido al matrimonio, a la pareja, al sentimiento amoroso mismo» (1983, 110)

década del 40 son sólo imágenes al servicio de la mirada de los hombres. El tango es una mirada masculina que al hablar de las mujeres las convierte en soporte proyectivo de sus angustias (2007, 335).

La mujer que se presiente en los tangos de José María Contursi, de Catulo Castillo o de Homero Manzi difiere notablemente de aquella musa rea de Celedonio Flores o de Pascual Contursi. El trayecto que va de la milonguita a la amada ideal es el salto que va del arquetipo a la experiencia íntima. Las letras de tango en los años cuarenta profundizan el cambio a partir de figuras femeninas que se recortan del conjunto para encarnar historias singulares con nombre propio elevado al rango de título.¹⁸²

La gravitación del tópico amatorio es tal que, una vez superados los años cuarenta y cincuenta, terminará consolidándose como el más prolífico en la historia del tango (18,61%). Si bien en autores de primera línea como Homero Manzi o Enrique Santos Discépolo se percibe el deslizamiento hacia un registro cuidado para abordar amores imposibles,¹⁸³ hay letristas donde la temática amorosa con un lenguaje lavado de regionalismos ocupa prácticamente la totalidad del corpus: es el caso de José María Contursi, a quien dedicaremos un apartado, pero también de Carlos Bahr y Héctor Marcó, dos plumas de peso.

¹⁸² “Malena” (1941), letra de Homero Manzi y música de Lucio Demare; “Gricel” (1942), letra de José María Contursi y música de Mariano Mores; “Claudiette” (1942), letra de Julián Centeya y música de Enrique Delfino; “Margo” (1945), letra de Homero Expósito y música de Armando Pontier; “María” (1945), letra de Catulo Castillo y música de Aníbal Troilo; “Rosicler” (1946), letra de Francisco García Jiménez y música de José Basso.

¹⁸³ Discépolo se libera del lunfardo para crear letra y música de “Martirio” (1940), “Infamia” (1941) y “Canción desesperada” (1945); y letras de “Uno” (1943) y “Sin palabras” (1946), con música de Mariano Mores. Simultáneamente, Manzi abandona todo criollismo en “Ninguna” (1942), música de Raúl Fernández Siro; “Recién” (1943), música de Osvaldo Pugliese; “Tal vez será tu voz” (1943), música de Lucas Demare; “Tu pálida voz”, música de Charlo; “Fruta amarga” (1944) y “Después” (1944), música de Hugo Gutiérrez; “Fuimos” (1945), música de José Dames y “Romance de barrio” (1947), música de Aníbal Troilo.

Si la primera etapa del tango vocal había identificado una voluntad propia en la mujer sin llegar a comprenderla, el gradual afianzamiento de la familia como núcleo social y la sostenida liberalización de la mujer (quien, por cierto, está accediendo al voto universal durante el régimen peronista) generan que las relaciones entre hombres y mujeres se pueblen de matices: se multiplican hacia los años cuarenta los tangos de desencuentros amorosos, de culpas compartidas, de destinos trancos, mutuas incomprensiones y finales agónicos, pero también de solidaridades trasnochadas y complicidades noctívagas.¹⁸⁴

Se verá, incluso, algo insólito en las letras de tango: optimismo. Finales felices, nuevos comienzos, incitaciones a seguir adelante, a superar obstáculos, a enfrentar desafíos, a encarar la vida con gratitud y esperanza.¹⁸⁵ Aclaremos, sin embargo, que la melancolía atribuida al tango tiene sólidos fundamentos: las letras “optimistas” ocupan el 2,60% durante los años cuarenta y el 1,23% del global (1900-1960), lo que equivale a sostener que son prácticamente irrelevantes para la historia del género y que su existencia acaso no sea sino una variación (feliz) del motivo amoroso.

¹⁸⁴ Como “Los mareados” (1942), letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián, “La capilla blanca” (1944), letra de Héctor Marcó y música de Carlos Di Sarli, “Pregonera” (1945), letra de José Rótulo y música de Alfredo de Angelis, “Romance de barrio” (1947), letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo, “Tú” (1949), letra de José María Contursi y música de José Dames, o “Una canción” (1953), letra de Catulo Castillo y música de Aníbal Troilo.

¹⁸⁵ “Esta noche de luna” (1943), letra de Héctor Marcó y música de José García y Graciano Gómez: «Dichoso de aquel / que pueda decir: / yo tengo un cariño, / qué dulce es vivir»; “Solamente ella” (1944), letra de Homero Manzi y música de Lucio Demare: «Juntos, sin angustias, sin reproches, / sin pasado, noche a noche, / aprendimos a soñar»; “Tu íntimo secreto” (1945), letra de Héctor Marcó y música de Graciano Gómez: «La dicha es un castillo con un puente de cristal, / camina suavemente si lo quieres alcanzar»; “Gracias” (1946), letras de Carlos Bahr y música de Elías Randal: «Gracias, / porque al borde del abismo, / cuando ya estaba perdido / animaste mi esperanza»; “El milagro” (1946), letra de Homero Expósito y música de Armando Pontier: «Si es amor, corazón, y regresa, / hay que darse al amor como ayer»; “Quedémonos aquí” (1956), letra de Homero Expósito y música de Héctor Stamponi: «¡Abre tu vida sin ventanas! / ¡Mira lo lindo que está el río!».

5.3.3.3 Tremendismo y chocarrería

“Tremendistas”: “Cotorrita de la suerte” (1927), letra de José de Grandis; “Cuatro líneas para el cielo” (1949), letra de Reinaldo Yiso y música de Arturo Galucci; “Salto mortal” (1949), letra de Juan Mazaroni y música de Domingo Julio Vivas; “Por una muñeca” (1954), letra de Manuel Barros y música de Emilio Balcarce; “Antiguo reloj de cobre” (1955), letra y música de Eduardo Marvezi.

El tremendismo naturalista que identificábamos en Carriego resuena en un conjunto de tangos efectistas cuya irrupción coincide históricamente con la llegada del peronismo al poder, y que cuentan con la peculiaridad de reponer plañideros melodramas en versos ripiosos colmados de golpes bajos y calamidades a menudo narradas por niños: “Siempre te nombra” (1947), letra de José Rótulo y música de Florindo Sassone y Javier Mazzea, sobre un hombre viudo que participa a su esposa fallecida los percances de la crianza solitaria del purrete que tuvieron juntos; “Salto mortal” (1949), letra de Juan Mazaroni y música de Domingo Julio Vivas, sobre un payaso amurado que se suicida en plena función de circo; “Pasional” (1951), letra de Mario Soto y música de Jorge Caldara, asparentoso desangramiento amoroso; “Por una muñeca” (1954), letra de Manuel Barros y música de Emilio Balcarce, sobre Trinidad, «la niña más rubia / y más buena, más blanca y más pura» de siete años, arrollada por un auto al intentar salvar a su muñequita negra; “Antiguo reloj de cobre” (1955), letra y música de Eduardo Marvezi, sobre un hombre carcomido por la culpa tras empeñar el reloj de su difunto padre; “Cucusita” (1958), letra de Carlos Lucero y música de Alberto Castillo, sobre una niña que implora al médico que sane a su hermanita paralítica, «y en sus sueños vino el hada que pedía / ¡y al instante la nena caminó!».

Párrafo aparte para la producción de Reinaldo Yiso. En “El sueño del pibe” (1945), música de Juan Puey, un «pibe» recibe en su «humilde casa» la citación del club, promete sacar a su madre de la pobreza («Mamita querida / ganaré dinero») y esa noche sueña con su domingo de gloria («el sueño más lindo que pudo tener»); “Cuatro líneas para el cielo” (1949), música de Arturo Gallucci, sobre otro niño de siete años, en este caso detenido por robar un hilo para remontar un barrilete con una carta dirigida a su difunta madre, o “El bazar

de los juguetes” (1954), música de Roberto Rufino, sobre un hombre enriquecido que, en víspera de reyes magos, adquiere todos los juguetes de un bazar para dar a los niños pobres la alegría que él nunca supo gozar.

En cuanto a los tangos chocarreros (o “maníacos” en la terminología de Carlos Mina), su número es diminuto y la orquesta de Juan D’Arienzo su principal impulsora. Se trata de un sub grupo de piezas escritas con un humor chabacano que los medios masivos venían imponiendo en el gusto de las masas:¹⁸⁶ “El hipo” (1951), letra de Reinaldo Yiso y música de Enrique Alessio; “Sepeñoporipitapa” (1951), letra de Carlos Bahr y música de Fulvio Salamancá y Juan D’Arienzo; o “Sarampión” (1952), letra de Raúl Hormaza y música de Eladio Blanco. El humor evocado en estas letras implicó una concesión en el gusto tradicional de los oyentes de tango, y no es ocioso inferir un rechazo frontal en el imaginario de los porteños ilustrados. Según José Gobello, estamos ante una estética *camp* en el tango de estos años:

El *camp* mezcla la burla y la nostalgia. El *camp* es una suerte de romanticismo burlesco; pero no es la burla del romanticismo, ni su caricatura. El *camp* no desdeña la emoción. Frente a una obra *camp*, uno sonríe con ternura, como ante el juego inocente de un niño. Trasladada esta palabra al tango, podría decirse que D’Arienzo dirigía en estilo *camp* y en estilo *camp* cantaba Castillo (1980, 217).

Si bien hay antecedentes como “Cotorrita de la suerte” (1927), letra de José De Grandis y música de Alfredo De Franco, sobre una obrerita moribunda a quien una cotorra augura en vano larga vida, o “Si se salva el pibe” (1933), letra de Celedonio Flores y música de Francisco Pracánico (y su secuela, “Se salvó el pibe”), sobre un niño al borde de la muerte, estos tangos se multiplican hacia los años cincuenta emparentados, quizá, con el maniqueísmo polarizador de la retórica peronista.

¹⁸⁶ En el plano internacional, tanto “Los tres chiflados” (*The three stooges*) como “El gordo y el flaco” (*Laurel & Hardy*) llevaban tiempo en el aire. En el ámbito nacional, actores cómicos como Luis Sandrini, Pepe Biondi o Niní Marshall son plausibles antecedentes para este tipo de tangos.

5.3.3.4 Metatangos

Ejemplos: “Yo soy el tango” (1941), letra de Homero Expósito y música de Domingo Federico; “Malena” (1941), letra de Homero Manzi y música de Lucio Demare; “Una emoción” (1943), letra de José María Suárez y música de Raúl Kaplún; “El morocho y el oriental” (1946), letra de Enrique Cadícamo y música de Ángel D’Agostino; “El choclo” (1947), letra de Enrique Santos Discépolo y música de Ángel Villoldo.

Definiremos globalmente “metatango” como todo aquel que remite a otro/s tango/s en particular, a algún elemento o personaje emblemático del tango o al género en su conjunto.¹⁸⁷ Los metatangos asumen una entre varias posibilidades:

- Utilizan el tango como una forma de la autobiografía: “Por qué canto así” (1943), letra de Celedonio Flores y música de José Razzano.
- Trazan una historia condensada del tango: “El choclo” (1947), letra de Enrique Santos Discépolo y música de Ángel Villoldo.
- Remiten abiertamente a otro/s tango/s: “Naípe marcado” (1933), letra y música de Ángel Greco; “Pobre piba” (1941), letra de Enrique Cadícamo y música de Enrique De Lorenzo.
- Advierten sobre los peligros del pecaminoso tango: “Maldito tango” (1916), letra de Luis Roldán y música de Osmán Pérez Freire.
- Repudian el presente y lamentan la decadencia del tango: “Sencillo y compadre (1941), letra de Carlos Bahr y música de Juan José Guichandut; “Menta y cedrón” (1945), letra de Armando Tagini y música de Oscar Arona; “Tangueando te quiero” (1953), letra de Héctor Marcó y música de Carlos Di Sarli;

¹⁸⁷ Según Idea Vilariño, el motivo del tango presenta los siguientes atributos: «1. Triste, 2. Confidente, amigo, 3. Compadre, 4. Del arrabal a la fama, 5. Rezongos de bandoneones, llantos de violín, 6. Quejas, 7. Voluptuoso, sensual, 8. Tango-vida, 9. Tango-muerte» (1965, 211-213).

“Che, existencialista” (1954), letra de Rodolfo Martincho y música de Mario Landi, “Susanita (yo me quedo con el tango)” (1957), letra de Reinaldo Yiso y música de Enrique Alessio, “Orgullo tanguero” (1959), letra de Enrique Cadícamo y música de Luis Stazo.

- Estatuyen la correcta interpretación del tango, sea en el canto: “Malena” (1941), letra de Homero Manzi y música de Lucio Demare; en la música: “Orquesta típica” (1941), letra y música de Enrique Cadícamo; en la creación: “Cómo se hace un tango” (1942), letra de Enrique Dizeo y música de Arturo Galluci; en la letra: “Una emoción” (1943), letra de José María Suñé y música de Raúl Kaplún; en la danza: “Así se baila el tango” (1942), letra de Marvil y música de Elías Randal; “Taquito militar” (1952), letra de Dante Gilardoni y música de Mariano Mores.
- Invocan elementos distintivos del tango, sean instrumentos emblemáticos: “Bandoneón arrabalero” (1928), letra de Pascual Contursi y música de Juan Deambroggio; “Cuando tallan los recuerdos” (1943), letra de Enrique Cadícamo y música de Rafael Rossi; “Che, bandoneón” (1949), letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo; o paisajes y escenas estereotípicas: “Invocación al tango” (1929), letra de José González Castillo y música de Cátulo Castillo; “Yuyo verde” (1944), letra de Homero Expósito y música de Domingo Federico; “Tango (voz de tango)” (1945), letra de Homero Manzi y música de Sebastián Piana.
- Homenajean a figuras destacadas del género: “Ronda de ases” (1942), letra de Homero Manzi y música de Osvaldo Fresedo; especialmente a Carlos Gardel: “Diez años pasan” (1945), letra y música de José Razzano y Cátulo Castillo; “El morocho y el oriental” (1946), letra de Enrique Cadícamo y música de Ángel D’Agostino, “El cantor de Buenos Aires” (1936), letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián, “Milonga para Gardel” (1947), letra de Horacio Sanguinetti y música de Carlos Viván.
- Interpelan y/o personifican al tango en primera persona: “Yo soy el tango” (1941), letra de Homero Expósito y música de Domingo Federico; en segunda persona: “Porteño y bailarín” (1945), letra de Héctor Marcó y música de Carlos Di Sarli; o en tercera persona: “La abandoné y no sabía” (1943), letra y música de José Canet.

Desde sus inicios, el tango vocal dio muestras de una estética autorreferencial, un aspecto moderno estudiado por Rosalba Campra:

El tango desde temprano tuvo conciencia de formar parte de una trama textual en la que encuentra su sentido y que, a su vez, completa. El más inmediato sistema de referencia es, obviamente, el del tango mismo, sistema delimitado con precisión. (...) El efecto es de canonización del texto primero. Aunque

se lo discuta o contradiga, se le reconoce como condición de arquetipo ineludible. Este tipo de enlace se advierte sobre todo en los momentos de contemplación nostálgica del tango, como es el actual, pero en mayor o menor medida se manifiesta a lo largo de toda su historia (Campra 1988, 19-24).

La configuración de una estética autorreferencial ha redundado en poder de síntesis. Ha permitido, por ejemplo, que un letrista como Homero Expósito emplee en 1943 una sola palabra, “percal”, para dar a entender metonímicamente una historia completa, pues cualquier conocedor del tango y su cultura sabrá conectar esta tela con un cuerpo de milonguita.

Las letras de tango conformaron desde sus orígenes una suerte de circuito cerrado semiótico que economizó recursos. Para narrar una historia o presentar una escena dramática, el letrista nunca requirió de mucho esfuerzo, ya que el tango trabajaba sobre una serie de presupuestos y sobreentendidos que suministraban un marco de referencia compartido.

En los años veinte, las referencias al tango lo emplazaban en el cabaret y, por lo tanto, en la perdición. Se daba entonces la paradoja de una música cuyas letras disuadían de su consumo,¹⁸⁸ pero esa fase debe ser leída en complemento con otra que le vino inmediatamente en zaga: la del tango como amigo confidente que escucha y que consuela.¹⁸⁹ La dualidad tanguera expresa aquí, nuevamente, la figura ambivalente del padre en su doble faz de sabio y tirano: el tango es impiadoso y castiga a los pecadores, pero también es noble y aconseja bien. Al repasar los atributos recientemente citados por Vilariño a propósito del tango y sus menciones en las letras corroboramos siempre la fusión de opuestos: el tango es triste

¹⁸⁸ Diría Gustavo Varela que el tango «se acusa a sí mismo de peligroso, de epidemia que arrasa con todo (...) El tango hace mal, así lo dice el tango mismo» (2005, 67)

¹⁸⁹ “El tango de la muerte” (1922), letra y música de Alberto Novión: «Milonga mía, no me abandones, / tenerte siempre, quiero a mi lao»; “No le digas que la quiero” (1924), letra de Alberto Vaccarezza y música de Enrique Delfino: «¡Tango!... / Melancólico testigo / y el único amigo / de mi soledad»; “Lo han visto con otra” (1928), letra y música de Horacio Pettorossi: «Tango, tango, / vos que fuiste el amigo / confidente de su amor».

pero sensual, es severo pero confidente, es lúgubre pero canyengue, es vida pero es muerte. Lo que están expresando es, en otras palabras, la esencia contrastiva del tango:

Si naturalizamos ese juego de inclusiones en abismo es porque el tango ha instalado, con inusitada potencia, su propio mito. Y si sus autores nos han machacado incansablemente que el mundo es un tango, la eficacia de su prédica ha sido posible porque finalmente, después de décadas, el tango se ha revelado como un mundo tan múltiple, tan rico, que es capaz de asignar credibilidad a cualquier representación convencional. (...) El tango es, en el tango, no sólo objeto de definición y representación, sino sujeto y objeto de apóstrofe. El tango invoca al tango, se dirige a sí mismo en prosopopeya, se da entidad en un movimiento que implica por un lado introspección y por otro, duplicación (Schvartzman en Conde 2014, 164)

Sin embargo, el metatango no tuvo mayor gravitación en los años veinte. Su crecimiento exponencial se daría hacia los años cuarenta y cincuenta, lógica consecuencia del declive: del total de sesenta y un metatangos recogidos, cuarenta y seis (más del 75%) corresponden a esas décadas. Para disimular la carencia creativa, los letristas implementaron toda suerte de variantes: persona (primera, segunda y tercera), tiempo (pasado, presente y futuro), tono (quejoso, evocativo, exaltado), etc., pero las letras no hacen sino girar en círculos.

En este repliegue “meta” del género debemos leer una crisis por triplicado: narrativa, representacional y lingüística. El tango pierde sujeto dramático cuando sus historias dejan de representar una vivencia compartida y, por lo tanto, ejemplar. Pierde su espacio propio, Buenos Aires, cuando la ciudad real queda desfigurada en la homogenización de la urbanidad moderna, los barrios pierden identidad propia y la ciudad se vuelve fría e impersonal hasta dejar de figurar en sus mejores páginas,¹⁹⁰ y pierde su vocabulario distintivo, el lunfardo,

¹⁹⁰ No otro sentido reconocemos en aquel verso de Cátulo Castillo en “El último farol” (1969): «Tan alta la ciudad / que nos dejó sin sol, / que nos tapó la estrella / del último farol».

cuando los medios masivos promueven la igualación de las hablas y el registro culto-literario de sus letristas, muchos de ellos con estudios superiores, termina por absorberlo prácticamente todo.

5.3.4 COLOFÓN AL ORDENAMIENTO POR TÓPICOS

La primera década del siglo (1900-1910) nos expone al imperio casi solitario del tango cupletero o zarzuelero que, lo adelantábamos en nuestro capítulo “Género chico español y sainete nacional en el tango criollo (1895-1910)”, constituye menos un motivo que una tipología o una modalidad de presentación teatral. La gran mayoría de tangos estrenados en esta época son instrumentales, pensados menos para el canto que para la danza. La década siguiente (1910-1920) articula tímidamente las que serán las dos grandes situaciones axiales del tango-canción que habrían de imponerse por abrumadora mayoría en los años siguientes.

Los años veinte son la eclosión narrativa del tango: el amure (20,32%) y el conventillo carriguero (8,55%), un motivo que en verdad se desgrana en su desfile de arquetipos: milonguitas (16,57%), guapos (11,76%), atorrantes (8,55%), pobres viejecitas (4,27%), carnaval (5,34%) y timba (3,20%). He ahí los grandes tópicos de las letras de los años veinte, claramente reflatados del sainete, el tango criollo y la poesía carriguera. Una coincidencia en todos ellos es la estructura inherentemente narrativa y teatral que los organiza, pero también la propensión a exponer una situación dramática de fuerte carga emotiva y, no siempre, rotundo mensaje moral. Pascual Contursi, Celedonio Flores y José González Castillo dirigen este proceso en las letras de los años veinte.

Los años treinta mitigan esta doble obligación de narrar y representar que había jalonado la escritura de las letras precedentes. Nótese la caída en picada de las situaciones axiales

Tomás Lara & Inés Roncetti de Panti comentaban hacia los años sesenta que «el público de la gran ciudad se ha homogeneizado mucho socialmente; del todo geográficamente, puesto que los barrios han dejado de ser diferenciados, específicos o creadores y el Gran Buenos Aires se han argentinizado» (1961, 70).

del tango-canción, primero, y el palpable pesimismo cuando atendemos a los principales motivos tangueros: nostalgia (11,68%), crisis social (9,74%) y desasosiego (5,19%). También se prefigura el motivo de amor trunco (16,23%) que verá su esplendor en la década siguiente. El dinamismo narrativo de los años veinte cede a la contemplación rememorativa. La impronta moral se atempera, también, desde que Enrique Santos Discépolo se empeñara en hacer volar por los aires la tabla de los valores, y en su lugar aparece el tono melancólico de la resignación. Homero Manzi y Alfredo Le Pera son dos fieles exponentes de este viraje hacia la nostalgia sosegada. Sus letras buscan menos aleccionar mediante *exempla* que compartir una cierta disposición sensible en la evocación de paraísos perdidos, y de allí la importancia que empieza a cobrar el eje lírico, cuyo rol hasta aquí era más bien secundario.

Los años cuarenta y cincuenta sacrifican, directamente, lo narrativo y lo dramático que, eclipsado por lo lírico, queda prácticamente relegado a tangos cualitativa y cuantitativamente (4,21% entre ambas décadas, pero 9,67% en los años cincuenta) inferiores como los tremendistas, donde la sensiblería de Carriego es llevada al paroxismo de la narración, y los chocarreros, donde la veta picaresca y teatral del tango germinal se deforma en payasada. Como nunca antes, una temática, la amatoria, monopoliza la creación literaria (34,02%, si sumamos los tangos “optimistas”), seguida muy a la distancia por los metatangos (16,14%). Otros tópicos corren muy de atrás (afro, criollos, espacios idealizados, nostalgia, el mar) y se consumen con rapidez.

Muchas conclusiones se desprenden de la mera observación del cuadro. Que en sesenta años de producción intensa las letras de tango apenas hayan excedido los veinte tópicos nos habla de una notable economía de recursos, sin contemplar incluso la posibilidad de subsumir algunas temáticas en otras más generales. Señalábamos, por ejemplo, que idealizar un espacio, el viejo arrabal, los guapos de antes, un periodo del pasado argentino, las costumbres rurales, los carnavales de antaño o las comparsas de los negros son, en definitiva, variaciones veladas de la nostalgia. Más aún, que más del 40% de los tangos trabajen sobre variantes de la mujer y el tema amoroso (si hemos de sumar los tres ejes más empleados: amor trunco, amure y milonguitas), ratifica la tendencia sintética que identificamos en el modesto microcosmos carriguero.

Los tópicos en el tango avanzan de los arquetipos de los años diez y veinte hacia la voz individualizada. El efecto de este fenómeno atomizador es inmediato: hasta los años cincuenta, las letras se comportan con cierta homogeneidad y conforman grandes bloques temáticos, donde importa menos el autor o la destreza en la factura que la representatividad colectiva del asunto trabajado.

A partir de los cincuenta, una compartimentación semejante se torna cada vez más difícil. Las letras propenden al universo cerrado, lo cual no quita que muchas de ellas todavía admitan la compartimentación, una vez traspasada la frontera de 1960. Letristas como Horacio Ferrer, Eladia Blásquez o Héctor Negro cayeron en la trampa: o bien echaban mano a motivos desgastados y perimidos en el imaginario de la Buenos Aires histórica, bulliciosa y superpoblada de los años sesenta o setenta, o bien apelaban a su ingenio individual para crear nuevas situaciones (la locura en “Balada para un loco” o la identidad argentina en “Somos como somos”, por ejemplo) que atendieran a vivencias personales y algo retuvieran del estilo de sus predecesores, pero resignando la vía del tácito reconocimiento popular.

5.4 LO DRAMÁTICO, LO NARRATIVO, LO LÍRICO

Si se observa con detenimiento, se verá que cada uno de los tres grandes géneros literarios tuvo su momento de apogeo en las letras de tango y que cada nueva generación de letristas fue incorporando las posibilidades de los restantes géneros literarios hasta alcanzar con sus letras el rango de “mini óperas”¹⁹¹ de tres minutos de duración, en su cariz lírico, dramático y narrativo (ópera) y su notable poder de condensación (mini), según lo explica Enrique Cadícamo:

¹⁹¹ Rafael Flores (1993, 95) y Horacio Ferrer (2013, 99), entre otros.

Aunque se desdeñen las letras de tango, hay que reconocer que escribir una es hacer alarde de una admirable síntesis. Es reducir el argumento de una obra teatral de tres actos a sólo tres minutos, que es lo que dura la interpretación de un tango. Es decir, un minuto por acto (2015, 77).

Lo teatral apareció con las letras del tango germinal (1900-1915), desde aquellas graciosas fórmulas de presentación en primera persona y tiempo presente (“Yo soy...”) que entrañaban, en sí, una puesta en escena. El cantor o la cantante jugaban a representar un personaje por lo que revestían la interpretación de histrionismo y teatralidad para regocijo del público. Los dotes actorales requeridos para el sainete y el circo pasaron a ser exigidos para cantar el tango. No había allí, sin embargo, ni relato ni dominio técnico de las herramientas del lenguaje poético, sino mero entretenimiento inofensivo.

Las letras primigenias del tango vocal (1915-1930) abrieron paso a la narración. Para ello explotaron las posibilidades del pretérito y la tercera persona sin desatender lo dramático, sostenido ahora en el apóstrofe y en la segunda persona interpelativa en ausencia de la contraparte, lo cual confirió al tango un carácter íntimo y un tono confesional que lo arrimó al monólogo dramático. La descripción cristalizada en profusas enumeraciones nominales ofició de puente entre uno y otro género, lo teatral y lo narrativo, dado que montaba una escena sin dejar de colorear el relato. Restaba lo lírico, una empresa que no se alcanzaría sino esporádicamente (Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, José González Castillo, Francisco García Jiménez),¹⁹² descontando el descubrimiento estético del pintoresco lunfardo en la alternancia de los tres registros centrales de las letras de tango (criollo, lunfardo, culto).

Durante la segunda etapa del tango vocal (1930-1942), las letras comprimieron lo dramático y lo narrativo con el fin de liberar espacio para la emergencia de lo lírico: se lim-

¹⁹² Eduardo Romano entiende que «durante la década de 1920, la poesía del tango (...) se consolida desde el punto de vista retórico en torno a tres componentes: el lírico, que presupone el uso del verso y sus recursos habituales; el épico, en el sentido de narrar una historia o al menos una circunstancia completa, y el dramático, proveniente de las voces que se hacen oír y a menudo dialogan el tiempo que dura -alrededor de tres minutos, por imposiciones discográficas- cada versión» (Romano en Conde 2014, 43).

piaron ripios y cacofonías, se abandonaron los arquetipos carriegueros, se adoptaron esquemas de métrica y rima más flexibles, se emplearon pies métricos, acentos, aliteraciones y otros efectos sonoros para embellecimiento sonoro de la letra, se privilegió el cuidado de las formas y la adopción generalizada del registro culto literario con profusión de figuras poéticas por sobre el lunfardo en retirada y se expandieron los tópicos del tango vocal. El tono nostálgico rememorativo monopolizó la creación letrística en detrimento del vigor y el dinamismo requeridos en el relato.

En la tercera etapa del tango vocal (1942-1955), lo lírico acapara la escena hasta eclipsar por completo lo narrativo y lo dramático, relegados a un puñado de tangos de inferior categoría, como se explicara en el capítulo anterior. El tango quedó desprovisto de sujeto dramático y de línea argumental, a la deriva del significante puro (la saturación de rimas internas es fiel exponente de este proceso),¹⁹³ la metaforización ilimitada y el circuito cerrado de la autorreferencialidad. El resultado global puede diagramarse del siguiente modo:

TANGO GERMINAL (1900-1915) -> < **DRAMÁTICO** >

PRIMERA ETAPA DEL TANGO VOCAL (1915-1930) -> **DRAMÁTICO** + < **NARRATIVO** > + **LÍRICO**

SEGUNDA ETAPA DEL TANGO VOCAL (1930-1942) -> **DRAMÁTICO** + **NARRATIVO** + < **LÍRICO** >

TERCERA ETAPA DEL TANGO VOCAL (1942-1955) -> ~~**DRAMÁTICO**~~ + ~~**NARRATIVO**~~ + < **LÍRICO** >

¹⁹³ Distintas explicaciones se esgrimieron sobre el fenómeno. Según Carlos Mina (2007), ello responde, nuevamente, al proceso de desrealización depresiva de la sociedad porteña pos inmigratoria que fuera comentado en el capítulo correspondiente. Blas Matamoro (1982) se inclina por un argumento de corte clasista: los nuevos poetas del tango son representantes de una clase media porteña ilustrada sin pasado orillero a la cual el cordón industrial del conurbano y su expresión política, el peronismo, les resultan ajenos y distantes, por lo cual tienden a replegarse en un culteranismo anémico y estéril que niega los procesos sociales en pugna y que deja en evidencia el final de la tregua entre clases sociales que Matamoro adjudica al advenimiento del yrigoyenismo.

5.5 LAS LETRAS DE PASCUAL CONTURSI COMO CONSOLIDACIÓN FORMAL

En sintonía con el revisionismo histórico que signó al cine argentino de aquella época, en 1952 se estrenó *Mi noche triste*, dirigida por Lucas Demare sobre argumento y diálogos de Francisco García Jiménez y José María Contursi.

Cotejada con testimonios y referencias documentales, la película se encarga de limar las aristas en la biografía de Pascual Contursi para ofrecer una versión dulcificada del letrista¹⁹⁴, representado como un *rana* incorregible y despilfarrador¹⁹⁵ pero de corazón noble y dadivoso. Rodeado de vecinos, Contursi es la atracción principal en el zaguán del conventillo donde malvive. Durante el estreno teatral de su tango “Ventanita de arrabal”, Contursi con modestia informa al público que sus versos están escritos «en la jerga contrahecha de un hombre del arrabal», y recibe como respuesta su primera ovación al concluir su interpretación. La película busca instalar la imagen de Pascual Contursi como interlocutor de su pueblo: «Yo escribo cosas del pueblo como creo que las siente el pueblo, pero pueblo de bien abajo, ¿sabe? Mi lenguaje es de ese pueblo que anda chapaleando barro», remata en una escena enviando un guiño a la poesía de Celedonio Flores.

¹⁹⁴ Hijo de inmigrantes italianos, Contursi gana temprana fama de mujeriego, alcohólico y disoluto. Al tercer año de su matrimonio abandona el conventillo de Lanús que habitaba junto a su esposa, Hilda Briano, y su hijo de tres años, José María, para trasladarse a Montevideo, donde subsiste de su vena payadoresca pues, por demás de cantor, sabe acompañarse con la guitarra. En sus ratos libres improvisa letras que superpone a tangos instrumentales ya existentes (de allí a que buena parte de sus letras ostenten dos títulos), y así crea “Mi noche triste” sobre una melodía de Samuel Castriota. Con cierto reconocimiento logrado, Contursi incursiona como sainetero con suerte dispar. En 1927 se traslada a París de donde, entre brotes psicóticos derivados de la sífilis, lo embarcan engañado para internarlo en el Hospicio mental de las Mercedes, en la Argentina, donde fallece en 1932.

¹⁹⁵ Versiones biográficas desmienten esta veta “desprendida” del autor. Consúltense, al respecto, los ensayos sobre Pascual Contursi escritos por Roberto Selles y Osvaldo Pelletieri contenidos en el tomo XVII, “Los Poetas (I)”, de la *Historia del tango* editada por Corregidor (Martini Real 1980). Allí se consigna el litigio que Contursi entabla con Samuel Castriota, pianista compositor de “Mi noche triste”, por los derechos de autor.

Sobre el final, en la escena más memorable, vemos a un Contursi que, ebrio y doblemente “amurado” (por su amante Lita y por su despótica esposa despechada), va escribiendo los versos de su famoso tango a medida que los va viviendo (impugnando, de paso, la lectura en clave paródica y “canfinflera” de su letra). La intención, claramente, es conceptualizar su arte como expresión espontánea de vivencias inmediatas y su estilo como una prolongación del habla de la calle.

La escena final prosigue. Postrado en la catrera después de haber creado su tango célebre, Contursi recibe la visita de su hijo José María, quien había ingresado al cotorro des- arreglado para salvar a su padre: «Vine a buscarlo porque lo necesito (...) Usted sabe que yo le tengo confianza, así que no me puede fallar».¹⁹⁶ Fundidos padre e hijo en un abrazo, la historia se transporta al presente de la cinta donde, luego de escuchar a la orquesta de Aníbal Troilo en el cabaré Tibidabo, el fantasma de Contursi sube unas escaleras y atraviesa lentamente una neblina hasta disiparse en la luz de fondo. Esta beatificación del padre,¹⁹⁷ este ascenso al panteón de los tangueros inmortales, recarga de *pathos* la descontracturada y errática vida de Pascual Contursi, recreada por su hijo como un vía crucis con su correspondiente resurrección.

La película pone de relieve, probablemente sin proponérselo, dos estilos tangueros: uno realista y uno romántico. El anverso es el costumbrismo pintoresquista de Pascual Contursi, su esquemática candidez y su oído absorbente de payador itinerante que derivó en una

¹⁹⁶ En un claro anacronismo: José María Contursi no contaba diez (aproximadamente) sino tres años cuando su padre lo abandonó en 1914, el año de “Mi noche triste”, estrenado tiempo después.

¹⁹⁷ Pascual y José María, padre e hijo, contraen tempranas nupcias, aunque difieren en el sentido de la responsabilidad: Pascual abandona a su esposa Hilda Briano y a su hijo de tres años para rodar por el mundo (el guion no lo presenta como victimario sino víctima de “amuro”), mientras José María renuncia a un amor para sostener a la familia construida con su esposa, Alina Zárate. Ante similar encrucijada, toman decisiones opuestas. Se da, sin embargo, una paradójica inversión en sus tangos: Pascual proyecta la culpa («Percanta que me amuraste»), mientras José María la asume («todo el mal que te causé»).

escritura intuitiva, salpicada de lunfardismos¹⁹⁸ y errores gramaticales que, premeditados o no, se pensaron a imagen y semejanza del pueblo raso: queísmos («me hago ilusión que volvés»), dequeísmos («perdoname si te bato / de que yo te vi nacer», «y manya con sentimiento / de que así, enferma y sin vento»), la adición de “-s” a la segunda persona singular del pretérito perfecto simple («te entregastes a las farras»), omisión de preposiciones obligatorias («te encontré como un pebete / que la madre abandonó», «aquel que, un domingo, / bailaron un tango», «mirar los bacanes»), anacolutos («y tus notas doloridas / aumentó mi berretín», «vos también abandonada / de aquel día... se quedó», «la pebeta que has andado»), y dos usos (morfológico el primero, léxico el segundo) socialmente estigmatizados en su tiempo como el voseo y el lunfardo.

Su reverso lo hallamos en la impronta romántica de José María Contursi, sólo advertida entre líneas, en la idealización del pasado (de su padre, en este caso) y sus fantasmagorías a prueba de toda facticidad, en la horma mítica y religiosa (“literaria”, en el sentido peyorativo del término) con que moldea a sus héroes, en la culpa engendrada por la cruz del abandono sufrido y en el tango entendido como testimonio de un desgarramiento sentimental.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Sobre el uso del lunfardo en los tangos de Contursi, entiende Idea Vilariño que se da «la mejor forma en que un dialecto o un vocabulario de grupo -despreciado, en este caso- puede incorporarse al idioma mayor: mesuradamente y sin oscurecer su contexto (...) Indica, pues, una voluntad de hablar, de hacer valer su lenguaje, no de lucirlo, atosigando su texto a riesgo de volverlo hermético» (1965, 24). De acuerdo con David Lagmanovich, «las voces lunfardas aparecen como en la conversación corriente, no como “citas” de un decir ajeno. Es evidente que el tango se encamina a ir conformando una poética de la cotidianidad» (2000, 114)

¹⁹⁹ Rómulo Cosse propuso organizar las letras de tango según se atengan a una impronta romántica o realista: «se pueden sintetizar los rasgos de la línea romántica y de la realista, al decir que en la romántica se pinta líricamente una emoción; y en la realista una situación dramática iluminada con vivos trazos narrativos» (2016, 130). Para dicho autor, lo que aún al conjunto de letras de tango no es su impronta sino «el sentimiento agónico que reina en su lenguaje», un postulado que no resiste un cotejo superficial del corpus tanguero.

Más allá de la entronización de Pascual Contursi y su letrística propagada incluso en el terreno público²⁰⁰, la posición reservada a su obra resulta un tanto ingrata si entendemos que el reconocimiento de su inventiva va en detrimento del equilibrio formal, sintético y contrastivo adquirido por su pluma, intuitiva o premeditadamente.

5.5.1 “Mi noche triste” (1917)

A más de un siglo de distancia, podemos concluir que ninguna letra de tango ha sido más diseccionada que “Mi noche triste” (1917). La planicie del texto y la simplicidad de sus conceptos y sus recursos no ha sido impedimento para que generaciones enteras de especialistas se abocaran a la tarea de desglosar el tango más mentado de Pascual Contursi, por juzgarlo fundacional en su género mal llamado tango-canción.²⁰¹ Rossler (1964), Salas (1986), Gobello (1980 y 1999), Flores (1993) y Ferrer (1999), entre muchos otros, han suscrita, bien que con sus respectivos matices y reticencias, a esta presentación de los hechos, abonada en primer término por el hijo del letrista, José María Contursi: «Puede decir, con mi propia certeza y autorización, que en Montevideo nace el tango canción con mi padre» (Ulla 1982, 148). Jorge Higa consigna que el mérito de Contursi «se fundamenta en el carácter descriptivo del suburbio y en la simplicidad de su estructura narrativa» (181), mientras para Eduardo Romano, “Mi noche triste” anuda fondo y figura hasta convertir «en sensibilidad amorosa lo que era, en las letras anteriores, procacidad prostibularia o bravuconada desafiante. (...) Esa enunciación interpelativa tuvo una influencia decisiva» (Conde 2014, 40). Osvaldo Pelletieri destaca en “Mi noche triste” «los elementos que van a configurar luego la

²⁰⁰ En las entrevistas se advierte la prolongación de este “sacrificio” del hijo por su padre: «Mi padre, Pascual Contursi, fue realmente el representativo del tango. En nombre de él y partiendo de su obra, de la cual es pálido reflejo la mía, debe comenzar a hablarse de la letra de tango» (Ulla 1982, 147).

²⁰¹ Por los motivos aducidos en el capítulo “La macro forma en el tango vocal y la época de oro (1920-1955)”. Véase Kohan (2010, 26).

llamada letra del tango: simplicidad y síntesis», con influencias de «A. El sainete criollo; B. Las letras creadas por payadores suburbanos; C. Los poemas lunfardescos; D. Los poemas de Carriego. (...) si bien Contursi tomó en alguna medida elementos de ellas, a partir de allí pergeñó una inédita síntesis propia y específicamente adecuada al tango» (Martini Real 1976, 3153-3163). Ricardo Piglia redobla la apuesta y arriesga, en lo que no pasa de ser una jactancia ingeniosa, que «la historia del tango es una variación incesante del primer verso de *Mi noche triste*» (1993, 78). Blas Matamoro pondera la vena populista de Contursi y su tango en sintonía con el advenimiento del radicalismo al poder y el consecuente “acuerdo” (su terminología) entre la oligarquía vernácula y los sectores medios y bajos de Buenos Aires: «El público plebeyo se exalta ante el tango cantado: se ve a sí mismo convertido en obra de arte y a los sucesos de su cotidianidad elevados a la altura de lo estético. El canon le asegura la inmortalidad de los productos de la cultura formal» (1982, 116). Sin demasiados rodeos, José Gobello propondrá abandonar la tradicional bipartición entre Guardia Vieja y Guardia Nueva en la historia del tango para hablar, mejor, de etapa precontursiana y postcontursiana. Según Gobello, «la importancia de Contursi estriba en que es él quien expresa al nuevo porteño, que ya no es un compadrito criollo, con aire de chulo, sino un hijo de inmigrantes, con tristezas de gringo» (1991, 80). Tras destacar el uso innovador de la interpelación, el argumento y el lunfardo medido, Oscar Conde aclara que «el mérito de “Mi noche triste” es el de haber conjugado todos esos recursos (el argumento, la interpelación, el uso dosificado del lunfardo) en un único texto que responde al formato de una confesión» (2014, 91). David Lagmanovich prefiere destacar la silueta de la innominada “percanta”, la responsable de fijar «una situación cardinal del mundo tanguero: el “bulín” como uno de los ámbitos de la peripecia amorosa, y el abandono que, salvo unos pocos casos, es obra de la mujer en ejercicio de su libre voluntad» (2000, 115). Añadamos a este copioso inventario de aciertos el laurel que recae sobre “Mi noche triste” por tratarse del primer tango grabado en la voz de Carlos Gardel.

Sin embargo, como ya supo advertir Javier Barreiro, «la insistencia en hablar de un tango aislado, “Mi noche triste”, como nacimiento del tango-canción ha provocado muchas exageraciones» (en Conde 2014, 30). Lejos de desmentir el postulado de Pascual Contursi en tanto padre del tango vocal, debiérsele medir su alcance. “Mi noche triste” fue un tango importante e influyente más que el rotundo parteaguas al que empecinadamente lo han erigido las historiografías tangueras.

Esa propensión a forjar hitos suele atribuir unilateralmente a Pascual Contursi la invención de las dos situaciones axiales del tango vocal, “amuros” y “milonguitas”, respectivamente encarnados en “Mi noche triste” y “Flor de fango”, como si el motivo del hombre abandonado no se retrotrajera (cuanto menos) hasta la poesía trovadoresca de la Baja Edad Media, y como si la “milonguita” no se encontrara ya prefigurada en Evaristo Carriego y su humilde costurerita que dio el mal paso y ésta, a su vez, en el folletín francés y la ópera italiana del siglo XIX. Bastante hemos discutido en capítulos precedentes sobre la genealogía de estos motivos.

Si Carriego descubre las posibilidades poéticas del arrabal con sus arquetipos y su ecología, a Pascual Contursi, Celedonio Flores y José González Castillo, entre otros, les cabe en suerte capitalizar ese hallazgo para el tango. Sin embargo, no es allí, en el plano del contenido, donde hallamos el aporte central de Contursi a las letras de tango, sino en la identificación de recursos formales que contribuyeron decisivamente a consolidar el tango vocal.

5.5.2 Lineamientos musicales en los tangos de Pascual Contursi

Dado el anárquico método de escritura adoptado por Pascual Contursi (la superposición de letras a tangos instrumentales aleatoriamente seleccionados), resulta difícil discernir invariantes en las piezas musicales. Contursi se inclina por tangos sencillos cuyas melodías se conduzcan por grado conjunto de la escala o nota repetida, o que no supongan grandes desafíos vocales con intervalos remotos. Desde luego, “Mi noche triste” ofrece una primera excepción a la regla con su melodía arpegiada que, típico exponente del modo compositivo durante la guardia vieja, ya en su primer compás contiene un salto de décima. Otro tanto se diría de “Ventanita de arrabal”, cuyo intervalo de octava al inicio de la segunda sección supone el único escollo interpretativo en su modesto dibujo melódico.

Excepciones de lado, Contursi se decanta por tangos más tradicionales, por melodías simples y armonías previsibles (recordemos que además de superponer la letra, Contursi interpretaba sus propias composiciones). Tangos arpegiados al estilo de la guardia vieja son

infrecuentes, pero también lo son aquellos modernos tangos llamados “romanza” que signaron los años veinte con sus refinados cromatismos. De la primera camada de compositores de tango, Contursi superpone letra a obras de Eduardo Arolas (“Era linda mi gauchita” y “Qué querés con esa cara” sobre la melodía de “La guitarrita”), Vicente Greco (“El flete”), Francisco Canaro (“Matasano” y “Puentecito de plata”) o Augusto Berto (“Ivette”). De compositores vinculados a la guardia nueva, escoge piezas de Enrique Delfino (“Qué lindo es estar metido” y “Amores viejos”) y Juan Carlos Cobián (“Pobre paica” sobre la melodía de “El motivo”): tangos conservadores en la forma más allá de sus audaces plumas.

El principal colaborador musical de Contursi fue el bandoneonista italiano Antonio Scatasso (1886-1956), con quien crea siete piezas en el espacio de tres años (1924 a 1927): “Caferata”, “La mina del Ford”, “Marchetta”, “Pobre corazón mío”, “Te doy lo que tengo”, “La he visto con otro” y “Ventanita de arrabal”. El estilo compositivo de Scatasso se advierte en su tango más famoso, “Ventanita de arrabal”; obra bipartita y bimodal (mayor y menor), con dos secciones compuestas a partir de una célula rítmica definida en dos compases (típicamente, un motivo tético y otro sincopado), acordes de tónica, dominante y subdominante que nunca se apartan de la tonalidad primera y progresiones melódicas por grado conjunto. La suma de estos recursos da como resultado el estilo llano, criollo, de Scatasso, un estilo ajustado a las letras de Pascual Contursi que, según veremos, resisten idéntica adjetivación.

5.5.3 El estilo tanguero de Pascual Contursi

Apegado todavía al verso octosílabo²⁰² que distingue las formas narrativas más añejas de la lengua castellana (y ciertamente las más criollas de la literatura argentina, si pensamos

²⁰² Sobre su uso en Pascual Contursi, observa García Jiménez: «El tradicional octosílabo evita holgadamente la recurrencia a expresiones retóricas complejas y posibilita su pronta y popular recordación en una época todavía apegada a las simples variaciones del género payadoresco» (Martini Real 1976, 3158-3159)

en la gauchesca), Pascual Contursi se ubica en el conventillo y desde allí retrata sus personajes típicos y su ambientación elemental. En lo formal, si bien Contursi oscilará entre un puñado de versificaciones españolas castizas (redondillas, romances, décimas, etc.), contribuirá a fijar la estructura canónica del tango: estrofa breve, generalmente de cuatro versos de arte menor, con rima en los dos versos interiores y suelto el último, acabado en palabra aguda para coincidir con el cierre de la frase musical:²⁰³ «Mina que fue en otro tiempo / la más papa milonguera / y en esas noches tangueras / fue la reina del festín. / Hoy no tiene pa' ponerse / ni zapatos ni vestidos, / anda enferma y el amigo / no aportó para el bulín».

Las estrofas breves se van entrelazando con la unidad que garantiza la rima del último verso oxítono, como las pseudo octavas italianas (abb̄c-deēc) de “El motivo”, “Ventanita de arrabal”, “Champagne tangó” y de “Ivette”, ligeramente alteradas en “Mi noche triste” (abb̄c-dd̄c-eēc) o el esquema arromanzado, símil seguidilla (abcdbef) de “Garabita”, levemente modificado (abcd-ebfd) en “Caferata” o en los hexasílabos de “La mina del Ford”, o bien valiéndose de la sola rima del cierre de frase en palabra aguda (abcd-efgd), como en “Bandoneón arrabalero”, la última de sus creaciones.

En la macro forma, sus primeros tangos exponen linealmente la anécdota en número variable de estrofas (tres, cuatro, cinco) sin contrastes ni diferencias internas. Serán sus últimas composiciones, “Ventanita de arrabal” (1927) o “Bandoneón arrabalero” (1928), las que adopten el formato estrófico binario, simétrico y contrastivo (ABCB), fijado hacia comienzos de los años veinte desde “Milonguita” (1920) en adelante.

El empleo de la primera persona caracteriza su primera etapa de composiciones más criollas (“Era linda mi gauchita”), cupleteras (“Matasano”) o saineteras (“La mina del Ford”), pero es el descubrimiento de la segunda persona, explotada en sus tangos capitales, la que abre en el género el apóstrofe como recurso escénico inmejorable para generar proximidad emocional: la interpelación solitaria hacia un sujeto ausente por definición despierta la conmiseración del oyente del tango, destinatario último de las zozobras sentimentales. He ahí un

²⁰³ En otras palabras, una octava italiana o aguda o “bermudina” con versos octosílabos. Difícilmente Contursi supiera el nombre de la estrofa o el de su creador, el poeta español Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883).

principio de simetría contrastiva abierto al tango por Pascual Contursi: la descripción (estática) y la narración (dinámica) se combinan para generar el efecto dramático en un diálogo cuyos intervinientes, para el caso del “amuro”, se oponen estructuralmente, según vimos en “Los tópicos y la economía de recursos”: el hombre pasivo, solitario, sensible, empobrecido y fiel, frente a la mujer dinámica, gregaria, fría, advenediza e infiel, por el otro.²⁰⁴ No es infrecuente en la crítica el error de extrapolar este esquema paradigmático de “Mi noche triste” a la totalidad de la producción contursiana o incluso a tangos similares de otros autores sin atender a matices en el uso.

La tercera persona, por su parte, implica una toma de distancia, por lo cual queda reservada en Pascual Contursi a la narración de épocas remotas o cosas desaparecidas en el tiempo: «Se acabaron los pesaos, / patoteros y mentaos / de coraje y decisión» (“El flete”), «Esas minas veteranas / que siempre se conformaban» (“Champagne tangó”), «Mina que fue en otro tiempo» (“El motivo”). Recién con “Ventanita de arrabal” la distancia de la tercera persona adquiere pleno vigor.

5.5.4 “Ventanita de arrabal”

La primera sección introduce el espacio a partir de un lente que, desde un plano general, se va reduciendo hasta el primer plano de la protagonista («barrio» > «conventillo» > «pisos» > «puerta» > «organitos» > «piba»), en una suerte de *travelling* introductorio que solo reposa al dar con la imagen estática, potenciada por los gerundios, de la muchacha a la espera: «En el barrio Caferata / en un viejo conventillo, / con los pisos de ladrillo, / minga de

²⁰⁴ Los tangos de Pascual Contursi presentan una peculiaridad apuntada por Conde (2014, 95) en el tratamiento del “amuro”: los hay también en sentido contrario, es decir, de mujeres “amuradas”, como “Caferata” o “Ventanita de arrabal”.

puerta cancel, / donde van los organitos / su lamento rezongando, / está la piba esperando / que pase el muchacho aquel».

Sin embargo, el pronombre demostrativo («aquel») que cierra la primera sección recupera la distancia y abre el juego evocativo de pretéritos indefinidos («entró», «pidió», «cantó», «bailaron», «arrastró», «nunca volvió») que, junto al angostamiento del verso (de octosílabos a hexasílabos) y a las anáforas condensadas cada dos versos hacia el final de la estrofa («aquel»), incrementan la tensión dramática:

Aquel que solito
entró al conventillo,
echao a los ojos
el funyi marrón;
botín enterizo,
el cuello con brillo,
pidió una guitarra
y pa'ella cantó.
Aquel que, un domingo,
bailaron un tango;
aquel que le dijo:
"Me muero por vos";
aquel que su almita
arrastró por el fango,

aquel que a la reja

más nunca volvió.

El principio tanguero de síntesis despunta en los últimos ocho versos de la composición (vv.17-24), donde se condensa el enamoramiento y el “amuro” de la muchacha protagonista: baile (vv.17-18), declaración de amor (vv.19-20), desfloramiento (con el eufemístico «arrastró por el fango», el punto más agudo de la melodía, vv.21-22), abandono y olvido (vv.23-24). La simetría de versos entre ambas secciones es perfecta si agrupamos los hexasílabos de a dos para formar dodecasílabos, de modo que cada verso coincida con dos compases musicales como sucede en la primera sección. El contraste entre secciones viene dado por los tiempos verbales (del presente al pasado), por el carácter de cada una (descriptivo y narrativo) y por la actitud de los sujetos intervinientes (la espera de ella y el ultraje de él).

5.5.5 Narrar y describir

Su tendencia enumerativa, tan decimonónica, se traduce en un amontonamiento de sustantivos concretos al desnudo, sin adjetivación las más de las veces, para dar una imagen exacta del espacio narrado, que no es otro que el variopinto arrabal, crisol de la mezcolanza inmigratoria con el criollaje, como si la sola mención de la cosa expresara una esencia mágica capturada por el ojo de Contursi: arquetipos y objetos en sus letras van cobrando vida a medida que el tango irradia sobre ellos su luz inaugural.

La metáfora lumínica no es gratuita: Contursi amplifica el componente teatral prefigurado en los tangos zarzueleros. Dirá Ulla sobre los tangos de Pascual Contursi:

Recogen la vida del suburbio en la simplicidad de una estructura formal fundamentalmente narrativa, que señala el tránsito de la poesía payadoresca a la letra de tango de raíz urbana. (...) Su impermeabilidad, el escaso diálogo que mantiene su obra con otros tangos de la época en cuanto a sencillismo descriptivo, manejado con estrecho y conciso vocabulario en permanente octosílabo, provienen de su auto-reconocimiento o de sus propias limitaciones. (...) Contursi tiene el realismo de un intuitivo: ingenuo, esquemático, anecdótico, de cálida fuerza expresiva, perfeccionado por el realismo de Celedonio Flores, más detenido y cuidadoso en la observación del mismo entrañable ambiente (1982, 89).

Un mundo fresco, recién descubierto, de contornos nítidos: el “cotorro” desarreglado de “Mi noche triste” (1917) ofrece una extensa galería objetual que va del retrato de la percantante al espejo empañado pasando por la guitarra en el ropero, la catrera, la puerta abierta de noche, la lámpara del cuarto y la ociosa seguidilla de diminutivos (frasquitos, moñitos, bizcochitos, matecitos);²⁰⁵ o el barrio Caferata de “Ventanita de arrabal” (1927), con sus pisos de ladrillo, los organitos, el joven de “funyi” marrón, botín enterizo, cuello con brillo y guitarra prestada; o el convento sin revoque en las paredes donde a la luz de un farolito descansa un «viejo fueye desinflado» en “Bandoneón arrabalero” (1928), el primer homenaje al instrumento emblemático del tango.²⁰⁶

²⁰⁵ La concatenación de diminutivos es leída por Jaqueline Balint-Zanchetta en tono irónico: «Un simple comentario de texto, de esta y de muchas otras canciones de tango, no podría dejar de señalar ni la cursilería de los motivos evocados, ni el reiterado recurso a las llamadas rimas “fáciles” o gramaticales (...) Tampoco podría soslayar el abusivo empleo de diminutivos empalagosos (...) ni pasar por alto el tono, por momentos irónico y hasta a veces cómico, cuando no descaradamente picaresco» (Conde 2014, 111). La veta humorística de Contursi pasa totalmente desapercibida para Leopoldo Lugones, quien le dirige una rima venenosa: «Chicas que arrostran en el tango, / con languidez un tanto cursi, / la desdicha de “Flor de Fango” / trovada en letra de Contursi» (1924, 32). Si bien Contursi cuenta con tangos de indiscutido tono satírico, como “Ivette” o “La mina del Ford”, la vigencia de “Mi noche triste” posiblemente repose en la deliberada ambigüedad de su enfoque.

²⁰⁶ Aldo Mazzucchelli lee esta fijación con los objetos como coletazos del naturalismo positivista: «El tango en esa primera etapa tiene un tono que liga, tardíamente, todavía con el naturalismo que se había impuesto a fines del XIX, incluyendo además de la desnuda descripción del suburbio y la comparación de los lenguajes de diversos sectores urbanos, una cierta dosis de crítica social y hasta cierta nostalgia utópica, mezclada con una aceptación de las reglas del mercado modernizado. Hay ya desde el comienzo una atención a los objetos. Toda

La realidad queda modelada en sus elementos constitutivos y las cosas palpitan a la expectativa de una mirada que les confiera vida desde la impronta fundante del tango vocal, de allí el animismo que late en ellas: la catrera se pone cabrera, la lámpara no quiere iluminar, el espejo parece haber llorado, los organitos rezongan, el bandoneón consuela con su voz enronquecida, etc. En la tradición del realismo decimonónico, la descripción queda al servicio de la narración y de los personajes, cuyos estados anímicos impregnan el entorno.

5.5.6 El estatus masculino y la belleza femenina

Las relaciones entre los géneros también se inscriben en un mundo netamente material y se ven determinadas por la posesión o desposesión: «¡Qué te ha de dar ese otro / que tu viejo no te ha dado!», le reprocha el *bacán encurdelado* a “Ivette” (1920), antes de pasar minuciosa revista de su generosidad: cuadernitos con versitos (nuevos y empalagosos diminutivos), sombrero, cinturón de cuero, zarzos, botas, pollera de seda crepé, crema lechuga, polvos rosados. En Pascual Contursi ocurre lo que en las novelas de Honoré de Balzac: el interés financiero rige los intercambios y gobierna el deseo femenino, como en las frívolas heroínas deslumbradas por el lujo en “Flor de fango” (1917) o “La mina del Ford” (1924). La mujer puede, incluso, enrostrar a su contraparte masculina el mérito que le corresponde en su prosperidad, como se alega en “Caferata” (1926): «Sólo quiero que recuerdes / que conmigo has pelechado». Hasta la abnegada “Garabita” (1926), la humilde antimilonguita²⁰⁷ que acepta su destino de miseria y de dolor mientras va «pisoteando el pasto sucio / del arroyo Maldonado», fantasea con el lujo: «¡Cuántas veces has soñado / con un lindo traje nuevo / con adornos de astracán!». El poder adquisitivo determina el valor del varón en un mercado amoroso donde la ausencia de belleza y juventud en la mujer deriva en miseria, como la pobre

esta primera época de la lírica de tango es refractaria al modernismo, y está dominada por el lunfardo» (2006, 33)

²⁰⁷ El concepto pertenece a Oscar Conde (2014, 98)

“paica” de “El motivo” (1920) que «está enferma, sufre y llora / y manya con sentimiento / de que así, enferma y sin vento / más naide la va a querer», o como la melancólica «viejita milonga» de “Marchetta” (1926).

El cariño de la mujer es oportunista. Por más que sus verdaderos móviles permanezcan ignorados y que se cuenten honrosas excepciones como el amor incondicional de la sacrificada esposa de “¡Qué calamidad!” (1920), su voluntad se enmarca en una ecología social previsible que regula su conducta con arreglo a un fin económico estipulado de antemano. De allí el riguroso inventario (catre, viola, peine, espejo, dos cuadritos, maceta, mate, bombilla, calentador, acolchado de lana) que el prontuariado protagonista de “Te doy lo que tengo” (1926) ostenta como estrategia de cortejo: «Todito lo que tengo / pa’ vos es alma mía», o el mensaje de “Era linda mi gauchita” (1918) cuya heroína, agujoneada por la hipergamia, «de tan linda, se fue». Las relaciones amorosas se inscriben en los modos transaccionales de la época: los hombres ofrecen estatus y recursos, las mujeres belleza y juventud. He ahí el capital que cada uno aporta en una interacción diseñada para garantizar la perduración de la prole. Esta claridad en el desempeño de los roles es comparable a los opuestos complementarios que hombre y mujer deben ejercer en la danza del tango, como explicaremos llegado su momento.

Sin embargo, el mundo de Pascual Contursi no es tan homogéneo como se ha pretendido: mientras se fustiga la frivolidad femenina, entre líneas queda expresada su índole coyuntural más que ontológica, como en “Champagne tangó” (1916), donde la responsabilidad de la decadencia moral recae menos sobre la mujer individual que sobre la época («Hoy»): «Se acabaron esas minas / que siempre se conformaban / con lo que el bacán les daba / si era bacán de verdad. / Hoy sólo quieren vestidos / y riquísimas alhajas, / coches de capota baja / pa’ pasear por la ciudad».

El colorido universo gregario de Pascual Contursi (el conventillo, la farra con amigos, la proliferación de amantes y pretendientes, la incesante enumeración de mercancías, la sexualidad a flor de piel) se verá reducido en los versos de su hijo, José María Contursi, a una díada esencial: la *religio amoris* del enunciador y su amada, una imagen introyectada de Dios, según veremos más adelante.

5.5.7 Las letras de Pascual Contursi como consolidación formal

La contribución de Pascual Contursi a los principios de simetría, contraste y condensación que distinguieron posteriormente al tango es, en una palabra, crucial. En lo formal, el afianzamiento de estrofas isométricas aunadas por la rima aguda del verso final, la tensión entre la descripción estática y la narración dinámica (tómese como inmejorable ejemplo, a estos efectos, la primera y segunda parte de “Ventanita de arrabal”), la ambientación minimalista, el dialogismo teatral con el referido contrapunto entre el *yo* y *tú* líricos y el sistemático empleo del lunfardo cuya adopción entraña, de suyo, una intención contrastiva (lúdica o espontánea, transgresora o entrañable) con la variedad estándar de la lengua. En el contenido, la fijación de los dos tópicos axiales del tango vocal, seis amuros (“Mi noche triste”, “Qué querés con esa cara”, “Ivette”, “Caferata”, “Ventanita de arrabal” y el “desamuro” de “De vuelta al bulín”) y seis milonguitas (“Champagne tangó”, “Flor de fango”, “El motivo”, “Desdichas”, “Marchetta” y la antimilonguita de “Garabita”), cuyas historias se organizan internamente a partir de binarismos esenciales, según discutíamos en nuestro capítulo “Los tópicos y la economía de recursos”.²⁰⁸

La síntesis alcanzada por sus tangos es significativa, aunque será perfeccionada por Enrique Santos Discépolo u Homero Manzi, cuyas letras acusan una escasa o nula ambientación. Ello en nada desdora las letras de Contursi y su decisiva contribución en el afianzamiento de la estructura simétrica del tango vocal.

²⁰⁸ El ayer de pureza no se desarrolla en los tangos de Pascual Contursi; apenas esporádicas alusiones al origen («Tu cuna fue un conventillo / alumbrado a querosén», se nos informa en “Flor de fango»). En “El motivo”, es el pasado el que coincide con el esplendor («Mina que fue, en otro tiempo / la más papa milonguera»), opuesto a un presente grisáceo («Ya no tiene en sus ojazos / esos lindos resplandores») y un futuro desolador («Así, enferma y sin viento, / más naidés la va a querer»).

5.6 EL ESTILO MODERNO DE ALFREDO LE PERA

Los años como letrista de tangos representan, en la vida breve de Alfredo Le Pera (São Paulo, 1900 – Medellín, 1935), apenas un paréntesis a su actividad como periodista, autor teatral, guionista de cine, cronista, hombre de la cultura y trotamundos.

Su experiencia como crítico de espectáculos a comienzos de los años veinte en Buenos Aires y como dramaturgo y director teatral hacia finales de esa década lo venían forjando en el oficio. Como traductor y redactor de intertítulos (el cine sonoro se encontraba todavía en ciernes), entró en contacto con la industria y fue adquiriendo los rudimentos de la disciplina.

Por sus limitaciones comunicativas, el cine mudo propendía a la gestualidad hiperbólica, al maquillaje recargado y al expresionismo,²⁰⁹ lo que obligaba a subrayar enfáticamente la intención dramática para suplir por vía visual lo que la vía auditiva vedaba. Le Pera firmará para la United Artists en 1931, y no es ocioso inferir que sus letras de tango acabarán recolectando las enseñanzas de esos años: el lenguaje de Le Pera será siempre visual, claro y directo; sus imágenes, plásticas; sus símbolos y metáforas, convencionales. Un lenguaje, en una palabra, global, como global fue desde sus orígenes la industria cinematográfica. Dicho lenguaje posibilitó el estilo moderno de los tangos de Le Pera, en abierta sintonía con la incipiente cultura de masas.

5.6.1 El cine de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera

²⁰⁹ *das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), dirigida por Robert Wiene; *Nosferatu* (1922), dirigida por F.W. Murnau y *Metrópolis* (1927), dirigida por Fritz Lang, suelen citarse como exponentes sobresalientes de dicha estética.

Sus guiones cinematográficos se valen, a su vez, de arquetipos universalmente reconocibles: historias de amor, esquemáticos enfrentamientos de clase social, intriga policial, truculencia y enredos; y en el centro, siempre, un arco de redención, como el de Roberto Ramírez (Carlos Gardel), el malevo enderezado en *Melodía de arrabal* (1932), o el de Laura Montalván (Rosita Moreno), la estafadora arrepentida en *Tango bar* (1935).

Su producción como letrista de tangos queda llamativamente constreñida a los últimos tres años de su vida (1932 a 1935), mismo periodo que concentra sus siete guiones cinematográficos: cinco películas dirigidas por el francés Louis Garnier: *Espérame* (1932), *La casa es seria* (1932), *Melodía de arrabal* (1932), *Cuesta abajo* (1934) y *El tango en Broadway* (1934), y dos dirigidas por el austríaco John Reinhardt: *El día que me quieras* (1935) y *Tango bar* (1935).²¹⁰ De hecho, una y otra escritura, letras y guiones, son simultáneas: Le Pera escribe canciones para ser representadas por Gardel en sus películas (ignorar, olvidar o desdeñar esta realidad ha suscitado no pocos equívocos en el comentario de sus tangos). Se podría incluso invertir la fórmula y postular que las tramas creadas por Le Pera funcionan como meros pretextos para concatenar escenas musicales de Gardel,²¹¹ ya que su canto era, en definitiva, lo que el público anhelaba oír: las crónicas de la época consignan que en algunos cines los proyccionistas debían retroceder y volver a reproducir hasta siete u ocho veces una escena cantada.²¹²

Los guiones de Le Pera partían de la condición de cantor del héroe, pero alteraban las circunstancias: disputar el amor de una joven con un rico estanciero (*Espérame*), conquistar

²¹⁰ Si bien el abordaje de Le Pera y sus tangos contemplará la totalidad de su producción tanguera, nos concentraremos en sus últimas cinco películas (diez tangos, dos por cinta). Omitiremos, en principio, el análisis de los tangos contenidos en *Espérame* y *La casa es seria*, por entender que se trata de una fase germinal en el arte de Le Pera y Gardel.

²¹¹ Rubén Pesce, biógrafo de Le Pera, apunta al respecto: «sus tramas tenían siempre una doble línea sentimental y de intriga (...) Sirvió fundamentalmente a la presentación de Gardel» (Martini Real 1976, 3507).

²¹² Para ampliar consúltese «El tango en el cine» de Jorge Miguel Couselo contenido en *El tango en el espectáculo*, tomo VIII de *La historia del Tango* editada por Corregidor (Martini Real, 1977).

a una bailarina disipada (*La casa es seria*), abandonar el hampa y coronarse como cantor de tangos en Europa (*Melodía de arrabal*), romper con la mujer fatal para retornar a la pureza del barrio y a la noviecita buena (*Cuesta abajo*), engañar al tío acaudalado para financiar un espectáculo musical en New York (*El tango en Broadway*), asumir, frente a la mezquindad de su padre, la vocación del tango, la miseria y la muerte de su esposa, en el primer y segundo acto; cuidar a su hija y garantizar su casamiento feliz, en el tercero (*El día que me quieras*), montar un gran espectáculo de tango en Barcelona para salir de las apuestas y el crimen (*Tango Bar*).

Las películas producidas por la Paramount Pictures en sus estudios centrales de Francia y de los Estados Unidos entrañaron un giro notable en la imagen de Gardel, quien había iniciado su carrera como cantor criollo integrado en un dúo de música folklórica argentina junto a José Razzano, y cuyas primeras incursiones como actor²¹³ lo habían mostrado en un rol de gaucho pampeano. Este origen criollo nunca se negará del todo en el cine de Le Pera (de hecho, sus personajes portarán todos nombres criollos),²¹⁴ pero quedará absorbido por el Gardel cosmopolita. En una escena de *Cuesta abajo*, luciendo frac y cabello engominado, Gardel se entrega a un canto melismático para entonar una cifra con guitarra criolla y fogón. O bien sobre la cubierta de un barco en *Tango Bar*, cuando Gardel se excusa por su impecable atuendo («Perdóneme estas ropas. A veces lujos y joyas son como un disfraz») frente a la tripulación de tercera clase para la cual acaba de interpretar “Lejana tierra mía”. Las dos genealogías tangueras confluyen, por lo tanto, en Gardel, hombre de tango situado entre el inmigrante europeo y el criollo argentino.

²¹³ *Flor de durazno* (1917), largometraje mudo de Francisco Defilippis Novoa, y *Las luces de Buenos Aires* (1931) del chileno Adelqui Millar.

²¹⁴ Según orden cronológico, el héroe encarnado por Carlos Gardel se llamará Carlos Acuña (*Espérame*), Juan Carlos Romero (*La casa es seria*), Roberto Ramírez (*Melodía de arrabal*), Carlos Acosta (*Cuesta abajo*), Alberto Bazán (*El tango en Broadway*), Julio Argüelles (*El día que me quieras*) y Ricardo Fuentes (*Tango Bar*). Esta preferencia persigue, a nuestro entender, dos fines concretos: escamotear el origen extranjero del cantante (Charles Romuald Gardes, un nombre francés) y reforzar su argentinidad vinculada al tango criollo.

Late en sus películas, por cierto, un culto católico de la pobreza. No hay una sola cinta de Gardel y Le Pera donde los malos no sean, a su vez, gente adinerada, y esta superioridad moral de la pobreza viene a ser descubierta, ironías del guion, por un caballero engominado que luce riguroso *smoking*. Codeándose con la crema y nata de la sociedad, dirá Julio Argüelles en *El día que me quieras*: «Yo pienso, a veces, en la cantidad de miserias que es necesaria para acumular una gran fortuna», o bien reprocha a su consuegro cuando éste se jacta de su estatus social («Qué perfecto hombre de negocios es usted», «¿Qué clase es la nuestra? No ha de ser extraordinaria cuando nos permite injuriar a una niña de veinte años»). En el cine de Le Pera y Gardel, el hurto es monopolio de las capas altas; el trabajo y la modestia, de las capas bajas.²¹⁵

De *Melodía de arrabal* (1932) a *Tango Bar* (1935) se advierte, simultáneamente, un uso alegórico del protagonista, como si la peripecia del héroe interpretado por Gardel en cada cinta pretendiera representar una historia sintetizada del tango. El origen espurio del tango primitivo y el subsiguiente adcentamiento del tango moderno en los años veinte quedará expresado, por ejemplo, en el derrotero de Roberto Ramírez de *Melodía de arrabal*, un truhan que deja la mala vida para abrazar su vocación de cantor de tangos. Un detective lo persigue hasta descubrir su responsabilidad en un asesinato pero decide, al igual que Alina (Imperio Argentina), la amada del héroe, olvidar el pasado. El final feliz reviste una alegoría tanguera; superado el origen prostibulario, el tango se adcenta e ingresa en la alta sociedad:

Melodía de arrabal elige narrar ese proceso de transformación como la revelación de algo que estaba oculto en el comienzo: la identidad moderna del tango sería, según este relato, algo que el tango ocultaba en su origen primitivo. (...) Considerando la intriga, el relato que se construye parece ser el del ascenso social y aceptación del tango cifrada en la historia de Ramírez, cantor de cafetín arrabalero que, al finalizar el filme, logra su triunfo en un teatro del centro de la ciudad (Garramuño 2007, 224).

²¹⁵ Según Carlos Mina, en el ciclo del tango «Se establece una proporción inversa entre el valor material de los objetos y el valor moral de las personas: cuanto más valen los objetos menos valen las personas que los detentan (...) El tango, como los Evangelios, echa una generalizada sospecha sobre los ricos» (2007, 245).

Cuesta abajo se estructura en la oposición entre la joven *flapper* (Mona Maris) y la “muchachita buena” (Anita del Campillo), quien previsiblemente acaba venciendo. Se replica, entonces, la fórmula judeocristiana de pecado y redención que Le Pera había ensayado con éxito en *Melodía de arrabal*, y el simbólico retorno al útero barrial en la figura santificada de la novia pura y sencilla, como el tango primitivo.²¹⁶

En *El tango en Broadway* (1935), Alberto Bazán representa a un seductor porteño, un auténtico *playboy* cosmopolita que despierta entre cuatro *flappers* (Peggy, Betty, Mary, July) para cantar “Rubias de New York”. Bazán vive de la renta familiar provista por su tío Indalecio, símbolo de la oligarquía agropecuaria que había financiado indirectamente la exportación del tango primigenio, y se dedica a montar espectáculos musicales. Sus costumbres se ven bruscamente alteradas cuando conoce el amor de Laurita (Blanca Vischer), «criollita de mi pueblo, pebeta de mi barrio». Más allá del tono frívolo que la caracteriza y de su moraleja pequeño-burguesa, lo curioso de esta cinta es el rol empresarial que ostenta el personaje de Gardel, ya no sólo cantor de tangos sino productor musical. A esta altura, el tango era considerado un rutilante producto de exportación.

Herederero de dicha impronta empresarial será Ricardo Fuentes, protagonista de *Tango Bar*, quien condensa en un solo individuo al orillero sentimental de *Melodía de arrabal* y al emprendedor cosmopolita de *El tango en Broadway*. «Mi idea es hacer del tango la base de un gran espectáculo. Algo así como un *Tango Bar*. Fuerte en color y en acento», revelará anticipándose en varias décadas el acartonado mascarón del tango-mercancía del espectáculo turístico. Gardel perpetra aquí la caricatura del compadrito, la imagen de un tango vinculado a la añoranza del barrio, pero vivido desde la impostura de un escenario de cartón con faroles

²¹⁶ Un año antes se había estrenado *¡Tango!* (1933) de Luis Moglia Barth, la primera película sonora del cine argentino, y de las primeras en sentar las bases de un cine con ribetes de metatango. Allí las reminiscencias odiseicas van en línea con la retórica nacionalista de aquellos años: el cantor (Alberto Gómez) rechaza el éxito en Europa (Libertad Lamarque, tango afrancesado) para volver a sus raíces orilleras (Tita Merello, tango reo).

de papel maché. El ciclo cinematográfico de Gardel y Le Pera se atiene, entonces, a la máxima marxiana: primero como tragedia (Roberto Ramírez, el cantor asesino en *Melodía de arrabal*), luego como comedia (Ricardo Fuentes, el compadrito parodiado de *Tango Bar*).

De tono marcadamente melodramático, *El día que me quieras* rompe con el aire cam-pante de otras películas y acaba siendo la más extensa, la más operática (y la más lograda, en líneas generales) de las cintas de Gardel y Le Pera. El dueto a dos voces de “El día que me quieras” funciona como una suerte de aria operística para representar el idilio de amor, *locus amoenus* mediante. La escena en que Gardel entona “Sus ojos se cerraron”, por su parte, es equiparable a un aria italiana. Yuxtapuestas, estas escenas expresan las dos situaciones axia-les de la ópera: amor y muerte. Tres peculiaridades distinguen a *El día que me quieras* del resto: el guion de Le Pera estructurado en tres actos, el rol de padre (viudo, por añadidura) aquí asignado a un Gardel sufriente y envejecido, y algunos destellos de ironía metacinema-tográfica («Mi vida es un mal folletín», se lamentará Julio Argüelles).

Curiosamente, el tango y su mundo aparecen en estas películas como un significativo vacío, como una vaporosa evocación. En *Melodía de arrabal*, no hay sino fugaces y espec-trales imágenes del suburbio. En *Tango Bar*, el tango ha degenerado en espectáculo *for ex-port*, acartonado y artificioso, que Gardel astutamente vende a empresarios españoles. Esta cualidad camaleónica, estratégicamente cosmopolita de Le Pera y de Gardel, verdaderos “ciudadanos del mundo” si uno repara en sus biografías,²¹⁷ los predispuso a absorber sagaz-mente la cultura global, como se comprueba en sus películas a partir del incesante desfile de ritmos musicales de los más variados orígenes.

Lied de Schubert, fox-trot neoyorkino, aire pampeano, jota española y tango moderno, Gardel cumple con la fantasía moderna del artista total, el cantante cosmopolita al que nada de lo humano resulta ajeno. Como actor, sus limitaciones son notorias y reducen su potencial

²¹⁷ Alfredo Le Pera es brasileño de nacimiento e hijo de italianos; Carlos Gardel es francés de nacimiento, de breve paso por el Uruguay y huérfano de padre. Ambos crecen en Buenos Aires y son argentinos por elección.

expresivo a dos alternativas: el amigo entrañable y cumplido, de sonrisa ancha y buena, y el hombre apasionado de fuertes convicciones morales, con gesto adusto y ceño fruncido.

La ductilidad de la pluma de Alfredo Le Pera, por su lado, abarca una tonada campera (“Mañanita de sol”), una cifra (“Criollita, decí que sí”), un estilo (“Guitarra, guitarrita mía”), un fox-trot (“Rubias de New York”), una jota (“Los ojos de mi moza”), dos vales (“Amores de estudiante” y “Suerte negra”), dos rumbas (“Por tus ojos negros” y “Sol tropical”), dos zambas (“En los campos en flor” y “Criollita de mis amores”) y cinco canciones: tres melódicas (“El día que me quieras”, “Cuando tú no estás” y “Lejana tierra mía”) y otras dos con reminiscencias pamperas (“Apure delantero buey” y “Caminito soleado”).

Sin embargo, la suma de estas composiciones (dieciséis, en total) no alcanza a igualar en número a sus dieciocho tangos, responsables exclusivos de la vigencia de Le Pera. Con excepción de cinco colaboraciones (“Me da pena confesarlo”, “Estudiante” y “Melodía de arrabal”, junto a Mario Battistella; “Silencio”, junto a Horacio Pettorossi y “Carrillón de la Merced”, junto a Enrique Santos Discépolo), el resto de sus tangos, trece en total, son de su exclusiva autoría en la letra, con la colaboración musical de Carlos Gardel: “Amargura”, “Arrabal amargo”, “Cuesta abajo”, “Evocación”, “Golondrinas”, “Mi Buenos Aires querido”, “Por una cabeza”, “Recuerdo malevo”, “Soledad”, “Sus ojos se cerraron”, “Viejos tiempos”, “Volver” y “Volvió una noche”. Un total de treintaicuatro piezas para un hombre que contaba treintaicinco años a su fallecimiento en Medellín el lunes 24 de junio de 1935.

La hibridación, quintaesencia del tango moderno, será el sello distintivo en las disparejas incursiones cinematográficas de Gardel y Le Pera, como expresa Juan José Sebreli:

El cine argentino cuando era un espectáculo de masas en los países de habla hispánica —años treinta y cuarenta— combinaba el sainete porteño con ritmo de Hollywood, toques de melodrama francés y luces de expresionismo alemán. El tango expresaba a Buenos Aires porque ambos eran productos de hibridación. El elemento criollo —la milonga pueblerina— se diluía en las influencias llegadas del puerto: tango andaluz, habanera cubana, candombe negro y danzas centroeuropeas de salón. La incidencia italiana —muchos de sus primeros creadores eran hijos de inmigrantes italianos— se descubre al reconocer aires de tango en una sonata de Cimarosa. Su instrumento característico, el bandoneón, provenía de Alemania

y su principal cantor había nacido en Francia. Este origen cosmopolita facilitaría su repercusión mundial (Sebreli 1964, 210).

Traspuesto el furor tanguero en el París del cambio de siglo, la siguiente moda del tango llegará en los años treinta con las películas de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera. A ellos les toca en suerte protagonizar el salto acrobático para trasponer las fronteras idiomáticas y culturales. Y así lo consiguen, milagrosamente, en cuestión de tres años.²¹⁸

5.6.2 Lineamientos musicales en los tangos de Gardel y Le Pera

Los tangos de Gardel y Le Pera cumplen a cabalidad con los principios formales del género: obras bitemáticas con una estructura ajustada a la frase cuadrada (típicamente, dos partes de dieciséis compases cada una, subdivididas a su vez en frases de ocho más ocho). La primera sección suele presentar mucho material melódico de valores breves e intervalos reducidos, mientras que la segunda parte suele ser de naturaleza más cantable, con valores largos de notas articuladas en *legato* y contrastadas por medio del fraseo. Sin embargo, como bien observa Pablo Kohan,

Gardel no se atiene a las dos secciones con las funciones de norma, la primera machacona, de marcación métrica ostensible y de perfiles más danzables que cantables, y la segunda más melódica que rítmica, con algún intimismo y con cierta tendencia a la dispersión de la tensión acumulada en la primera. Por lo general, los tangos de Gardel son eminentemente melódicos y cantables en toda su extensión, aunque sin prescindir de las figuraciones rítmicas tangueras indispensables (Kohan 2010, 79)

²¹⁸ Véase Pigna (2020) para mayor conocimiento de la relación entre Gardel y Le Pera.

Para enfatizar el contraste, Gardel estila modular al pasar de una sección a otra. Lo usual en él consiste en mantener la misma tonalidad pero alterar el modo: de mayor a menor (“Por una cabeza”, “Mi Buenos Aires querido”, “Soledad”, “Recuerdo malevo”) o, con más frecuencia, de menor a mayor (“Volver”, “Arrabal amargo”, “Melodía de arrabal”, “Cuesta abajo”, “Volvió una noche”, “Amargura”, “Silencio”). Este contraste modal, ya presente en compositores que antecedieron a Gardel, como el pianista Juan Carlos Cobián, y que lo sucedieron, como el bandoneonista Aníbal Troilo, reviste a las obras de Gardel y Le Pera de un sabor agridulce: tierna y cálida la parte mayor, lúgubre y trágica la parte menor, conforme al principio de contraste que caracteriza al estilo tanguero.

Por lo demás, todavía recae un manto de sospecha sobre la autoría de Gardel cuando se cae en cuenta de que soberbias creaciones musicales de impecable factura fueron concebidas por un cantor que, carente de los rudimentos teóricos sobre la disciplina musical, ideó un estrafalario sistema de símbolos para registrar melodías intuitivamente tocadas en el piano. Más allá de las suspicacias, como compositor prescindió de la «reiteración clausular, el uso amplio y creativo de la recurrencia parcial» (Kohan 2010, 77) y consiguió forjar

Gran variedad de diseños melódicos: sonidos repetidos dentro de ámbitos reducidos en movimientos casi estáticos (*Volver*, I) u ondulados (*Arrabal amargo*, I), melodías de gran movimiento en semicorcheas continuadas (*Cuesta abajo*, I), melodías con ostensibles componentes criollistas (*Mi Buenos Aires querido*, Introducción), melodías de gran movimiento (*Soledad*, II) (79)

En el citado libro, Kohan repasa los aportes al tango en el estilo compositivo del pianista Juan Carlos Cobián (1896-1953). Dentro de aquel capítulo, Kohan (2010, 47-48) enumera una serie de recursos de prosapia chopiniana como la direccionalidad del modo mayor al menor, sus melodías cantábiles, las secuencias armónicas I-II-V-I con el bordoneo cromático ascendente del bajo para pasar del primer al segundo grado generando un acorde disminuido de paso, el uso del tercer grado armónico como primera inversión de la tónica y su

descenso cromático hasta el segundo grado y, por último, el empleo del sexto grado descendido de la escala mayor artificial (2010, 47-48). Llamativamente, no hay tango capital de Carlos Gardel que no acuse la presencia de los susodichos atributos.

5.6.3 “Melodía de arrabal” en *Melodía de arrabal* (1932), Dir. Louis Garnier

Su entonación abre y cierra la película homónima: he ahí su relevancia. Su función se reduce a caracterizar tópicamente el suburbio de Buenos Aires. El impulso vital del tango, aquello que Gobello da en llamar lamento por el paraíso perdido, persiste en *Le Pera*, por más que su arrabal idealizado carezca de señas particulares y se torne alegórico.

La proliferación de lunfardismos (“pebeta”: muchacha, “fueye”: sinécdoque del bandedón, “cortada mistonga”: callejón pobre, “piantarse un lagrimón”: escurrirse una lágrima, “taura”: bravucón, pependenciero, “entrevero”: riña, trifulca, “paica”: amante del compadrito, “milonguita”: joven de vida disoluta), así como el voseo («que tenés el alma inquieta», «perdoná si al evocarte») y la emulación del habla criolla en los participios pasados («empedrao», «prolongao») sugieren mayor participación de Battistella que de *Le Pera* en la letra.²¹⁹ Más equilibrado es el estilo de “*Me da pena confesarlo*”, si bien allí tampoco faltan lunfardismos (“remanyao”: conocido por todos, “meteión”: obsesión amorosa), ni expresiones gauchescas («¡qué canejo!»: interjección que expresa lamento o desazón). Las únicas composiciones de *Le Pera* en soledad que podrían medírsele en lunfardismos serían “*Por una cabeza*”, a ser comentado más adelante, y “*Recuerdo malevo*”, donde se replican tres voces empleadas en “*Melodía de arrabal*” (“pebeta”, “taita”, “entrevero”). Por lo demás, el resto de sus tangos carece casi por completo de señas regionales, urbanas (registro lunfardo) o rurales (registro criollo). Otro indicio a tomar en cuenta en “*Melodía de arrabal*” es la viril jactancia amatoria

²¹⁹ Ello coincidiría con los testimonios del propio Battistella, según Pigna (2020, 347)

(«en la primer cita / la paica Rita / me dio su amor»), extraña al usual decoro que Le Pera confiere a sus letras.

La primera parte de “Melodía de arrabal” presenta dos quintillas en forma de décima ligeramente modificada en su esquema de rima (Ababbccddc) y en su métrica, que va comprimiéndose de a poco (9-7-7-8-8-7-7-6-5-5): «Barrio plateado por la luna, / rumores de mi-longa / es toda su fortuna. / Hay un fueye que rezonga / en la cortada mistonga, / mientras que una pebeta, / linda como una flor, / espera coqueta / bajo la quieta / luz de un farol».

Todo aquí es descripción para dar el tono evocativo que genera la imagen estática, con lo cual Le Pera se inscribe en la línea pintoresquista inaugurada en el tango por José González Castillo en los años veinte aplicando un recurso que Homero Manzi habrá de emplear en sus tangos: la palabra o expresión pivote que ejerce de vocativo para abrir la segunda parte (un pie quebrado, en este caso, de versos tetrasílabos entre octosílabos):

Barrio...

Barrio...

que tenés el alma inquieta

de un gorrión sentimental.

Penas...

Ruego...

¡es todo el barrio malevo

melodía de arrabal!

Barrio...

Barrio...

perdoná si al evocarte

se me pianta un lagrimón,
que al rodar en tu empedrao
es un beso prolongao
que te da mi corazón.

Tanto la primera sección («Barrio plateado... < Hay un fueye... > Mientras que...») como la segunda, dividida en cuatro sub estrofas («Barrio... barrio... < Penas... Ruegos... > Barrio... Barrio... < Que al rodar en tu empedrao>»), presentan un movimiento melódico sinuoso (ascendente-descendente) perfectamente simétrico, coronado, ya en la segunda, por una progresión melódica final. Se trata de un tango simple en armonía, ritmo y diseño melódico, donde los octosílabos aportan al carácter criollo y sencillo de la composición.

5.6.4 “Silencio” en *Melodía de arrabal* (1932), Dir. Louis Garnier

En la segunda mitad de la cinta, cuando el malandrín devenido cantor de tangos se haya consagrado en suelo francés, entonará sobre el escenario, ataviado de riguroso esmoquin y acompañado por una orquesta de tango, el tango “Silencio”, para regodeo del público parisino.²²⁰

²²⁰ Corría el año de 1932 y en Francia había, para esa época, un clima social enrarecido por la crisis económica, el asesinato del presidente electo, Paul Domer, y la inminencia de otra guerra mundial. Una visita previa de Gardel, Le Pera y Pettorossi a un cementerio francés los había puesto en aviso de la trágica historia de cuatro hermanos fallecidos en combate durante la primera guerra mundial (hijos del susodicho presidente), de modo que, alterando la historia, deciden escribir un tango en homenaje. Sobre la historia que da origen al tango “Silencio”, consúltese Pigna (2020, 350). Oscar del Priore e Irene Amuchástegui ponen en entredicho la presunta visita al cementerio (1998, 170-171).

“Silencio” es una composición insólita en el género, más ambiciosa aún si se toma en cuenta su estructura. Escrita enteramente en moldes hexasílabos, la rima asonantada en los versos pares le confiere un aire de sangriento romance lorquiano. El tango se compone de cinco partes (ABABA) perfectamente simétricas (diez versos cada una), como si representaran las vidas sacrificadas de los cinco soldados franceses y el dolor de su madre. Si se repara en el contenido de la letra, se advertirá que sus cinco secciones son, en verdad, más simétricas aún (ABCBA):

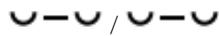
- I. Escenas de la primera infancia: esperanza de una madre que mece una cuna
- II. Juventud, amor y trabajo filial, devoción maternal (santa madre, idilio)
- III. Estalla la guerra: sangre y muerte (clímax melódico y orquestal: suena un clarín)
- IV. Rebrotan la vida, soledad de la anciana (renacimiento, nuevo idilio)
- V. Nuevas cunas, nuevas madres esperanzadas.

La primera sección musical ocupa la primera, tercera y quinta posición con distinta letra y comienza con un breve estribillo de cuatro versos que se replican idénticos por tres veces con excepción de la parte intermedia, donde «descansa» se reemplaza por «trabaja», pues la tercera estrofa anuncia el advenimiento de la guerra: «Silencio en la noche. / Ya todo está en calma. / El músculo duerme. / La ambición descansa».

Los acentos internos regulares (segunda y quinta sílaba) dividen simétricamente el verso en dos anfíbracos, aportando mayor equilibrio a la forma:

Silencio en la noche.

Ya todo está en calma.



La primera y última de las secciones (A y A') se hallan hermanadas, a su vez, al contar ambas con un coro femenino que responde a la mención de la cuna («Arrorró mi niño / Arrorró mi sol»).

La parte B inflexiona brevemente a modo mayor, fugaz claridad acompañada por la letra: el idilio de una “pobre viejecita” en B; el reverdecimiento de los campos en B'. Esa segunda sección altera el ritmo interno de la frase pues acentúa primera, tercera y quinta sílabas concatenando tres troqueos con equivalente número de anáforas («Eran cinco...»). Se pasa, en consecuencia, de dos pies de tres sílabas a tres pies de dos, lo que imprime un ritmo más jovial a la composición:

Eran cinco hermanos.

Ella era una santa.

Eran cinco besos

que cada mañana

rozaban muy tiernos

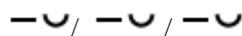
las hebras de plata

de esa viejecita

de canas muy blancas.

Eran cinco hijos

que al taller marchaban.



Nótese el tanguero tópico de la “pobre viejecita” (con la convencional metáfora de sus canas como «hebras de plata») aplicado, aquí, a una realidad absolutamente extraña al arrabal porteño para medir el talento de Le Pera para proyectar motivos del tango en asuntos remotos. La composición se completa con sendos paralelismos sintácticos («El músculo duerme / la ambición descansa», «Un clarín se oye / (...) los hombres se matan», «Silencio en la noche / silencio en las almas») que enfatizan la debida proporción de la pieza, así como la insistencia numérica de la parte B («Eran cinco hermanos», «Eran cinco besos», «Eran cinco hijos») ve su siniestro reflejo en la parte B’ («con cinco medallas / que por cinco héroes / la premió la Patria»), elíptica narración de la muerte de los soldados.

Independientemente de su ambientación foránea y su motivo extraño al interior de las letras de tango (cinco soldados franceses caídos en la primera guerra mundial), los principios formales tangueros se cumplen tanto en la micro como en la macro forma de “Silencio”.

Por último, si es válido conjeturar una menor participación de Le Pera respecto a Battistella en letras como “Melodía de arrabal” o “Me da pena confesarlo” dado el copioso lunfardo, podemos inferir mayor responsabilidad de Le Pera en “Silencio”, si tomamos en consideración la escasa producción (rapiosa, por añadidura) de Pettorossi en el tango.²²¹

5.6.5 “Cuesta abajo” en *Cuesta abajo* (1934), Dir. Louis Garnier

²²¹ Cuatro tangos compuestos en soledad: “Angustia”, “Esclavas Blancas”, “Lo han visto con otra” y “Tuya”. Ninguno, vale aclarar, equiparable en pulcritud o en originalidad al escrito en colaboración con Le Pera. Pigna (2020, 350) no vacila en atribuir la letra de “Silencio” a Le Pera, y a Pettorossi su música.

El tango se interpreta durante el clímax de la película, el desengaño amoroso, y de allí su cariz íntimo y confesional. Es el reconocimiento de una derrota sentimental, la de Carlos Acosta, seducido y manipulado por la moderna *flapper* encarnada por Mona Maris.

La obra es uniforme en su estructura: la primera sección cuenta con catorce versos; la segunda con dieciséis. Todos los versos son octosílabos, con excepción de los cuatro comienzos de frase del estribillo («Era...», «Sabía...», «Ahora...», «Sueño...») que, bisilábicos, funcionan como un pie quebrado similar al de “Melodía de arrabal” o al de “Volver”.

La melodía presenta una forma ascendente en anacrusa que desplaza el acento hacia la tercera nota (primer pulso del compás), lo cual redundando en un verso con dos pies métricos (*tertius paeon*) con enfáticos acentos en la tercera y séptima sílaba de cada verso:

Si arrastré por este mundo

la vergüenza de haber sido

y el dolor de ya no ser.

◡ ◡ - ◡ / ◡ ◡ - ◡

La monotonía en la métrica y los acentos subrayan la dimensión fatalista en esta letra de Le Pera. El movimiento circular y repetitivo de la melodía en la primera parte se condice con el mensaje determinista del texto: «como un paria que el destino / se empeñó en deshacer».

La primera sección se construye como una vertiginosa gradación de oraciones condicionales que van acumulando tensión a partir de una anáfora persistente («Si arrastré por este mundo», «Si crucé por los caminos», «si fui flojo, si fui ciego») que concluye, muy al gusto de Le Pera, en una revelación personal aterrizada en tiempo presente del cual se desprende

una máxima moral en infinitivo: «Si fui flojo, si fui ciego, / sólo quiero que hoy comprendan / el valor que representa / el coraje de querer».

Se pretende así arrojar luz sobre las dudosas decisiones amorosas de un hombre extraviado como Carlos Acosta, quien desdeña a la humilde muchachita de barrio por perseguir a una *flapper* perdularia. Su caprichosa inclinación por una mujer superficial e inconsistente culmina con la epifanía del protagonista, quien retornará al origen sano y puro del arrabal.

En claro contraste, la segunda sección evoca el sentimiento amoroso en tono mayor con tres rimas consonantes sencillas que, consecutivas (aaab cccb), resaltan, junto a la aliteración de vocales abiertas, la placidez eufónica del enamoramiento ciego. El eco derivado de tres rimas consecutivas en «Era... (...) -era (...) -era» recalcan la condición pretérita del bien perdido:²²² «Era, / Para mí, la vida entera, / Como un sol de primavera / Mi esperanza y mi pasión. / Sabía, / Que en el mundo no cabía, / Toda la humilde alegría / De mi pobre corazón».

“Cuesta abajo” es un buen ejemplo del modo en que Le Pera procede con la metáfora. No hay en su pluma ninguna ambigüedad, lo cual no va necesariamente en detrimento de la calidad de su producción. Su obra no está diseñada para engendrar múltiples interpretaciones. Por el contrario, sus metáforas son cristalinas, cuando no tópicas.

Ella, la amada, era «sol de primavera»,²²³ por lo cual, una vez perdida para siempre, él quedará «cuesta abajo en mi rodada». En vista de la relación falsa y nociva que ella ofrecía,

²²² Efecto típicamente barroco, el eco es habitual en los tangos de Le Pera. La palabra “eco”, como tal, se pronuncia esporádicamente: «La quieta calle donde el eco dijo: tuya es su vida, tuyo es su querer» (“Volver”), «se apagaron los ecos / de su reír sonoro» (“Sus ojos se cerraron”); las más de las veces, sin embargo, Le Pera se contenta con el efecto: «Barrio... Barrio...» (“Melodía de arrabal”), «Mentira, mentira, yo quise decirle» (“Volvió una noche”), «Todo, todo se ilumina», «mis ensueños se van / se van, no vuelven más» (“Arrabal amargo”), «yo lloro sin querer llorar» (“Me da pena confesarlo”), «en vano se alargan, no hay más que cenizas / ceniza en las leñas y en mi corazón» (“Evocación”); o bien emula un sonido afín: «al viento las campanas / dirán que ya eres mía» (“El día que me quieras”), «ríen su alegría / como un cascabel» (“Rubias de New York”).

²²³ La analogía entre la amada y los rayos del sol es permanente en Le Pera: «a mi pebeta, luminosa como un sol» (“Mi Buenos Aires querido”), «más linda que un día dorado de sol» (“Recuerdo malevo”), «ella era mi luz», «todo, todo se ilumina / cuando ella vuelve a verte» (“Arrabal amargo”), «y juntitos suspiramos un amor

resulta lógica la analogía de la mujer con el alcohol: «yo bebí incansablemente / en mi copa de dolor». Debido al efecto adictivo y pernicioso que produce en quien lo consume, este amor asume la forma de un vicio autodestructivo, por lo que él «en cada vuelta dejaba / pedazos de corazón». Lo dicho: no hay nada innovador en estas metáforas pues la intención viene esgrimida en el canto: «solo quiero que hoy comprendan», «yo me quiero confesar». Aquí la claridad del concepto espontáneamente expresado prevalece sobre la originalidad de la propuesta conceptual y metafórica.

Más aún, la descripción de la mujer amada se atiene a la *descriptio puellae* que el Renacimiento fijó como norma para el retrato oval del rostro femenino. Señala Pesce, al respecto, que en los tangos de Le Pera «esencialmente vemos que labios, ojos, cabellos, son los atributos femeninos que el enamorado canta con más frecuencia, con los que ha de poetizar matices de su pasión» (1976, 3541).²²⁴

triumfal / aureolado de estrellas en tu resplandor» (“Viejos tiempos”), «dan envidia a las estrellas» (“Rubias de New York”), «Linda como mañanita de sol» (“Estudiante”).

²²⁴ Entre las menciones de los ojos, destaquemos: «Aquellos ojos que acarician al mirar» (“Mi Buenos Aires querido”), «Si tus ojos negros no me quieren mirar» (“El día que me quieras”), «Sus ojos se cerraron / y el mundo sigue andando» (“Sus ojos se cerraron”), «Qué viejos los ojos de la muchachita» (“Recuerdo malevo”), «por aquellos ojos brujos / yo habría dado siempre más» (“Cuesta abajo”), «no habrá nube en sus ojos / de vagas lejanías» (“Golondrinas”), «los ojos extraños / no se asombrarán» (“Arrabal amargo”), «sus ojos azules, muy grandes se abrieron» (“Volvió una noche”), «llevé la estrella de tus claros ojos» (“Evocación”), «palpitar de negros ojos» (“Viejos tiempos”), «que, febril la mirada, / errante en las sombras / te busca y te nombra» (“Volver”), «Quiero calmar los enojos / de aquellos claros ojos / siempre mintiendo amor» (“Amores de Estudiante”), «su mirar azul / hondo como el mar» (“Rubias de New York”).

Entre las menciones de la boca: «Me persigue implacable / su boca que reía», «el beso de sus labios / rojo como un clavel», «su boca que reía / yo no pude matar» y «su boca me encadena» (“Amargura”), «Su boca que besa / borra la tristeza / calma la amargura» y «sus labios de fuego / otra vez quiero besar» (“Por una cabeza”), «su boca que era mía / ya no me besa más» (“Sus ojos se cerraron”), «boca palpitante de fuego y de amor» y «su boca marchita y mi suspirar» (“Recuerdo malevo”), «si aquella boca mentía / el amor que me ofrecía» (“Cuesta abajo”), «se va con ella tu boca que era mía» (“Soledad”), «su anhelo de distancias / se

5.6.6 “Mi Buenos Aires querido” en *Cuesta abajo* (1934), Dir. Louis Garnier

La cinta concluye con el canto de “Mi Buenos Aires querido”, una escena que acabaría imponiendo una tipología en el cine posterior de Gardel: la del hombre que, de vuelta de todas las cosas, añora el retorno al hogar y canta desde la popa de un barco; véanse, al respecto, las escenas duplicadas de *El tango en Broadway*, donde Gardel abre cantando “Por una cabeza”, y de *El día que me quieras*, donde el retorno a Buenos Aires es prefigurado por el tango “Volver”.

La estructura de “Mi Buenos Aires querido” es similar a aquella de “Silencio”; cinco secciones dispuestas en espejo (ABCBA):

- I. Melodía A (menor): Augurio de retorno a Buenos Aires.
- II. Melodía B (mayor): Evocación de la ciudad: farolito, pebeta, bandoneón
- III. Melodía C (mayor): Interpelación a la ciudad, máximas, presagio final
- IV. Melodía B (mayor): Evocación de la ciudad: ventanita, muchachita, malevaje
- V. Melodía A (menor): Augurio de retorno a Buenos Aires.

aquietará en tu boca» (“Golondrinas”), «cantados por labios rojos / que mi vida embellecieron» (“Viejos tiempos”), «En unos labios ardientes / dejar una promesa / ardientemente» (“Amores de estudiante”), «de labios en flor», «quiero el beso de sus boquitas pintadas» (“Rubias de New York”)

Entre las menciones del cabello, por último: «trenzas renegridas» (“Recuerdo malevo”), «y un rayo misterioso / hará nido en tu pelo» (“El día que me quieras”), «Tu melena que es de plata / quiero para mí» (“Rubias de New York”).

El tango principia y concluye con una suerte de brevísima *aria* operística (sección A), un canto de ocho compases que, con una melodía desplegada en arpeggio, informa de tres versos octosílabos que hacen converger, en un futuro utópico («vuelva», «no habrá»), el reencuentro con la ciudad y la plenitud de espíritu, mediante el solemne dáctilo, el pie por antonomasia de la épica antigua:

Mi Buenos Aires querido

cuando yo te vuelva a ver,

no habrá más pena ni olyido.

— ◡ ◡ / — ◡ ◡ / — ◡

La melodía de la sección B es una modesta progresión de grado conjunto sobre la escala mayor: dieciséis compases conformados por ocho versos tridecasílabos cortados por un hemistiquio que los divide en cinco («El farolito») y ocho («de la calle en que nací») con rima cruzada: «El farolito de la calle en que nací / fue el centinela de mis promesas de amor, / bajo su quieta lucecita yo la vi / a mi pebeta, luminosa como un sol».

Esta sección se replica musical y métricamente en la cuarta parte (B'), completando el friso nostálgico de la ciudad: farolito, pebeta y bandoneón (B); ventanita, muchachita, malevaje (B'). El tono es evocativo y la imagen presentada, tan estática como tópica, destinada a amontonar elementos estereotípicos del género con expresiones convencionales («oigo la queja / de un bandoneón», «dentro del pecho pide rienda el corazón», «la cortada más maleva»). Los verbos están en pasado («nací», «fue», «vi»), pero sólo en los primeros cuatro versos; a partir del quinto («Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver») ya no se volverá al pretérito. Hemos dicho que el pasado no es el tiempo de Le Pera, toda una demarcación

hacia los letristas de tango centrados, en su mayoría, en el relato, la anécdota o la escena dramática.

La sección C ocupa el centro de la pieza y melódicamente se estructura como una variación del tema B. Compuesta de dieciséis compases con igual número de versos de arte menor (todos pentasílabos, con excepción de dos hexasílabos), cumplen la función de glosar el tema del *aria*: Buenos Aires como tierra prometida para morir en paz («donde mi vida / terminaré»): «Bajo tu amparo / no hay desengaños / vuelan los años / se olvida el dolor. / (...) Quiero que sepas / que al evocarte, / se van las penas / del corazón».

La imagen en los tangos de Le Pera es la de una postal. Nunca se aplica el vértigo dinámico de las vanguardias de los años veinte para plasmar el ajetreo urbano. En esto, Manzi se diría discípulo de Le Pera. Uno y otro limitan el movimiento de la amada a una espera, ya sea bajo una tibia luz (Le Pera), o en un antiguo balcón (Manzi).²²⁵

5.6.7 “Golondrinas” en *El tango en Broadway* (1934), Dir. Louis Garnier

Por tratarse *El tango en Broadway* de la primera película de Gardel filmada enteramente en suelo norteamericano, se comprende que sea una cinta aún más “desregionalizada” que las anteriores. La concesión llega por el lado del fox-trot (“Rubias de New York”) y la escritura de letras cada vez más alegóricas y abstractas. La aplicación de tópicos universales,

²²⁵ Las luces de Le Pera gozan, de hecho, de mayor determinación que sus personajes humanos: en “Mi Buenos Aires querido”, por ejemplo, el farolito es «centinela de mis promesas de amor». En “El día que quieras”, «las estrellas celosas / nos mirarán pasar». En “Volver”, las luces señalizan el camino del regreso: «Yo adivino el parpadeo / de las luces que a lo lejos / van marcando mi retorno». “Melodía de arrabal” es el único ejemplo de una luz que no se personifica (otro punto a favor de la autoría de Battistella): «bajo la quieta / luz de un farol». Y en “Cuando tú no estás”, «Nace la aurora resplandeciente, / clara mañana, bello rosal, / brilla la estrella, canta la fuente, / ríe la vida, porque tú estás».

como veremos a continuación con “Golondrinas” y “Soledad”, no es tarea tan sencilla como se creería a priori, sobre todo cuando de adaptarlo a la forma tango se trata.

“Golondrinas” alterna entre ocho versos de arte mayor (A) y dieciséis de arte menor (B) para encarnar el tópico clásico del *homo viator*, harto frecuente por lo demás en el peregrino Le Pera, y bellamente simbolizado, aquí, en la figura de la golondrina viajera, cuyo vuelo regular se sugiere a partir del anapéstico en los versos impares:

Golondrinas de un solo verano (1)

alma criolla, errante y viajera (3)

Golondrinas con fiebre en las alas (5)

siempre sueña con otros caminos (7)

En tus rutas que cruzan los mares (25)

y al conjuro de nuevos paisajes (27)

con tu eterno sembrar de agonías (29)

otras lunas siguieron tus huellas (31)

UU - / UU - / UU -

En un prodigio de equilibrio, el tango combina dos secciones de dieciséis compases que, repetidos, dan un total de sesenta y cuatro compases; “Golondrinas” serviría de modelo para ilustrar el rigor formal que el tango exige a sus compositores. En la cinta, el tango refleja el paulatino descubrimiento del amor que Alberto Bazán (Gardel), quintaesencia del porteño picaflor, siente por la casta Laurita (Blanca Vischer). La segunda parte opone al destino viajero de la errabunda golondrina «con fiebre en las alas» de la primera parte, la necesidad de volver «con las alas plegadas» para armar nido junto a la «criollita de mi pueblo».

La primera sección emplea aliteraciones de vibrantes («alma criolla, errante y viajera / querer detenerla es una quimera») y de sibilantes («con ansias constantes de cielos lejanos», «siempre sueña con otros caminos») para desarrollar el tópico del *Homo viator*. Los dodecasílabos conformados por cuatro anfibracos, muy del gusto modernista rubendariano («con ansias constantes de cielos lejanos», «querer detenerla es una quimera», «la brújula loca de tu corazón») se avienen perfectamente a las dilatadas migraciones de las golondrinas, capaces de cruzar mares durante meses y de recorrer miles de kilómetros al año.

En vista de que la segunda sección ilustra, en contraste con la primera, el anhelo de anidar, resulta coherente que la métrica se estreche. El exigente intervalo de octava que abre la sección («Criollita...»), uno de los múltiples obstáculos que las composiciones de Gardel imponen a cualquier cantor, dibuja una línea vertical ascendente, el mismo movimiento de las aves cuando buscan anidar. Los paralelismos sintácticos y la implementación del heptasílabo con acentos fijos en la segunda y la sexta sílaba dan sensación de regularidad, mientras el verbo ubicado al final en flagrante hipébaton guarda obvias reminiscencias becquerianas: «Criollita de mi pueblo, / pebeta de mi barrio, / la golondrina un día / su vuelo detendrá».

Ningún autor de tangos ha apelado tan sistemáticamente al tópico del viaje y sus vastos campos semánticos. Era lógico que la vida del errabundo y cosmopolita Le Pera, *factótum* tanguístico del aún más errabundo y cosmopolita Gardel, acabara reflejada en el contenido manifiesto de sus composiciones. Dirá al respecto Eduardo Romano: «Los verbos de movimiento *pasar, andar, volver, regresar* se reiteran en sus letras, así como los sustantivos *caravana(s)* y *huella(s)*, que dan cuenta del pasaje permanente de unos lugares a otros, de un paisaje compartido, el de las grandes ciudades y sus suburbios»²²⁶ (en Conde 2014, 48).

²²⁶ Si bien Romano se abstiene de ofrecerlos, he aquí algunos ejemplos en Le Pera: «En caravana / los recuerdos pasan» («Mi Buenos Aires querido»), «Tiempo viejo / caravana / fugitiva / ¿dónde estás?» («Recuerdo malo»), «Es una caravana interminable / que se hunde en el olvido con su mueca espectral» («Soledad»), «Si arrastré por este mundo», «Si crucé por los caminos», «Por seguir tras de su huella» («Cuesta abajo»), «hay un desfile de extrañas figuras» («Soledad»), «como una nube que pasa / mis ensueños se van, / se van, no vuelven más» («Arrabal amargo»), «Basta de carreras, / se acabó la timba» («Por una cabeza»), «Sus ojos se cerraron...

Podemos aventurar, como primera conclusión sobre Le Pera y sus tangos, la oposición entre el sujeto lírico y el espacio evocado. Hay un pasado congelado en la idealización, enfrentado a un presente itinerante y dinámico. Si el arrabal y sus personajes permanecen inmóviles en el tiempo, el yo lírico nunca cesa de desplazarse (con la sola excepción de “Sus ojos se cerraron”, donde la fórmula se invierte, como veremos a continuación). A ello añadamos el modo personal en que Le Pera adopta a la estética tanguera los tópicos universales del *Nóstos* y el *Homo viator*.

5.6.8 “Soledad” en *El tango en Broadway* (1934), Dir. Louis Garnier

A diferencia de los tangos vistos hasta aquí, “Soledad” ofrece una métrica y rima irregulares. Predominan los versos de arte mayor, aunque el caprichoso diseño melódico impida establecer patrones demasiado rígidos. En el caso de la rima, se alterna más o menos libremente la consonancia con la asonancia según convenga al final de frase. Al igual que en “Golondrinas”, la estructura es canónica: treintaidós compases en total, divididos en sendas secciones de dieciséis (ocho versos por cada parte de la composición).

El tono mayor acompaña con dulzura una revelación confesional («Yo no quiero que nadie a mí me diga») retomada en la segunda mitad de la estrofa por una anáfora («Yo no quiero que nadie se imagine»). El desorden sentimental se traslada a una sintaxis prolífica en

/ y el mundo sigue andando» (“Sus ojos se cerraron”), «pero el viajero que huye / tarde o temprano detiene su andar» (“Volver”).

Para terminar de dilucidar el misterio de la responsabilidad que atañe a cada uno en una letra escrita a dúo, dirijamos nuevamente la atención al primer tango escrito por Alfredo Le Pera (en colaboración con Enrique Santos Discépolo), “Carrillón de la Merced”: «la voz de mi andar / de viajero incurable / que quiere olvidar»; o, mejor aún, a la segunda estrofa («Milagro peregrino / que un llanto combinó. / Tu canto, como yo, / se cansa de vivir, / y rueda sin saber / Dónde morir...»), y quedará suficientemente establecido a quién atribuir estos últimos versos.

hipérbaton que, raro artificio en Le Pera, caracteriza la soledad angustiosa del cantor: «En la doliente sombra de mi cuarto, / al esperar sus pasos que quizás no volverán, / a veces me parece que ellos detienen su andar / sin atreverse luego a entrar».

El tango es entonado mientras Alberto Bazán se lamenta por la ausencia de Laurita, una vez admitido su amor por ella. Si algo interesante ostenta “Soledad” es su juego onírico con la dimensión subjetiva del tiempo en la percepción distorsionada e hiperbólica del amante: «Pasan las horas, el minuterero muele / la pesadilla de su lento tic-tac. / (...) / En la plateada esfera del reloj, / las horas que agonizan se niegan a pasar».

Con «hay un desfile de extrañas figuras / que me contemplan con burlón mirar», aparece otra expresión cara al estilo de Le Pera: la “burla”. En sus tangos, la soledad del sentimiento amoroso viene subrayada, la mayoría de las veces, por una mirada (femenina, las más de las veces) que proyecta su gesto burlón sobre la silueta solitaria e incomprendida del amante.²²⁷ Le Pera sienta el desdén astral como base para explicar la soledad de sus héroes que, ajenos al desangramiento al uso del tango vocal, manifiestan su plácida resignación.

5.6.9 “Sus ojos se cerraron” en *El día que me quieras* (1935), Dir. John Reinhardt

La depuración del lenguaje arrabalero y la afición por expresiones castizas («la muerte agazapada marcaba su compás», «en vano yo alentaba febril una esperanza», «las lágrimas pensadas / se niegan a brotar») encuentra en la elegía “Sus ojos se cerraron”, discutiblemente el mejor tango de Le Pera, su mejor exponente.

²²⁷ El tema de la burla aparece en sus tangos capitales: «De aquella coqueta / y burlona mujer» (“Por una cabeza”), «burlándose el destino / me robó su amor» (“Sus ojos se cerraron”), «bajo el burlón mirar de las estrellas» (“Volver”), «burlón el destino me obligó a volver» (“Recuerdo malevo”), «su boca me encadena / me burla hasta la muerte / la ingrata en el cristal» (“Amargura”).

La primera sección se emplea casi exclusivamente para evocar a la amada a partir de las sinédoques consuetudinarias en Le Pera (ojos, boca, risa, manos). La mirada del poeta va de arriba abajo, lo cual se aviene al movimiento descendente funeral:

Sus ojos se cerraron...
y el mundo sigue andando,
su boca que era mía
ya no me besa más,
se apagaron los ecos
de su reír sonoro
y es cruel este silencio
que me hace tanto mal.
Fue mía la piadosa
dulzura de sus manos
que dieron a mis penas
caricias de bondad,
y ahora que la evoco
hundido en mi quebranto,
las lágrimas pensadas
se niegan a brotar,
y no tengo el consuelo
de poder llorar.



Como anticipábamos, aquí la clásica oposición leperesca entre mundo objetual estático y mundo subjetivo dinámico se invierte: he ahí la originalidad de esta primera sección compuesta en estrictos heptasílabos con una acentuación en la segunda y la sexta sílabas imprime a un dibujo especular simétrico: ◡ — ◡◡◡ — ◡

La ausencia de rimas (con la sola excepción del final asonantado en /a/ cada cuatro versos, requisito obligado del tango-canción en sus finales agudos de frase) evita teñir de eufonía lo que se pretende puramente lúgubre. La evocación detenida en el tiempo, decíamos, se invierte aquí por un mundo en tiempo presente que «sigue andando» contra la voluntad del amante, congelado en el pasado. Amante y amada quedan relegados a la total pasividad: ella, porque «sus ojos se cerraron»; él, por la impotencia del llanto frustrado.

Las metáforas de la segunda sección resultan más evidentes que nunca en Le Pera: se compara a la amada fallecida con Ícaro («porqué tus alas tan cruel quemó la vida»), la suerte se representa como una voluntad sádica («porqué esta mueca siniestra de la suerte»), el intento de salvación con un abrigo («quise abrigarla y más pudo la muerte») y los mensajes de condolencia como «limosnas de alivio a mi tormento». Métricamente, se asume el verso dodecasílabo subdividido por un hemistiquio en versos de cinco y siete sílabas, un verso fracturado, y se adopta una rima abrazada. Las innovaciones no se rastrean en el modesto y convencional imaginaria de Alfredo Le Pera, sino en el tono rencoroso que reviste la noticia de la reacción indiferente y neutra del mundo frente al deceso. Como en “El aleph” borgeano, la muerte de la amada equivale para el amante al fin del mundo, por lo que la sola subsistencia del mundo y su terco empeño en “seguir andando” es interpretado como una afrenta personal. Las condolencias que se le ofrecen son recibidas con resentimiento y será esa nota la dominante en un tango que se pretende elegíaco. La letra va desplazándose de la tercera (ojos, boca, risa y manos de la amada, el mundo, la suerte, la muerte) a la primera persona:

¡Porqué sus alas tan cruel quemó la vida!

¡porqué esta mueca siniestra de la suerte!

Quise abrirla y más pudo la muerte,

¡Cómo me duele y se ahonda mi herida!

Yo sé que ahora vendrán caras extrañas

con su limosna de alivio a mi tormento.

Todo es mentira, mentira es el lamento.

¡Hoy está solo mi corazón!

El retorno a la primera sección (A') reanuda las metáforas trilladas: los padecimientos de la amada son «perros de presa» que galopan, celosos, detrás del cariño del amado; escondida en «las aguas» de su mirada buena (de sus ojos azules), la suerte agazapada, en nueva prosopopeya, «marcaba su compás»; el dolor clava sus garras «en mi carne viva»; el destino, por último, burlón, «me robó su amor». El lenguaje figurado se multiplica con tal velocidad que exige el empleo exclusivo de metáforas cristalizadas para su inmediata comprensión.

La línea melódica monótona y circular que advertíamos en la primera sección de “Cuesta abajo” se ve aquí extrapolada a la totalidad del texto musical: hay uniformidad tonal (no se modula) e igualdad en los valores rítmicos a lo largo de la composición (primera sección: síncopa y cuartina; segunda sección: galopa y cuartina), lo cual impone un parámetro de métrica y acentuación que Le Pera cumple con destreza.

Si en “Cuesta abajo” se generaba un efecto fatalista, aquí ni siquiera se garantiza el alivio de la tonalidad mayor, ni de intervalos melódicos amplios que se abran al canto melismático de la segunda parte. Es, indiscutidamente, el tango más sombrío de Le Pera, coronado, sobre el final, con la ingeniosa inclusión del motivo carnavalesco que hiciera las delicias para los letristas de los años veinte, según veíamos en nuestro capítulo “Carnaval y timba”. Solamente que en “Sus ojos se cerraron”, y he ahí el giro de Le Pera, el sujeto no se entrega a la impostura del carnaval, sus ilusiones fugaces y sus máscaras (como hiciera Emilio Gauna en

El sueño de los héroes de Adolfo Bioy Casares), sino que se resigna a tolerar, estoico, la insolencia del mundo: «Y mientras en las calles / en loca algarabía / el carnaval del mundo / gozaba y se reía, / burlándose el destino / me robó su amor».

Un valor agregado a la elegía “Sus ojos se cerraron” es que, a juzgar por diversas fuentes biográficas, estamos ante la más personal de las composiciones de Alfredo Le Pera.²²⁸

5.6.10 “Volver” en *El día que me quieras* (1935), Dir. John Reinhardt

En una de las últimas escenas de *El día que me quieras*, Julio Argüelles (Gardel), el hijo díscolo del padre avaro y obtuso, retorna, ya viudo, a la Argentina en compañía de su hija comprometida en matrimonio, interpretada también por Rosita Moreno. Con el horizonte marino de fondo y un brazo reposado sobre la baranda del barco, Gardel entona el tango “Volver”, acaso la página más famosa de Le Pera.

Propia de la cifra criolla, la nota repetida confiere un sentido de procesión a la primera sección, reforzado por la más tanguera de las tonalidades según Aníbal Troilo (Re menor) y el movimiento descendente de la melodía, que sólo asciende para trazar el mismo dibujo interválico en la inflexión al relativo de Fa mayor («Son las mismas que alumbraron»). El paso al cuarto grado armónico genera una tensión que se adecúa al tono dramático de la letra. Allí se apela a un pasado que, huelga repetirlo, en Le Pera adquiere siempre contornos rígidos y estáticos, resaltados por la aliteración de oclusivas sordas («La quieta calle donde el eco

²²⁸ «Cuando estaba noviendo con una compañera de la Facultad de Medicina, Vicenta Rodolico, camino al compromiso, se enamoró de la bailarina Aída Martínez y tras una serie de escándalos, que incluyeron la persecución en medio de una función teatral por parte de la novia despechada y su madre, Alfredo decidió romper definitivamente la relación y legalizar su vínculo con Aída. Pero su amada enfermó gravemente y Le Pera decidió, a fines de 1927, llevarla a Suiza para que la vieran los mejores especialistas de entonces. Allí la operaron, pero a los seis meses murió. Su muerte calaría hondo en el corazón de Le Pera, que la recordaría en algunas de sus canciones y en el argumento de *El día que me quieras*» (Pigna 2020, 340)

dijo») y el verso simétrico («tuya es su vida, tuyo es su querer») cuya anáfora encubre un juramento de amor (tuyo, tuya). Más aún, nótese cómo esos compases comportan un ensanchamiento de la métrica (del octosílabo al endecasílabo) y un posterior angostamiento hacia el final de la estrofa (hepta- y hexasílabo). Notoriamente, la distribución silábica crece y decrece acompañando el clímax armónico de la música y rememorativo de la letra:

Yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos,
van marcando mi retorno.
Son las mismas que alumbraron,
con sus pálidos reflejos,
hondas horas de dolor.
Y aunque no quise el regreso,
siempre se vuelve al primer amor.
La quieta calle donde el eco dijo:
"Tuya es su vida, tuyo es su querer",
bajo el burlón mirar de las estrellas
que con indiferencia
hoy me ven volver.

Como en el poema “Ítaca” de Kavafis, en “Volver” hallamos el motivo universal del *Nóstos* llevado de lo épico a lo lírico, y reforzado por el guiño intertextual a la *Odisea* homérica cuando se repara en el tiempo que insume el regreso («que veinte años no es nada»). En

su viaje por el Mediterráneo, Odiseo consulta al adivino Tiresias, desciende al reino de los muertos y enfrenta a los fantasmas del pasado (Aquiles, Laertes) para poder conocer el futuro. El viaje al pasado es condición necesaria para augurar lo que vendrá.

A este motivo responde que, siguiendo la tradición de la catábasis, “Volver” se articule como un encuentro traumático con el pasado y con el futuro, una conflagración entre la angustia («tengo miedo del encuentro», «tengo miedo de las noches») y la esperanza («yo adivino el parpadeo», «guardo escondida una esperanza humilde») con el destino por campo de batalla («y aunque no quise el recuerdo / siempre se vuelve al primer amor», «pero el viajero que huye / tarde o temprano detiene su andar»).

Entre un pasado de angustia y nostalgia, un presente gobernado por las fuerzas implacables del destino y un futuro signado por una esperanza privada y recóndita, se abre camino la voluntad humana. Pasado («Volver»), presente («Sentir») y futuro («Vivir») son las tres notas largas que ocupan la totalidad del compás, las tres directrices que jalonan la vida del peregrino:

Volver,

con la frente marchita,

las nieves del tiempo

platearon mi sien.

Sentir,

que es un soplo la vida,

que veinte años no es nada,

que, febril, la mirada,

errante en las sombras

te busca y te nombra.

Vivir,

con el alma aferrada

a un dulce recuerdo

que hoy lloro otra vez.

La segunda sección presenta la clásica modulación gardeliana a tono mayor y la línea melódica dulcificada por notas largas y movimiento de grado conjunto por la escala mayor. En tales casos, suele aprovechar Le Pera la dimensión reducida del verso de arte menor para verter máximas o reflexiones. En el estribillo de “Volver”, el uso del infinitivo universaliza el mensaje de la letra, desarraiga la anécdota para volverla alegórica.

He ahí otro principio general en los tangos de Le Pera que explica, en parte, su mayor aceptación en suelo hispanohablante en comparación con otros letristas argentinos. Metáforas cristalizadas (la nieve y la plata para simbolizar el cabello encanecido), luego una secuencia de personificaciones concatenadas (el alma «aferrada» a un recuerdo, las noches que «encadenan» su soñar, el olvido que «todo destruye», etc.), así como tópicos tradicionales como el *Tempus fugit* («que es un soplo la vida»), no desmerecen la pieza. Antes bien, son los cimientos que, modestos pero sólidos, confieren a “Volver” validez universal desde un asunto típicamente rioplatense: la oscilación identitaria entre Europa y Buenos Aires.

5.6.11 “Por una cabeza” en *Tango bar* (1935), Dir. John Reinhardt

Otro tango entonado en la cubierta de un barco, sólo que aquí, a punto de zarpar, por tratarse de la escena inicial de la película. Ricardo Fuentes (Gardel) le revela a su amigo Puccini (Tito Lusiardo) que ha perdido sus últimos ahorros en las carreras y, sin mayor

preámbulo, ataca de una vez la melodía de “Por una cabeza”. El tema se siente incrustado a la fuerza en la intriga romántica de tintes policiales y comedia de enredos de *Tango bar*.

Según Rubén Pesce, biógrafo y comentarista de la obra de Alfredo Le Pera, debiéramos conceder «cierta originalidad al tema del engaño amoroso cantado en *Por una cabeza*, trazando un paralelo con las carreras» (en Martini Real 1979: 3562). Efectivamente, hay cierta originalidad en “Por una cabeza”. Son varios los tangos de “timba” o “burreros” que habían explotado el vínculo entre amor y juegos de azar a fines de los años veinte, según vimos en nuestro capítulo “Los tópicos y la economía de recursos”. El valor agregado de “Por una cabeza”, más allá del diminuto laurel que significa integrar la lista de los tres tangos más grabados en la historia del género, es la desmentida hacia la legión de críticos que vituperaron a Le Pera por parecerles sus tangos carentes de color local, como si una letra de tango estuviese obligada a emplear lunfardismos o expresiones malevas.

El oficio de Le Pera lo llevó a reconocer que distintos temas exigen distintos registros. Y tal es la exigencia, precisamente, en los tangos de “timba”. Ninguna letra que aspire a retratar con cierta verosimilitud el entorno sórdido y viciado de un hipódromo, una ronda de amigos frente a un tapete verde o una casa de apuestas clandestinas podrá mantener un registro culto o depurado en las voces seleccionadas. En “Por una cabeza”, por lo tanto, Le Pera condesciende a acumular una serie de voces lunfardas,²²⁹ amén del voseo («no olvidés, hermano / vos sabés, no hay que jugar»), que resultan suficientes para revestir al tango hípico del debido localismo sin tornarse esotérico.

Leído entre líneas, “Por una cabeza” extiende el paralelismo entre amor y juegos de azar al terreno sicalíptico: “raya” (meta) y “pingo” (caballo) son también metáforas para referirse a los órganos sexuales femenino y masculino, respectivamente, en la Argentina. Difícil, sin embargo, este doble sentido sexual haya sido intencional en un poeta decoroso como Le Pera.

²²⁹ “Metejón”: obsesión amorosa, “timba”: apuesta, “pingo”: caballo, “fija”: dato de un seguro ganador.

Los hexasílabos de “Por una cabeza” se avienen perfectamente al tono ligero, entre jocoso y desparpajado, del apostador arruinado y amante arrepentido que se lamenta sin tragedia. De perfecta simetría formal (dos secciones de dieciséis compases cada una, treintaidós compases en total), el contraste viene dado por los valores rítmicos breves y el cromatismo juguetón de la primera estrofa en tono mayor frente a los valores largos con forma de *aria* en tono menor de la segunda, con menor carga de letra. Los versos de la primera sección (dieciséis, uno por compás) presentan a su vez una subdivisión interna de ocho y ocho, encabezadas ambas mitades por idéntico verso («Por una cabeza»):

Por una cabeza
de un noble potrillo
que justo en la raya
afloja al llegar,
y que al regresar
parece decir:
No olvidés, hermano,
vos sabés, no hay que jugar.

Por una cabeza,
metejón de un día
de aquella coqueta
y burlona mujer,
que al jurar sonriendo
el amor que está mintiendo,

quema en una hoguera

todo mi querer.

El equilibrio es notable. Se nos presentan un caballo (vv. 1 a 8) y una mujer (vv. 9 a 16). La cabeza del caballo es motivo de decepción («afloja al llegar»), la cabeza de la mujer es fuente de ilusión («metejón de un día»). Imaginariamente («parece decir»), el caballo aconseja sabiamente («vos sabés, no hay que jugar»); la mujer, en cambio, miente y engaña («que al jurar sonriendo / el amor que está mintiendo»), generando el cruel desengaño final («quema en una hoguera / todo mi querer»).

La primera parte concluye, entonces, con la más perfecta circularidad: desengaño (vv. 1 a 4) e ilusión (vv. 5 a 8) en el hipódromo; ilusión (vv. 9 a 12) y desengaño (13 a 16) en el amor. El caballo apostado es sincero, pero su discurso es imaginario; la mujer amada es real, pero su juramento de amor es fingido: romance y ludopatía perfectamente balanceados.

La segunda parte cuenta con diez versos, subdivididos nítidamente en dos mitades de cinco y cinco encabezadas, también ellas, por la misma anáfora de la primera parte («Por una cabeza»). Los primeros cinco versos (vv. 17-21) plasman el efecto placentero, sedante y paliativo del amor correspondido («borra la tristeza / calma la amargura»), mientras los segundos cinco (vv. 22-26) describen la desolación angustiada del amor no correspondido («para qué vivir»). Lo positivo y lo negativo del amor están, nuevamente, en absoluto equilibrio: «Por una cabeza, / todas las locuras. / Su boca que besa, / borra la tristeza, / calma la amargura / Por una cabeza, / si ella me olvida, / qué importa perderme / mil veces la vida, / para qué vivir».

Si cotejamos la primera parte ya analizada (A) con su reposición musical con diferente texto (A'), comprobamos un logrado efecto especular. Habíamos establecido un balance entre caballo (vv. 1-8) y mujer (vv. 9-16), pero aquí la disposición se invierte: la mujer ocupa los primeros ocho versos (vv. 27-34); el caballo, los últimos ocho (vv. 35-42), dando a la pieza, en su conjunto, una sensación de circularidad:

Cuántos desengaños,
por una cabeza.
Yo juré mil veces,
no vuelvo a insistir.
Pero si un mirar
me hiere al pasar,
sus labios de fuego
otra vez quiero besar.
Basta de carreras,
se acabó la timba.
¡Un final reñido
ya no vuelvo a ver!
Pero si algún pingo
llega a ser fija el domingo,
yo me juego entero.
¡Qué le voy a hacer..!

Por lo demás, internamente se advierten aún más simetrías si diseccionamos A' cada cuatro versos: renuncia al romance (vv. 27-30), reincidencia en el romance (vv. 31-34); renuncia a las carreras (vv. 35-38); reincidencia en las carreras (vv. 39-42).

Más allá del milimétrico control con que Le Pera organiza la estructura, el hallazgo de “Por una cabeza” consiste en haber sabido dar con el tono apropiado para un tango risueño. En la cinta, de hecho, se observa una falange de mujeres que, encaramadas sobre la baranda del barco, coquetean con Ricardo Fuentes mientras éste despacha su tango, una escena inadmisiblemente en cualquier otro de los tangos de Gardel y Le Pera (solamente el fox-trot “Rubias de New York” podría equipararse en el tono).

Antes de precipitarnos a reconvenir el dudoso gusto que puede acarrear una controver-sial analogía entre ejemplares equinos y femeninos, reparemos en que la caricatura recae, sobre todo, en el enunciador: un hombre de costumbres frívolas y superficiales que, arras-trado por el vicio y los estímulos fugaces, resulta incapaz de controlar sus emociones (y acaba padeciendo en consecuencia). En ese sentido, el amor que se persigue no es aquel que decora las mejores páginas románticas de los tangos de Le Pera, sino un «metejón de un día», ver-bigracia, un flechazo esporádico, una relación ocasional e intrascendente como aquellas pre-gonadas en el seno de las sociedades occidentales bien entrado el siglo XXI.

5.6.12 “Arrabal amargo” en *Tango bar* (1935), Dir. John Reinhardt

Ataviado como un compadrito de “lengue” (pañuelo al cuello) y “chambergo” (sombrero), Ricardo Fuentes (Gardel) interpreta “Arrabal amargo” en Barcelona, sobre una tarima teatral que replica un suburbio porteño de cotillón con un farol pintado por fondo.

El nivel de destreza exhibido por Le Pera en ésta, una de sus últimas composiciones, se percibe en pequeños detalles como la prescindencia de la rima. En “Arrabal amargo” cabe la misma observación que ofrecíamos para “Sus ojos se cerraron” (escrito también en hexa-sílabos): la rima, asonantada en /o/ (vv. 1-8) y en /u/ (vv. 9-16), se reserva exclusivamente cada cuatro versos para los finales de frase. La ausencia de rimas consonantes confiere a la primera sección, monótona en sus versos hexasílabos, un color mustio que refuerza la sus-tantivación, ya de por sí recargada («condena», «maldición», «sombras», «noche», «triste-zas», «barro», «miserias», «cruz»). La experiencia adquirida por Le Pera se detecta, también,

en el arco evolutivo que va de “Melodía de arrabal” a “Arrabal amargo”: del arrabal pintoresco con el malevaje impostado que granjea el lunfardo, al arrabal naturalista que perfora hasta la crucifixión el ideal romántico y hueco de otros tiempos: «Con ella a mi lado / no vi tus tristezas, / tu barro y miserias, / ella era mi luz. / Y ahora, vencido, / arrastro mi alma, / clavao a tus calles / igual que a una cruz».

Los lunfardismos desaparecen para dejar tibios rescoldos de algún criollismo aislado («clavao», «toldo») y los diminutivos que, a la manera de Pascual Contursi en “Mi noche triste”, aspiran a engendrar una ternura rayana en la cursilería («Rinconcito arrabalero», «mi blanca casita»). El retorno de la amada reverdece al arrabal en la segunda parte:

Rinconcito arrabalero
con el toldo de estrellas
de tu patio que quiero.
todo, todo se ilumina,
Cuando ella vuelve a verte
y mis viejas madre selvas
están en flor para quererte.
Como una nube que pasa
mis ensueños se van,
se van, no vuelven más.

Contrástese esta sustantivación («rinconcito», «toldo», «estrellas», «patio», «madre selvas», «flor», «nube», «ensueños») con aquella empleada en la primera parte y se percibirá el *degradé* cromático a que nos somete Le Pera, la claridad que se abre paso en la estrofa

(«todo, todo se ilumina») acompañada, una vez más, por el modesto ensanchamiento de la métrica, ya en previsible modo mayor, las rimas de vocales abiertas (a, e, o) frente a las vocales oscuras de un inicio (o, u) y las veladas referencias a otros tangos célebres que grabara Gardel en su época: «Madreselvas en flor / que me vieron nacer / y en la vieja pared / sorprendieron mi amor».²³⁰

De hecho, “Arrabal amargo” chispea de referencias a tangos clásicos, sobre todo si tomamos en cuenta el atípico empleo en *Le Pera* de la segunda persona interpelativa en *A'*, tan común en el resto del tango-canción. Dichas referencias hacen de “Arrabal amargo” una suerte de metatango *avant la lettre*.

Que en la cinta Gardel ejecute este tango en un contexto de espectáculo imprime un nuevo sentido. Devenido en mercancía de exportación, “Arrabal amargo” acusa un repliegue y se autocomenta; cesa de ser *un* tango para convertirse en *el* tango, una idea codificada y exportable del tango, una suma de signos convencionales que garantizan una experiencia tanguera adecuada a las expectativas de un público europeo.

Hay aquí, en la fantasmagoría del tango convertido en mercancía, algo que de alguna forma venía implícito en su mito de origen. Este culto a la nostalgia espectral, viene doblemente subrayada en “Arrabal amargo”. Al inicio, con el autoengaño que supone todo enamoramiento («Con ella a mi lado / no vi tus tristezas»); al final, con el engaño impuesto a la amada («No digas a nadie / que ya no me quieres»). Lo notable en “Arrabal amargo” es que *Le Pera* ya no pretende, como en “Melodía de arrabal”, engañar con la maqueta del pintoresquismo criollo, sino desengañar, exponer al desnudo la esencia espectral del tango y la inmaterialidad de su arrabal alegórico.

Entre líneas, de esto nos previene “Arrabal amargo”. El sitio en sí mismo, el arrabal, queda a merced de la vivencia personal: pesadilla naturalista si ella no está, pequeño Edén «vestido de fiesta» con ella presente. La experiencia del arrabal es subjetiva, privada e intransmisible, y responde mucho menos a peripecias fácticas como la posición económica que

²³⁰ “Madreselva” (1931), música de Francisco Canaro y letra de Luis César Amadori.

gozan o padecen sus habitantes, como a vivencias íntimas vinculadas a la infancia y al primer amor, vistos siempre a la distancia.

Mientras los hombres del tango clavan bandera y reclaman como propio tal o cual rincón de Buenos Aires, computemos como un hallazgo esta suerte de (no)lugar engendrado por Le Pera. Trotamundos redomado, Le Pera escribe a la intemperie: no reclama un barrio para sí ni conjura en sus tangos el espíritu de alguna mítica esquina porteña. Este nomadismo tanguero, esta desterritorialización involuntaria, se diría otra veta de su originalidad.

5.6.13 El estilo moderno de Alfredo Le Pera

Sobre las letras de Alfredo Le Pera ha caído la crítica en su manejo del lenguaje.²³¹ Habría en sus tangos un cálculo premeditado con intenciones mercantiles de proyección internacional. Si bien se suele destacar la ductilidad requerida para crear tanta obra en tan poco tiempo, se insiste en el nulo nacionalismo de Le Pera recargando las tintas en el accidente de su nacimiento en São Paulo, ciudad que apenas habitó por espacio de dos meses. Estimaciones emocionales se fueron sucediendo a expensas de Le Pera y su obra, como si la conquista

²³¹ Según la crítica especializada, Le Pera «trató de emplear en sus letras un lenguaje que resultara inteligible a todo el mundo hispanófono, ampliando de ese modo, la geografía del tango» (Gobello 1980, 184), «convoca numerosos cultismos y escribe en un castellano que desregionaliza» (Eduardo Romano en Conde 2014, 49), «pergeñó un tipo de poesía apropiada para todo tipo de público que, desde los últimos localismos que aparecen en *Melodía de arrabal*, en 1932, avanza firmemente en la creación de una temática y un idioma latinoamericanista que prescinde de lunfardismos o expresiones idiomáticas rioplatenses y que evita problemáticas o vivencias localizables en algún barrio porteño» (Kohan 2019, 81), utiliza un «lenguaje popular depurado y proclive al cultismo» (Ferrer 1999, 101), «una lengua imperial, esta vez impuesta por los empresarios norteamericanos para vender discos en un amplio y sometido mercado hispanoamericano utilizando una koiné hispanófono. Lo que implicó el abandono de las raíces rioplatenses del tango, de su habla» (Penas 1998, 185); razones por las cuales «podemos confirmar el lenguaje culto utilizado por Le Pera, esto también, seguramente, exigencias del mercado cinematográfico de habla hispana» (Rubén Pesce en Martini Real 1976, 3544).

del mercado internacional fuese una suerte de pecado original que los ídolos argentinos se vieran obligados a expiar:

Los cuarenta están marcados por la presencia de la poesía culta en el tango. Esto hace que nuestra música ciudadana se aleje cada vez más de sus orígenes, en aras de una internacionalidad que la haga comprensible para todos los públicos (y de todo esto tienen no poca culpa Gardel y -sobre todo- Le Pera). Los verbos del tú, las metáforas oscuras, una música más melódica que tanguera, hacen que el tango se vuelva casi un híbrido (De Majo 2014, 147).

Suficientemente hemos demostrado que las metáforas de Le Pera no son oscuras, sino cristalinas. Carece de sentido plantear, por otro lado, una presunta dicotomía entre música melódica y música de tango, si recordamos que el tango es esencialmente melódico, como demostraremos en nuestro capítulo sobre “La música del tango”. La presunta pureza de estilo que De Majo reserva a los orígenes del tango (posición probablemente extraída del controvertido Borges de *Evaristo Carriego*) no es sino otra entelequia que, sin mayor sustento, ha quedado instituida por la tangología especializada.

En efecto, Le Pera guarda no poca responsabilidad por la irrupción del estilo culto de los años cuarenta. Difícil concebir a Homero Manzi, Catulo Castillo o José María Contursi sin el precedente de Alfredo Le Pera. Habría que repensar, por su lado, a quién cabe imputar la debacle del lunfardo, dadas las proscripciones mediáticas y radiofónicas sancionadas a lo largo de las décadas del treinta y cuarenta en la República Argentina.

Le Pera prescinde (casi) por completo del voseo, verdadero, pero también del tuteo. La superación del tango interpelativo y teatral que Contursi sentó como regla del tango vocal a partir de “Mi noche triste” fue apenas una de las múltiples innovaciones de Le Pera.

Demarcado de sus contemporáneos, Le Pera omite la anécdota. Sus tangos no reponen una historia sino excepcionalmente. Su materia prima es el comentario y la descripción, nunca la anécdota ni el diálogo. Sus tangos son menos dramas o narraciones que meditaciones salpicadas de reminiscencias biográficas. No abren nuevas situaciones en pretérito, el

tiempo por defecto del tango vocal, sino que ilustran un destino en estricto presente o, para mayor generalidad, en infinitivos, como en “Volver”. Desde allí se enuncia, desde un presente difuso, por fuera del tiempo. La voz de Le Pera pareciera articulada más allá de la vida.

Ello responde a que, insertos en escenas cinematográficas, sus tangos glosan, amplían o comentan las vivencias del protagonista sin necesidad de inventar relatos ni de engendrar escenas dramáticas. Si desde Contursi el tango vocal se convierte en un género interpelativo, los tangos de Le Pera rara vez emplean el apóstrofe: apenas dos pasajes fugaces como la primera parte de “Soledad” y la tercera de “Arrabal amargo”. Prevalece en ellos la tercera persona alternada con la primera.

La ausencia de lunfardo en sus tangos es esgrimida por el populismo vernáculo como certificado de su ilegitimidad.²³² Hemos establecido la inexactitud de ese juicio. Agregaríamos que no existe, en verdad, letrista de tango que compongan con el lunfardo por única herramienta, pues el lunfardo es menos una variedad de habla que un repertorio léxico.

El oficio de letrista de tango implica el dominio de las herramientas del género, verbigracia, sus tres principales registros (criollo, lunfardo, literario), así como su correcta aplicación según las conveniencias. Si bien lo usual en los tangos de Le Pera es un registro “neutro” de lenguaje, una suerte de español lavado accesible a cualquier hispanohablante, no por ello se deja de echar mano al lunfardo si la situación así lo requiere, trátase de un motivo reo (“Melodía de arrabal”, “Recuerdo malevo”) o turfístico (“Por una cabeza”), o bien dosificado en sus tangos más emblemáticos para dar color (la palabra “pebeta”, por ejemplo, derivada de “piba”, aparece en los tangos *for export* “Golondrinas” y “Mi Buenos Aires querido”). El registro criollo, por su parte, se advierte diestramente desplegado por Le Pera en sus zambas,

²³² Juicio que suele agravarse con sus películas, aún más vilipendiadas que sus tangos. Dirá Homero Manzi que sus guiones son «bodrios exentos de interés argumental y de valor nacionalista» (Salas 1986, 127); «de falso internacionalismo», añadirá Romano (1983, 105), «Ni en la década del treinta ni cuarenta años después, sus películas resisten el análisis riguroso», sentencia José Miguel Couselo en “El tango en el cine” (Martini Real, 1976, 1309), y Carlos de la Púa, el “Malevo Muñoz”, poeta y amigo personal de Gardel, reconviene al zorzal desde las páginas de *Crítica*: «largá la canzonetta, Carlitos».

estilos pamperos, tonadas camperas y canciones criollas. Y el registro culto, ni falta aclararlo, es el agua por donde Le Pera nada a sus anchas.

Los tangos de Le Pera revelan una asordada sensibilidad de intramuros, el sobrio melodrama basado en los lugares comunes con que la cultura occidental decimonónica compacta el vasto mundo de las emociones. La modernidad en el estilo de Le Pera se da, por tanto, en el cruce del periodismo, la crítica de revistas, la eufonía plástica del modernismo rubendariano, el sentimentalismo blando del folletín decimonónico, el cine sonoro y el tango incipientes; estrambótica mescolanza que cimentaría, en parte, la novelística moderna de Roberto Arlt. La apropiación de esos moldes y estereotipos provistos por la cultura de masas dio por resultado el original estilo moderno de Le Pera en tango.²³³

Se ha argüido que las letras de tango de Alfredo Le Pera ocupan una posición menor en la historia del tango dado el nulo nacionalismo de su estilo diseñado ex profeso para la proyección internacional del cine de Carlos Gardel. Hemos demostrado que su moderno estilo tanguero no se basa en el empleo de un registro específico de lengua (criollo, lunfardo o culto) ni en símbolos estereotípicos en la Buenos Aires de la migración masiva (los motivos axiales del tango-canción), sino en los principios formales que definen al tango en sus distintas manifestaciones. El análisis nos lleva a concluir que lo innovador en sus tangos viene dado por su peculiar uso de tópicos de alcance universal, filtrados y adaptados a un lenguaje híbrido y moderno, verdaderos moldes provistos por la cultura de masas, con arreglo a su propia experiencia vital, sobre los mencionados lineamientos estructurales del tango.

El método de Alfredo Le Pera consiste en filtrar por el tamiz de su experiencia vital tópicos de alcance universal: *Ubi sunt* en “Recuerdo malevo”, *Nóstos* en “Volver” y “Mi Buenos Aires querido”, *Homo viator* en “Golondrinas”, *Locus amoenus* en “El día que me

²³³ Quien supo apreciar la esencia de la modernidad en Le Pera y conjurar en su narrativa idéntico cruce de géneros discursivos fue el escritor argentino Manuel Puig (1932-1990). No en vano titula su segunda novela con un notorio pasaje del fox-trot “Rubias de New York”, *Boquitas pintadas* (1969), y decide seccionarla a la manera del folletín decimonónico en dieciséis “entregas” precedidas, cada una, con un epígrafe de un tango de Gardel y Le Pera.

quieras”, *Contemptu mundi* en “Sus ojos se cerraron”, *Carpe diem* en “Rubias de New York” y “Por una cabeza”, *Tempus fugit* en “Soledad” y “Volvió una noche”. La posición de Le Pera en la esfera del tango resulta tan clásica y convencional, en ese sentido, como la de Jorge Manrique en la poesía castellana de su tiempo. La originalidad de sus tangos es el fruto de una mezcla fortuita filtrada por la elegancia y el control consciente de la forma, la métrica y la rima: tópicos latinos, cultura de masas, la agilidad de la escritura periodística y una suma de residuos autobiográficos, bajo los principios formales del tango.

Sus letras no hacen uso de ninguna de las dos situaciones axiales del tango-canción. Sus héroes son hombres experimentados (peregrinos, viajeros, amantes frustrados), pero nunca traicionados. Con “Volvió una noche” (1935) por única excepción, el “amuro” no es motivo para Le Pera, otro rasgo original en un género con frecuencia rotulado como “lamento de cornudo”. Más aún, los tangos de Le Pera registran de modo más realista la transformación que venía operando en el modo en que hombres y mujeres se relacionaban entre sí, unificadas las referencias al amor y al sexo en una misma imagen femenina, si hemos de atenernos a la tesis de Carlos Mina (2007, 88).

El único rencor que se detecta en los tangos de Le Pera va dirigido al «carnaval del mundo» que «pasaba y se reía» sin respetar el luto del amante. Sus héroes han cumplido con el borgeano dictado del coraje. Podrán llorar de a ratos,²³⁴ pero ello en nada desdora su estampa viril ni el resignado estoicismo con que aceptan los caprichos de un destino burlón. Basta traer a colación la jovial complacencia con que el pendenciero de “Recuerdo malevo” se entrevera con taitas porque «pensé que era lindo por ella morir».

Ni la imprecación desesperada de Discépolo ni la lágrima etílica de Cátulo se comparan con la entonación casta y serena de Le Pera. Sus letras sobresalen del conjunto tanguero

²³⁴ «Viajan visiones que lloro» (“Recuerdo malevo”), «el tiempo viejo que lloro» (“Cuesta abajo”), «y no tengo el consuelo / de poder llorar» (“Sus ojos se cerraron”), «Vivir / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo / que hoy lloro otra vez» (“Volver”).

por su luminosidad y la claridad meridiana de sus conceptos, cristalinos como el agua de aquel manantial que fluye en las páginas de “El día que me quieras”.

Sus personajes no tienen nada por perder ni por ganar, por más que escondan humildes esperanzas. Mientras los flácidos héroes discepoleanos se entregan sin luchar, los viriles enunciadores de Le Pera juegan y pierden, aunque sus derrotas sean pírricas, si la expresión cabe, pues de ellas no se derivan lágrimas ni encendidas diatribas amorosas, sino el consuelo de haber vivido. Hombres de vuelta de todas las cosas, aferrados a la promesa de un retorno que nunca se concreta, como una profecía de Le Pera y su final anticipado en la remota Medellín.

Sus tangos no reponen la circunstancia; la dan por sobreentendida. No hay, como tal, una línea de acción sino pensamiento retrospectivo, distancia enunciativa, escritura remota. La posición del enunciador en los tangos de Le Pera se caracteriza por la distancia. Lejano en el tiempo y lejano en el espacio, se escribe siempre desde otro lugar: São Paulo o París o New York o Medellín, pero nunca Buenos Aires, acaso para regar deliberadamente de irrealidad el etéreo microcosmos tiernamente evocado por sus tangos.

Su voz es remota pero nunca desnortada: la brújula siempre apunta al sur, y a su arrabal íntimo retornan sus tangos, una y otra vez, hasta la última página. La tristeza del tango, que no es sino la imbricación fortuita de la intemperie pampeana y la nostalgia del viejo *paese*, asume en Le Pera la forma de la añoranza de porteño exitoso que, solicitado por el mundo, deambula sin cesar, pero conserva en su corazón la esperanza del retorno a su Buenos Aires querido. En ese sentido, hay en Le Pera una inversión táctica de la mirada tradicional del tango: ya no del puerto al mar, de Argentina a Europa, sino del centro a la periferia.

El ensañamiento con Le Pera devino con los años silencio a secas. Su nombre no suele salir a colación con cada nuevo aniversario del accidente aéreo acaecido en Medellín un fatídico lunes 24 de junio de 1935. Errante en las sombras queda la silueta calcinada de Alfredo Le Pera junto a la espléndida sonrisa de Carlos Gardel, y qué diciende, en ese tren de pensamiento, que el poeta ocupara el asiento ubicado a la derecha del zorzal.

5.7 EL ESTILO NEO ROMÁNTICO DE JOSÉ MARÍA CONTURSI

Ningún letrista de tango ofrece una obra tan compacta y homogénea como José María Contursi (Lanús, 1911 – Capilla del Monte, 1972), cuya obra comporta una suerte de bloque monolítico de motivo excluyente, el amor trágico, recubierto siempre de un lenguaje pulcro y cuidado.²³⁵ Del primero al último de sus más de sesenta tangos, cuatro milongas y tres vales no se advierte sino uniformidad como si, reunidos, constituyeran un único tango agónico y sentimental, segmentado y esparcido a lo largo de cuarenta años de escritura profesional. Mientras letristas como Enrique Cadícamo se afanaron por captar la época, crear nuevos cuadros dramáticos y abarcar los diversos estilos del género, Contursi volvió siempre sobre la misma escena de amor trunco, con el mismo lenguaje neo romántico y el mismo desenlace fatal, prácticamente inalterado.²³⁶

Sus vales y milongas ameritan una palabra aparte. Contursi reserva para sus vales, como “Bajo un cielo de estrellas” (1941) o “A través del recuerdo” (1944), el nostálgico tópico del retorno al barrio perdido de la infancia. Aún ellos, sin embargo, vienen asociados

²³⁵ Blas Matamoro engloba su obra «siempre dentro del tipo de tango melódico, de tema sentimental, un lamento amoroso concebido en lenguaje culto» (1982, 109); José Gobello colige que Contursi «cultivó un lenguaje culto, anticipándose, por cierto, a la interdicción del lunfardo resuelta en 1943 (...) Fue un romántico. Su padre había cantado, en el lenguaje propio del ambiente en el que el tango se iba formando, las penas del amor perdido. El hijo cantó para una ciudad más culta -y lo hizo en el lenguaje, si no de los salones, por lo menos de cierta clase media lectora de los poetas románticos y posrománticos- el amor buscado» (Antoniotti 2003, 79); para Héctor Benedetti, Contursi «dedicó la mayor parte de su obra a la temática del amor imposible (...) con una poesía habitualmente desnuda del lunfardo cuantioso de su padre -por lo cual no existiría una continuidad estilística entre uno y otro- (...) comunicó su propia melancolía con un idioma educado» (2015, 201)

²³⁶ En la valoración de José María Contursi, «Cadícamo, y ese es el gran mérito que le doy a Cadícamo, es un hombre que se colocó en la época siempre; de ahí la perduración de muchos de sus tangos y la importancia de su obra» (Ulla 1982, 109). Leído entre líneas, el elogio insinúa una toma de distancia y una definición de su propia poética por la negativa.

a un primer amor idealizado. Las milongas, por el contrario, son las únicas piezas en las cuales Contursi se permite destellos de lunfardo. Sus letras (“Cómo me puse a llorar”, “A mí no me hablen de tango”, “Milonga de mis amores”) echan mano al metatango de moda hacia los años cincuenta para dejar sentada la queja por la corrupción del género (letras, baile, música), suscribiendo a la línea reaccionaria del tango para la cual todo progreso equivale a decadencia. Si bien sus escasas milongas admiten algo de “mugre” en el estilo, hasta la voz de sus compadritos se atiene a la fijación amorosa de sus tangos (“Las cosas que me han quedado”).

5.7.1 Lineamientos musicales en los tangos de José María Contursi

Su estilo neo romántico se aviene al pianismo cromático que se abrió en el género con los tangos romanza de Delfino y Cobián allá en los años veinte. Las armonías extendidas de Joaquín Mora o de Armando Pontier, así como el sinfonismo elegante de la orquesta de Osvaldo Fresedo, quien en sus mejores épocas llegó a incluir instrumentos tan exóticos como un arpa o un vibráfono, supieron dar cuerpo a varias de sus letras. Fue fructífera, por su parte, la dupla compositiva con Mariano Mores, cuyo melodismo de lánguidos acordes aumentados se amoldaron al romanticismo de Contursi. De hecho, la blandura de las armonías modernas consigue morigerar el melodrama de sus composiciones, muchas veces rayanas en la hipérbole.²³⁷ La colaboración con Aníbal Troilo y Carlos Di Sarli, sendos directores de sus respectivas orquestas y compositores más conservadores aunque simétricos y contrastivos, también fue significativa. Los años cuarenta representaron no solo el auge de las orquestas bailables, sino también un nuevo aunque gradual *ralentamiento* del tango una vez superado el furor por D’Arienzo y su compás electrizante. Por su lógica interna de frases entrecortadas, palabras cuidadas, efectos sonoros y tiempos pausados, los tangos de José María Contursi no

²³⁷ Sensata advertencia de Juan José Saer respecto del tango y sus letras: «Muchas letras que solas serían ilegibles en tanto que poesía recogen el beneficio de las músicas que las acompañan y que contribuyen a hacernos olvidar su forma y su contenido» (2014, 153).

se prestaron fácilmente a estilos musicales simplificados lo cual no impidió, por cierto, que la orquesta de D'Arienzo versionara algunas de sus letras (“Quiero verte una vez más” o “Sin lágrimas”) en la voz de Jorge Valdez, el más atesorado de sus cantores.

El método compositivo de José María Contursi resulta inverso, si hemos de compararlo, al de su padre Pascual. Mientras aquel superponía versos a una melodía dada de antemano, su hijo escribía letras que luego entregaba a un músico calificado para que éste completara la faena.²³⁸ Mayor libertad de acción sobre las decisiones creativas fue la evidente ventaja de este método. El amplio abanico de compositores que se mostraron dispuestos a trabajar bajo estas condiciones demuestra la alta estima en que se tenía su escritura en tango.

5.7.2 “Como aquella princesa” (1937)

La experiencia amorosa que reflejan los tangos de José María Contursi se vale muchas veces de modelos literarios que moldean la vivencia, como el parangón modernista con la princesa y el paje del librito de cuentos en “Como aquella princesa”, donde los amantes se entregan a la representación de roles codificados por la alta literatura.

La rima consonante refuerza la pulcritud del discurso poético construido sobre una melodía exótica de ribetes arabescos por el empleo que el pianista Joaquín Mora hace de la escala menor armónica y el acorde napolitano:

Hay una estrella desmayada

junto a la luz de tu mirada...

²³⁸ Montero Aroca (2012, 260).

Me aflige tu quebranto...
 es que te quiero tanto
 que me entristezco al verte seria,
 ¡vida mía!
 ¡Bajo ese cielo de quimeras
 que se dibuja en tus ojeras
 he visto reflejada
 mi vida destrozada
 por celos necios de mi amor!

◡ ◡ ◡ — / ◡ ◡ ◡ —

Una constante en los tangos de José María Contursi es la dependencia emocional del enunciador hacia la amada. Así, la seriedad que él identifica su mirada deriva en el reconocimiento del fracaso de la propia vida cuya culpa, aclaremos de entrada, debe siempre imputarse al hombre.²³⁹ Si bien en “Como aquella princesa” la culpa responde a los «celos necios de mi amor», en Contursi el origen del remordimiento suele permanecer ignorado, lo que

²³⁹ Los tangos de José María Contursi despliegan un incesante *mea culpa* masculino: «Fui culpable de que sufrieras tanto, / culpable de tu llanto, / culpable de tu amor» (“Desagravio”), «Estoy pagando mi culpa» (“Tu piel de jazmín”). «Se cumplió la ley de Dios / porque sus culpas ya pagó / quien te hizo tanto daño» (“Gricel”), «Y si un día, por mi culpa / una lágrima vertiste» (“Toda mi vida”), «Remordimiento de saber / que por mi culpa, nunca / vida, nunca te veré» (“En esta tarde gris”), «Nadie más que yo tiene la culpa, ¡Sí! / yo soy el culpable de su olvido» (“Evocándote”), «y este remordimiento fatal... ¡atroz!» (“Entre la lluvia”), «Yo sé bien que soy culpable / de este drama interminable / que es morir y no morir» (“Culpable”), «Fue todo por mi culpa, bien lo sé» (“Acuérdate”).

agrava el peso de la cruz.²⁴⁰ Hay una culpa pulsional implícita que el enunciador asume sin cuestionamientos y sin detallar su origen, y cuyas consecuencias acaba siempre pagando en solitario, por más perdón que solicite o implore.²⁴¹

Los versos eneasílabos que abren la composición encubren un acento regular cada cuatro sílabas (quartus paeon) que luego serán anapestos cuando el tema B pase al verso alejandrino repartido en dos hemistiquios de siete y siete, el mismo pie métrico que Darío empleara en la “Sonatina” de *Prosas profanas*, y que imprime un ritmo eufónico y burlón a los versos simétricamente distribuidos, cuatro y cuatro, entre la princesa (vv.9-10, 15-16) y el paje (vv.11-14):

Como aquella princesa del librito de cuentos

apareciste un día, deslumbrante de luz...

Yo era el tímido paje de una corte de ensueños

cuyo Dios era el verso... cuyo sueño eras tú.

Como el tímido paje del librito de cuentos

una tarde temblando te confiaba mi amor...

²⁴⁰ Y así se multiplica, en sus tangos, la iconografía católica: «Ya poco falta para irme / con la cruz a otro rincón» (“Vieja amiga”), «Ya no puedo más / seguir con la cruz sobre mis hombros...» (“Mi ruego”), «Ante el Cristo que está ahí, / guardando su quietud, / me arrodillo a suplicar / por todo lo que fui» (“Un alma buena”), «entre las sombras buscaré / mi redención», «de lejos mis recuerdos / te bendecirán» (“Y no puede ser”).

²⁴¹ «Perdón si me ves lagrimear» (“Como dos extraños”), «Si pudiera volver a su lado, / besarla en los ojos, pedirle perdón» (“Esta noche de copas”), «Ya ves, te perdoné, todo ya pasó» (“Y te dejé partir”), «porque tanto me quisiste / sé que me perdonarás» (“Toda mi vida”), «con un rezo entre los labios y un suspiro en tu perdón» (“Otra vez”), «porque no me he perdonado / todo el mal que te causé» (“Tabaco”), «Gracias por venir con tu perdón y tu bondad...» (“Garra”).

se empañaron tus ojos... un suspiro y un beso...

¡y esta pena tan dulce que nos une a los dos!

U U - / U U - / / U U - / U U -

Los cuatro versos asignados al paje quedan así antecidos y sucedidos por dos versos asignados a la princesa, dando equilibrio al conjunto y enmarcando la vivencia del héroe entre sendas menciones de su heroína. La forma expresa el credo amatorio de José María Contursi: nada hay en la vida del hombre por fuera de la mujer. El amor es el alfa y el omega, tal la teleología amatoria que rezuman sus tangos.

La irrupción de la amada conlleva una revelación lumínica («apareciste un día, deslumbrante de luz...»),²⁴² en claroscuros caravaggiano: la heroína perfora las sombras, el estado natural del hombre en su soledad, como un chorro de luz. Revestida de un aura mariana, la princesa fulgura y da nueva vida al presunto paje. El advenimiento de la amada equivale en Contursi al génesis, el instante que separa las tinieblas de la luz. Sus tangos se articulan siempre desde la oscuridad, como quedará establecido más adelante.

Las anáforas y catáforas paralelísticas («Como aquella princesa del librito de cuentos», «como el tímido paje del librito de cuentos»; «Cuyo Dios era el verso... Cuyo verso eras tú») son herramienta frecuente en Contursi,²⁴³ quien exagera la técnica del eco empleada por Le Pera y apela a toda suerte de mecanismos iterativos para engendrar un discurso circular, obsesivo y monomaniaco.

²⁴² «Como luciérnaga llegó / tu luz y disipó / las sombras de mi rincón» («¡Sombras... Nada más!»), «Tan sólo tú pusiste ufana / rayos de sol en mi mañana» («Sólo tú»), «Luz de mi existir» («Mi ruego»), «Vos... Un rayo espléndido de sol...» («Culpable»), «Llegaste como un rayo deslumbrante de luz...» («Tú»).

²⁴³ Anáforas y paralelismos en otros tangos de Contursi: «Que te deje, que me vaya / que te hunda en el olvido» («Sin lágrimas»), «frío en el alma / hielo en las venas» («Al verla pasar»), «Llueve, / sobre mi amor desventurado... / sobre mi trágico pasado... / ¡sobre mi muerta juventud!» («Entre la lluvia»), «Ves... la vida nos enseña

La última estrofa aporta ambigüedad sobre los sentimientos de la princesa, cuyos ojos transmiten ahora enamoramiento en vez de seriedad:

Hay una estrella que agoniza
junto al soñar de tus pupilas...
Estás enamorada...
lo dice tu mirada
y en esta duda se consume el alma mía.
¡Pero mi fe se tranquiliza
porque tu aliento me acaricia...
tus manos en mis manos...
mis labios en tus labios
y mentalmente una oración!

∪ ∪ ∪ — / ∪ ∪ ∪ —

El campo semántico de la fe religiosa invade el territorio romántico, como se advierte en los últimos cuatro versos de “Como aquella princesa”, donde el idilio entre el hombre y

a comprender, / Ves... el tiempo te ha vengado sin querer» (“Desagravio”), «Para qué rogar en vano / recordando sus promesas, / para qué llorar mis penas, para qué implorar que vuelva / si marchito está su amor» (“Para qué”); algunos paralelismos se sostienen sobre las mismas metáforas cristalizadas que empleaba Le Pera: «Y quedé como un árbol sin flor / tarde sin luz, campo sin sol...» (“Y la perdí”).

la mujer se refracta especularmente con una oración bímembre musitada mediante una aliteración de bilabiales y nasales que emula la gesticulación del orante silencioso: «tus *manos en mis manos... mis labios en tus labios / y mentalmente una oración*».²⁴⁴

De la religión se toman imágenes sacrificiales y ansia de totalidad; *pathos*, en una palabra, sin que se incurra como tal en la erotización de lo sagrado promovida desde el modernismo. En Contursi hijo, la secularización deriva en sustitutos de fe y en un panteísmo vicario que rellena de romanticismo los vacíos del mundo. La realidad y sus cosas desaparecen, como tal, y lo que queda en su sitio es una galería de sentimientos cosificados. Los ojos se cierran y la realidad se torna puramente psicológica («y mentalmente una oración»)²⁴⁵

El marco literario modernista (el librito de cuentos) y el metarrelato religioso (la oración) inscriben este tango de Contursi en esquemas de sentido prefijados de antemano. Como

²⁴⁴ *De la musique avant tout chose*, la máxima verlaineana que postula la musicalidad del verso ante todo, es otro rasgo modernista donde José María Contursi toma distancia del estilo intuitivo en tango de su padre. Véase al respecto la proliferación de aliteraciones en sus tangos: «Como un *demente dando tumbos*», «*mis sueños y mi error en el silencio... / mientras me dicen en la oscuridad*» (“Final”), «*Cuando la tarde tiende su manto triste*» (“Entre la lluvia”), «*Se quedaron enredados en tus rejas*» (“A través del recuerdo”), «*Cómo cambian las cosas los años*», «*yo quisiera reaccionar y arrancarme este querer*» (“Pena de amor”), «*Si en los portones de Palermo fui el patrón*», «*patio de piedras desaparejas*» (“A mí no me hablen de tango”; en este caso con una lograda aliteración de bilabiales sordas para evocar la bravura rea del arrabal), «*con mis penas que se agarran / como garras y desgarran / a mi corazón*» (“Garras”, con una aliteración de vibrantes múltiples para reforzar el desgarramiento anímico del amante frustrado), «*y anduve así, sin saber adónde ir / sintiendo risas y burlas junto a mí*» (“Al verla pasar”).

²⁴⁵ Los héroes de Contursi viven cerrando los ojos (“Mis ojos ciegos” lleva por título uno de sus tangos) para fugarse mentalmente a otros horizontes: «*Mis ojos al cerrar te ven igual que ayer, / temblando, al implorar de nuevo mi querer...*» (“En esta tarde gris”), «*Cerré los ojos*» (“Lo mismo que antes”), «*Y entrecerré / tus ojos y mi corazón*» (“Claveles blancos”), «*Están mis ojos cerrados / por el terror del silencio*» (“Tabaco”). En sus tangos nunca se alcanza a ver nada; quien comparte sus penurias está a la sombra, ciego o, al menos, «*enceguecido tras otra ilusión*» (“Sin esperanza”), «*ahora que mis ojos no han de verte*» (“Sin lágrimas”), «*ya mis ojos no han de verte / nunca, nunca*» (“Toda mi vida”).

vimos, Rosalba Campra estudió sobre el haz de relaciones intertextuales que pueden apuntalar el sentido de un tango con lenguaje cuidado y guiños a la “alta” cultura:

A diferencia del proceso de la intertextualidad activa sólo a nivel culto -o sólo a nivel popular-, en la que el guiño se dirige a un destinatario específico, invitándolo a una cacería en la que únicamente los elegidos pueden participar, en el sistema que relaciona el tango con la poesía y viceversa, la intertextualidad actúa sobre lo obvio, ahondando la grieta entre los dos niveles. No se sugiere una intimidad, sino que se ostenta un contacto sin secretos. (...) Estaríamos pues en presencia de mecanismos previsibles que la jerarquización de los niveles culto / popular ha instituido para permitir ilusiones igualitarias que se desvanecen al mismo tiempo que son formuladas (Campra 1988, 32).

La formulación explícita del intertexto genera un efecto que, lejos de arrimar esferas distanciadas, ratifica las fronteras rígidas entre lo culto y lo popular. Sin embargo, esas referencias irán desbordando el angosto universo del tango para abarcar a la “alta” literatura incluso en etapas tan incipientes como los años veinte. El modelo del modernismo, lo hemos discutido, resultó central en esa dinámica, pero no será el único: son palmarias las influencias neo románticas en la pluma de José María Contursi.

5.7.3 “Cosas olvidadas” (1940)

Bastaría con los títulos de José María Contursi para advertir la tendencia cosificante de la época,²⁴⁶ aunque dicha cosificación se revele engañosa: objetos es precisamente aquello de lo que carecen sus tangos y buena parte de la letrística de aquellos años.

²⁴⁶ Los tangos “Cosas olvidadas” (1940) y “Esas cosas del corazón” (1942), la milonga “Las cosas que me han quedado” (1953) y el bolero “Cosas pequeñas” (1961).

Mientras Pascual Contursi confería vida a objetos contaminados de subjetividad, José María Contursi elide cualquier referencia al mundo objetual y deja, en su lugar, a un sujeto cuyos sentimientos acusan materialidad. Si en Contursi padre los objetos se humanizaban, en Contursi hijo los sentimientos se cosifican («son cosas olvidadas / esos viejos amores»²⁴⁷). El enfoque es diametralmente opuesto. La reificación alcanza incluso al enunciador,²⁴⁸ que sintácticamente no suele ocupar en los tangos de José María Contursi posición de sujeto gramatical sino de objeto directo o indirecto («Es que a los dos nos hizo daño / resucitar las horas muertas»), y semánticamente no suele cumplir rol de agente sino de experimentante o paciente.²⁴⁹ He aquí un hecho estilístico crucial en José María Contursi, pues demuestra hasta qué punto la visión de mundo y el estilo de un autor se expresan en todos los niveles de la lengua, sintáctico incluido. La cosificación alcanza la materia misma del lenguaje, devenido muchas veces juguete sonoro a lo largo de la década del cuarenta y cincuenta.²⁵⁰

²⁴⁷ Hay reificaciones de todos colores en los tangos de José María Contursi: «tiene tu rondín sabor a cosa vieja» (Valsecito amigo), «Es tu imagen la que evoca / todas mis cosas...» (“Han pasado tantos años”), «Me acusan / las cosas mías ya muertas», «Tantas cosas su amor me enseñó» (“Esta noche de copas”), «Nada me has contado de tus cosas», «Olvidemos esas cosas / del corazón», «¡Cuántas cosas que los años / poco a poco me han quitado» (“Esas cosas del corazón”), «Ni el dolor de tantas cosas» (“Con mi perro”), «de las cosas más queridas» (“Cómo me puse a llorar”), «y un hálito de frío / las cosas envolvió» (“La noche que te fuiste”), «Cosas de un tiempo pasado» (“Las cosas que me han quedado”), «con el frío denso y lerdo de las cosas del lugar» (“Mis amigos de ayer”), «¡Cómo cambian las cosas los años! » (“Como dos extraños”), «Las cosas a mi alrededor / se agrandan» (“Solo tú”), «Angustia atroz de ver las cosas de distinto modo...» (“Sin esperanza”)

²⁴⁸ El yo lírico es un desecho que sólo cobra vida cuando la amada se digna a contemplarlo: «Al ver que tu alma estaba ausente y a tu lado siempre yo / como una cosa abandonada» (“Mi tango triste”).

²⁴⁹ En la inacción de sus protagonistas, sus tangos rezuman un determinismo ontológico: «Tarde que me invita a conversar», «Noche que consigues envolver / mis pensamientos...» (“Quiero verte una vez más”), «me acobardó la soledad» (“Como dos extraños”), «camino sin aurora me pierden otra vez» (“Verdemar”), «Eras mi muñeca del pasado» (“Y te dejé partir”), «Y se arrastró hasta mí la sombra de otro amor / y de otra voz que te llamaba / y me sumite en un pasado que luchaba por querer / volver» (“Mi tango triste”).

²⁵⁰ Revítese al respecto “Sólo tú” (1941) de José María Contursi, donde las consonancias internas al verso de arte menor son tantas y tan insistentes, que acaparan toda la atención, obliterando el plano del significado. Un

“Cosas olvidadas” (1940) no sobresale por su contenido (el sempiterno reencuentro tardío con un viejo amor que no deja sino mayores amarguras),²⁵¹ sino por saber incorporar a la forma las obsesiones del autor:

Después de mucho... mucho tiempo,

recién ahora vuelvo a hablarte...

¡qué sensación al escucharte,

parece que fuera ayer!

Ya ves... estoy mucho más viejo

y vos igual a aquellos días

que tanto... tanto me querías,

ya nada queda... ¡todo se fue!

◡ - / ◡ - / ◡ - / ◡ -

Si bien la estructura es convencional (dieciséis compases para ocho versos por cada sección), la sucesión de yambos genera un énfasis acentuado más aún por la melodía de nota repetida sincopada en grado conjunto descendente diseñada a la sazón por Antonio Rodio.

efecto similar produce Homero Expósito en algunos de sus tangos emblemáticos, como “Tristezas de la calle Corrientes” (1942), Homero Manzi con sus milonga-candombes o Catulo Castillo en muchas de sus letras.

²⁵¹ Mismo argumento que “Otra vez” (1938), “Vieja amiga” (1938), “Mañana a las ocho” (1939), “Como dos extraños” (1940), “Lo mismo que antes” (1941), “Esas cosas del corazón” (1942), “Gricel” (1942), “¡Sombras... Nada más!” (1943), “Desagravio” (1944) y “Otra vez Gricel” (1968).

Postulábamos al analizar “Como aquella princesa”, y ciertamente aplica a “Cosas olvidadas”, que en los tangos de José María Contursi prima lo auditivo («¡Qué sensación al escucharte!», «Hay en tu voz un dejo triste / de penas y melancolía») en detrimento de lo visual («se van nublando nuestras miradas») a la hora de percibir el entorno. Oír voces que, nunca inmediatas, retornan del pasado o abruman desde un más allá,²⁵² es la penitencia con que el héroe contursiano purga sus faltas; de allí el efecto tan duradero que imprimen los ecos en sus tangos («después de mucho... mucho tiempo», «que tanto... tanto me querías»), infinitamente más insistentes que en los tangos de Alfredo Le Pera.²⁵³

²⁵² Un concilio de voces imaginarias que empalman con las mencionadas alusiones a la locura, así como el pavor filial ante el destino esquizofrénico del padre: «En la noche tranquila y oscura / hasta el aire parece decir: / “no te olvides que siempre fui tuya / y sigo esperando que vuelvas a mí”», «Hay una voz que me dice al oído: / “Yo sé que has venido / por ella... por ella”» (“Bajo un cielo de estrellas”), «Mientras me dicen en la oscuridad / voces extrañas, estas palabras» (“Final”) «Una voz me dice: “Pronto irá a tu lado la felicidad”» (“Alondras”), «Oigo un coro de canciones... / Voces lejanas... / que se acercan hasta mí / ¡rondando mi ventana!» (“Han pasado tantos años”), «Es tu voz entumecida / la que surge del pasado...» (“Esas cosas del corazón”), «Después... Un coro extraño de voces muertas / golpean a las puertas del corazón...» (“Entre la lluvia”), «Oigo su voz y no sé dónde está» (“Mi ruego”), «que escuchaba entre las sombras los reproches de tu voz» (“Otra vez”), «¡Y hoy es tu voz que vuelve a mí / en esta tarde gris!» (“En esta tarde gris”).

²⁵³ El eco es el fundamento del estilo en José María Contursi: «Tanto... pero tanto te he querido / ¡Tanto... pero tanto te he esperado!» (“Esas cosas del corazón”), «Si yo sé que nunca nadie puede amarte / tanto, tanto como yo te amé» (“Sin lágrimas”), «Valsecito amigo, no ves / que tu musiquita sensual / no sabe más / que atormentar y atormentar / mi corazón» (“Valsecito amigo”), «Solo vine para verte / para verte, nada más» (“Vieja amiga”), «No hay nadie, nadie junto a mí» (“Solo tú”), «siempre, siempre», «tanto, tanto como yo», «mucho, mucho más que vos», «nunca, nunca» (“Toda mi vida”), «Y he quedado tan triste sin ti, / loco sin ti... muerto sin ti» (“Y la perdí”), «que nunca, nunca... nunca más ha de volver» (“Tú”), «pues nunca, nunca más volví», «¡Gricel! ¡Gricel!» (“Gricel”), «Desde esa tarde gris, de gris que tú», «Partir, partir, jamás sin ti» (“Por calles muertas”), «Cuántos, cuántos años han pasado», «ya nunca volveré, lo sé, lo sé bien, ¡nunca más!», «solo, siempre solo y olvidado» (“Cristal”), «que todo, todo terminó» (“Como dos extraños”), «Verdemar... Verdemar...», «Llegarás... Llegarás...» (“Verdemar”), «No busco nada, nada más» (“Final”), «Sueños vanos... Sueños vanos...», «Yo también sin vos, / siento el temor de no morir / Con vos... Con vos...», «Y son mis penas que te piden que te quedes, / que te quedes para siempre... / ¡Gricel!... ¡Gricel!...» (“Otra vez Gricel”), «Sentir que todo... que todo la nombra» (“Bajo un cielo de estrellas”), «Ya nunca... Yo sé que nunca...», «Toco tu piel, / ¡tu piel de raso y de jazmín!» (“Tu piel de jazmín”), «pero no, no puede ser», «Yo te quise tanto, tanto» (“Pena de amor”),

La insistencia en el eco (tripartito, a veces) es tal que por momentos remeda un balbuceo. Encabezados generalmente por negaciones,²⁵⁴ los ecos en José María Contursi no son, lo anticipábamos, equivalentes a los de Le Pera. Si allí eran evocación del «pasado que vuelve, a encontrarse con mi vida»; en Contursi resuena el Poe de *The raven*: «Nunca más / su voz me llamará... / ¡Ya nunca, nunca más / su boca besaré!» (“Claveles blancos”), es decir, obsesión enfermiza por el objeto perdido. Por su misma lógica melancólica de elemento que insistentemente retorna del pasado, el eco ha sido asumido consciente o inconscientemente por la mayoría de los letristas de tango, y ameritaría un estudio en sí mismo.

Modulando de menor a mayor, la segunda sección de “Cosas olvidadas” da paso a nuevos ecos. El tono trágico del reencuentro en modo menor cede a un tono más distendido que, ya en mayor, incita a confinar «esos viejos amores» al cofre de los recuerdos: «Son cosas olvidadas, / esos viejos amores / y al evocar tiempos mejores / se van nublando nuestras miradas. / Son cosas olvidadas, / que vuelven desteñidas / y, en la soledad de nuestras vidas, / abren heridas al corazón».

Las triples rimas consonantes («olvidadas», «miradas», «olvidadas»; «desteñidas», «vidas», «heridas») concatenan, con excepción de «vidas», sendos participios pasados que subrayan el cariz melancólico del punto de vista retrospectivo. Tomada por separado, la rima evoca el mismo artificio del pretérito imperfecto en “Cuesta abajo” de Alfredo Le Pera («Era

«Más, muchísimo más» (“Tabaco”), «Anduve tanto y tanto, sin llegar», «Garúa de recuerdos y este frío, / este frío mortal, mi soledad» (“Frío”), «Llorando, llorando» (“Lo mismo que antes”), «¿Cuándo, cuándo, vida, moriré / para olvidarte?» (“Quiero verte una vez más”), «Acuérdate, la tarde estaba triste / tan triste, tan triste como yo», «Y fuimos sin quererlo, sin quererlo», «tan breve, tan breve como tú» (“Acuérdate), «pues todo, todo, todo / ha muerto para mí» (“Al verla pasar”), «y poco a poco te fue envolviendo / y poco a poco te fuiste yendo» (“Cada vez que me recuerdes”), «tengo entre mis manos el retrato aquel / y él, parece que me conversara» (“Evocándote”), «¿Dónde están mis amigos / mis amigos de ayer? / Si me vieran llegar / como un duende y llorar... / y llorar al volver» (“Mis amigos de ayer”).

En “Mañana a las ocho” (1939), el eco es equiparado a la voz de la amada: «¡Mañana a las ocho! / el eco bendito de tu voz... / llenándome el alma, / tocando las fibras de mi corazón...»

²⁵⁴ «Nunca» figura treinta y siete veces en sus casi setenta piezas; «nada», treinta y una.

/ para mí, la vida entera / como un sol de primavera»: -era, -era, -era; «Son cosas olvidadas / que vuelven desteñidas / y, en la soledad de nuestras vidas / abren heridas al corazón»: -ida, -ida, -ida). “Ida” hace a la ontología femenina en las letras de Contursi: la mujer se define como aquella que ya no está y que jamás retornará (o retornará para terminar de corroborar que el tiempo no puede recuperarse).

Los dos últimos versos de “Cosas olvidadas” («y el corazón abrió sus puertas / a la tristeza de recordar») persisten en su presentación del sujeto en tanto ente inerte, supeditado al capricho de su corazón, exhibido como un agente autónomo que actuara por fuera de la voluntad de su dueño. Al hombre no le cabe ningún control (aunque sí la responsabilidad) sobre su existencia, subordinado como está a un órgano independiente y autónomo que decide en su nombre, en una suerte de determinismo emocional. Obstinada sinécdoques que deja al sujeto reducido a una sola de sus partes constitutivas: el corazón.²⁵⁵

²⁵⁵ Otra veta del determinismo ontológico en la visión pesimista de José María Contursi: «Mi corazón se fue tras de tus pasos... / ¡El pobre estaba ya hecho pedazos!» (“Cada vez que me recuerdes”), «y el corazón me suplicó / que te buscara y que le diera tu querer... / Me lo pedía el corazón / entonces te busqué / creyéndote mi salvación» (“Como dos extraños”), «Mi corazón se durmió / cansado ya de suplicar, / Él quiso tanto retenerte / y pudo más, / Más nuestro cansancio / que su afán» (“Por calles muertas”), «Desgarrado y abatido la reclama sin cesar / mi pobre corazón...» (“Pena de amor”), «Mi corazón, desgarrado / porque no me he perdonado / todo el mal que te causé» (“Tabaco”), «Sangre que ha vertido el corazón / al evocarte...» (“Quiero verte una vez más”), «muerto para el mundo y para vos, mi corazón» (“Garras”), «y el frío de la noche sobre tu corazón» (“Verdemar”), «y el corazón abrió sus puertas / a la tristeza de recordar» (“Cosas olvidadas”), «que tengo / el corazón destrozado» (“Al verla pasar”), «Dijiste, y me partiste el corazón» (“Y te dejé partir”), «si me dan ganas / de estrujar al corazón» (“A mí no me hablen de tango”), «y hablar siempre a solas / con mi corazón» (“En esta tarde gris”), «sangrará como una herida / tu corazón» (“El pasado no se olvida”), «mi vida entera te la di / y este cariño mío... / pichón herido que buscó nido y calor / junto a tu corazón», «Si alguna vez tu corazón / se aturde en el pasado» (“Junto a tu corazón”), «Y el remordimiento de mi engaño / junto al frío de los años / me hieló el corazón», «Pude / destrozarte el corazón» (“El pasado no se olvida”), «Pero la voz de la razón / conociéndome, / ahogó mi corazón» (“Lo mismo que antes”), «Siento el peso de tu olvido / sobre mi corazón» (“Evocándote”), «¡No! Ya los años me enseñaron / a templar el corazón» (“Vieja amiga”), «Quise atarme a tu perdón, y el corazón / sintió tu corazón... helado» (“Desagravio”), «Nada tengo para darte, / ni siquiera un corazón» (“Culpable”).

5.7.4 “Gricel” (1942)

Dada la auto referencialidad que encubren sus versos,²⁵⁶ “Gricel” ha gozado del favor especial del público hasta erigirse en clásico y en el preferido de su autor.

Acaso como un reconocimiento tácito de sus propias limitaciones, su padre solía ceñirse a un solo verso (octosílabo, típicamente) y a una rima abrazada; el hijo se anima, en cambio, a alternar la métrica de verso en verso y el esquema de rima de tango en tango: “Gricel” emplea la gama entera de versos que van de las cinco a las nueve sílabas y su esquema de rima es variado (abCCDEfdDe). Contursi padre redactaba estrofas de cuatro versos a partir de frases musicales cuadradas que invariablemente terminaban en palabra aguda; el hijo es capaz de invertir la fórmula y emplear palabras agudas en versos intermedios de frase y palabras graves para el final de cada periodo musical («buena» y «pena», en este caso, asociando, de paso, la bondad al sufrimiento):

²⁵⁶ Susana Gricel Viganó contaba a la sazón quince años en 1935 cuando conoció a José María Contursi en los pasillos de *Radio Stentor*, donde éste trabajaba como locutor radial. Para esa época, Contursi ya era padre de una niña fruto de su matrimonio con Alina Zárate, con quien acabaría teniendo cuatro hijos. Gricel regresó a Capilla del Monte, de donde era oriunda, y el romance con José María se tornó intermitente, hasta que un ultimátum de Alina puso fin a la relación en 1941. Divorciada ella y viudo él, volverían a reunirse en 1962 por intervención del bandoneonista Ciriaco Ortiz, quien buscaba rescatar a su amigo de las fauces del alcoholismo. Terminarían casados en 1967, escasos años antes del fallecimiento de Contursi en 1972, quien para entonces había perdido la razón, tal y como sucediera a su padre. Las fuentes de este relato son múltiples aunque todas coincidentes; mencionemos a Oscar del Priore e Irene Amuchástegui (1998, 204-205), Horacio Salas (1986), Montero Aroca (1998, 260) y los artículos de tintes biográficos publicados por Horacio Belmaña, Julio Nudler y Eduardo Rafael recogidos en el portal “Todotango”, así como los ensayos sobre José María Contursi redactados por Juan Sasturain y Daniel Antoniotti contenidos en el tomo XIX, “Los Poetas (III)”, de la *Historia del tango* editada por Corregidor (Martini Real 1981).

No debí pensar jamás
en lograr tu corazón
y sin embargo te busqué
hasta que un día te encontré
y con mis besos te aturdí
sin importarme que eras buena...
Tu ilusión fue de cristal,
se rompió cuando partí
pues nunca, nunca más volví...
¡Qué amarga fue tu pena!

Otra licencia poética se presenta en el desequilibrio de la forma: seis versos para la primera persona (vv. 1-6, «no debí...»), cuatro versos para la segunda (vv. 7-10, «tu ilusión...»). Dicha asimetría refleja la desproporción de fuerzas en la relación: él transgrede la ley («y sin embargo te busqué»), ella se atiene a sus preceptos («eras buena»). Ella es la víctima, él es el victimario. El héroe en Contursi jamás se muestra regido por la lógica, sino por fuerzas irracionales del corazón hasta explotar («y con mis besos te aturdí») o implosionar («y en otros besos me aturdí»).

Ambas secciones implican no sólo un cambio de persona (de primera a segunda), sino un contrapunto moral, como vimos, y sentimental. Dicho contrapunto se condice con el dibujo melódico bipartito diseñado por Mariano Mores, consistente en el ascenso de tres notas por grado conjunto («no debí») y el descenso de cuatro («pensar jamás»), con lo cual se va descendiendo hasta el motivo sincopado circular («y sin embargo te busqué») y, de allí, hacia el registro bajo de la sección central («no te olvides de mí»), el momento más grave de toda la composición, donde se repone el ruego de Gricel. La prescindencia de modos menores, el

empleo exclusivo del mayor con sus acordes alterados de séptima mayor y de novena, se aviene al lánguido estilo musical cinematográfico que el tango persigue hacia los años cuarenta.

El cristal, metáfora usual en Contursi («tu ilusión fue de cristal»),²⁵⁷ es, amén de un resabio modernista tardío, una de las escasísimas referencias objetuales que se rastrean en su universo simbólico, por demás inmaterial. La cristalería sugiere fragilidad y, efectivamente, no hay cristal que no acabe fracturado en los tangos de Contursi («se rompió cuando partí»).

Si el mundo de Pascual Contursi era predominantemente visual, el de su hijo es puro reino interior. Como advertíamos a propósito de “Cosas olvidadas”, en vez de objetos humanizados nos topamos con una estrecha galería de sentimientos cosificados («¡Qué amarga fue tu pena!»),²⁵⁸ presentados como entes concretos en el mundo material. Los mismos sujetos adolecen de insustancialidad: luz, rayos, blancura y grisura delinean a la mujer; sombras, fantasmas, duende y tinieblas, al hombre. O bien se nos muestran fragmentados, reducidos a una sola de sus partes constitutivas («en lograr tu corazón»).

²⁵⁷ «Más frágil que el cristal / fue mi amor / junto a ti» (“Cristal”), «La lluvia castigando mi angustia en el cristal» (“La noche que te fuiste”), «se perdieron mis sueños de cristal» (“Y la perdí”), «A través / de un pálido cristal / resurge nuestro ayer» (“Claveles blancos”), «¡A través del cristal de los años / en mi vida tan sólo estás vos!» (“Jamás vendrás a mí”), «milagrosa musiquita de cristal» (“Tú”).

²⁵⁸ Una marca del estilo contursiano es, lo adelantábamos, la constante reificación de los sentimientos: «que me sale por los ojos esta cálida emoción» (“Mis amigos de ayer”), «me agobia el peso de las penas mías» (“Frío”), «Y se vistió mi soledad / con el azul de aquellos ojos adorados» (“Es mejor perdonar”), «Amordacé / mi angustia y mi rencor» (“Claveles blancos”), «Y, al final, hecho pedazos / se nos muere entre los brazos... el ayer» (“Desagravio”). Los sentimientos experimentan alteraciones físicas: «nevó sobre mi hastío», «mis sueños y mi juventud / cayeron muertos con tu adiós» (“La noche que te fuiste”), «Pena que mi vida has destrozado» (“Angustia”).

La segunda parte de “Gricel” cede la voz a la heroína del título:²⁵⁹ «No te olvides de mí, / de tu Gricel, / me dijiste al besar / el Cristo aquel / y hoy que vivo enloquecido / porque no te olvidé / ni te acuerdas de mí... / ¡Gricel! ¡Gricel!». El paralelismo sintáctico («no te olvides de mí», «ni te acuerdas de mí») reviste aquí un giro irónico: quien pedía ser recordada hoy ha olvidado, mientras que él, indolente al principio, no ha olvidado. Como una suerte de Eugenio Onieguin tanguero, el héroe de Contursi vive siempre a destiempo: febril ante el desdén e indiferente ante la pasión ajena. El ligero desequilibrio de la primera parte se revierte con creces: seis versos dedicados a Gricel (vv. 11-14 y vv. 17-18) contra los dos dedicados al enunciador (vv. 15-16). Como en “Como aquella princesa”, la voz masculina queda apresada, encorchetada, entre las intervenciones de Gricel. El héroe queda «enloquecido», en una imagen que contiene de paso una de las paronomasias más originales en las letras de tango («y hoy que vivo *en-lo-que-he-sido*», el pico agudo de la melodía): el pasado y la locura, o la nostalgia como una forma de psicosis.²⁶⁰

La fe depositada en el amor, la única fe posible en el reducido microcosmos de José María Contursi, se nutre de símbolos religiosos en “Gricel” («me dijiste al besar / el Cristo aquel»). Los tangos de Contursi conjuran en el discurso la presencia espectral de la amada, adorada hasta el fanatismo con el lenguaje de la feligresía;²⁶¹ de allí su carácter interpelativo,

²⁵⁹ Muchos tangos de Contursi integran la voz femenina en discurso directo desde la mirada masculina: “Gricel”, “Y te dejé partir”, “Solo tú”, “En esta tarde gris”, “Por calles muertas”, “Quiero verte una vez más”, etc.

²⁶⁰ Su hija Alicia destaca en algunas entrevistas el carácter melancólico y la locura en su vida no sólo como un mal hereditario por costado paterno y materno, sino un terror obsesivo de quien acabaría replicando la profecía de su padre en su demencia etílica. Morir loco es el miedo mayor en sus tangos, donde locura y muerte aparecen yuxtapuestos: «La iré a buscar como loco / destrozándome de a poco, / hasta poderla encontrar» (“En esta noche de copas”), «despedazándome sobre mi herida, / igual que un loco, / dando tumbos y más tumbos» (“Culpable”), «Loco, / me faltó tan poco, / casi me vuelvo loco / viéndote alejar...» (“Solo tú”), «Y he quedado tan triste sin ti, / loco sin ti... muerto sin ti» (“Y la perdí”), «y como un loco te busqué» (“Gricel”), «Loco... casi muerto... destrozado» (“Cristal”).

²⁶¹ «Y entonces te busqué / creyéndote mi salvación» (“Como dos extraños”), «si encontré en tu amor la fe perdida», «hoy, a Dios rezando le he pedido... / que si otros labios te han besado, / y al besarte te han herido, / que no sufras como yo» (“Sin lágrimas”), «no puede ser que viva así, / con este amor clavado en mí / como una maldición» (“En esta tarde gris”), «Guardo escondida la esperanza / de que un día, lleve Dios al alma mía /

su tendencia a estar dirigidos a una segunda persona, aunque ya no a la manera del primigenio tango vocal de los años veinte, cuando Celedonio Flores, Pascual Contursi o Enrique Cadícamo reprendían a las pobres milonguitas, sino a partir de una figura femenina singular que se recorta del conjunto hasta asumir dimensiones sobrenaturales o divinas.

Dios es una insistencia discursiva en Contursi, a veces incluso en los títulos de sus tangos, aunque su nombre no suscite imprecaciones discepoleanas sino afán de totalidad, de reencuentro y fusión de los amantes en el instante decisivo de la muerte.

En su momento, Pascual Contursi pretendió prolongar el éxito de “Mi noche triste” (1917) con una continuación tanguera menos lograda, “De vuelta al bulín” (1919). El reencuentro con Gricel inspiró en José María Contursi un emprendimiento similar con “Otra vez Gricel” (1968), donde se recogen uno a uno los motivos que Contursi fue hilvanando con los años: la falta de amor como crisis de fe, el amargo reencuentro con el pasado, el espanto a la soledad, los ecos obsesivos y un clamor que proviene de un sentimiento cosificado: «Y son mis penas que te piden que te quedes, / que te quedes para siempre... / ¡Gricel... Gricel...!».

5.7.5 “Verdemar” (1943)

El movimiento del campo a la ciudad quedó registrado en los ambientes diseñados en las letras del tango, con el aditamento de que “Verdemar” es a José María Contursi lo que “Sus ojos se cerraron” a Alfredo Le Pera: su tango necrológico.

Los versos de la primera parte presentan un pie métrico, el tertius paeon, que en la lírica hispanoamericana encuentra su más relevante antecedente en el tercer nocturno del colombiano José Asunción Silva. Allí no acaban las coincidencias. Tanto el poema de Silva

junto a ti, nombrándola, mi corazón» (“Angustia”), «No llores más, / amor, por Dios, / no ves mis ojos cansados» (“Y no puede ser”), «Me dijiste temblando... ¡Mañana a las ocho! / Te miré suplicando, por Dios, la verdad» (“Mañana a las ocho”), «Más allá de la muerte y de Dios, / óyeme, más allá...» (“Más allá”).

como el tango de Contursi giran en torno a la muerte de la amada, consignada en Silva mediante una sombra larga que marcha en soledad («e iba sola») después de haber fundido las sombras de los amantes («y eran una»), y en Contursi mediante evocaciones sinestésicas.²⁶²

Verdemar...

Verdemar...

Se llenaron

de silencio

tus pupilas.

Te perdí,

Verdemar.

∪ ∪ — ∪

Al igual que en el poema de Silva («Una noche / Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas»), la concatenación de *tertius paeon* recubre una breve sinestesia que no excede la primera estrofa, donde abundan referencias visuales («verdemar», «tus pupilas», «tus manos amarillas, tus labios sin color», «se apagaron tus pupilas»), auditivas («de silencio») y táctiles («y el frío de la noche», «y en tus labios mis besos se morían de frío»). Las imágenes del cuerpo acusan una decoloración indicativa de una muerte por asfixia o ahogamiento, final reforzado por el título de la pieza y por la tercera estrofa, donde

²⁶² Si bien Contursi suele medir la sinestesia, “Verdemar” no es el único exponente de su empleo: «Me contemplan con asombro las estrellas y esta esquina / con perfume de glicinas y colores de malvón...», «y la noche perfumada se hace toda una canción» (“Mis amigos de ayer”). Procedimiento distintivo del simbolismo francés, la sinestesia surge como una reacción a las escatológicas estéticas naturalistas. Una relación análoga podría plantearse entre José María y Pascual Contursi.

las sinestesias ceden a imágenes de ultratumba: «Volverás, / Verdemar... / Es el alma / que presente / tu retorno. / Llegarás, / llegarás... / Por un camino blanco / tu espíritu vendrá / Buscando mi cansancio / y aquí me encontrarás. / Faltas tú... / Ya no estás... / Se apagaron / tus pupilas, / Verdemar».

La instancia de agonía, nunca vivida sino apenas sospechada y temida, es el momento decisivo donde se juega la suerte: el aval de la amada equivale a una muerte sosegada;²⁶³ su desdén u olvido, la muerte más cruel.²⁶⁴ O bien los amantes se reúnen póstumamente²⁶⁵ para alcanzar una unidad que, entrevista en epifanías, trascendería toda división, aunque ni siquiera la muerte garantice sosiego.²⁶⁶

5.7.6 “Tabaco” (1944)

Los condimentos que, reunidos, conforman el estilo de José María Contursi quedan minuciosamente recogidos en “Tabaco” y otros tangos posteriores con lo cual, más que de

²⁶³ La consigna, en muchos de sus tangos, es verla por última vez y morir: «Quiero verte una vez más / y en mi agonía / un alivio sentiré / y olvidado en mi rincón / más tranquilo moriré» (“Quiero verte una vez más”), «Quisiera abrir lentamente mis venas... / Mi sangre toda verterla a tus pies... / para poderte demostrar / que más no puedo amar / y entonces... Morir después» (“Sombras... ¡Nada más!”), «Lentamente tus notas amigas cantaré, / valsecito... ¡y entonces moriré» (“Valsecito amigo”), «¡Ah!... Si pudiera tu voz escuchar / y tus labios besar / ¡y morirme después!» (“Sin esperanza”), «Mi sangre toda daría por vos» (“Y no puede ser”).

²⁶⁴ “Sin esperanza” (1939), “Solo tú” (1941), “Valsecito amigo” (1942), “Garras” (1945), “Por calles muertas” (1948).

²⁶⁵ «Tal vez me esperarás, junto a Dios, ¡más allá!» (“Cristal”), «Implorarás a Dios / y será tarde ya» (“El pasado no se olvida”), «Que Dios te ayude en tu final» (“Final”), «Más allá de la muerte y de Dios, / óyeme, más allá... / Puede ser que me aleje de ti / la eternidad» (“Más allá”), «y cuando el fin de tu vida llegue / junto a tu vida me sentirás...» (“Cada vez que me recuerdes”), «Y allá ... En el ocaso / te habré de esperar» (“Sin esperanza”).

²⁶⁶ «Yo sé que ni muriendo / de ti me olvidaré» (“Si de mí te has olvidado”).

evolución, cabe hablar en su poética de depuramiento, como si, descubiertas sus ideas fijas desde la primera página, sus tangos no hicieran más limpiar ripios.

La composición abre ajustada al rigor de dos quintillas de octosílabos con rima consonante (abaab – cdcce) y acentos regulares en la cuarta y séptima sílaba:

Tu voz surgió de las sombras
como un lejano reproche;
tu voz que llora y me nombra
mientras más aún se asombran
los fantasmas de esta noche.
Están mis ojos cerrados
por el terror del silencio;
mi corazón, desgarrado
porque no me he perdonado
todo el mal que te causé.

◡ ◡ ◡ – / ◡ ◡ – ◡

Nos enfrentamos a una clásica escena contursiana: un héroe melancólico que, potenciados sus sentidos por la oscuridad («están mis ojos cerrados»), se limita a percibir una voz que, real o imaginaria, vierte una sentencia moral («como un lejano reproche»); una voz que reaviva el pasado («los fantasmas de esta noche») y remueve culpas («porque no me he perdonado / todo el mal que te causé»). El universo predominantemente visual de Pascual Contursi se torna aquí invisible y el oído, sentido vicario, se expande. Las letras de Contursi se

sostienen, en consecuencia, sobre efectos en el plano del significante.²⁶⁷ El salto que el tango vocal acomete hacia los años cuarenta va del contenido a la forma, del significado al significante y de lo narrativo a lo lírico.

El énfasis auditivo concatena aliteraciones que van replegando la posición de la lengua: sibilantes fricativas («Tu voz surgió de las sombras»), nasales («me nombra / mientras más aún se asombran») y vibrantes («cerrados», «terror», «desgarrado»), de forma que los sonidos blandos se van endureciendo.

El tango prosigue con una escena propia del José Asunción Silva de *De sobremesa*: sinestias táctiles («mis manos», «tus manos»), olfativas («el humo», «el aroma», «tu fragancia»), visuales («tu figura»), sonoras («me conversa») e incluso gustativas («me aturdo») si entendemos el aturdimiento como una forma eufemística de aludir al alcohol:²⁶⁸

Más,

²⁶⁷ Como en “Y la perdí” (1947), donde el inicio de cada verso, de notas largas, rima con el final del verso anterior: «Ella me ha sepultado en un vacío / frío, de noche gris y sin estrellas», «Ella era un descanso en mi camino, / vino para volver mis horas bellas», «y al final de mi jornada / cuando nada exista ya... / me llamarás».

²⁶⁸ Según testimonio de su hija Alicia, José María sentía un profundo terror a heredar la locura y el alcoholismo de su padre, una profecía autocumplida. El alcohol cumplía en Pascual Contursi un uso tópico según quien lo consumiera: perdición en la mujer (“Flor de fango”, “Champagne tango”, “Desdichas”), quitapenas en el hombre (“Mi noche triste”, “Ivette”). Los tangos de José María, en contraparte, complejizan con matices su uso (y abuso): el alcohol extravía y agrava la soledad, como en “Culpable” («Y he matado mi vida / emborrachándome») o “Esta noche de copas” («Esta noche de copas, amigos, / tengo ganas de echarme a llorar», «El alcohol no consigue alejarme / de sus ojos y mi soledad»); metaforiza la felicidad de tiempos mejores, como en “Milonga de mis amores” («He cruzado tantas veces ese callejón / llevando entre los labios un silbido alegre y tu cantar / emborrachando el corazón») o “A través del recuerdo” («Nunca más me embriagaré de plenilunio / con mis sueños enredados en tus rejas»); es anestésico y estupefaciente, como en “Más allá” («y, queriendo olvidar, busqué en el alcohol / consumir mis quebrantos») o “A mí no me hablen de tango” («¡A ver, que sirvan más copas / para poder olvidar!»); o adopta ribetes de flagelo o vía crucis, como en “Tu piel de jazmín” («Estoy pagando mi culpa, / borracho, sin razón, perdido») o “Han pasado tantos años” («¡Y al alcohol que duele más»).

muchísimo más

extrañan mis manos

tus manos amantes...

Más,

muchísimo más

me aturdo al saberte

tan cerca y tan distante...

Y mientras fumo

forma el humo tu figura

y en el aroma

del tabaco tu fragancia

me conversa de distancias,

de tu olvido y mi locura...

Tú,

que vives feliz

tal vez esta noche

te acuerdes de mí.

—

∪ — ∪ / ∪ — ∪

∪ — ∪ / ∪ — ∪

La escansión interna procede en verdad por hexasílabos encubiertos con acentos regulares en segunda y quinta sílaba con nuevas aliteraciones: nasales y bilabiales (“ma” se replica siete veces en los primeros tres versos), luego dentales («me *aturdo* al *saberte tan cerca* y *tan distante*») y, por último, fricativas que emulan la exhalación del humo («y mientras *fumo forma* el *humo tu figura*») en versos tridecasílabos cortados por hemistiquios en cinco más ocho, amplitud de la estrofa acompañada en la música por la inflexión al cuarto grado armónico.

Por otro lado, es notable el uso del hipérbaton en los tangos de Contursi, generalmente reservado a una sección del tango. Nunca es violento (el reordenamiento de la segunda parte arrojaría lo siguiente: «Mis manos extrañan tus manos amantes muchísimo más»), pero contribuye a reforzar la imagen global de fractura. Contursi suele focalizar los adverbios de tiempo, cantidad o modo para generar un efecto de retardo o suspensión en la resolución de la frase posponiendo estratégicamente la aparición del sujeto gramatical, muchas veces relegado a la circunstancia, primero, y a la acción del verbo, después. Quien experimenta, padece o realiza la acción, insiste la sintaxis, importa menos que la circunstancia, el modo y la intensidad con que se evoca. Son leves hipérbatos diseñados para cautivar la atención del oyente, intrigado ante la postergación de los sujetos intervinientes y los sucesos que estos protagonizan.²⁶⁹

²⁶⁹ Múltiples ejemplos de estos enroques sintácticos que emulan una peculiaridad del habla rioplatense: «Más frágil que el cristal / fue mi amor / junto a ti» (“Cristal”), «Y en el silencio se quedó / la queja amarga de tu adiós como un castigo» (“Tu piel de jazmín”), «Y ahora que estoy frente a ti / parecemos, ya ves, dos extraños» (“Como dos extraños”), «Después de mucho... mucho tiempo, / recién ahora vuelvo a hablarte», «Son cosas olvidadas / esos viejos amores» (“Cosas olvidadas”), «Mucho tiempo después de alejarme, / vuelvo al barrio que un día dejé», «En esta noche vuelvo a ser / aquel muchacho soñador», «Bajo el cielo cubierto de estrellas / una sombra parezco al pasar» (“Bajo un cielo de estrellas”), «Hoy, después de tanto tiempo / de no verte, de no hablarte, / ya cansado de buscarte / siempre, siempre / siento que voy muriendo» (“Toda mi vida”), «Qué breve fue tu presencia en mi hastío, / qué tibias fueron tu mano y tu voz» (“¡Sombras... Nada más!”), «Se llenaron de silencio tus pupilas» (“Verdemar”), «Y se arrastró hasta mí tu vida sin amor» (“Mi tango triste”), «En esta noche de capricho y de fandango, / no sé con qué me van a hablar de tango» (“A mí no me hablen de tango”), «Cuando la tarde tiende su manto triste... / Cuando el silencio viste mi soledad / me envuelven los fantasmas de los recuerdos» (“Entre la lluvia”), «Como el grito de un puñal / clavándose en la piel / y que llega al corazón

Para enfatizar la irrealidad, la tercera estrofa se sumerge en instancias oníricas: «Parece un sueño de angustias / del que despierto temblando / y están tiradas y mustias / las violetas de esa angustia / y mis ojos sollozando».

Si “Tabaco” expresa una época en la que el tango, aquella “mini ópera” de sus inicios, recarga en el eje lírico lo que sacrifica en el narrativo, esa tendencia se intensifica en “Garras”, donde lo anecdótico cede a lo íntimo y lo fáctico, a lo sensorial.

5.7.7 “Garras” (1945)

En lo que a iluminación respecta, pasar de las letras de Pascual Contursi a las de su hijo, José María sería semejante al salto del estilo pictórico del Renacimiento al del Barroco tardío. El yo lírico, lo mencionábamos, se funde en las sombras,²⁷⁰ se pierde en la cerrazón

/ con saña criminal / fue la voz que me contó» (“Un alma buena”), «Como un fantasma gris llegó el hastío» (“Cada vez que me recuerdes”), «La noche que te fuiste / (más triste que ninguna) / palideció la luna» (“La noche que te fuiste”), «Más allá donde el viento / tal vez un amor escondió, / y ha podido sus penas contar / mi corazón» (“Más allá”), «En mi lento divagar acrecienta mi dolor / la tristeza de estar solo...» (“Pena de amor”), «Noche, / majestuosa noche, / llegan tus reproches / a mi corazón» (“Sólo tú”), «Nunca... Se alegró mi vida trunca» (“Y la perdí”).

²⁷⁰ «Que somos sombras de aquel pasado» (“Al verla pasar”), «Envuelto en sombras quedaré / y entre esas sombras una sombra seré» (“Junto a tu corazón”), «Y entre las sombras que rodean mi rincón / tu luz de nuevo alumbrará mi corazón» (“Has de volver un día”), «Una voz... Una sombra... Una esquina... / Y en la esquina, mis cantos de amor» (“A través del recuerdo”), «Giro la vista, angustiado / de ver a mi lado / sombras, nada más» (“Frío”), «Detrás de tanta sombra apareciste» (“Acuérdate”), «que somos sombras de aquel pasado» (“Al verla pasar”), «Llenándose de sombras mi pensamiento» (“Entre la lluvia”), «No tenemos otro lazo / que la sombra de este amor...» (“Desagravio”), «Voy más cansao que mi perro, / que es la sombra de mi sombra» (“Con mi perro”), «Un telón / de sombras..., nada más» (“Claveles blancos”), «¿Qué será de mí sin sus caricias / sin sus besos... sus sonrisas? / Una sombra... nada más» (“Mi ruego”), «que escuchaba entre las sombras los reproches de tu voz» (“Otra vez”), «y hoy que soy así como un dolor entre las sombras» (“Si de mí te has olvidado”), «Sombra que se diluye entre el hastío» (“Y la perdí”), «Y hoy que todo lo sabés / entre las sombras

de la noche (entendida en el habla rioplatense como una “niebla espesa que dificulta la visibilidad”),²⁷¹ y la visibilidad difusa es símbolo de una total desorientación. La narración se torna elíptica y lo que queda en su lugar no son sino los efectos de una catástrofe amorosa nunca repuesta, con la culpa por todo sedimento replicada («Gracias por venir con tu perdón y tu bondad...»), al igual que en “Como aquella princesa”, “Gricel”, “Tabaco” y tantos otros.

A esta galería de recursos técnicos, “Garras” añade el leperiano empleo de los infinitivos y la elipsis verbal para entrecortar el discurso:²⁷²

Callejón sin luz,

esperándote...

Frío...

Sombras...

Ansias de vivir para tu amor

buscaré / mi redención» (“Y no puede ser”), «Y se arrastró hasta mí la sombra de otro amor» (“Mi tango triste”), «Con sus casitas y los árboles que pintan sombras», «Una sombra parezco al pasar» (“Bajo un cielo de estrellas”), «¡Sombras, nada más, / entre tu vida y mi vida... / Sombras, nada más, / entre tu amor y mi amor! », «Como luciérnaga llegó / tu luz y dispó / las sombras de mi rincón...» (“¡Sombras... nada más!”).

²⁷¹ «Si me envolvió la noche con su cerrazón» (“Por calles muertas”), «Pero al fin me envolvió la noche / con su cerrazón... ¡Y la perdí!» (“Y la perdí”), «Si las noches se repiten... ¿ves? / con sus lluvias y su cerrazón» (“Han pasado tantos años”).

²⁷² Otro notorio viraje en las letras de tango hacia los años cuarenta y cincuenta: letras meramente nominativas como varias de Homero Manzi que analizaremos en el capítulo correspondiente. José María Contursi también incurrió en la enumeración sin verbos: «Noches claras... Noches mías... / Aromadas de menta y glicinas, / Una voz... Una sombra... Una esquina... / Y en la esquina, mis cantos de amor» (“A través del recuerdo”), «Tu voz perdida en la distancia, / la luna muerta en los caminos, / y esta noche larga...» (“Final”).

y no poder...

Siento que la vida se me va...

y no me lloras.

Busco desolado tu calor...

y aquí no estás.

Agonía cruel...

Luego soledad...

Y después tu olvido...

¡Nada más!

La rima interna, uno de los artificios más extendidos en la letrística avanzada de tango, va cobrando mayor intensidad a medida que se avanza cronológicamente por la obra de Contursi. Su estructura básica es A-B-A-C-A («con mis penas que se agarran / como garras y desgarran / a mi corazón») y son rimas tripartitas que, simétricamente distribuidas, trasladan al dominio literario adornos equivalentes en otras expresiones tangueras, según comprobaremos en nuestro capítulo sobre “El fileteado porteño”, constituyendo un artificio refinado y sutil.²⁷³

²⁷³ En los tangos de José María Contursi, las rimas interiores se cuentan por decenas: «Su corazón no es tuyo / ni son tuyos los arrullos / de esa voz que te persigue» (“Final”), «Son cosas olvidadas / que vuelven desteñidas / y, en la soledad de nuestras vidas / abren heridas al corazón» (“Cosas olvidadas”), ««Noche, / majestuosa noche, / llegan tus reproches / a mi corazón», «Canto / con sabor a llanto, / que lastimas tanto / mi desolación», «Ansias / de acortar distancias / y aspirar fragancias / de un lejano amor» (“Sólo tú”).

No pude más
y en mi afán por llegar
era un duende errabundo
que se perdió
sin poderte encontrar
por las calles del mundo...

Y me he quedado
como un pájaro sin nido,
como un niño abandonado,
con mis penas que se agarran
como garras y desgarran
a mi corazón.

La impotencia del enunciador se proyecta en la ausencia de verbos de la primera parte y en las frases verbales antecedidas por negación («no pude») o pasivas con “se” («se perdió», «me he quedado») de la segunda parte. Ocurre aquí lo que en varios tangos contemporáneos:²⁷⁴ en vez de narrar eventos concatenados en una secuencia lineal, se ofrece una imagen poética, una sola, y se la martilla mediante el engarzamiento de metáforas que no hacen sino reelaborar, en esencia, el mismo concepto («duende errabundo» = «pájaro sin nido» = «niño abandonado»). La comparación del enunciador con un niño confiere a la mujer interpelada visos maternos. La pobre viejecita del tango había caído en desuso para estos años, lo

²⁷⁴ Como “Naranja en flor” (1944), letra de Homero Expósito y música de Virgilio Expósito, o “Fuimos” (1945), letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo.

cual por cierto no impidió su encarnación en la figura de la amada, la única capaz de absolver como una madre, según vimos en el capítulo sobre “Milonguitas, atorrantes y pobres viejecitas”.

5.7.8 “Un alma buena” (1952)

Estrenado el mismo año en que José María Contursi colabora en el argumento de *Mi noche triste* (1952), la biografía cinematográfica de su padre, “Un alma buena” abre otro interesante juego intertextual. Se destaca entre los tangos de Contursi al atenerse a los usos del primigenio tango vocal por su naturaleza entre teatral y narrativa, así como por el velado homenaje a Pascual Contursi en el uso predominante del octosílabo y la explícita referencia a José González Castillo en la cita de un verso del tango-romanza “Griseta” («Pobrecita, se durmió»). Reescritura de una reescritura, si tomamos en cuenta que “Griseta” es, de por sí, la historia de una obrerita francesa que, víctima de su bovarismo, se deja seducir por modelos literarios que la conducen hasta su trágico destino prostibulario.²⁷⁵

En forma de discurso referido, la primera sección de “Un alma buena” presenta un relato mediatizado por medio de una tercera persona cuya identidad asoma en los verbos de dicción («como el grito de un puñal», «fue la voz que me contó», «cuando dijo sin saber»).

²⁷⁵ “Griseta” nombra una galería de personajes surgidos de tres novelas francesas por entregas: *Historia del caballero Des Grieux* y *Manon Lescaut* (1731) del Abate Prévost, *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas (hijo) y *Escenas de la vida bohemia* (1845-1849) de Henri Murger. Curiosamente, las tres han sido llevadas a la ópera italiana: *Manon Lescaut* (1893), música de Giacomo Puccini y texto de Ruggiero Leoncavallo, Domenico Oliva, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica y Giulio Ricordi. *La traviata* (1853), música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave. y *La bohème* (1898), música de Giacomo Puccini y guion de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica.

La voz, sujeto gramatical, no emerge sino hasta el quinto verso de la composición, constituyendo en consecuencia otro caso del hipérbaton retardante que señalábamos a propósito de “Tabaco”, y que en Contursi propende a prolongar el suspenso de la oída.

Quien enuncia, el amante, se limita a oír la noticia del deceso de la amada, aunque ignoremos la fuente. La historia mediatizada sugiere el tópico tanguero de la *milonguita* aludido con aquel verso de “Griseta”, sin alcanzar a constatar el pasado pobre y prostibulario de la heroína. El duelo del cliente prostibulario remite, a su vez, tanto a las páginas finales de *La dama de las camelias*, como a otro tango epigonal compuesto también en estrictos octosílabos.²⁷⁶ El juego intertextual es, por tanto, múltiple: “Un alma buena” refiere a sendos tangos (“Griseta” y “Margarita Gauthier”), que a su vez remiten a tres célebres óperas italianas, que a su vez remiten a tres folletines franceses. La resonancia que, como un eco, supedita el contenido de este tango a textos previos, se expresa formalmente por un discurso indirecto cuya voz proviene siempre desde afuera:

Vine y no debí venir

Enloquecido de pena

Nadie me conoce aquí

Dirán: ¡Es un alma buena!

Quién de los que gimen a tu lado

Quién de los que imploran

Y te rezan y te lloran y te besan

Te adoró desesperado...

²⁷⁶ “Margarita Gauthier” (1943), letra de Julio Jorge Nelson y música de Joaquín Mora.

Al igual que en “Gricel”, rige un imperativo moral externo («vine y no debí venir»), sólo que aquí la *doxa* viene encarnada por una suerte de coro griego imaginario («Dirán: ¡Es un alma buena!»). Mientras las voces se multiplican y sobreactúan su luto («gimen», «imploran», «rezan», «lloran», «besan»; nótese las marcas neo románticas en este pasaje: polisíndeton, anáforas, verbos pasionales, puntos suspensivos), el enunciador lamenta «la impotencia de querer / besarte y no poder», y articula un discurso cuyos destinatarios son entes inanimados (una mujer difunta y un Cristo «que está ahí») en una soledad paradójicamente concurrida, si nos atenemos al vistoso oxímoron de la primera parte («se pobló mi soledad / con duendes de dolor»).

El duende es símbolo habitual en José María Contursi.²⁷⁷ Espíritu fantástico representado tradicionalmente como un niño o un anciano, este duende no guarda relación con el “encanto misterioso” blandido por García Lorca, sino con otros sentidos provenientes de antiguas expresiones castellanas que se avienen mejor a la estética de Contursi. “Parecer o andar alguien como un duende” aplica a quien aparece allí donde no se le espera. La condición existencial del héroe contursiano es la inconveniencia: es inoportuno, vive a contramano, irrumpe a destiempo, surge a deshora, hace lo que no debería y cuando no debería hacerlo. Nunca coinciden sus tiempos subjetivos con los tiempos objetivos de la realidad. “Un alma buena”, sin ir más lejos, nos ofrece el espectáculo de un hombre que acude a un funeral donde nadie lo conoce y al cual no debió haber asistido en primer lugar. “Tener alguien duende” significaba antiguamente traer en la imaginación algo inquietante, definición que también se adecúa a la cosmovisión de José María Contursi: sus héroes traen en la imaginación algo que

²⁷⁷ «No pude más y en mi afán por llegar / era un duende errabundo» (“Garras”), «Y me quedé como un duende, temblando / sin el azul de tus ojos de mar» (“¡Sombras... Nada más!”), «Y como duendes en la noche están / mis sueños y mi error en el silencio...» (“Final”), «Si me vieran llegar / como un duende y llorar» (“Mis amigos de ayer”).

los inquieta (fantasmas, sombras, duendes), un ente incorpóreo que se burla del desacople entre deseo y realidad,²⁷⁸ siempre algo obsesivo y patológico.

De hecho, “Un alma buena” narra menos un evento real que un hecho de la conciencia, una instancia mental de silencioso diálogo interior para el protagonista del tango, incluido un ruego póstumo («te suplico me perdones / por lo mucho que lloré») que replica el motivo contursiano de la culpa ante el ideal místico femenino cuya naturaleza virginal (paradójica, en vista de la profesión ejercida en vida) queda bien plasmada en la versión de la orquesta de Francini-Pontier con la voz de Julio Sosa, introducida por el *Ave María* de Franz Schubert.²⁷⁹

5.7.9 El estilo neo romántico de José María Contursi

²⁷⁸ «Cual un fantasma me quiere envolver / el desconcierto de la realidad» (“Sin esperanza”), «Mientras más aún se asombran / los fantasmas de esta noche» (“Tabaco”), «Y al arrojarse sollozando entre mis brazos, / se cayeron a pedazos / los fantasmas de mi desesperación» (“Es mejor perdonar”), «Me envuelven los fantasmas de los recuerdos» (“Entre la lluvia”), «Y escapar del fantasma de ayer» (“Fulgor”), «Como un fantasma gris llegó el hastío» (“Cada vez que me recuerdes”), «Fantasma febril que se aleja burlón» (“La noche que te fuiste”), «Y soy como un fantasma que ambula sin cesar» (“Mi ruego”).

²⁷⁹ Sostiene al respecto Blas Matamoro que «la imagen de la mujer que prolifera en las letras de tango proviene de la población modernista de mujeres fatales y vírgenes prudentes y celestes que aparece en las novelas canónicas de la tendencia» (2000, 125). Una interpretación válida de “Un alma buena” postularía la fusión de dos tópicos tangueros (en apariencia) irreconciliables durante los años veinte, *milonguita* y santa madrecita, en vista de que es la madre quien emerge como respuesta al rezo en los tangos de Contursi y la única capaz de asfixiar o absolver con su perdón: «Busqué la paz en la oración / mi voz, un rezo musitó, / y en las palabras, / las primeras que aprendí / y el recuerdo de mi madre, me ahogó» (“Frío”), «Y el rezongo materno que supo / darnos luego su perdón» (“A través del recuerdo”). Según Françoise Prioul, la fusión de arquetipos femeninos en la letrística de tango tiene un claro inventor: «La novedad de Celedonio Flores consiste, a nuestro juicio, en haber reconciliado y corporizado las dos visiones de un solo personaje femenino, una forma peculiar de amiga, que compagina los atributos de la madre y la amante -aunque más tiene de madre que de amante» (Conde 2014, 133).

Los tangos de José María Contursi son de cuño neo romántico, a juzgar por el consuetudinario desfile verbal de las pasiones en su afectada impostación («presentir», «palpitar», «temblar», «acariciar», «llorar», «suspirar», «besar», «querer», «amar», «sufrir», «rogar», «implorar», «suplicar», etc.), los becquerianos puntos suspensivos y signos de exclamación, el polisíndeton dirigido a incrementar la ansiedad o la angustia del amante,²⁸⁰ la marcada tendencia a la hipérbole²⁸¹ y la omisión de toda referencia a la Buenos Aires industrial de aquellos días, meticulosamente excluida de sus páginas. La circunstancia de la ciudad sudamericana y sus habitantes queda suplantada, en negación típicamente romántica, por un modesto acervo de signos naturales: el cielo, el mar y las estrellas;²⁸² aves y otros entes alados por toda fauna,²⁸³ y la flora convencional de la poesía romántica.²⁸⁴

²⁸⁰ «Y aunque llores y te alejes y maldigas» (“El pasado no se olvida”), «Y entonces te esperó, mi soledad, / y las noches y las olas del mar» (“Por calles muertas”), «Ni amor, ni pingo, ni apero, / ni rastro de aquella tropa» (“Con mi perro”).

²⁸¹ Desde el uso y abuso del campo semántico agonioso (arrastrar, sangrar, morir, destrozar, destruir, despedazar, etc.) al sistemático empleo de cifras elevadas: «mil veces he tratado de olvidar» (“Esclavo”), «y el pobre que ni late de tan enfermo / se aturde en mil infiernos... ¡igual que yo!» (“Entre la lluvia”), «son mil fantasmas, al volver, / burlándose de mí» (“Como dos extraños”), «Sangran cansados mis pies / de andar sin rumbo y rodar por mil senderos extraños!» (“Otra vez”), «me arrastré por mil senderos» (“Junto a tu corazón”), «cien puñales desgarran la herida / de mis sentimientos y mi corazón» (“Esta noche de copas”), «perseguido hasta el final / en cien noches de horror» (“Culpable”).

²⁸² Se trate a veces del mar (“Verdemar”, “Por las calles muertas”), del cielo y las estrellas (“Como aquella princesa”, “Bajo un cielo de estrellas”, “Mis amigos de ayer”, “Y la perdí”), o una combinación de los tres (“Alondras”, “Cada vez que me recuerdes”, “Esclavo”).

²⁸³ Alondras (“Alondras”), luciérnagas (“El pasado no se olvida”, “¡Sombras... Nadas más!”), zorzales (“Acuérdate”), pájaros perdidos (“Esas cosas del corazón”), pichones muertos en el nido (“Angustia”).

²⁸⁴ Menta (“A través del recuerdo”, “Han pasado tantos años”), tusca (“Jamás vendrás a mí”), nardos (“Acuérdate”), rosas (“Esas cosas del corazón”), jazmines (“Tu piel de jazmín”, “Alondras”, “Jamás vendrás a mí”), violetas (“Tabaco”), claveles (“Han pasado tantos años”, “Claveles blancos”), lirios (“Lirio”) y árboles (“Bajo un cielo de estrellas”, “Y la perdí”). Referencias botánicas de connotaciones estrictamente tangueras

En su reducida paleta de colores, el azul corre con ventaja, color rubendariano por excelencia que Contursi emplea como signo de felicidad en el ideal amatorio,²⁸⁵ reservando el verde para la fatalidad, acaso por influjo lorquiano,²⁸⁶ si bien los tangos de José María Contursi reducen todo a un esencial contraste entre el blanco y el negro, la amada y el amante, respectivamente.²⁸⁷

El bien y el mal son las fuerzas que contienen detrás de lo que figura como una simple pasión amorosa. La distancia entre el yo lírico y su amada es la que media entre la realidad y el deseo, lo cual ciertamente arroja luz sobre la naturaleza *superyoica* de esa voz culpante, vagamente maternal, que retorna del pasado con el único objeto de remover viejas heridas.

La insistencia en la posición culposa distingue, de hecho, este periodo del tango. Si los orígenes del tango vocal nos presentaban una voz que, en nombre de una moral gregaria, reconvenía a quien se apartara de la grey instando a retornar a la protección del barrio, los

como glicinas, malvones y parrales sólo figuran en metatangos tardíos (“A mí no me hablen de tango”) o en piezas nostálgicas (“Mis amigos de ayer”, “Han pasado tantos años”, “A través del recuerdo”).

²⁸⁵ «Me oprime la nostalgia de otro cielo azul, / lejano y placentero» (“Esclavo”), «La noche encendió faroles de azul, / en mi corazón la noche eras tú» (“Es mejor perdonar”), «La tarde viene a mí / con su canción azul» (“Has de volver un día”), «Felicidad, que pudo ser y que rozó / con un fulgor de luz azul, mi soledad» (“Fulgor”), «Y sin embargo tus ojos azules, / ¡azul que tienen el cielo y el mar!», «sin el azul de tus ojos de mar» (“¡Sombras... Nada más!”), «¿Me fui detrás de qué?... / De un espejismo azul y pasional / encerrado en el mar de unos ojos / tan azules como el mar» (“Jamás vendrás a mí”), «Sepultura de mis penas, cofre azul de mis caricias / la tibieza de este nido que mi espíritu abrigó...» (“Otra vez”), «Noche azul, tan llena de quietud, / como en aquellos días» (“Si de mí te has olvidado”), «Castigo de tu piel de nardo azul» (“Acuérdate”)

²⁸⁶ En la muerte por asfixia de “Verdemar” o en la sentencia de “Final” («Jamás... / Sus ojos verdes mirarán»), por ejemplo, si bien a veces connota ilusión: «Unos ojos verdes de mar / más grandes que su ilusión» (“Valsecito amigo”).

²⁸⁷ Referencias cromáticas de la amada: «La vi esta tarde / vestida de blanco» (“Lo mismo que antes”), «Jamás vendrás a mí / desparramando el gris de tu bondad» (“Jamás vendrás a mí”). Para el amante, las mencionadas apelaciones a las sombras, penumbras, noche, cerrazón, oscuridad, etc.

años cuarenta invierten la fórmula: quien enuncia se acusa a sí mismo con remordimiento. El lente ya no se dirige hacia afuera sino hacia adentro: un repliegue tanguero.

El enunciador de Contursi vive abstrayendo, imaginando, conjetura sobre el pasado, hipotetiza futuros encuentros o bien imagina finales alternativos canalizados mediante el futuro morfológico, como sucede en “Valsecito amigo”. Diseña en su cabeza una ficción que luego nunca se concreta. La figura del hombre queda completamente supeditada a la voluntad femenina. El héroe de Contursi no habita aquí ni ahora, sino en un vaporoso reino ideal abierto en la cultura occidental por el idealismo romántico.

La soledad es uno de los grandes temas en las letras de José María Contursi.²⁸⁸ Aquel amontonamiento fortuito del conventillo en Pascual Contursi es reemplazado por el ensimismamiento de la gran ciudad. Esquizofrenia amorosa en la más absoluta de las soledades, se rompe aquí el pacto gregario del que participaban los arquetipos de su padre que, incluso en el sufrimiento, seguían formando parte de algo mayor. El héroe en los tangos de José María

²⁸⁸ «Por tanta soledad, / implorarás a Dios / y será tarde ya» (“El pasado no se olvida”), «Este frío mortal, mi soledad» (“Frío”), «El frío de mi soledad», «tortura de mi soledad» (“Has de volver un día”), «¡y el castigo del silencio de mi soledad» (“Han pasado tantos años”), «El alcohol no consigue alejarme / de sus ojos y mi soledad» (“Esta noche de copas”), «Y se vistió mi soledad» (“Es mejor perdonar”), «cuando el silencio viste mi soledad» (“Entre la lluvia”), «Felicidad, que pudo ser y que rozó / con un fulgor de luz azul, mi soledad» (“Fulgor”), «Y entonces te esperó, mi soledad» (“Por calles muertas”), «Triste tañido de las campanas / doblando en mi soledad...» (“Cada vez que me recuerdes”), «y se tornó más gris la soledad» (“La noche que te fuiste”), «y un final: ¡mi soledad!» (“Jamás vendrás a mí”), «Cuántas veces la soledad / mis tristezas acarició» (“Más allá”), «¡Lenguaje triste del atardecer... / vacío enorme de mi soledad!» (“Sin esperanza”), «que no hace más / que remover y conmover / mi soledad» (“Valsecito amigo”), «Hoy que hay arrugas en mi frente / siento más la soledad...» (“Vieja amiga”), «Pero al fin pudo más la angustia / de mi soledad... ¡Y la perdí» (“¡Y la perdí!”), «No atormentes más, esta soledad», «La traje a mi soledad» (“Angustia”), «Agonía cruel... Luego soledad» (“Garras”), «Y fuiste tú / la que alegró mi soledad» (“Mi tango triste”), «Me acobardó la soledad» (“Como dos extraños”), «Y, en la soledad de nuestras vidas» (“Cosas olvidadas”), «Qué amable y qué triste es a la vez / la soledad del arrabal» (“Bajo un cielo de estrellas”), «que en esta soledad / no puede más el alma mía» (“En esta tarde gris”), «¡Perdido en mi soledad!» (“¡Sombras... Nada más!”).

Contursi está radicalmente solo, y ni siquiera la presencia de la amada consigue aplacar el espanto a una muerte solitaria.

Hay una alienación, un hiato insalvable entre el individuo y sus sentimientos percibidos como objetos que rigen su conducta pero exceden su dominio.²⁸⁹ Como una suerte de sinécdoque radical, el corazón es lo único que cuenta para un sujeto incapaz, para colmo, de gobernarlo.

Cualquiera comprueba, en consecuencia, que ya no nos encontramos ante aquella realidad concreta e inmediata de Pascual Contursi, sino ante un mundo que ha perdido toda consistencia y donde, en vez de objetos, queda la presencia vicaria de sentimientos cosificados. Todo aquí es remoto y hueco, y el vacío remanente resuena en un eco fantasmagórico con sensación de oquedad. A medida que se acumulan, los ecos emulan una suerte de balbuceo.

El verso de arte menor escandido internamente por comas o por puntos suspensivos contribuye a entrecortar el flujo discursivo dentro del estilo romántico al uso de José María Contursi. En sus letras hay, como en el baile del tango, cortes, pausas y cesuras, silencios internos, instantes donde el enunciador permanece quieto, a la espera del retorno de la amada. Son tangos de breves sintagmas y de voces sueltas, contrarios, en ese sentido, al flujo narrativo y descriptivo de su padre.

El discurso que se articula proviene de las sombras, de un sitio intangible, poblado de fantasmas. Ese yo espectral cuya voz se refracta en eco, vive esperando el retorno del pasado,

²⁸⁹ Abel Mazzucchelli lee esta materialización de ideas y sentimientos como herencia del modernismo: «La sucesión cultural que del Modernismo desemboca en el Tango, en el Río de la Plata entre 1880 y 1930, puede ser examinada como una contradictoria herencia que mezcla elementos de un talante romántico, idealista e imaginativo, con otros de un talante más naturalista y positivista. En el primer caso, el del Modernismo, las ideas son cosas, se fetichiza el objeto en tanto signo, y la palabra en tanto objeto; los pensamientos se materializan, se visten con los lujos de la palabra, y son el testimonio de la autonomía del poeta o el ‘pensador’, que erige su ‘reino interior’ inviolable, en donde hace y deshace la realidad -con la que, básicamente, guarda relaciones de desaprobación mutua» (2006, 25)

del amor y sus “cosas”, para colmar de sentido el derrotero lúgubre del amante solitario. El amor es lo único que se destaca en una existencia signada por lo incorpóreo, un mundo donde nada sedimenta ni cristaliza, so riesgo de acabar irremediabilmente fracturado.

El espesor objetivo de Pascual Contursi aquí es intimidad y disolución o, lo que resulta equivalente, ausencia total de ambientación.²⁹⁰ Ni descripción ni costumbrismo ni pintoresquismo arrabalero o de ningún otro tipo: el discurso romántico del tango hacia los años cuarenta se torna abstracto y psicológico, y ni siquiera las metáforas se salvan de la inmaterialidad. No existe nada por fuera del enunciador y su amada, de sus “cosas” sentimentales destinadas a suplir una realidad para siempre ausente.

Cuando las letras de tango sienten agotado su arsenal de cuadros dramáticos y de arquetipos, José María Contursi recarga en el lenguaje la cuota de melodrama apelando a un discurso desesperado y desesperante, cuyos desbordes emocionales expresan la impotencia creativa del momento.

El tango corría el riesgo de convertirse en su propia caricatura, y no habría de pasar mucho tiempo hasta el cumplimiento de esta profecía, como indicábamos a propósito de los tangos tremendistas y chocarreros. El deslizamiento hacia una estética *camp* en el tango (bordada, incluso, por el propio José María Contursi, si nos atenemos a piezas no en vano devenidas exitosos boleros como “¡Sombras... Nada más!”) es representativo de un cambio sustancial en los roles ejercidos por los sexos. El varón, por ejemplo, corona su derrotero desde aquel macho dominante, procaz y jactancioso del tango orillero a este ejemplar beta, deva-luado e impotente, amanerado y dubitativo, hipersensible y culposo, a la sombra edípica de

²⁹⁰ Sobre los tangos amatorios de Enrique Santos Discépolo observa Oscar Conde: «Un dato sustancial: salvo excepciones, no hay en la producción discepoliana de tono amoroso ningún tipo de localización espacial precisa. Como el amor es un ideal y en ningún caso es alcanzado por el héroe, sencillamente no tiene un lugar. La imposibilidad de conexión con la realidad –pues el héroe está enfrentado al mundo– hace que no importe demasiado la precisión de un marco espacial» (2003, 48). La cita se extiende sin atenuantes a los tangos amatorios de José María Contursi.

un ideal femenino intimidante hasta la patología.²⁹¹ Aquí cabe señalar una continuidad entre padre e hijo letristas en la infantilización de sus héroes, una tendencia que los excede y cuya discusión quedara consignada en nuestro capítulo sobre “Milonguitas, atorrantes y pobres viejecitas”.

Con todo y ello, las letras de José María Contursi no dejan de atenerse a la simetría encarnada en el sistemático empleo de anáforas y catáforas paralelísticas, en los ecos obsesivos, los pies métricos persistentes (yambos en “Cosas olvidadas”, anapestos y quartus paeon en “Como aquella princesa”, tertius paeon en “Verdemar”, anfibracos y quartus paeon en “Tabaco”, etc.), en la isometría y los hemistiquios, los paralelismos sintácticos (“Gricel”) y, por último, las rimas interiores al verso diseñadas sobre estructuras de quiasmo.

Los claroscuros derivados de la luminosidad de la amada y la oscuridad del amante constituyen el principal contraste, pero también las voces mediatizadas por relatos enmarcados que producen niveles contrapuestos de enunciación (“Gricel”, “Un alma buena”), el enfrentamiento del mundo interior con el mundo exterior, los variados esquemas de rima y las audaces fracturas sintácticas que posponen la aparición del sujeto relegado en beneficio de complementos circunstanciales focalizados.

La síntesis abarca tanto los cortes, cesuras y silencios como la elipsis verbal (“Garras”), la total ausencia de ambientación, la minúscula paleta de colores, la simbología convencional del romanticismo, la omisión de la anécdota y la insistencia en micro escenas trau-

²⁹¹ Estos síntomas responden, según Carlos Mina, al proceso depresivo que el tango experimentaba tras haber cumplido su meta de amalgama social en el proceso migratorio argentino que va de 1880 a 1930: «En el último período, de 1940 en adelante, lo notable es que se construye un ideario inverso al primero: surge una sobrevaloración de lo femenino, encarnada principalmente en José María Contursi, Cátulo, Manzi y Expósito, que cargan con las culpas de los conflictos y pintan mujeres maravillosas, heroínas de amores excepcionales, pero perdidas irremediabilmente en el tiempo. (...) Tal pérdida de *realidad* del modelo femenino fue un indicador más de la debacle depresiva en la que había entrado el tango en el último tramo de su desaparición como elemento esencial en el proceso de integración de la sociedad post inmigratoria» (2007, 89)

máticas (el reencuentro decepcionante con un amor del pasado y el instante de agonía, típicamente), los estímulos sonoros en detrimento de los visuales y, por último, la sinécdoque radical del corazón diseñada para enfatizar el excluyente tópico amatorio.

Como un discurso teleológico, el metarrelato amoroso hace depender la existencia del sujeto al retorno de la amada, obsesivamente invocada en cada nueva letra. La fe religiosa se transforma, así, en fe romántica, pues el amor es en José María Contursi lo único capaz de conferir sentido a un mundo oscuro, frío y hueco, lo único que amerita esfuerzo por más que el ideal se evapore al primer contacto. El amor, no hay nada más. Ningún letrista de tango acusa semejante monocromía.

5.8 EL ESTILO IMPRESIONISTA DE HOMERO MANZI (1907-1951)

5.8.1 El campo y la ciudad

Que Homero Manzi (Añatuya, 1907 – Buenos Aires, 1951) haya cobrado notoriedad a partir de las milongas compuestas a dúo con Sebastián Piana da una pauta de la impronta telúrica de su obra, pues retornar a un género olvidado como la milonga en los años treinta equivalía a viajar a la semilla, a los orígenes, cuando milonga y tango criollo confundían sus nomenclaturas. Y el nombre de “milonga ciudadana” que se ideó para individualizar la nueva especie representa una digna síntesis de la estética manziana, siempre a medio camino entre el campo y la ciudad.

Sus guiones cinematográficos, tan proclives a motivos camperos y a la exaltación de ídolos populares surgidos del interior,²⁹² son exponentes de la relevancia que Manzi concedía

²⁹² Manzi se inicia como guionista con “Nobleza gaucha” (1937) de Sebastián Naón, sobre una idea de José González Castillo inspirada en la literatura gauchesca; una reivindicación del hombre de campo como símbolo de la identidad nacional, cuyo código moral colisiona con el porteñismo arrogante. El motivo criollo vuelve con

a lo rural, primero, y al pensamiento nacional y popular que lo sedujera desde su temprano conocimiento del caudillo radical Hipólito Yrigoyen, entrevisto a la distancia en Santiago del Estero. Lo argentino preocupó, de hecho, a aquella generación de intelectuales (Del Mazo, Jauretche, Scalabrini Ortiz) que habría de desaguar su descontento en la creación de FORJA. Así, el pesimismo telúrico de Martínez Estrada se vería contrapesado por el orgullo nacionalista de Manzi, un hombre en quien su amigo Jauretche vio una combinación de «lo porteño de barrio, lo intelectual del centro, con un arrastre de provinciano, santiagueño y campero, curiosa mezcla que coordinaba muy bien, dando un tipo de hombre argentino integrado» (March 1987, 23)

La fidelidad a su Añatuya natal, a una infancia cubierta de polvo y vidaldas, habría de imprimir un sello muy personal a sus letras de tango, donde la oscilación entre el centro y la periferia recalca en su punto intermedio, el arrabal, un espacio que abrió en el imaginario de Manzi la posibilidad de la escritura: «Se sintetiza en Manzi una antinomia secular de la cultura: ciudad versus campo. Oposición que en la Argentina adoptó diferentes nomenclaturas: civilización y barbarie; unitarios y federales; el puerto y el interior» (Antoniotti 2022, 24). La solución era parcial, por tratarse de un territorio en vías de extinción cuando no ya del

“Huella” (1940) de Luis Moglia Barth y “Pampa bárbara” (1945) de Lucas Demare y Hugo Fregonese. La fascinación por los ídolos populares de extracción rural se materializa en la figura de Martín Miguel de Güemes, el líder militar salteño de *La guerra gaucha* (1942), basada en el libro de Leopoldo Lugones, o en el político sanjuanino Domingo Faustino Sarmiento en *Su mejor alumno* (1944), ambas dirigidas por Lucas Demare. También José Betinotti, el payador que, más allá de su indisimulable origen italiano (como el de Manzi, “Manziona”), abrazara la tradición pampeana y a quien Manzi homenajeara con una milonga y con su mejor trabajo cinematográfico, *El último payador* (1950), dirigida por Ralph Pappier y Manzi. Recargada de símbolos patrios (banderas, cantos, mítines políticos, el circo criollo donde inicia el teatro y la canción argentina), Betinotti es presentado como un hombre justo encarcelado por defender la causa de los trabajadores y un nacionalista que, como Manzi, se entusiasma con el radicalismo. Ídolos populares echados a perder merecieron también la atención de Manzi; es el caso del anarquista italiano Severino Di Giovanni (transfigurado irónicamente como “Salvador Di Pietro”, un matrero *aggiornado*) en el thriller *Con el dedo en el gatillo* (1940) de Luis Moglia Barth.

Según Horacio Salas, biógrafo de Manzi, en sus películas «se trasluce su propia ideología en procura de una cultura original, no imitativa y arraigada en temas argentinos» (2001, 195), lo cual explica el encono hacia Alfredo Le Pera y sus guiones “cosmopolitas”.

todo extinto, y cuyo perímetro había sido arduamente transitado por Carriego, por Borges y por la primera camada de letristas del tango vocal, propensos al costumbrismo pintoresquista cargado de “tipos sociales” que Manzi evitaría escrupulosamente en sus tangos.

Retazos del campo aparecen en el corazón de la ciudad para transformar ausencias en presencias, como en “El pescante” (1934), donde un cochero azuza a su caballo mientras avanza por el empedrado del barrio de Constitución (sur de la ciudad de Buenos Aires) hasta quedar «bajo el sol de la calle Callao», en el centro: la tracción a sangre sobre fondo urbano. La persistente consonancia aguda («burlón», «Constitución», «redomón», «pretensión») de los decasílabos de anapestos con rima cruzada de la primera parte parecieran emular los chir-lazos que el cochero propina, al igual que la palabra pivote o eje que percute («¡Vamos!...») al inicio de la segunda parte, como el aliento crónico al caballo cuyo cansancio se adivina en las aliteraciones sordas y duras («en la zurda amarrada la rienda», «tungo flaco tranqueando en la tarde»). La adopción del verso octosílabo en la segunda sección se diría una parcela de la Pampa en el corazón de la composición. Esa paradoja regresa una y otra vez.

“Malena” (1941), por ejemplo, es «ayuyo del suburbio» cuya «voz perfuma» con idéntico «perfume de yuyos y de alfalfa» que «llena de nuevo el corazón» en las páginas de “Sur” (1948). O el carrerito porteño de “Mano blanca” (1941), con «un gajo de ruda detrás de la oreja», o «los sapos redoblando en la laguna» en “Barrio de tango” (1941). El campo late en la ciudad como en la metonimia de Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa*: el pasto se abre camino entre las juntas de las baldosas como símbolo de la barbarie pulsional que lucha por brotar.

Es probable que en la mente de Manzi, niño de Añatuya y adulto de Buenos Aires, lo rural fungiera como luminosidad, como «claridad de luna llena» y «camino blancos» por los que se vuelve en “Milonga triste” (1936), mientras lo urbano quedara reservado a la so-

ledad alienante y la melancolía como sino tanguero, a la aglomeración de «muñecos de aserrín», entes huecos que se arriman «con su montón de penas» y «se abrazan bajo el foco» para poblar la pista «al ruido de la orquesta» en “Discepolín” (1951).²⁹³

En esta urdimbre de espacios antagónicos, el estilo de Manzi se emparenta con el impresionismo francés al plasmar aquel instante de transición en que los ambientes campesinos en retirada (los paisajes floridos de Renoir, los puentes crepusculares de Monet, las orillas concurridas de Seurat, las naturalezas muertas de Cézanne) se entremezclan con motivos ciudadanos (los cafés de Gervex, los cabarets de Toulouse-Lautrec, los bulevares de Cortès, el ballet de Degas).

La bimodalidad mayor-menor que Aníbal Troilo utilizara en varias de sus colaboraciones con Manzi moldean este ida y vuelta de la evocación agrídulce, donde las reminiscencias silvestres todavía a salvo del progreso se resignifican en la sensibilidad neurasténica de hombre expuesto al aturdimiento de la masa.

5.8.2 Propiedades métricas en los tangos de Homero Manzi

Desde su primera composición, “Viejo ciego” (1926), titulada originalmente “El viejo del violín”, Manzi se mostró preocupado por el equilibrio de la forma bipartita con versos isométricos parcelados, las más de las veces, en mitades idénticas. La primera parte de “Viejo ciego” («Con un lazarillo llegás por las noches»), por ejemplo, se compone de versos dodecasílabos subdivididos en hexasílabos (6 + 6), una fórmula reiterada en la primera parte de “Horizontes” («Playas del fracaso conquisté en su olvido»), de “Ronda de ases” («Tinglado de barrio, farol de arrabal») y sostenida en la totalidad del vals “Romance de barrio” (1948).

²⁹³ Antoniotti (2022) apunta al respecto que en una conferencia dictada hacia los años cuarenta, Manzi vinculó lo rural con la objetividad descriptiva y lo urbano con la subjetividad expresiva.

El empleo constante de pies anfibracos en esta última pieza, al igual que en “Viejo ciego” y en “Monte criollo”, añade a la métrica la pulsación de una sobria regularidad musical.

Una típica variante manziana del dodecasílabo consiste en afectar levemente el equilibrio recargando la primera mitad del verso (7 + 5). Tal es el caso de las primeras secciones de “Malena” («Malena canta el tango como ninguna»), de “Barrio de tango” («Un pedazo de barrio, allá en Pompeya»), de “Sur” («San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo»), de “Che, bandoneón” («El duende de tu son, che bandoneón») y de las dos secciones de “Ninguna” («Esta puerta se abrió para tu paso» y «No habrá ninguna igual, no habrá ninguna»). A veces la recarga se orienta hacia la segunda mitad del verso (5 + 7), como en la primera parte de “Tal vez será tu voz” («Suenan el piano, la luz está sobrando») o la segunda de “Mañana zarpa un barco” («Qué bien se baila sobre la tierra firme»).

La misma lógica aplica a los versos decasílabos. Manzi se inclina hacia la simetría (5 + 5), como la primera sección de “Tango (voz de tango)” («Farol de esquina, ronda y llamada»), de “Fueye” («Cuando llegué, te oí reír») y la segunda de “Barrio de tango” («Barrio de tango, luna y misterio»), pero también se presenta el desequilibrio hacia la segunda mitad del verso (4 + 6), como en la primera sección del “El pescante” («Yunta oscura trotando en la noche»).

La segunda sección de “Viejo ciego” («El día en que se apaguen tus tangos quejumbrosos») presenta alejandrinos subdivididos en hemistiquios de heptasílabos (7 + 7), versos simétricos que Manzi emplea en la primera parte de su tango marítimo “Mañana zarpa un barco” («Riberas que no cambian tocamos al anclar»), donde la monótona acentuación en la segunda y sexta sílaba emula el movimiento cíclico del oleaje sobre fondo estático: las riberas «no cambian», el marinero pisa «cien puertos», el gusto de las copas «parece siempre igual». De alejandrinos se compone íntegramente “El último organito” (1949), según veremos, y la primera parte de “Discepolín” («Sobre el mármol helado, migas de medialuna»).

Cuando trabaja sobre un motivo afro en sus milongas-candombe (“Pena mulata”, “Oro y plata”, “Negra María”, “Papá Baltasar”, “Calún Gangué”, “Ropa blanca”), Manzi utiliza versos de arte menor (tres, cuatro, cinco o seis sílabas) con mucha rima consonante consecutiva para emular el efecto percusivo de la música negra en las primeras secciones.

Para las segundas, suele reservar el octosílabo arromanzado para reponer la historia. En varias de estas composiciones (“Pena mulata”, “Negra María”, “Oro y Plata”), Manzi suele pasar de la fría y distante tercera persona de la primera sección al apóstrofe cálido y sentido de la segunda parte.

Si se trata de motivos criollos (“Milonga Sentimental”, “Milonga del 900”, “Milonga de los fortines”, “Milonga de Puente Alsina”, “Milonga triste”), el octosílabo, el verso de la campaña y de la literatura gauchesca, domina holgadamente y cristaliza en formas narrativas arromanzadas. Si bien el registro de Manzi es bastante estable y constreñido (entre lo coloquial y lo culto, por lo general), en estas milongas Manzi emplea la elisión de /d/ intervocálicas en los participios pasados («Soy desconfiao en amores», «No me gusta el empedrao») y otras formas apocopadas populares («Milonga pa’ recordarte») como marcas de oralidad. En ellas, también, es donde Manzi comienza a desplegar sus epanadiplosis, una figura probablemente tomada del Lorca de *Romancero gitano* que se adecúa inmejorablemente al programa estético manziano de actualización del pasado en el presente. Piénsese, por ejemplo, en aquel «la quise porque la quise» de “Milonga del 900” (1933) que, a la par que moldea el verso con silueta capicúa (simétrica), reaparece en tiempo presente un poco más adelante («la quiero porque la quiero»), simbolizando en consecuencia la insistencia del pasado en el presente.

A modo de contraste con la monótona isometría de las primeras secciones, Manzi suele abrir la segunda sección con un equivalente formal a la suspensión del movimiento en la danza del tango y al *rubato* de la melodía tanguera: una palabra pivote que, pie quebrado o estribillo, implica un corte abrupto al flujo verbal continuo de la primera parte de la letra.²⁹⁴

²⁹⁴ Según Antoniotti, «es permanente en Manzi este empleo del estribillo cambiando la perspectiva del tema planteado en el inicio del tango, y a veces también alterando la perspectiva del sujeto enunciador del texto» (2003, 52). La palabra pivote o eje que se replica como exhortación al inicio de la segunda sección es prácticamente ubicua en los tangos de Homero Manzi: «¡Varón!, / pa' quererte mucho, / ¡Varón!, / pa' desearte el bien, / ¡Varón!, / pa' olvidar agravios / porque ya te perdone» (“Milonga sentimental”), «¡Vamos!... / Cargao con sombra y recuerdo. / ¡Vamos!... / Atravesando el pasado. / ¡Vamos!... / Al son de tu tranco lerdo. / ¡Vamos!... / Camino al tiempo olvidado» (“El pescante”), «¡Hagan juego! / Monte criollo que en tu emboque / tu ternura palpité. / ¡Hagan juego! / Me mandé mi resto en cope / y después de los tres toques / con tu olvido me topé»

He aquí el recurso más extendido de su letrística, que resguarda a sus tangos del empalagamiento isométrico, y cuyo brío exhortativo (muchas veces acompañado de exclamaciones y puntos suspensivos) se diría el clímax de la letra al contrastar fuertemente con el sosegado tono impresionista de la primera sección.²⁹⁵ Como alternativa ocasional para tres de sus tangos románticos escritos durante los años cuarenta, Manzi invierte el orden de los factores y reserva la exhortación para la primera parte y la narración para la segunda.²⁹⁶

Los tangos de Homero Manzi se sostienen, en consecuencia, sobre un principio de equilibrio métrico que, con el aditamento de la rima asonante o consonante según la ocasión lo exija, garantizan la eufonía del verso. Manzi adecúa la estructura a los requisitos del tango, trátase este de un motivo afro, criollo, carriaguero, marítimo, romántico, nostálgico o meta-tango. Para evitar la monotonía acentual, Manzi tiende a quebrar el equilibrio silábico de las mitades constitutivas del verso recargando el peso en una de ellas, o bien a generar un contraste más marcado aún al abrir una sección (típicamente la segunda) con una palabra o expresión pivote que, en tanto pie quebrado, corta abruptamente con la continuidad sonora de la primera parte. En dichos casos se tiende a cambiar el enunciador, la persona gramatical y, sobre todo, la naturaleza del texto. Con su franca exhortación, la segunda parte se arrima al

(“Monte criollo”), «Canto... / Y tus pasos ya no vuelven a rodar por mi camino. / Canto... / Y en tus manos las caricias ya no tiemblan para mí» (“Canto de ausencia”), «Tu canción / tiene el frío del último encuentro. / Tu canción / se hace amarga en la sal del recuerdo» (“Malena”), «¡Porteñito!... / ¡Manoblanca!... / Vamos, / ¡Fuerza, que viene barranca!» (“Manoblanca”), «Fueye, / no andés goteando tristezas, / Fueye, / que tu recuerdo me appena» (“Fueye”), «¡Calá!, / que linda está la moza... / ¡Calá!, / barriendo la vereda» (“Cornetín”), «Ella, / Piel de sombra, voz ausente. / Ella, / En mis brazos se durmió» (“Solamente ella”), «¡Vete!... / ¿No comprendes que te estás matando? / ¿No comprendes que te estoy llamando? / ¡Vete!... / No me beses que te estoy llorando / ¡Y quisiera no llorarte más» (“Fuimos”), «Sur... / paredón y después. / Sur... / una luz de almacén» (“Sur”), «Bandoneón, / hoy es noche de fandango / y puedo confesarte la verdad» (“Che, bandoneón”).

²⁹⁵ En “A Homero” (1961), su homenaje *post mortem* al amigo, Cátulo Castillo reproduce el estilo manziano al inicio de la segunda sección: «Vamos, / vení de nuevo a las doce... / Vamos, / que está esperando Barquina».

²⁹⁶ «Hoy, / recién, recién, / vuelvo otra vez a tu lado con mi vida» (“Recién”), «¡Corazón! / En aquella noche larga / maduró la fruta amarga / de esta enorme soledad» (“Fruta amarga”), «Después... / La luna en sangre y tu emoción» (“Después”).

personaje protagónico del tango, ahora interpelado mediante la segunda, y la letra enfatiza la función emotiva produciendo en el oyente un involucramiento mucho más intenso al obtenido en la primera sección, por lo general de cariz impresionista o meramente contemplativo que, paisaje paralizado en el tiempo, prescindente muchas veces de verbos conjugados (“Romance de barrio”, “Tango”), cuando no se reduce a meras enumeraciones nominales.

5.8.3 Lo epopéyico en Borges, lo elegíaco en Manzi

Emparentados en su estima por Carriego,²⁹⁷ la producción del Borges criollista de los años veinte habría de influir en el Manzi letrista de los años treinta, tanto en la procura de un idioma vernáculo como en el interés por asuntos argentinos: Don Juan Manuel de Rosas, Facundo Quiroga, Buenos Aires y su doble fundación, los juegos de naipes y los guapos de antaño cuya invocación contribuía a demorar la desaparición de la vieja Buenos Aires.²⁹⁸

Borges elaboró una ciudad que pretendió íntima, basada en recuerdos de recuerdos ajenos. Manzi fijó su propia historia y los barrios que tal vez por su ubicación geográfica se habían transformado menos que el Palermo de principios de siglo respecto del cambio sufrido durante los años veinte. En comparación con otros martinfierristas, las coincidencias se encuentran en el clima, en las descripciones callejeras y

²⁹⁷ Remitimos a nuestro capítulo “La cosmogonía tanguera de Jorge Luis Borges” para puntualizar la apropiación borgeana de Carriego. En el caso de Manzi, desde su primer tango estrenado, “Viejo ciego” (1926), música de Sebastián Piana y Cátulo Castillo, hasta una de sus últimas composiciones, “El último organito” (1949), música de Acho Manzi, la filiación carriegera es explícita.

²⁹⁸ Cotéjense, a este respecto, los poemas “Rosas”, “Fundación mítica de Buenos Aires” y “El truco” en *Fervor de Buenos Aires* (1923) y “El general Quiroga va en coche al muere” en *Luna de enfrente* (1925), de Jorge Luis Borges, con las letras de “Juan Manuel” (1934) y “Buenas Aires, colina chata”, ambos con música de Sebastián Piana, “Monte criollo” (1935), música de Francisco Pracánico, y “Último viaje de Quiroga” (1951), un poema inconcluso sobre el caudillo riojano en las vísperas de su asesinato en Barranca Yaco (y lo último que escribiera Manzi). Para un detallado contrapunto entre las estéticas de Borges y Manzi, consúltese Antoniotti (2020).

el aire de postal de los paisajes de la infancia, en una ciudad que en su crecimiento arrasaba con todo signo de referencia (Salas 2001, 125)

Con Borges como evidente precursor, Manzi volvió los ojos «al contorno del suburbio para juzgarlo con perspectiva literaria» (Ulla 1982, 121). Ambos arraigaron su literatura en las orillas, con la salvedad de que Borges siguió el derrotero de Juan Dahlmann en “El sur” (internarse en un territorio vaporoso donde los contornos se difuminen y escribir sea posible), mientras que el lente de Manzi se enfocó hacia afuera, hacia la llanura pampeana, tierra adentro, «paredón y después», «más allá la inundación», y hacia adentro, hacia la vivencia íntima.

A diferencia de la de Borges, la estética de Manzi se define por los angostos confines de un arrabal introyectado, personal y privado, que desecha mucho más de lo que abarca desde una lógica enumerativa, consciente y dirigida por el recuerdo como la del narrador de “El Aleph” en el cuento borgeano. El contenido de las letras de Manzi «no es el barrio, es un pedazo, es lo vivido, lo que uno se habituó a mirar» (Rossler 1964, 59). Para ello se prescinde del cliché o de la experiencia común y se apela a la memoria viva, a la vivencia única, personalísima, irreductible, con la que, no obstante ello, el oyente no deja de reconocerse. Tómese como ejemplo la metódica enumeración nominal de sus tangos²⁹⁹ cuyo microscópico universo se agota en pocas pinceladas al punto de que la sensación de escritura por duplicado salta inmediatamente a la vista cuando se confrontan sus letras.³⁰⁰

²⁹⁹ “Tango (voz de tango)” (1945), música de Sebastián Piana, es el epítome de esta pulsión sintética enumerativa.

³⁰⁰ Como si algunos de sus tangos vinieran por pares: el compadre de “Milonga sentimental” y “Milonga del 900”; el cochero de “Mano Blanca” y “El pescante”; el ciego en “Viejo ciego” y “El último organito”; el barrio suburbano de “Barrio de tango” y “Sur”; el bandoneón en “Fueye” y “Che, bandoneón”, el paralelismo de los amantes en “Fuimos” y “Romance de barrio”; las milongas-candombe de trágico desenlace en “Pena mulata” y “Negra María”, la sufriente pobreza de los negros en “Papá Baltasar” y “Oro y plata”, e incluso las adulaciones políticas de “Versos de un payador al general Juan Perón” y “Versos de un payador a la señora Eva Perón”.

La epopeya de Borges se convierte en la elegía de Manzi. En él, el borgeano culto al coraje se desangra hasta coagular en «nostalgias de las cosas que han pasado», un punto adonde han recalado todos los comentaristas de su obra.³⁰¹

5.8.4 El *spleen* de Boedo

Ningún tango plasma mejor esta experiencia rememorativa (entrelazada con la dualidad campo y ciudad) que “Mi taza de café” (1943), música de Alfredo Malerba, donde el hombre sentado «detrás de la vidriera» (como el narrador en “The man in the crowd” de Edgar Allan Poe) asume una actitud pasiva «meramente contemplativa ante la vida, la fugacidad y la ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonístico» (1983, 211) que Hauser identificara con los criterios del esteticismo simbolista, y que podríamos subsumir bajo la expresión “El *spleen* de Boedo”:³⁰²

La tarde está muriendo detrás de la vidriera

³⁰¹ Según Enrique Estrázulas, su poesía «arrastró siempre un olor a gramilla, una nostalgia indisimulada del terruño» (1968, 2). Raúl March apunta que «es el infinito espíritu nostálgico que contiene Manzi el que lo hace entreverarse, como alma románticamente melancólica, en un juego metafísico-temporal que aspira lograr del pasado la resucitación de las personas y cosas culturales muertas» (1987, 95). Para Noemí Ulla es en la nostalgia de Manzi donde «reside la voluntad de iniciar una poesía que, tomando los elementos más persistentes de la tradición suburbana, ordena con rigorismo antológico sus contenidos claves, versificándolos con excelente manejo» (1980, 121). Blas Matamoro subsume el panorama manziano a un «arrabal que desaparece, los tranquilos barrios pobres de su infancia, poco poblados, inactivos, marginales, como olvidados del resto de la ciudad» (1971, 106). Horacio Salas añade que «la propia trayectoria poética de Manzi incurrirá en esta característica de elegía por los barrios que iban desapareciendo y de mirada escrutadora sobre la nueva realidad» (2001, 62).

³⁰² La coincidencia con el poemario de Fabián Casas es mera casualidad: no hay relación con Manzi.

y pienso mientras tomo mi taza de café.

Desfilan los recuerdos, los triunfos y las penas

las luces y las sombras del tiempo que se fue.

La calle está vacía igual que mi destino.

Amigos y cariños, barajas del ayer.

Fantasmas de la vida, mentiras del camino

que evoco mientras tomo mi taza de café.

Un día alegremente te conocí, ciudad.

Llegué trayendo versos y sueños de triunfar.

Te vi desde la altura de un cuarto de pensión

y un vértigo de vida sintió mi corazón.

Mi pueblo estaba lejos, perdido más allá.

Tu noche estaba cerca, tu noche pudo más.

Tus calles me llevaron, tu brillo me engañó,

ninguno fue culpable, ninguno más que yo.

Todo es dual en este tango, desde sus versos alejandrinos segmentados en mitades de heptasílabos a las rimas pareadas de la parte central (AABBCCDD), pasando por el despliegue de antónimos («los triunfos y las penas», «las luces y las sombras»), las anáforas de a dos («tu noche estaba cerca, tu noche pudo más», «ninguna fue culpable, ninguno más que

yo)),³⁰³ los paralelismos duplicados («tus calles me llevaron, tu brillo me engañó») y las múltiples oposiciones binarias que estructuran la escena (el adentro y el afuera, el pueblo y la ciudad, la alegría y la tristeza, el pasado y el presente). Las estructuras duales encabezadas por anáforas, los versos bipartitos, los paralelismos sintácticos por duplicado, son indicadores de una búsqueda constante de equilibrio y armonía en la poesía de Manzi, signada por el número dos.³⁰⁴

En la última sección de “Mi taza de café”, la expectativa frente a la nueva realidad ciudadana será desilusión, «inútil pesimismo, deseo de estar triste. / Manía de andar siempre

³⁰³ La anáfora, figura de repetición al inicio de dos versos, es el *tropos* más extendido en los tangos de Homero Manzi: «Y habrá en los naipes sucios un sello misterioso / y habrá en las almas simples un poco de emoción», «Parecés un viejo del loco Carriego, / parecés el alma del mismo violín» (“Viejo ciego”), «Cuando mi cerrazón busque luz, / cuando mi corazón te nombre más» (“A su memoria”), «Pena de tu ausencia sin retorno, / pena de saber que no vendrás, / pena de escuchar en mi abandono» (“Abandono”), «Milonga pa’ recordarte, / milonga sentimental», «Milonga que hizo tu ausencia, / milonga de evocación», «Pa’ que vuelvas con la noche / (...) Pa’ decirte que sí a veces / o pa’ gritarte que no» (“Milonga sentimental”) «Me la nombran las guitarras / (...) Me la nombran las estrellas» (“Milonga del 900), «Volví por caminos blancos / volví sin poder llegar», «Tristeza de haber querido / (...) Tristeza de los caminos» (“Milonga triste”), «negra la madre, negra la niña» (“Negra María”), «De barro mi vida, / de barro mi amor» (“De barro”), «Malena canta el tango con voz de sombra / Malena tiene pena de bandoneón» (“Malena”), «Dos meses en un barco viajó mi corazón / dos meses añorando la voz del bandoneón» (“Mañana zarpa un barco”), «¿No comprendes que te estás matando? / ¿No comprendes que te estoy llamando?» (“Fuimos”), «Su voz no puede ser, / su voz ya se apagó» (“Tal vez será su voz”), «Una nube puso un velo / sobre el cielo de los dos. / ¡Y una nube solamente / de repente me perdió! / ¡Una nube sin sentido!» (“Fruta amarga”), «y mentiré para reír / y mentiré para llorar» (“Después”), «las culpas que nunca tuvimos / las culpas que debimos / sufrir los dos», «Fue porque sí / (...) Fue porque sí» (“Romance de barrio”), «Ya nunca me verás como me vieras / (...) Ya nunca alumbraré con las estrellas» (“Sur”), «con tu talento enorme y tu nariz; / con tu lágrima amarga y escondida, / con tu careta pálida de clown, / y con esa sonrisa entristecida», «¿No ves que están bailando? / ¿No ves que están de fiesta?» (“Discepolín”)

³⁰⁴ Se advierte una marcada tendencia en los tangos de Manzi a estructurar a partir de la dualidad: «tu musa está sangrando y ella se desayuna...», «aquel no tuvo suerte y ésta no tuvo amor» (“Discepolín”), «y tu fatiga de vivir / y mi deseo de luchar» (“Después”), «tu oscuro balcón, tu antiguo jardín», «mintiendo que no, jurando que sí», «primero un querer, después un dolor» (“Romance de barrio”), «copa a copa, pena a pena, tango a tango» (“Che, bandoneón”)

pensando en el ayer». Quizá sean las pecaminosas connotaciones de la ciudad («vértigo», «noche», «brillo», «engaño») las que indujeran a Horacio Ferrer a leer linealmente este tango como una simple contraposición «con contrapartida del bien y la virtud frente a la ciudad que es el pecado y el mal» (2013, 94), a la manera del esquemático cine tanguero de los años treinta. Recordemos al respecto la imagen deslumbrante con que Gogol concluye el primero de sus *Cuentos Petersburgueses*: la Avenida Nevski, título del relato, engaña siempre, pero «sobre todo cuando la noche la abraza con su masa espesa, (...) y el mismo demonio enciende las luces con el único fin de que todo parezca distinto de como es» (1981, 45). Si las *stelle dantescas* que cierran cada sección de *La Divina Comedia* simbolizaban la armonía de la creación divina, las luces citadinas de Gogol encarnan el artificio diabólico: la modernidad como el ingreso irreversible al reino de las apariencias, según queda sucintamente consignado en el tango de Manzi.

Sin embargo, lo que informa la letra de “Mi taza de café” es más complejo aún. Manzi no se limita a expresar la reacción romántica ante la urbe corrompida, sino la paradójica soledad del *flâneur*, parte constitutiva y sujeto aparte de la ciudad, reducido aquí a la evocación con el café por única compañía:

A primera vista puede parecer sorprendente que la gran ciudad con su hacinamiento y su revuelta mezclanza de gente pueda haber suscitado este arte íntimo, arraigado en el sentimiento de la originalidad individual y de la soledad. Pero es bien sabido que nada provoca una impresión de soledad tan grande como la estrecha reunión de muchísimos hombres, y en ninguna parte se siente uno tan solo y perdido como entre una gran multitud de gente extraña (Hauser 1983, 205).

Se trata de una predisposición anímica que, prefigurada en la estética impresionista, nunca había sido articulada previamente en una letra de tango.

5.8.5 La imaginaria como célula germinal del tango

Para potenciar la irreductibilidad de la vivencia privada, Manzi se adentra en el laberinto de la metáfora, una tendencia generalizada de la poesía moderna desde el romanticismo hasta el simbolismo: «el descubrimiento de la metáfora como célula germinal de la poesía» (Hauser 1983, 227). En “Mi taza de café”, por ejemplo, la lánguida divagación del hombre que bebe su café se presta al engarzamiento indolente de metáforas: la tarde «está muriendo», los recuerdos «desfilan», mi destino «está vacío», los amigos y cariños son «barajas del ayer / Fantasmas de la vida, mentiras del camino», la pena del otoño «se cuele por la hendidura de mi desolación», etc.

La metáfora, que en sus inicios con el tango había sido más bien controlada en Manzi, se irá liberando sin afectar, todavía, el núcleo narrativo y dramático. Tal es el caso de “Malena” (1941) donde, una vez debidamente presentada la peculiar cantante del título y su elíptico trauma («acaso aquel romance / que solo nombra / cuando se pone triste / con el alcohol»), Manzi aprovecha la reposición de la primera parte para dar rienda suelta a su imaginación cerciorándose de que las metáforas (analogías primero, impuras después) todavía resulten medianamente comprensibles:³⁰⁵ «Tus ojos son oscuros como el olvido, / tus labios apretados como el rencor, / tus manos dos palomas que sienten frío, / tus venas tienen sangre de bandoneón. / Tus tangos son criaturas abandonadas / que cruzan sobre el barro del callejón».

Simultáneamente, “Malena” propone un gradual acercamiento al explotar el contraste interno de las personas gramaticales, pues inicia en tercera («Malena canta el tango»), pasa a segunda («Tu canción / tiene el frío del último encuentro») y termina en primera («Te siento más buena, / más buena que yo»). La voz «quebrada» de Malena queda graficada en la deliberada asimetría de los versos (7 + 5) y en el hipérbaton que fractura la sintaxis («a yuyo del

³⁰⁵ Según Horacio Salas, “Malena” «aporta la imagen sorpresiva, la comparación inesperada, para lo cual busca palabras no habituales a estar en contacto, vocablos que al tocarse producen una descarga y desplazan los cauces esperados produciendo nuevos reflejos capaces de impulsar el surgimiento de viejos recuerdos en la mente de quien escucha» (2001, 229)

suburbio su voz perfuma»). En una sinestesia insólita para el tango, la voz de Malena produce estímulos olfativos («perfuma»), visuales («tono oscuro de callejón»), táctiles («tiene el frío del último encuentro») y gustativos («se hace amarga en la sal del recuerdo»).

Esta tendencia metafórica se irá desbocando hasta acaparar secciones completas, como se observa en la segunda de “Fruta amarga” (1944): «Eras la luz del sol / y la canción feliz / y la llovizna gris / en mi ventana. / Eras remanso fiel / y duende soñador / y jazminero en flor / y eras mañana», o incluso la superficie total de algunos tangos, como ocurre en “Fuimos” (1945) donde, desde sus versos iniciales («Fui como una lluvia de cenizas y fatigas / en las horas resignadas de tu vida... / Gota de vinagre derramada, / fatalmente derramada, sobre todas tus heridas»), queda suficientemente establecido que los componentes narrativo y dramático que el tango se había impuesto como norma desde Pascual Contursi y Celedonio Flores en adelante, ya no serán precondition para la escritura de letras, y que la experiencia tanguera puede quedar satisfactoriamente reducida a la vía lírica. A ello alude Eduardo Romano cuando observa en Homero Manzi «una culminación y un ocaso»:

En el nominalismo enumerativo de “Tango”, en las imágenes incesantes de “Tal vez será tu voz”, en las definiciones metafóricas de “Che, bandoneón”, en los efectos rítmicos de las milongas negras, que aprovechan las experiencias afroamericanas de Palés Matos o Nicolás Guillén, entreveo la cristalización de un proceso que significa, a la vez, una culminación y un ocaso. Culminación de un arte popular que se manifiesta apto para asimilar recursos de la poesía *culta* sin desnaturalizarse, ni alejar a su público mayoritario. Ocaso de una poesía realista, épico-dramática, más preocupada por ahondar ciertas situaciones vitales que por el hallazgo verbal en sí mismo (“Fuimos” no es sino un reguero de metáforas sorprendidas engarzadas sobre las variantes personales de un mismo verbo) (Romano 1983, 110)

Los verbos transitivos que habían superpoblado las páginas del tango vocal en los años veinte y treinta para moldear las acciones emprendidas por sus personajes comienzan a escasear y su lugar es ocupado, irónicamente, por los verbos copulativos que dieron forma al tango primigenio (criollos, cupleteros y zarzueleros), con el aditamento lírico de la metáfora audaz como consuelo vicario de aquellos burdos autorretratos jactanciosos.

Es posible que el propio Manzi reconociera en su poesía esta pulsión a la imagería pura y que procurara atenuarla reforzando las descripciones y los indicios elípticos que contribuyeran a reponer algo del relato ausente en sus últimas letras: es el minimalismo narrativo de “Romance de barrio”, donde la prescindencia de verbos conjugados en la introspección enumerativa confiere el tono nostálgico a la primera parte («la cita lejana de abril», «tu oscuro balcón, tu antiguo jardín», las «cartas de pulso febril») que desemboca en un plausible desenlace de Capuletos y Montescos apenas insinuado («por culpas que nunca tuvimos, / por culpas que debimos pagar los dos»). La segunda sección («Hoy vivirás / despreciándome, tal vez sin soñar») contrasta con el dibujo preciso, fáctico, en pretérito, de la primera, para dar paso a la incertidumbre sobre el presente de la amada mediante el uso del futuro conjetural. A lo largo de toda la composición, los hemistiquios que parcelan el verso en mitades idénticas (6 + 6) sugieren la equiparación de los amantes, aunados en el dolor y en la culpa inmerecida.

Análogamente, la presentación nítida, vivaz, hipersensorial, de la primera sección en presente («San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo») de “Sur” se contrapone a la lamentación en tiempo futuro («Ya nunca me verás como me vieras») sobre escenas de imposible corroboración en la segunda parte. Con ambas composiciones, pero sobre todo en “Sur”, Manzi demuestra haber llegado al límite de la condensación tanguera: elipsis verbal, relato implícito, concisas pinceladas, nula adjetivación (un solo adjetivo en todo “Sur”: «suburbanas») y domesticación de la metáfora desaforada. Es un arte de situaciones, de escenas líricas y disposiciones del alma, según Hauser explica a propósito del impresionismo:

Este arte insustancial de estados de ánimo y de atmósfera domina ahora todas las formas de la literatura: todas ellas se convierten en lirismo, en imagen y en música, en timbres y en matices. La narración se reduce a meras situaciones; la acción, a escenas líricas, al dibujo de caracteres, a la descripción de disposiciones y estados de alma. Todo se vuelve episodio, o periferia de una vida que carece de centro (1983, 240-241)

Todo ello apunta, como es propio de las miles de pinceladas impresionistas, a la fragmentación exhaustiva de las experiencias vitales, procesadas menos como secuencias concatenadas progresivamente que como episodios únicos e irrepetibles que retornan obstinadamente a la memoria, sin ilación a la vista.³⁰⁶

5.8.6 Tiempo perdido, tiempo recuperado

Quizá por ello tres de sus últimas piezas (“Che, bandoneón”, “El último organito”, “Discepolín”) son variaciones del metatango en boga hacia los años cuarenta: referir a un microcosmos semiótico dado por presupuesto permitía ensanchar las posibilidades de la elipsis. Cuando Manzi interpela al bandoneón para contar que «Estercita y Mimí como Ninón, / dejando sus destinos de percal / vistieron al final mortajas de rayón, / al eco funeral de tu canción» en “Che, bandoneón” (1949), música de Aníbal Troilo, da por sobreentendidas las

³⁰⁶ En lo que respecta a frecuencia léxica, “recuerdo” (y sus derivados) es la palabra más reiterada en los tangos de Homero Manzi, para terminar de corroborar el sesgo nostálgico de su poesía: «ponés en las almas recuerdos añejos», «cuando oigo tus notas me invade el recuerdo» (“Viejo ciego”), «Milonga pa’ recordarte» (“Milonga sentimental”), «Recordando tus hazañas» (“Puente Alsina”), «Cargao con sombra y recuerdo» (“El pescante”), «Recuerdos que duelen tanto» (“Milonga triste”), «Ronda de ases que se fueron / y que siempre volverán / con el viento del recuerdo» (“Ronda de ases”), «Tu canción / se hace amarga en la sal del recuerdo» (“Malena”), «Tendré un recuerdo para contarle al mar», «bailemos este tango, no quiero recordar» (“Mañana zarpa un barco”), «Viejos amigos que hoy ni recuerdo», «¿desde el recuerdo te vuelvo a ver!» (“Barrio de tango”), «Es tan triste vivir entre recuerdos...», «Es la triste ceniza del recuerdo» (“Ninguna”), «¡Vanamente la recuerdo más y más!» (“Tal vez será tu voz”), «Desfilan los recuerdos, los triunfos y las penas», «La mano del recuerdo me aprieta el corazón» (“Mi taza de café”), «Sólo serás la voz / que me haga recordar», «Y el recuerdo es un espejo / que refleja desde lejos / tu tristeza y mi maldad» (“Fruta amarga”), «Se queja con un tono de abandono / que recuerda con dolor» (“Torrente”), «Todo retorna del recuerdo», «como si huyera del recuerdo» (“Después”), «Y en el recuerdo resonó tu voz» (“Tu pálida voz”), «flores, recuerdos, mármol, dolor» (“Tango”), «Y el trago de licor que obliga a recordar» (“Che, bandoneón”), «Tu melena de novia en el recuerdo» (“Sur”), «Recordando tiempos viejos / de un Buenos Aires perdido», «Memorias de la Sportiva» (“Recordando”).

referencias a tres tangos capitales,³⁰⁷ dos de los cuales remiten, a su vez, a sendas heroínas literarias decimonónicas. Allí se dan cita todos los rasgos que hemos señalado como distintivos del estilo manziano: la simetría fracturada de la primera parte con versos dodecasílabos (7 + 5), acentos regulares en las mismas sílabas y la consonancia insistente al final del verso («bandoneón», «dormilón», «Ninón», «rayón», «canción») con el efecto machacón de la *mi-longa-candombe*, el uso de una expresión pivote exhortativa al inicio de la segunda («Bandoneón, / hoy es noche de fandango»), los ecos («el eco funeral de tu canción», «copa a copa, pena a pena, tango a tango», «y ella vuelve noche a noche como un canto»),³⁰⁸ el recuerdo invocado por la voz del bandoneón («no ves que está de olvido el corazón») y por el alcohol («y el trago de licor que obliga a recordar») y una concatenación metafórica («Tu canto es el amor que no se dio / y el cielo que soñamos una vez / y el fraternal amigo que se hundió / cinchando en la tormenta de un querer») muy similar a la que Manzi empleara en la reposición del primer tema de “Malena”. Así como en dicho tango se aplicaba toda suerte de *sinesiesias* a la voz de Malena, otro tanto se observa aquí con el instrumento musical: táctiles («al estrujar tu fueye dormilón»), auditivas («al eco funeral de tu canción») y gustativas («en las gotas de tu llanto»).

Sin embargo, no será sino hasta la escritura de “El último organito” (1949), música de Acho Manzi, que Homero Manzi dé la vuelta completa (pues este tango dialoga explícitamente con “Viejo ciego”, su primera composición) y termine de apuntalar su estilo impre-

³⁰⁷ “Milonguita” (1920), letra de Samuel Linnig y música de Enrique Delfino, “Así es Ninón” (1946), letra de Marsilio Robles y música de Juan Larenza, “Mimí Pinsón” (1947), letra de José Rótulo y música de Aquiles Roggero.

³⁰⁸ Al constituir una marca del pasado que retorna, los ecos subrayan el tono melancólico del tango, la imposibilidad de seguir adelante. Su uso en *Le Pera* es incipiente, en Manzi es maduro y en José María Contursi, extremo. La palabra suele aparecer mencionada en los tangos de Manzi: «Guardan ecos del eco de tu voz» (“Ninguna”), «El eco de tu voz volvió cien veces» (“Canto de ausencia”), «Y el eco de su piano será como un adiós» (“El último organito”).

sionista en tango recogiendo «motivos propios de Carriego, reviviéndolos en un arrabal nostálgico y prolongado de adioses, con profunda emoción pero también sin alardes retóricos». (Ulla 1983, 123)

Desde la imagen inicial («Las ruedas embarradas»)³⁰⁹ del mítico organito de caja blanca y angelitos por adorno, todo en este tango (su estructura, sus figuras, sus conceptos) apunta a la idea de circularidad, de pasado que retorna hasta imponerse en el tiempo presente. Las palabras reaparecen como ecos («irá de puerta en puerta», «que fuma, fuma y fuma», «y el eco de su piano será como un adiós»), con estructuras simétricas en espejo («la pálida marquesa y el pálido marqués»), polisíndeton («con un caballo flaco y un rengo y un monito / y un coro de muchachas vestidas de percal») y paralelismos sintácticos («y el último organito se perderá en la nada / y el alma del suburbio se quedará sin voz» = nexos + SN + FV - refleja- + SP) que se van desplegando a medida que el organito avanza por el suburbio:

Las ruedas embarradas del último organito
vendrán desde la tarde buscando el arrabal,
con un caballo flaco y un rengo y un monito
y un coro de muchachas vestidas de percal.
Con pasos apagados elegirá la esquina
donde se mezclan luces de luna y almacén
para que bailen valsés detrás de la hornacina

³⁰⁹ El barro simboliza metonímicamente, en muchas letras del período, los orígenes del tango. Así, por ejemplo, en “El choclo” (1947), letra de Enrique Santos Discépolo y música de Ángel Villoldo, «con este tango nació el tango y como un grito / salió del sórdido barrial buscando el cielo», o en “La última curda” (1956), letra de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, donde la lágrima de ron del bandoneón lleva «hacia el hondo bajo fondo / donde el barro se subleva».

la pálida marquesa y el pálido marqués.

El último organito irá de puerta en puerta
hasta encontrar la casa de la vecina muerta,
de la vecina aquella que se cansó de amar;
y allí molerá tangos para que llore el ciego,
el ciego inconsolable del verso de Carriego,
que fuma, fuma y fuma sentado en el umbral.

Tendrá una caja blanca el último organito
y el asma del otoño sacudirá su son,
y adornarán sus tablas cabezas de angelitos
y el eco de su piano será como un adiós.
Saludarán su ausencia las novias encerradas
abriendo las persianas detrás de su canción,
y el último organito se perderá en la nada
y el alma del suburbio se quedará sin voz.

Similar a la estructura analizada a propósito de “Mi taza de café”, aquí los alejandrinos (7 + 7) con rima alternada dotan a la composición de equilibrio, como notara Antoniotti: «En su métrica y acentuación de versos alejandrinos crea una cadencia circular como el movimiento de la manivela cuando se hace sonar el instrumento. Como las ruedas que giran

cuando el personaje empuja el pequeño órgano portátil montado sobre ellas» (2003, 46). La primera parte se compone de dos estrofas de cuatro versos cada una (ABAB y CDCD), mientras que la segunda se conforma de una sola estrofa de seis, subdividida en dos mitades de tres versos cada una (EEF GGF). Algunas versiones evitan retornar a la segunda parte³¹⁰ para que la forma capicúa (A-B-A) exprese una perfecta circularidad: 8 versos (4+4) + 6 versos (3+3) + 8 versos (4+4). Siguiendo el modelo de “Mi taza de café” y “Mañana zarpa un barco”, Manzi reitera los acentos internos (segunda y sexta sílaba) con una disposición simétrica:

Las ruedas embarradas / del último organito

U - U U U - U / U - U U U - U

La observancia rigurosa de estos preceptos formales refuerza el efecto de circularidad, y no otro pareciera el sentido de la insistente anadiplosis mediante la cual el final de un verso reaparece al inicio del siguiente («hasta encontrar la casa de la vecina muerta, / de la vecina aquella que se cansó de amar», «y allí molerá tangos para que lllore el ciego, / el ciego inconsolable del verso de Carriego»), un recurso al que Manzi echara mano sistemáticamente en sintonía con su programa estético de recuperación melancólica de un pasado que se empeña en retornar a la memoria.³¹¹

³¹⁰ Por ejemplo, el arreglo de Martín Jurado interpretado por la orquesta de Erica Di Salvo y la voz de Jorge Guillermo para *Homero Manzi, un poeta en la tormenta* (2009) de Eduardo Spagnuolo. En dicha escena, un moribundo Manzi imagina el emotivo reencuentro con los personajes emblemáticos de Carriego.

³¹¹ Anadiplosis o la figura del tiempo perdido y el tiempo recuperado, pues el elemento que llega a su fin vuelve al inicio del verso siguiente: «A ver, viejo ciego, tocá un tango lerdo / muy lerdo y muy triste, que quiero llorar» (“Viejo Ciego”), «Se me fue ya ni sé cuándo / ni sé cuando volverá» «soy del partido de todos / y con todos me la entiendo» (“Milonga del 900”), «te siento más buena / más buena que yo» (“Malena”), «Gota de vinagre derramada, / fatalmente derramada, sobre todas tus heridas» (“Fuimos”), «Te llamaremos Negra María... / Negra María, que abriste / los ojos en carnaval» (“Negra María”).

La crónica reaparición del sintagma del título («el último organito») en cuatro puntos estratégicos de la composición (los tres versos iniciales de A, B, A' y en el penúltimo verso de A') va en esta misma línea de una idea que se empeña en perdurar, como las lorquianas epanadiplosis de “Milonga triste” («canté sin saber cantar», «recé sin saber rezar», «lloré sin saber llorar»), que confieren simetría al interior del verso.³¹²

El organito avanza y su movimiento se expresa en la selección verbal («vendrán», «elegirá», «irá», «molerá», «se perderá»), en flagrante contraste con la quietud del arrabal congelado en el tiempo, a la espera de su paso inspirador. Los arquetipos carriegueros (los irónicos marqueses, la vecina muerta, el ciego) se dirían entes inertes que se activaran con el sonido de la cajita musical. De allí la importancia de su misión subrayada por la abundancia de complementos causales («para que bailen», «hasta encontrar», «para que llore»): el organito cumple con una providencia expresada adecuadamente en la novedosa conjugación en tiempo futuro que presentan todos los verbos de la composición, de principio a fin.³¹³ Antoniotti entiende que el efecto de este tiempo verbal «recupera su sentido original de presagio, de anunciación. La elegía no es sobre el bien perdido sino sobre lo que inevitablemente se va a perder» (2003, 45). Sin embargo, para la época en que Manzi escribe esta letra, tanto el organito como el arrabal finisecular estaban ya extintos. Se trata, más bien, una vez más, de recuperar en la intensidad de la memoria aquello que se ha perdido, de tomar «los elementos más persistentes de la tradición suburbana» para ordenar «con rigorismo antológico sus contenidos claves, versificándolos con excelente manejo» (Ulla 1983, 121).

³¹² Otras epanadiplosis en Manzi: «Vendrás, siempre, vendrás» (“A su memoria”), «La quise porque la quise», «La quiero porque la quiero» (“Milonga del 900”), «Tal vez será su voz, tal vez» (“Tal vez será su voz”), «No habrá ninguna igual, no habrá ninguna», «nada más que ceniza, nada más» (“Ninguna”), «Siga que siga» (“Oro y plata”), «vendrá el olvido o no vendrá» (“Después”), «Tu voz que era mía... tu pálida voz» (“Tu pálida voz”).

³¹³ El uso del tiempo futuro como expresión de una instancia mítica, atemporal, será imitado en tangos posteriores como “El último guapo” (1958), letra de Abel Aznar y música de Leo Lipesker, “La última grela” (1967), poema contenido en *Romancero canyengue*, y “Balada para mi muerte” (1968), letra de Horacio Ferrer y música de Ástor Piazzolla.

Insuflar nueva vida es la consigna manziana, una metáfora cara a quien, como Lorca, solía personificar al viento (y de allí su predilección por el bandoneón como instrumento fetiche de sus tangos).³¹⁴ El uso del futuro vuelve el contenido del tango una eterna posibilidad, arranca del tiempo humano al arrabal y lo proyecta hacia una dimensión divina o mítica. Por más que se profetice que «el último organito se perderá en la nada / y el alma del suburbio se quedará sin voz», la actualización perpetua del tango implica el ingreso del organito a la atemporalidad. «Voz» es, junto con «viento», el otro lexema que Manzi vincula a la mujer, a la música y a la vida.³¹⁵ En este caso, será el asma del otoño, voz enronquecida, la que «sacudirá su son», en referencia al mítico organito.

La conclusión, en verdad, no difiere de la de “Sur”. Aquella célebre sentencia de que «todo ha muerto, ya lo sé» no debiera inducirnos al error de equiparar la visión de Manzi con la de sus predecesores tangueros en su convencional figuración del tiempo como fuerza destructiva y del recuerdo como lamento por el bien perdido. Por el contrario, la experiencia temporal en los tangos de Manzi es similar a la que Hauser identificara en el vitalismo de Bergson, en la novela de Proust y en la poesía simbolista, donde la ensoñación consciente permite a lo vivido en el pasado adquirir plena dimensión en el presente:

³¹⁴ Son múltiples las referencias al viento en los tangos de Manzi: «Calá, calá, que sopla el viento» (“Cornetín”), «Me enredó a los vientos de su mal amor» (“Horizontes”), «En las noches desoladas que sacude el viento» (“Tu pálida voz”), «Me la nombran las estrellas / y el viento del arrabal» (“Milonga del 900”), «Fuimos empujados por un viento desolado» (“Fuimos”), «El viento de la tarde revuelve la cortina» (“Mi taza de café”), «Fue en un viento de locura, / sin ternura, sin perdón» (“Fruta amarga”), «Suave murmullo... / Viento de loma...» (“Fruta amarga”).

³¹⁵ «El día que no se oiga la voz de tu instrumento» (“Viejo ciego”), «A yuyo de suburbio su voz perfuma», «Tal vez allá en la infancia su voz de alondra», «Malena canta el tango con voz de sombra», «Si tu voz es la flor de una pena» (“Malena”), «Riachuelo donde sangra la voz del bandoneón», «dos meses añorando la voz del bandoneón» (“Mañana zarpa un barco”), «Y a lo lejos la voz del bandoneón» (“Barrio de tango”), «¡Tal vez será su voz, tal vez! / Su voz no puede ser, / su voz ya se apagó» (“Tal vez será tu voz”), «Sólo serás la voz / que me haga recordar» (“Fruta amarga”), «Y después, / en el silencio de tu voz» (“Después”), «Piel oscura, voz de sangre», «Voz cortada de organito» (“Tango”), «Retornan vencidas tu voz y mi voz» (“Romance de barrio”), «Y el alma del suburbio se quedará sin voz» (“El último organito”).

El tiempo no es ya el principio de disolución y exterminio, ya no es el elemento en el que las ideas y los ideales pierden su valor, la vida y la mente su sustancia; es más bien la forma en la que nosotros tomamos posesión y nos volvemos conscientes de nuestra vida espiritual, de nuestra naturaleza viva, antitética de la materia muerta y de la mecánica rígida. (...) No hay otra felicidad que la del recuerdo, que la de revivir, resucitar y conquistar el tiempo pasado y perdido; pues los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos, como dice Proust (Hauser 1983, 262-263)

La realidad cobra vida únicamente desde la memoria. Visto desde este ángulo, la propiedad de estar algo perdido para siempre es requisito previo para su ingreso al mundo poético de Homero Manzi: «Arena que la vida se llevó / pesadumbre por el barrio que ha cambiado / y amargura por el sueño que murió». Para entrar en sus tangos, los amores del pasado deben haberse desvanecido primero, como aquella «Juana, la rubia, que tanto amé» de “Barrio de tango”, aquel primer beso robado en “Milonga triste” o en “Sur”, o «el último organito» que «se perderá en la nada». Esta naturaleza del tiempo perdido y recuperado queda consignada en aquel discutido gerundio de “Sur”, cuando la evocación de la melena de novia se completa con su nombre «florando en el adiós» (que, en su interpretación, Edmundo Rivero modificara al más prosaico “flotando”). Sin embargo, debe advertirse que en los tangos de Manzi el recuerdo no “flota” ingravidamente, pues no es un elemento inerte que se conserve intacto en un vaporoso mundo platónico, sino que “flora”, da flor, florece:

Cuando nos encontramos con los hombres y las cosas en la realidad no es cuando estamos presentes en nuestras vivencias con la mayor intensidad -el “tiempo” y el presente de esta vivencia es siempre “perdido”-, sino cuando “volvemos a encontrar el tiempo”, cuando ya no somos actores de nuestra vida, sino espectadores, cuando creamos obras de arte o disfrutamos de ellas, es decir, cuando recordamos (Hauser 1983, 212)

Desde el rol determinante que cumple la memoria, la estética manziana se emparenta con la sensibilidad neurasténica de Proust y de poetas como Mallarmé, donde confluyen «las

más sutiles disposiciones de ánimo con el más rápido cambio de sensaciones» (Hauser 1983, 205). *À la recherche du temps perdu* nos expone a un mundo de sentidos sublimados donde el presente interesa en tanto se vuelva pasado y, por ende, rememoración. La palabra es, en sí, memoria. Una forma de convocar el tiempo ido en el presente, si nos atenemos a la etimología.³¹⁶ A la plenitud de la experiencia vital se llega únicamente por la vía del recuerdo: no otra es la predisposición sensible desplegada en los tangos de Homero Manzi.

³¹⁶ Del griego, μμνήσκω, “mencionar” y “recordar”.

5.9 CUADRO COMPARATIVO DE ESTILOS EN LOS LETRISTAS DE TANGO

AUTOR	SIMETRÍA	CONTRASTE	SÍNTESIS
<p>PASCUAL</p> <p>CONTURSI</p>	<p>Del tango poliestrófico (“Mi noche triste”, “Flor de fango”) al biestrófico (“Bandonéon arrabalero”, “Garabita”, “Ventanita de arrabal”).</p> <p>Versos isométricos de arte menor (octosílabos y hexasílabos)</p> <p>Rima oxítone cada cuatro versos</p>	<p>Descripción y narración</p> <p><i>Yo y tú</i> líricos</p> <p>Pasado, presente y futuro de la milonguita</p> <p>Centro (perdición) y barrio (salvación)</p> <p>Lo masculino y lo femenino</p> <p>Prosopopeyas y cosificaciones</p> <p>Adopción dosificada del lunfardo</p>	<p>Estilo llano criollo</p> <p>Ambientación minimalista</p> <p>Enumeración de sustantivos sin adjetivación</p> <p>Perfecto simple en pocos versos para el <i>racconto</i></p> <p>Personajes y situaciones arquetípicas (<i>amuros y milonguitas</i>)</p> <p>Universo netamente visual</p>
<p>ALFREDO</p> <p>LE PERA</p>	<p>Anáforas equidistantes</p> <p>Estructuras en quiasmo (“Por una cabeza”) y macroestructuras en capicúa (“Mi</p>	<p>Estilo híbrido moderno (cultura de masas, cine, alta literatura, residuos biográficos, expresiones castizas)</p>	<p>Imagen estática</p> <p>Entonación casta y serena</p>

ALFREDO LE PERA	Buenos Aires querido” o “Silencio”)	Sujeto lírico itinerante y el arrabal congelado en el tiempo	Metáforas cristalizadas -> claridad conceptual
	Paralelismos semánticos (ludopatía y amor en “Por una cabeza”)	Inversión táctica de la mirada tradicional del tango (Europa – Buenos Aires)	<i>Descriptio puellae</i> y otras sinécdoques
	Pies métricos: anapestos (“Golondrinas”), anfibracos y troqueos (“Silencio”), tertius paeon (“Cuesta abajo”), dáctilos (“Mi Buenos Aires querido”)	Pie quebrado (notas largas) Mundo objetual estático y mundo subjetivo dinámico	Tópicos latinos: <i>Tempus fugit</i> (“Volvió una noche”), <i>Nóstos</i> (“Volver”), <i>Homo Viator</i> (“Golondrinas”), etc.
	Ecos incipientes	Distribución silábica creciente y decreciente Angustia pasada y esperanza futura <i>Degradé</i> cromático (“Arrabal amargo”)	Melodrama convencional Infinitivos (universalización de la experiencia) Omisión de la anécdota

JOSÉ MARÍA CONTURSI	<p>Anáforas y catáforas paralelísticas</p> <p>Pies métricos recurrentes -> yambos (“Cosas olvidadas”), quartus paeon y anapestos (“Como aquella princesa”, “Tabaco”), tertius paeon (“Verdemar”), anfibracos (“Tabaco”)</p> <p>Isometría de alejandrinos divididos en hemistiquios (“Como aquella princesa”)</p> <p>Paralelismos sintácticos (“Gricel”)</p> <p>Rimas internas</p> <p>Ecos obsesivos</p>	<p>Claroscuros entre la amada (claridad) y el amante (oscuridad)</p> <p>Mundo interior > Mundo exterior</p> <p>Sensaciones auditivas > estímulos visuales</p> <p>Esquemas variados de rima</p> <p>Voz mediatizada (relatos enmarcados)</p> <p>Cortes, cesuras, silencios</p>	<p>Estilo culto romántico</p> <p>Monotonía temática: amor trunco</p> <p>Escena fetiche: reencuentro decepcionante e Instante de agonía</p> <p>Sentimientos cosificados</p> <p>Sinécdote radical (corazón)</p> <p>Elipsis verbal (“Garras”)</p> <p>Ausencia de ambientación</p> <p>Reducida paleta de colores</p> <p>Signos naturales convencionales</p>
--	--	--	---

<p>JOSÉ</p> <p>MARÍA</p> <p>CONTURSI</p>			<p>Omisión de la anécdota</p> <p>Alusiones literarias (“Un alma buena”, “Como aquella princesa”)</p> <p>Universo auditivo</p>
<p>HOMERO</p> <p>MANZI</p>	<p>Isometría de versos especulares: alejandrinos de 7 + 7 en “Viejo ciego”, “Mañana zarpa un barco”, “Mi taza de café”, “El último organito” y “Discepolín”; dodecasílabos de 6 + 6 en “Viejo ciego”, “Horizontes”, “Ronda de ases”, “Romance de barrio” y decasílabos de 5 + 5 en “Tango (voz de tango)”, “Fueye” y “Barrio de tango”.</p> <p>Isometría de octosílabos para la milonga o las composiciones de fondo criollo, de arte menor (cuatro, cinco, seis sílabas) para la milongacandombe de motivo afro y de endecasílabos para motivos románticos (“Solamente ella”,</p>	<p>Lo rural y lo urbano</p> <p>Tiempos verbales (pasado recordatorio, presente conjetural, futuro profético)</p> <p>Actitud contemplativa (primera parte) vs exhortación emotiva con palabra pivote (segunda parte)</p> <p>Engarzamiento de metáforas audaces (“Fuimos”, “Malena”, “Fruta amarga”)</p> <p>Desbalance del verso en mitades de 7 + 5 (“Malena”, “Che bandoneón”, “Barrio de tango”, “Ninguna”, “Sur”), de 5 + 7 (“Tal vez será tu voz”,</p>	<p>Estilo impresionista sinestésico</p> <p>Preponderancia de lo elegíaco</p> <p>Enumeración nominal dirigida por la memoria personal</p> <p>Omisión de verbos y adjetivos</p> <p>Anécdota apenas insinuada</p> <p>Descripción precisa y subjetiva</p>

<p>HOMERO</p> <p>MANZI</p>	<p>Pies métricos: anfíbracos (“Viejo ciego”, “Monte criollo”), segunda y sexta sílaba del heptasílabo (“Mi taza de café”, “Mañana zarpa un barco”, “El último organito”), anapestos (“El pescante”)</p> <p>Anadiplosis, epanadiplosis, ecos</p> <p>Paralelismos sintácticos</p>	<p>“Mañana zarpa un barco”) o de 4 + 6 (“El pescante”). Versificación fluctuante (“Fuimos”, “Después”)</p> <p>Esquemas variados de rima</p> <p>Distanciamiento y proximidad mediante la alternancia de tercera, segunda y primera persona (“Fuimos”, “Malena”, “Pena mulata”, “Negra María”, “Oro y Plata”, “Discepolín”, “Tu pálida voz”)</p>	<p>Universo carriaguero (el guapo, el organito, el viejo ciego)</p> <p>Concentración lírica</p>
--	---	--	---

Gráfico 3. “Cuadro comparativo de estilos en los letristas de tango”

6. LA MÚSICA DEL TANGO

6.1 PROLEGÓMENOS A LA DESCRIPCIÓN FORMAL

Con el marbete de “Guardia Vieja” se quiso abarcar a la primera generación de músicos que dio forma al tango entre 1890 y 1915, aproximadamente.³¹⁷ Como es propio de los géneros populares, en los orígenes nos hallamos frente a melodías simples a menudo conformadas por notas del arpeggio o de la escala, sobre los grados armónicos esenciales de la música tonal (tónica y dominante) y el pie rítmico de la habanera y la milonga ()

En el tango germinal se presentan pocas variantes tonales, modales, de intensidad o de dinámica. El tempo es vivaz y constante a lo largo de toda la pieza, dirigido claramente a la conveniencia del baile. Si bien se advierte el uso sistemático de síncopas y de comienzos acéfalos y anacrúsicos, el fenómeno tanguero incipiente fue plano en su expresión y carente de mayores contrastes internos:

La impericia en el manejo de los instrumentos de la mayoría de los músicos de la época, sumado al desconocimiento total del manejo técnico de los grupos orquestales, hacía que todos sonaran más o menos parecidos, ya que los distintos integrantes tocaban al unísono, sin matices y con pocos o ningún recurso que embelleciera o mejorara (...) la obra a ejecutar (Bernal 2001, 60).

A finales de siglo el tango era interpretado por conjuntos reducidos (típicamente, tríos de flauta, violín y guitarra o acordeón, pero también rondallas, comparsas y otros), pero

³¹⁷ En el tercer volumen de la *Historia del tango* editada por Corregidor (Martini Real 1976), Rubén Pesce y Oscar del Priore repasan uno por uno a los protagonistas de este periodo.

pronto sobrevendría una generación de pianistas conformada, entre otros, por Rosendo Mendizábal (1868-1913), Alfredo Bevilacqua (1874-1942) y Manuel Campoamor (1877-1941) quienes, junto al artista de varieté Ángel Villoldo (1861-1919), se encargarían de fijar los parámetros formales del género y de trasladarlos a la partitura:

Durante la primera década del siglo XX era interpretado por rondallas, bandas militares, tríos, pianos y pianolas, y circulaba tanto por vía oral, como por registros fonográficos y partituras para piano. La escritura pianística servía de modelo para los arreglos de bandas y rondallas y la interpretación era bastante rígida y machacona, sin rubato (García Brunelli 2016, 4)

De aquel conglomerado colectivo, habrían de emerger tres compositores relevantes: Agustín Bardi (1884-1941) y los bandoneonistas Eduardo Arolas (1892-1924) y Vicente Greco (1886-1924), quienes rubricaron en sus composiciones los hallazgos de la generación anterior: el equilibrio de una forma tripartita donde cada sección abriera y cerrara un pensamiento musical completo en dimensiones reducidas.³¹⁸ A ello añadieron la inventiva para crear motivos emparentados por el juego de tensiones internas a sus células mínimas, pero contrastivos en sus puntos acentuales, la tonalidad y el modo, el tipo de comienzo, el diseño rítmico-melódico e, incluso, en el carácter. A diferencia de los tangos primigenios, las composiciones de Arolas, Greco y Bardi podían alojar distintos temperamentos (apasionado, melancólico, jovial, etc.) para cada sección dentro de una misma pieza, lo cual propició las inflexiones del tempo y la adopción del *rubato* en la dicción de los motivos melódico-expresivos en la generación inmediatamente posterior de músicos de tango.

³¹⁸ En “La estructura del tango”, uno de los capítulos que conforman la *Antología del tango rioplatense* (Novati 1980), Irma Ruiz & Néstor Ceñal analizan sistemáticamente novecientas piezas correspondientes al tango germinal. Se trata del estudio más completo hasta la fecha sobre dicho periodo.

La evolución del género derivó hacia la diferenciación interna de sus elementos. Para los años veinte el canto de Carlos Gardel³¹⁹ impuso la modalidad interpretativa fraseada que luego sería emulada por los instrumentistas en sus solos. La premisa era destacar ciertas notas mediante la prolongación rítmica (extendiendo unas sílabas y abreviando otras), la intensidad en la dinámica o el modo de articulación:

Lo que ocurrió después fue que el fraseo de Gardel se contagió del tango cantado al instrumental. Luego de aproximadamente 1920, como sabemos, el estilo indiferenciado de interpretación del tango instrumental comenzó a modificarse. El sencillo cuarteto que constituía la orquesta típica criolla de los años diez, se fue convirtiendo en el sofisticado sexteto de la Guardia Nueva, en un proceso sobre el que incidió la aparición de instrumentistas con estudios formales, la generalización del uso de arreglos y la definición de nuevos estilos interpretativos (García Brunelli 2017a, 8).

En el fraseo reside el aporte decisivo de Gardel a la historia del tango. La discriminación de las notas constitutivas de la melodía, el realce de unas en detrimento de otras, viabilizó dos nuevas variantes a la ejecución del tango: subrayar pasajes del texto considerados más importantes y sorprender al oyente con fraseos diferentes para cada nueva interpretación.

Cuatro compositores indispensables emergerían por estos años: Enrique Delfino (1895-1967), Juan Carlos Cobián (1896-1953), Francisco De Caro (1898-1976) y Joaquín Mora (1905-1979). Si bien sus estilos compositivos son marcadamente personales,³²⁰ hay lineamientos que signaron al tango de los años veinte en adelante: el tempo se vio alterado

³¹⁹ Sobre la cuestión del fraseo en Gardel: «Supone la expresión de la melodía de forma rítmicamente libre, en contraste con un acompañamiento que mantiene un pulso isócrono. La libertad rítmica de la melodía se logra por la aplicación de anticipaciones, retardos, síncopas y otros recursos, que se emparentan con la cadencia del habla porteña» (García Brunelli 2015, 167). Estudios sobre las diversas vetas de Gardel (compositor, cantor, astro cinematográfico, ícono cultural, embajador del tango, modificador de letras, etc.) se hallan en Cibotti [et al] (2020).

³²⁰ Para un detallado análisis de sus estilos compositivos, véase Kohan (2010).

en algunos pasajes de la pieza, se exageraron los matices, se moduló a tonos cercanos y, extraordinariamente, a lejanos³²¹ (sobre todo en los tangos de línea decareana) y se apeló al cambio modal (mayor a menor o viceversa) para contrastar las secciones, de naturaleza rítmica la primera y melódica la segunda, por lo general.

“La cumparsita” (1917), música de Gerardo Matos Rodríguez, fue uno de los primeros tangos en alterar el pie rítmico de acompañamiento, que pasó a consistir en una alternancia entre *marcato* en cuatro (♩ ♩ ♩ ♩) y *síncopa* (♩ ♩ ♩ ♩), aunque aquella célula primigenia de la milonga (♩ ♩ ♩ ♩) pervivió como acompañamiento tanto en la milonga ciudadana de los años treinta como en la forma del 3 3 2 sobre pulso de negra (♩ . ♩ . ♩), que vertientes más modernas del tango acabarían adoptando como insignia, con Piazzolla a la cabeza, si bien su uso, bastante extendido para la época, se retrotrae al sexteto de Julio De Caro a la orquesta de Osvaldo Pugliese y, más adelante, la de Alfredo Gobbi. La nueva dicotomía entre *marcato* y *síncopa* como patrones de acompañamiento terminaría siendo usada como estrategia para la aceleración (*marcato*) o disminución (*síncopa*) del tempo.

Hacia 1915, Francisco Canaro y Roberto Firpo darían inicio a las dos principales corrientes del tango instrumental: una línea conservadora o tradicional, vinculada a las formas del tango bailable de la Guardia Vieja (Canaro) y una línea renovadora, de orientación melódica y desarrollo técnico (Firpo):

(Firpo) evolucionaba manifiestamente hacia una tendencia melódica, de ritmo pausado, cuidando celosamente los matices, y transmitiéndole cierta atmósfera de compacta sonoridad, aunque perfectamente apta para la danza. En tanto Canaro, muy poco sensible a las influencias de carácter armónico, trataba de imprimirle a su orquesta un ritmo acentuadamente acelerado, y cierta propensión a la estridencia sonora (Sierra 1966, 53)

³²¹ Como en “Flores negras” (1927), letra de Mario César Gomilla y música de Francisco De Caro, donde se modula del MI mayor de la primera parte al DO mayor de la segunda, una distancia de cuatro alteraciones, o en “Margarita Gauthier” (1943), letra de Julio Jorge Nelson y música de Joaquín Mora, cuyas secciones alteran solamente el modo (FA mayor y menor) dejando la modulación (RE mayor y menor) para la repetición.

El tango fue evolucionando hacia una forma bipartita (1917-1955) con un total de treinta y dos compases divididos simétricamente: dieciséis para la primera sección, dieciséis para la segunda.

Hacia los años veinte, el sexteto conformado por dos bandoneones, dos violines, contrabajo y piano se erige en el formato por defecto del mejor tango. Con la agrupación originalmente ensamblada y dirigida por el bandoneonista Pedro Maffia y el pianista Francisco De Caro y luego continuada por el violinista Julio De Caro, los grupos de tango se fueron formando al calor de la demanda de exclusivos cabarets afrancesados en el Buenos Aires de entonces. En ese contexto, el conjunto de Osvaldo Fresedo sobresaldría por su elegancia, dado su cuidado en el sonido de pocas pero precisas notas, pródigo en matices y experimental en la tímbrica del tango. El sexteto de Julio de Caro dejó registradas versiones de tangos surgidas de elaborados arreglos con contracantos, solos instrumentales y las armonías aportadas por los violines,³²² una tendencia que se magnificaría con la época dorada de las orquestas típicas (D'Arienzo, Troilo, Di Sarli, Pugliese) y los grandes cantores hacia los años cuarenta.³²³ Con ello se coronaba un proceso de sofisticación en el tango que García Brunelli atribuye a tres aspectos concurrentes: «la aparición de músicos con estudios formales, la generalización del uso de arreglos instrumentales y la definición de nuevos estilos interpretativos» (2014, 9). El género seguiría creciendo hasta su decadencia a mediados de la década

³²² Nombre dado a una melodía de violín diseñada para contrapuntear con el *solí* o con la variación de los bandoneones hacia el final de la pieza.

³²³ Tanto *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango* de Luis Adolfo Sierra (1966), como *Tango: su historia y evolución* de Horacio Ferrer (1999) son solventes trabajos sobre las orquestas típicas del tango en su época de oro. En su método instrumental sobre el violín en el tango, Ramiro Gallo (2011) dedica un apartado y un cuadro comparativo al estilo de las orquestas típicas de tango. Se trata de un trabajo que merece consulta dada la vasta experiencia de Gallo como violinista, arreglador, compositor y director de orquesta típica.

de los cincuenta. La necesidad de distinción en el imaginario popular fue el principal promotor de la evolución en aquellos años. Según Ramiro Gallo, la diferenciación de estilos signó las búsquedas de las orquestas durante los años cuarenta:

Surgieron los arregladores, que comenzaron a organizar y sistematizar las ejecuciones, además de enriquecerlas con nuevos elementos e influencias. Entre los músicos, tuvo lugar la necesidad de diferenciarse, lo que estimuló el nacimiento de los estilos. Cada orquesta buscó resaltar características personales: en el aspecto rítmico, se optó por diferentes tipos de marcaciones, enfatizando siempre diferentes aspectos para arribar a una forma propia y distintiva. En el aspecto expresivo, se dio un salto probablemente todavía más original: los músicos realizaron modificaciones en el ritmo, al principio en el contexto de un tempo estable y luego flexibilizando y relativizando al máximo esa variable. Esto dio lugar al surgimiento de un gran número de herramientas expresivas manejadas ya no exclusivamente por los solistas, sino también por toda la orquesta, que combinaron cambios simultáneos de dinámica, articulación y tempo, en un orden que responde a la acumulación de tensión expresiva con el crecimiento o decaimiento de dichas variables. En cada estilo pueden observarse diferentes usos de estos recursos, desde sutiles cambios de *fraseo* por parte de instrumentos solistas hasta modelos en los que, literalmente, la expresión se fagocita al tempo (Gallo 2011, 10-11).

6.2 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MOTIVO EN LA FRASE DE TANGO

Al segmentar la estructura del tango, Ruiz & Ceñal (Novati 1980, 77-81) distinguen entre sección > cláusula > frase > motivo. Este último es definido como «núcleo inicial de la frase aislable auditivamente y que se caracteriza por ser el elemento generador de la misma» (78). Lo distintivo en el motivo sería su elaboración a base de (al menos) dos puntos de tensión para ser aislable por el oído. Al motivo generador le sigue un consecuente en carácter de respuesta, y es la suma de un motivo y su consecuente lo que produce la frase, «término técnico que aplicamos a cada una de las proposiciones de la cláusula» (78).



Gráfico 4. *El marne* (1919), Eduardo Arolas

Al ofrecer un ejemplo de nuestra factura (**Gráfico 4**), vamos a observar cómo se organiza la frase de tango conformada por un motivo (compases uno y dos) y su consecuente (compases tres y cuatro). Nos encontramos ante un motivo acéfalo que dirige la tensión hacia la mitad del primer pulso produciendo una disonancia sincopada (el RE bemol, la sexta de la escala, nota ajena al acorde de tónica) que resolverá descendente en la segunda mitad del compás, por grado conjunto. Esa lógica contenida germinalmente en este inciso se proyecta al resto de la forma: ya el segundo compás, todavía dentro del motivo, incluye una primera nota disonante (el LA bemol, tercera nota de la escala, nota ajena al compás de dominante) que resuelve también descendente. Lo que Ruiz & Ceñal llaman “consecuente” del motivo (compases tres y cuatro) es casi una refracción especular de los primeros dos compases. El tercer compás emplea dos células rítmicas de síncopa contenidas en el primer pulso del segundo compás, mientras que el cuarto y último compás de la frase ofrece dos acordes de negras, un dibujo presente en el segundo pulso del segundo compás, con un movimiento exactamente invertido al de los primeros dos acordes del motivo: del acorde de Fa menor que añade la sexta se pasa al acorde con sexta añadida que resuelve en acorde de tónica. Las dos grandes tensiones oídas durante la reproducción del motivo son las articulaciones acentuadas de la disonancia del RE bemol, sincopado al inicio (primer compás) y sobre el pulso, después (segundo compás).

Para los motivos con anacrusa (**Gráfico 5 y 6**), la frase no pierde su simetría sino que se extiende típicamente por espacio de dos compases, desde la anacrusa hasta el final del primer pulso del segundo compás.



Gráfico 5. *Don Juan* (1898), Ernesto Ponzio

La primera sección de “Don Juan” presenta un motivo cuyos puntos de tensión caen entre los tiempos fuertes del compás merced a los bordoneos cromáticos (el SI sostenido de la anacrusa y del primer compás), luego extendido al consecuente del motivo (el DO sostenido) que, ajenos a la armonía, producen acentos sincopados que van acumulando una tensión que sólo se distiende con cada cambio de armonía, al articularse notas integradas a sus respectivos acordes (el SI becuadro del segundo compás y el DO sostenido del cuarto compás).

El motivo de “El porteño” (**Gráfico 6**) no acumula tensión por disonancias sino por los movimientos imprevisibles de la melodía: el primer acento coincide con un tiempo fuerte del compás (el RE de la anacrusa), pero el segundo acento se da con el súbito ascenso de tercera (el RE del primer compás), produciendo una tensión sincopada que recién se distenderá una vez completada la progresión descendente-ascendente con la llegada del segundo compás (el SI corona en el primer pulso el movimiento descendente del RE y el DO sincopados del primer compás).



Gráfico 6. *El porteño* (1903), Ángel Villoldo

Ejemplo de un motivo tético lo hallamos en “Gran Hotel Victoria” (**Gráfico 7**), un caso modélico de aquellos primeros tangos compuestos sobre arpeggios de tónica (primer y cuarto compás) y dominante (segundo y tercero). Aquí los puntos de tensión del motivo expuesto en los primeros dos compases se ubican nítidamente en los saltos vertiginosos (intervalos de novena, quinta y sexta con cada nuevo pulso) que la melodía emprende hacia arriba cada vez que el arpeggio termina de desplegarse hacia abajo.



Gráfico 7. *Gran Hotel Victoria* (1906), Feliciano Latasa

Los cuatro ejemplos musicales hasta aquí incluidos corresponden a frases musicales de cuatro compases que inician la primera sección de sus respectivos tangos, y los cuatro sirven como exponentes típicos en el diseño armónico de la frase de tango, el cual entraña, en su estructura interna, una perfecta simetría (I – V – V – I).³²⁴

Cuando analizamos estos y otros motivos del tango vemos que los acentos son producto de una tensión, entendida esta como «una concentración de energía musical» que «constituye uno de los polos de atracción de la música, al cual se opone, complementándolo, el polo de relajación. (...) Del juego dialogal entre tensión y relajación surgen las estructuras

³²⁴ «No cabe ninguna duda acerca de que en el tango -al menos en el de esta época- a la relación I - V ha de sucederle generalmente su inversión en el tiempo, es decir, V - I. La secuencia I - V - V - I determina esa organización en espejo, muy frecuente en frases generada por un motivo breve» (Novati 1980, 78).

primordiales del hecho musical» (Novati 1980, 81) y, más específicamente, como «una concentración rítmica, una particular densidad armónica, un juego interválico apoyado en notas extrañas a la armonía de base, una direccionalidad melódica muy acusada» (1980, 81).

En los tratados de forma musical, el motivo suele tomarse como una célula rítmica o a un determinado intervalo melódico. Sin embargo, el concepto de tensión inherente al motivo de tango resulta verdaderamente esclarecedor pues, si algo distingue a estos motivos respecto a otros, es precisamente la extendida presencia de acentos «no coincidentes con la convención métrica (...) causados por acefalías, síncopas, alturas atractivas y otros recursos» (1980, 81) y, añadiríamos nosotros, disonancias en tiempo fuerte desde la presentación de la primera idea musical.³²⁵ La suma de estos atributos en los motivos de tango no es patrimonio exclusivo de este género, pero en ningún otro se presentan de modo tan sistemático desde sus comienzos como especie musical diferenciada. He ahí una singularidad del motivo tanguero.

Una última consideración. El concepto de “motivo” aplicado a la frase musical tanguera se presta a equívocos.³²⁶ Si bien en el tango se reconoce, según vimos, un patrón rítmico-melódico que da origen a la construcción de la frase, dicho patrón no necesariamente aparece desarrollado posteriormente en el resto de la pieza como sí ocurre en las grandes formas de la música clásica (sonata, sinfonía, etc.). Piénsese, por ejemplo, en los tangos instrumentales de orden rapsódico del bandoneonista Pedro Láurenz.³²⁷

³²⁵ A este «componente de contrametricidad y polirritmia» (2017, 115) aludía García Brunelli para arriesgar una influencia afro en los orígenes del tango. Remitimos a nuestro capítulo “Primera teorizaciones: africanismo, hispanismo e hibridaje (1925-1940)” para mayor detalle.

³²⁶ Martínez & Rodríguez (2013) prefieren denominar «idea básica» e «idea contrastante» al motivo y su consecuente. Sobre esto volveremos.

³²⁷ “Mala junta” (1927), “Mal de amores” (1928) y “Orgullo criollo” (1941), por nombrar unos pocos. Julio De Caro colaboró en la música del primero y el último.

En el tango no hay sino exposición de la melodía que podrá, a lo sumo, re exponerse con modificaciones. Una situación común en ese sentido es la variación *alla breve* de semi-corcheas sobre pulso de negra que muchos tangos reservan para la mano derecha del bandoneón al final de la pieza, lo cual ciertamente no cuenta como desarrollo temático sino como reexposición (Rey 2020, 14). Cuando un tango prolonga su duración artificialmente, no hace sino dar más vueltas sobre una de las secciones.³²⁸ Que la estructura de alguna sección ulterior se derive o guarde alguna relación con la primera célula expuesta no implica que en el tango exista desarrollo temático, una observación que, de hecho, se anticipan a formular los autores de la *Antología*: «El tango, en el cual los procedimientos de elaboración compleja están por lo general ausentes, se define como especie, como unidad superior de carácter, por sus motivos, cuya sola enunciación prefigura aquélla y permite su individualización» (Novati 1980, 81).

La forma del tango es cerrada. No se presta, a diferencia del jazz u otras músicas populares, a la improvisación o a una elaboración potencialmente infinita, sino que se limita a la cuadratura de la frase simétrica dentro de un número pautado de compases. Cada una de las secciones (dos o tres, típicamente) no hace más que exponer un pensamiento melódico acabado. La melodía del tango es funcional y está diseñada a partir de la simetría de la frase cuadrada. En lo que refiere al jazz, si hemos de establecer comparaciones, no hay condensación o síntesis sino expansión, dilatación de la forma. La improvisación es un fenómeno impropio del tango. Parafraseando a Rodolfo Daluisio,³²⁹ diríamos que el recurso del tango es la elaboración por nuevas o similares imágenes derivadas del tema inicial. Lo del jazz es, si cabe el término, más elemental, y aún pre barroco como estilo contrapuntístico del siglo XVII. En el tango, el arreglo y la diversidad de arreglos de una misma pieza ilustran la posibilidad de variables de elaboración de los temas propuestos. El tango, siguiendo a Daluisio, es de rango más elaborado, ya que su progreso exhibe perfectamente la evolución armónico-

³²⁸ Para que los instrumentistas ofrezcan sus respectivos solos, por ejemplo, como se estila durante la ejecución en vivo del tango “La cumparsita” (1917), música de Gerardo Matos Rodríguez. La repetición de una sección por número indeterminado de veces es recurrente en la obra de Ástor Piazzolla, según veremos.

³²⁹ En conversación informal.

formal de los siglos XVIII, XIX y XX constituyendo, la historia musical del tango, una pequeña historia heredera de la gran historia universal.

Desde luego, el tango admite la ejecución sin partituras (“tocar a la parrilla” es la expresión que se usa en la jerga tanguera),³³⁰ pero dicha interpretación no es más que una resolución empírica basada en la memoria y en los giros armónicos, rítmicos y melódicos frecuentes del género, de una estructura cerrada que todos reconocen como tal. La idea de extender una pieza hasta su deformación, de multiplicar compases indefinidamente, es ajena al tango, por más que algunos de sus músicos más competentes hayan querido explotar esa veta en su afán de exploración y ensanchamiento de las fronteras formales cuando el tango languidecía en el favor popular.³³¹

Hechas estas salvedades, mantendremos la nomenclatura para evitar confusiones.

6.3 LA MACRO FORMA EN EL TANGO GERMINAL Y LA GUARDIA VIEJA (1890-1920)

³³⁰ Es importante distinguir entre el acompañamiento a un cantor y el toque “a la parrilla”. Para el primero, no es indispensable el conocimiento previo del tango a interpretar: basta con aplicar los giros armónicos más estilados del tango a partir del dibujo melódico del cantor y con responder melódicamente a los vacíos que el canto va dejando. El toque “a la parrilla”, por su parte, presupone el conocimiento previo del tango en cuestión, pues el instrumentista deberá ejecutar la melodía en distintos momentos. Según los dotes que el músico disponga para la improvisación, podrá limitarse a exponer la melodía rasa y acompañar rítmica y armónicamente cuando otro instrumento tome la voz principal (esto correspondería a un nivel básico de toque “a la parrilla”) o bien, dependiendo de su experticia, podrá rearmonizar, adornar profusamente, incluir contracantos de su propia factura y alterar por momentos la rítmica de la pieza en su interpretación.

³³¹ Aludimos a ciertas propuestas de vanguardia encabezadas por bandoneonistas durante los años setenta, como *Generación cero* de Rodolfo Mederos (1940) y *Vanguatrío* de Néstor Marconi (1942). Todavía antes, algunos arreglos de tangos clásicos realizados por bandoneonistas como Ástor Piazzolla (1921-1992) y Eduardo Rovira (1925-1980) tendían a esta ruptura de la forma simétrica y de la brevedad como imperativo de la composición.

Los primeros tangos cuentan, por abrumadora mayoría, con tres secciones conformadas por dieciséis compases. La división interna se atiene a los preceptos de la sintaxis musical desde el clasicismo europeo en adelante: la sección o periodo se conforma de dieciséis compases divididos en una cláusula de dieciséis compases o dos de ocho cada una (antecedente o pregunta con cadencia en dominante y consecuente o respuesta con reposo en la tónica), subdivididas a su vez en respectivas frases de cuatro compases, que a su vez se atienen a la estructura interna de un motivo y su consecuente.³³²

En resumidas cuentas, el tango se organiza a partir de la frase periódica o cuadrada, una forma binaria y simétrica constituida por un antecedente y su consecuente en una secuencia de duplicación (1, 2, 4, 8, 16, etc.).³³³

³³² Los estudios sobre morfología musical del tango son coincidentes en muchas de sus conclusiones pero discrepantes en su terminología. Ruiz & Ceñal concluyen que «el tango se compone, por lo general, de tres partes, menos frecuentemente de dos, y rara vez de cuatro, separadas gráficamente por una doble barra. Si bien el grado de diferenciación entre las mismas es variable, aun en los casos en que la distinción es mínima se percibe con nitidez en la audición el tránsito de una a otra. Esto obedece a que en cada parte comienza y concluye la exposición de un pensamiento musical acabado, o de dos evidentemente conexos o iguales; llegamos así al concepto de sección. Su extensión común es de dieciséis compases. (...) En síntesis: el tango se compone, generalmente, de tres secciones, cada una de las cuales está constituida por una o dos cláusulas. En este último caso la primera tiene casi siempre carácter suspensivo y la segunda, reiteración o variante de la cláusula precedente, conclusivo» (Novati 1980, 77-78).

Según anticipábamos, Martínez & Rodríguez (2013) emplean conceptos del análisis funcional: «La mayoría de los tangos de este repertorio suelen presentar tres secciones de 16 compases cuya estructura es –en la terminología de Caplin-, la de un tema compuesto de 16 compases, casi siempre un período compuesto. En esta forma, un tema de 8 compases que finaliza con una cadencia suspensiva (semicadencia) o una cadencia auténtica imperfecta es seguido por la repetición (literal o variada) del mismo, o por otra unidad de 8 compases para finalizar con una cadencia más enfática (casi siempre una cadencia auténtica perfecta)» (2013, 722)

³³³ Ruiz & Ceñal concluyen que el 93% de las secciones analizadas presentan una cláusula doble, aquella conformada por dos frases yuxtapuestas de cuatro compases (frase cuadrada), el 5% presentan una cláusula simple y tan sólo el 2% son ejemplos de frases atípicas y secciones irregulares (Novati 1980, 96-98). Desde luego, las excepciones se cuentan por docenas, pero en términos proporcionales la regularidad del tango es extraordinaria.

Uno de los primeros tangos en ser volcados a la partitura, “El entrerriano” (**Gráfico 8**) del pianista Rosendo Mendizábal, es buen exponente de la disposición en tres partes.³³⁴ Al contabilizar el número de compases correspondientes a cada sección, se llega siempre a dieciséis, con la salvedad de que la repetición de la primera parte se encuentra directamente integrada a la partitura. Hacia esta época del tango, las secciones no necesariamente estaban diseñadas con un sentido opositivo, aunque aquí se advierta cierta tendencia contrastiva. Hallamos una primera parte sincopada con melodía del arpeggio (terceras, cuartas, sextas), una segunda sección acéfala con repetición de nota y melodía descendente por grado conjunto, y un trío tético con movimiento ascendente cromático.

Gráfico 8. *El entrerriano* (1898), Rosendo Mendizábal

Los tangos de Enrique Santos Discépolo en los años treinta serán otro caso excepcional, en vista de que solamente el 25% de sus composiciones musicales se atuvieron a modelos regulares (Kohan 2010).

³³⁴ Empleamos color amarillo para la primera sección, verde para la segunda y rojo para la tercera.

Podemos concluir que estamos en presencia de un pensamiento contrastivo incipiente. A nivel modal, la obra es uniforme, pues nunca abandona el mayor, y otro tanto ocurre con la tonalidad, pues la única modulación se produce durante el trío, cuando se pasa de SOL al tono vecino de DO.

“El choclo” (**Gráfico 9**) de Ángel Villoldo contiene idéntica disposición. La primera sección, en RE menor, desarrolla una melodía de corcheas y notas repetidas sobre los arpeggios de tónica y dominante, con un eventual movimiento al cuarto grado. La segunda sección, en el relativo de FA mayor, presenta una melodía por escala sobre los mismos grados armónicos. La tercera sección, en RE mayor, retorna al arpeggio aunque presenta mayor desarrollo armónico (sexto y segundo efectivos, acordes subdominantes). Lo que hilvana las tres secciones es la célula rítmica generadora, vale decir, la anacrusa de tres semicorcheas que dirige la tensión hacia la resolución tética en el primer compás. Nuevamente, un tango con tres secciones de dieciséis compases cada una, ya que los ochos compases de la segunda sección en color verde contienen barra de repetición.

EL CHOCLO
Tango
Letra de E. S. BICEFOLLO y M. CATAN
Música de A. G. VILLOLDO

Editorial A. PERROTTI
Introducción
Piano

Con este tango que es botón y compañía
Se vio diez años la abilitación de mi sobrino.
Con este tango nació el tango y nació su giro
salto del silencio lateral bromeando el calor.
Carpes estubo de un amor hecho estrofa
que abrió camino sin más ley que su esperanza
dejar y tallos, de dolor, de fe, de ausencia,
llorando en la soledad de su mismo pagueta.

Por tu milagro de estas agones,
sacaron un perfume las penas y las gaitas,
lleva en los cielos, contrapesa en las cadenas
y yo amía (viva en la mancha de queso...)

Al encontrarte (estrofa)
Tango querido
Siento que también las balanzas de un balneario
y digo el motivo de mi pasado
Hoy que me voy...
Mía a mi malita
Siento que llega en posadadig para hacerse
cuando es como así al sea de su hermano...

Canas de la vida se hizo al pie con la hembra
y en un peso amada a Eolo con Ponte Alamo
hace compañía del gaviota y de la espuma,
y hasta amasado del hacha y la piedra.
Por una estrofa, casa, no y melodías,
se hicieron, vives al mar con tu destino
esta de faldas, hermosa, tigo y volado,
que avivó en los conversatorio y así en su corazón.

Por tu milagro... etc... etc.

Para fin...

Al encontrarte
Tango querido
Siento que también las balanzas de un balneario
cuando te canto sea al sea de su hermano.

© Copyright 1903 by Editorial Musical ALFREDO PERROTTI - Varney Cervellera 1154 - Buenos Aires Rep. Argentina

Gráfico 9. *El choclo* (1903), Ángel Villoldo

Compositores posteriores sostendrán la simetría de la frase cuadrada y las tres secciones de dieciséis compases pero comenzarán a incorporar mayores contrastes dentro de cada sección, como se percibe en “Racing club” (Gráfico 10) del bandoneonista Vicente Greco.

Gráfico 10. *Racing Club* (1913), Vicente Greco

Gráfico 11. Primera sección de *Racing Club* (1913), Vicente Greco

Allí, la alternancia de la melodía acentuada sobre los pulsos del compás y de la melodía sincopada se da dentro de la primera, segunda y tercera sección, lo mismo que la alternancia (**Gráfico 11**) entre una melodía cromática (compases uno y dos), otra basada en la escala (compases tres y cuatro) y otra hecha con el arpeggio (compases cinco a ocho). Es en tangos como estos, también, donde ya vemos sistematizada la oposición modal menor-mayor (dentro de la tonalidad de SOL, en este caso) que luego se tornaría regla en las composiciones de Enrique Delfino, Juan Carlos Cobián, Carlos Gardel y Julián Plaza, entre otros.

GALLO CIEGO
TANGO
por AGUSTIN BARDI

Gráfico 12. *Gallo ciego* (1916), Agustín Bardi

Hay tangos de motivos tan simples como el inciso que les da forma. Es el caso de “Gallo ciego” (**Gráfico 12**) del pianista Agustín Bardi. Ligeramente irregular en su formato de doce compases (aunque se sostiene el múltiplo de cuatro), la primera sección se destaca por la sencillez de su motivo consistente en la mínima oscilación entre dos elementos: la distancia de semitono entre el La y el Si bemol, la figuración entre el anfibraco () y la galopa () y el movimiento armónico entre el acorde de dominante y el de tónica (V – I, y luego I efectivo – IV). Las modulaciones a los tonos vecinos de FA mayor (segunda

sección) y SI bemol mayor (tercera sección) con sus respectivos motivos cargados de cromatismos, notas largas y saltos pronunciados que despliegan los respectivos acordes, alteran por completo el carácter de la pieza.

Gráfico 13. *Comme il faut* (1918), Eduardo Arolas

Bardi es uno de los primeros compositores en capturar musicalmente aquello que dimos en llamar los temperamentos opuestos de lo criollo intimista (el estilo llano pampeano de la primera sección) y lo mediterráneo expresivo (el amplio melodismo de la segunda y tercera sección), sin perder de vista la debida simetría entre los dos. La evolución del tango llevaría a que esta tendencia contrastiva entre lo criollo y lo mediterráneo quedara subsumida en la oposición estructural tanguera entre tema rítmico y tema melódico (generalmente presentados en ese orden), nítidamente identificables en buena parte de los tangos que vinieron en saga. Los últimos dos análisis macro estructurales de esta primera etapa corresponden a “Comme il faut” (**Gráfico 13**), tango de madurez para el bandoneonista Eduardo Arolas, y “Organito de la tarde” (**Gráfico 14**), primer tango compuesto por el joven Catulo Castillo.

dieciséis compases en sus tres secciones. Con el insistente motivo de la anacrusa de tres semicorcheas y la resolución de dos corcheas se construye toda la primera sección cuya melodía repetitiva busca emular el sonido infantil y circular del organito. He ahí el tema rítmico en DO mayor.

El cambio al modo menor acompaña el tema tético de la segunda sección, una melodía *cantabile* exigente por su registro agudo. Curiosamente, el primer y segundo motivo, disímiles como parecen a primera vista, están emparentados por el diseño de sus respectivas melodías: los dos comienzan en la misma nota (SOL) y presentan luego un movimiento especular. Mientras el primer motivo asciende primero para luego descender por el arpeggio, el segundo motivo realiza el movimiento exactamente inverso (**Gráficos 15 y 16**). Acaso aquí valdría aplicar el concepto de “motivo” en todo el sentido de la palabra.



Gráfico 15. Motivo de la primera sección de *Organito de la tarde* (1924), Catulo Castillo



Gráfico 16. Motivo de la segunda sección de *Organito de la tarde* (1924), Catulo Castillo

La tercera sección se decanta por el estilo llano con notas repetidas, movimientos melódicos acotados y terceras paralelas para aportar densidad armónica. Vista por encima, la macro estructura se asemeja sobre manera a aquella analizada a propósito de “Comme il faut”, ya que aquí nos volvemos a enfrentar a tres tipos de comienzo, tres diseños de frase y tres temperamentos marcadamente contrastivos: lúdico el primer tema, apasionado el segundo y melancólico el tercero.

6.4 LA MACRO FORMA EN EL TANGO VOCAL Y LA ÉPOCA DE ORO (1920-1955)

La forma musical que el tango adoptó se deriva de la madurez de cuanto existía, y de una tipología genérica apropiada para sostener la duración de la danza. La estructura tripartita similar a la forma rondó (ABACA) propia del tango germinal (1890-1915) se prolongó hasta los años veinte, cuando el género evolucionó hacia un esquema bipartito (ABAB) más próximo al minué de sonata (que contiene ABA, con monotema o monoestructura), sin el desarrollo temático ni los puentes modulantes de la forma sonata, como advertimos en capítulos anteriores. Si bien el rondó con trío podría parecerse a primera vista más inorgánico que la equilibrada forma binaria, hay que tomar en cuenta que el tango, cuyo compás de dos por cuatro venía probablemente heredado de la milonga, se tocaba a un *tempo* ligeramente más veloz que el pulso cansino que acabaría por imponerse con la adopción del cuatro por ocho.

Como sucedía a propósito de las tres secciones del tango germinal, los nuevos tangos bipartitos contaron con un total de treintaidós compases divididos simétricamente en dos secciones de dieciséis cada una con la subdivisión interna propia de la frase cuadrada. Esta nueva estructura se resolvió «dentro de las tres variedades que surgen: *tango milonga* (...) en base a temas fuertemente rítmicos, (...) *tango romanza*, compuesto sobre temas melódicos por cuya complejidad armónica no se prestan para ser cantados (y) *tango canción* o *con letra* (...) de temas melódicos simples y cantables» (Ferrer 1999, 95).³³⁵ Si bien esta tripartición resulta un tanto laxa en sus respectivas definiciones, queda en claro que el tango redujo su estructura pero multiplicó sus categorías.

³³⁵ Es error frecuente inferir que la etiqueta “tango-canción” presupone una especie diferenciada del tango: «la denominación “tango vocal”, expresión compuesta en la cual el adjetivo simplemente aporta una modalidad interpretativa determinada, viene a colación para reemplazar al vocablo tango-canción, habitual y muy instalado dentro de la jerga tanguera, que podría dar a entender, taxonómicamente hablando, que se estaría frente a una categoría de peculiaridades o individualidades propias e intransferibles que (...) no existen» (Kohan 2010, 26). Sierra también advierte que tango bailable y cantable conservan «esencias comunes de ritmo y melodía» (1966, 54)

La oposición entre la primera y la segunda sección en el tango fue acentuándose conforme el género alcanzaba su grado máximo de desarrollo. Típicamente, los tangos de este periodo exhiben un primer tema de naturaleza rítmica con valores breves de notas articuladas en *staccato* y contrastadas por la acentuación, y un segundo tema de naturaleza melódica con valores largos de notas articuladas en *legato* y contrastadas por medio del *rubato*.³³⁶ El contraste entre los temas se extiende a todo nivel de la frase musical: naturaleza (rítmica o melódica), articulación (*staccato* – *legato*) e interpretación (a tempo o fraseado).

Las influencias para esta tendencia contrastiva podrían provenir tanto de la forma sonata como de la ópera italiana, un influjo escasamente revisado a pesar de constituir una de las formas musicales que los inmigrantes italianos traían en sus oídos. De la ópera podría haber tomado el trabajo contrastivo con los elementos, la idea un tema rítmico, vivaz, abundante en notas breves y en texto, que informa el asunto de la letra de tango y el equivalente operístico al *recitativo*. Otro tema melódico de pocas y prolongadas notas, melismático, donde el cantor (o el solista instrumental) explota sus dotes técnicas, y es el motivo que sen-

³³⁶ Desde los años veinte en adelante, la evolución técnica de sus músicos, muchos de ellos con paso por conservatorios y otras instituciones académicas, llevó a la confección de arreglos y composiciones con herramientas avanzadas de armonía y contrapunto: «La escuela decareana tuvo, pues, además de sus aportes estéticos invaluable, la virtud de *mandar al conservatorio* inexcusablemente a los músicos que en lo sucesivo pretendieran consagrarse en el ejercicio de un quehacer artístico revestido ahora de toda la seriedad y toda la consagración profesional impuesta a partir de entonces, ya sin posibilidades de un regresivo retorno a la simple buena intención de hacer música» (Sierra en Martini Real 1976, 1039). Los ensambles de tango desde los sextetos hasta el apogeo de las orquestas típicas llevaron a que estos contrastes en articulación, matices, dinámicas, naturaleza de la frase, etc. se dieran ya no solo en la macro sino en la micro estructura. Por ejemplo, no es infrecuente oír en estos formatos de tango una semifrase tocada de modo rítmico, *staccato*, por la fila de violines y bandoneones en unísonos y armonizaciones con intensidad *forte* sobre acompañamiento de *marcato* en el piano y el contrabajo, seguida de la semifrase consecuente tocada de modo melódico, fraseado, en solo de mano izquierda del bandoneón con intensidad *pianísimo* sobre acorde plaqué del piano, etc.

Entre los tangos con forma binaria, la crítica especializada coincide en señalar “Milonguita” (**Gráfico 17**) como pionero en materia de transformaciones estructurales:³³⁸

Con esta pieza Delfino inauguró y estableció ciertas pautas musicales para los tangos vocales que habrían de mantenerse casi inalteradas durante décadas: dos secciones, la primera tensionante, rítmica, más “danzable” y por lo general armónicamente más sencilla, en tanto que la segunda presenta características expansivas, emocionales o fogosas, mucho más melódica que rítmica. Este perfil musical es concordante con un patrón textual que implica que en la primera sección se desarrolla la trama y se plantean las alternativas dramático-argumentales, mientras que en la segunda aparecen las consecuencias, las moraleas, las conclusiones, las advertencias o los lamentos (Kohan 2014, 58-59).

La inclusión de letra obliga a una introducción instrumental como se observa al inicio, donde se interpreta completa la segunda sección, una práctica que se iría comprimiendo hasta los ocho compases (la cláusula conclusiva de una sección).³³⁹ Breves introducciones, puentes y codas serían incorporados con frecuencia en tangos posteriores, bien para preparar el ingreso del cantor (introducción), o bien para ofrecerle una instancia de respiro entre secciones (puente) o bien para su destaque llevando la melodía hacia un registro más agudo (coda).

³³⁸ No solo en su aspecto musical sino también literario. Según Oscar Conde, «a partir de *Milonguita* se modifica la linealidad de las primeras letras de Contursi o Flores, determinando los tres movimientos compuestos por dos estrofas más largas, de carácter narrativo-evocativo y entre ellas una más breve, que exhorta o reflexiona, se constituye en estribillo, con frecuencia repetido al final» (2005, 7)

³³⁹ Descontando la aparición en las orquestas típicas de los años treinta de los cantores “estribillistas”, quienes se limitaban a cantar un fragmento de la segunda sección. Las versiones de editorial para los tangos cantados suelen iniciar directamente con la letra; sólo unas pocas incluyen directamente en la partitura original la introducción instrumental. En los arreglos, se diría requisito obligado (ocho compases es lo más usual) para dar tiempo al cantor de asentar el oído en la tonalidad de la composición.

distintivo del estilo compositivo de Aníbal Troilo.³⁴⁰ Con un solo motivo basta para estructurar la totalidad del tango, cuyo equilibrio se sostiene sobre las señaladas alteraciones cromáticas, sobre el movimiento de la línea del bajo que rellena el vacío durante las notas largas de la melodía superior (compases ocho, catorce, veinticuatro y veintiocho) y sobre la delicada letra de Enrique Cadícamo que recubre satisfactoriamente la simplicidad de los recursos musicales.

LA ÚLTIMA CURDA
TANGO
Musica de: ANIBAL TROILO
Letra de: CATULO CASTILLO

tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón
 tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón
 tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón
 tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón
 tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón
 tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón
 tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón
 tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón tu - ra - ma - ban - do - neón mi - co - ra - rón

Gráfico 19. *La última curda* (1956), Aníbal Troilo

“La última curda” (Gráfico 19) ofrece otro caso de motivos emparentados por las mismas células rítmicas y de secciones igualadas en modo y tonalidad (RE menor), aunque aquí el contraste sustancial se perciba en el movimiento melódico. La primera sección cuenta con un motivo basado en el bordoneo de una nota pivote que va descendiendo en el espacio

³⁴⁰ Tangos capitales de Troilo que emplean la bimodalidad al interior de una misma sección: “Barrio de tango” (1942), “María” (1945) “Sur” (1948), “Che, bandoneón” (1949), la milonga “La trampera” (1951), “Discepolín” (1951) y “Te llaman malevo” (1957), entre otros.

de frase. El motivo de la segunda sección desciende cromáticamente pero asciende con cada nueva frase. El total de veinte compases se debe a una frase añadida (compases 25 al 28) debido a que el compositor precisa elevar la melodía antes de emprender el descenso final durante la progresión armónica y, probablemente también, para saciar las dimensiones exigidas por la letra de Catulo Castillo.

Gráfico 20. *Adiós Nonino* (1959), Ástor Piazzolla

Si bien el eclecticismo de su obra resiste cualquier sistematización rígida, buena parte de las piezas compuestas por Ástor Piazzolla se atienen a los principios de simetría, contraste y síntesis que hemos señalado como idiosincráticos del tango.³⁴¹ En “Adiós Nonino” (Gráfico 20), por ejemplo, la oposición entre una sección rítmica sincopada (en FA menor) y una

³⁴¹ El trabajo más ambicioso sobre la obra de Piazzolla hasta la fecha es un recopilado de estudios (García Brunelli 2014). De este libro, retomamos la valoración de Gabriela Mauriño en “Raíces tangueras de la obra de Ástor Piazzolla”. Luego de revisar los elementos del tango tradicional presentes en Piazzolla, concluye: «la

melódica tética con mayor despliegue armónico (en LA bemol mayor), es inmediatamente reconocible para cualquier oyente.

El periodo de dieciséis compases se cumple a rajatabla en ambas secciones, con la salvedad de que la segunda se interpreta dos veces, un recurso que Piazzolla explotaría en el decurso de sus composiciones. Si bien sus tangos tienden a exceder el ámbito de tres minutos señalados como límite para el género, Piazzolla suele propasar esa extensión sin que medie elaboración o desarrollo, sino mediante reexposiciones que contemplan modificaciones en el timbre del solista, el modelo de acompañamiento, la tonalidad, el registro de la melodía embellecida con múltiples adornos, etc.,³⁴² un modo de prolongación de la pieza que no se con- dice con la tendencia sintética del tango sino expansiva del jazz.

El afán experimental de Piazzolla vuelve difícil, como adelantábamos, cualquier sistematización global, pero su obra demuestra una asimilación exitosa de los rasgos distintivos que señalamos a propósito de los motivos tangueros: acentos sincopados, disonancias en tiempos fuertes y alturas atractivas son identificables en el primer motivo de “Adiós Nonino” (**Gráfico 21**), sumado al contrapunto que se establece entre la redonda de la voz superior y la cadencia frigia en la voz del bajo.

música de Piazzolla está profundamente enraizada en el tango tradicional, sometándolo a un nuevo proceso de hibridación y estableciendo enlaces más cercanos con otros géneros. En este contexto, el Nuevo Tango puede verse no como una fractura sino como una expansión de los límites del tango» (García Brunelli 2014, 31)

³⁴² En las versiones para quinteto de las cuatro estaciones porteñas compuestas entre 1965 y 1970, una de las obras más famosas de Piazzolla, las secciones pueden reiterarse hasta seis o siete veces (“Verano porteño”, “Invierno porteño”) bajo la condición de que la melodía sea ejecutada en distintas tonalidades, tempos, dinámicas, con distintos contracantos y armonizaciones, con solos instrumentales recargados de ornamentaciones, etc. En “Primavera porteña”, Piazzolla emplea como forma de reexposición una herramienta compositiva que él se encargó de introducir al tango: el *fugato* a cuatro voces que va modulando por cuartas cada ocho compases. “Fuga y misterio”, “La muerte del ángel” y “Fear” son solo algunos ejemplos de este recurso.



Gráfico 21. Primer motivo de *Adiós Nonino* (1959), Ástor Piazzolla

Esa suma de tensiones producidas en tan poco espacio es contrapesada por un motivo prácticamente estático (**Gráfico 22**) que retorna siempre al mismo punto (Mi bemol) cediendo protagonismo a la línea de bajo que desciende cromáticamente.



Gráfico 22. Segundo motivo de *Adiós Nonino* (1959), Ástor Piazzolla

Un antecedente directo podemos hallarlo en la tercera sección de “Ojos negros” (1918) de Vicente Greco, de similar diseño rítmico-melódico, idéntica estructura armónica e incluso en la misma exótica tonalidad de LA bemol mayor.

6.5 EL TANGO COMO ESPECIE MUSICAL DIFERENCIADA

La definición del tango como especie musical diferenciada no es fácil de resolver. Como tal, se han propuesto observaciones acertadas pero parciales.³⁴³ Efectivamente, el sonido del bandoneón, el marcato, la síncopa, el fraseo y los *yeites* son representativos del tango, pero no reside allí su cualidad diferencial. De ser así, bastaría con añadir unos o varios de estos componentes a cualquier música para convertirla en tango *ipso facto*. A manera de balance del presente capítulo, propondremos una definición.

El tango cuenta con un diseño melódico regular y equilibrado sobre una armonía tonal y un ritmo binario de dos o cuatro pulsos por compás. Dicho diseño determina en el tango la estructura de sus dos o tres secciones regidas por principios de simetría, contraste y síntesis.

La simetría atañe tanto a la macro como a la micro estructura musical, como hemos comprobado holgadamente en el presente capítulo, y la evolución de la forma tripartita a la bipartita no hace sino corroborar esta tendencia hacia el esquema especular.

Los contrastes posibles en el tango son de muy variada índole y abarcan en las instancias de mayor complejidad del género aspectos tanto compositivos (en la macro y micro forma) como interpretativos (en la ejecución concreta del tango):

1. Melodías contramétricas y/o disonantes (tensión y relajación)
2. Ritmo (tético, anacrúsico y acéfalo)
3. Modalidad (menor o mayor),
4. Función armónica (tónica o dominante),
5. Dinámica (piano o forte),

³⁴³ Lo determinante en la identificación de un género popular es su modelo de acompañamiento rítmico (Rodríguez 2012), «el fraseo tanguístico fue una característica definitoria del género desde su aparición con Gardel» (García Brunelli 2015, 167), el tango se define por lo no escrito en la partitura (Gallo 2011) o por las «intenciones de interpretación» imposibles de ser bajadas al papel (Kohan 2019, 40), en el tango hay «un gran peso de lo interpretativo, o sea la utilización de fraseos y rubatos, la utilización de yeites, así como también una cuestión tímbrica, hoy en día nos es muy difícil separar el timbre del bandoneón del género tango (...) aspectos técnico compositivos como la variación y los contracantos como *clichés* que al ser empleados le dan el tinte tanguero» (Rey 2020, 15).

6. Tempo (graduación entre rápido y/o lento)
7. Cambios de tempo (rallentando o acelerando)
8. Carácter de la sección (apasionado, melancólico, lúdico, etc.)
9. Interpretación (rítmico -a tempo- o expresivo -fraseado-)
10. Articulación (acentos largos, breves, staccato, legato, legatísimo, etc.),
11. Patrón rítmico de acompañamiento (marcato, síncopa, 3 3 2, u otros),
12. Modelo de marcación (marcato en dos, en cuatro, en dos invertido, yumba, etc.),
13. Modelo de síncopa (“a tierra”, anticipada o “con arrastre”, sucesivas)
14. Textura (solo, soli o tutti)
15. Tímbrica (cuerdas, vientos, percusión, etc.)³⁴⁴

Simetría y contraste son nociones tradicionales de la música culta europea que se retrotraen hasta el clasicismo (1750-1820), y mucho más atrás también. Y no es nada infrecuente rastrear su presencia en expresiones artísticas de una multiplicidad de épocas y culturas remotas entre sí. Uno podría argüir que un ingente número de géneros populares emplean algunos o varios de los contrastes musicales enumerados (difícilmente todos), pero que un género presente ocasionalmente contrastes no equivale a la sistemática adopción de una lógica contrastiva como principio rector. La misma advertencia aplica al principio de simetría.

La síntesis es, por último, la veta moderna del tango. Treintaidós compases repetidos enteramente (tres minutos, en promedio) determinan su forma breve, cerrada, con final categórico (vulgarmente referido como el “chan-chán” del tango) y su marcada renuencia a prolongar artificialmente la duración o expandir la forma con elaboración o desarrollo temático.

³⁴⁴ A este respecto, hay que aclarar que, si bien no contó con instrumentos percusivos en sus épocas más representativas, los instrumentos comunes del tango ampliaron sus posibilidades tímbricas mediante técnicas extendidas: arrastres y golpes en la madera de madera, por ejemplo, sumados a otros efectos específicos del piano (cluster, yumbas), el bandoneón (teclita, rezongo, vómito), el violín (chicharra, tambor, látigo) y el contrabajo (strapatta). Emblema del tango, el bandoneón cuenta además con la peculiaridad de ser en sí mismo un instrumento de doble tímbrica: las treintaitrés teclas de su mano izquierda ofrecen un sonido a madera, nasal e íntimo, mientras que las treintaiocho teclas de su mano derecha proyectan un sonido estridente y metalizado.

Este es un punto donde el tango se demarca de la música académica, pues el salto del clasicismo al romanticismo implicó la desestimación de la síntesis como imperativo formal.

En el tango, la síntesis se manifiesta en la necesidad de colmar de contenido melódico la superficie total de la partitura. Desde sus expresiones más incipientes hasta la consolidación formal, el tango no admite, por regla general, compases sin contenido melódico, como se observa en cada uno de los ejemplos suministrados a lo largo de este capítulo. Cuando no canta la voz más aguda, un bordoneo o cromatismo en el bajo responde cerrando la línea (en los solos de bandoneón, de guitarra y de piano es donde mejor se percibe este fenómeno). Géneros como el jazz, el rock, el flamenco o la samba brasilera admiten secciones rítmicas desprovistas de material melódico; no así el tango. Los espacios en blanco son impropios del género, como lo son en el fileteado, donde la superficie debe quedar completamente cubierta. Como axioma de la modernidad, la condensación procura depurar de ripios y demás estorbos la experiencia estética para potenciar los estímulos sensoriales. El tango aspira, en esa misma línea, a la singularidad, la brevedad y la rápida compresión de la experiencia estética.

Finalmente, es la elevación **simultánea** de estas tres directrices al rango de principios generales lo verdaderamente distintivo en las expresiones musicales del tango.

7. LA DANZA DEL TANGO

7.1 EL ABRAZO Y LAS FIGURAS

Si los orígenes de su música son borrosos, los de la danza del tango no corrieron mejor suerte. Se sabe que el baile tomó forma en la segunda mitad del siglo XIX, cuando al enlace de la pareja propio de las danzas de salón (vals, chotis, mazurka) y al despliegue de figuras propio de las danzas populares (gato, pericón, zamba), el tango propuso como magistral síntesis el abrazo cerrado en la mitad superior con el dibujo de los pasos en la mitad inferior.³⁴⁵

Hasta la irrupción del tango, ninguna danza había estrechado el abrazo: se rotaba con un enlace abierto sin que las piernas ejercieran otra función que la del desplazamiento circular. No existía tampoco una danza que hubiese incorporado figuras al enlace de los cuerpos: si se ejecutaban pasos, cada uno de los bailarines intervinientes los hacía a la distancia. El tango emplea figuras, entonces, y luego cierra el abrazo: «Los bailes de pareja han evitado la dificultad de bailar abrazados improvisando figuras, de dos maneras: separando los cuerpos para facilitar los movimientos y bailando con coreografías prefijadas para evitar o minimizar la situación de improvisación» (Ferrari 2017, 17).

La combinación del enlace estrecho con figuras improvisadas dentro de un esquema prefijado es el gran descubrimiento del baile, sobre tres premisas fundamentales: «El brazo masculino, que abraza a la mujer, es para dirigirla, no para apretarla; el cuerpo del hombre, hace de soporte del cuerpo de la mujer, para que se apoye en él y acompañe el ritmo que se imprime; los pies son la libertad creadora» (Carretero 1999, 102). Las mitades inferior y superior del cuerpo ejercen, en consecuencia, funciones contrastivas en la danza del tango.

³⁴⁵ Según Carlos Vega, «había, entonces, “figuras” sin interés -como las de los Lanceros- y “enlace” sin figuras -como el del Vals. El tango argentino realiza el milagro de insertar las figuras en el enlace, es decir, la tradición en la favorecida novedad» (2016, 199).

La firmeza del torso, que nunca se altera ni se abandona, permite la comunicación de las directrices entre los cuerpos enlazados; la flexibilidad y la gracia de las piernas, reverso funcional del torso, es donde recae toda la inventiva.

7.2 VARIANTES DEL TANGO-DANZA

Siguiendo un repetido relato sobre los orígenes de la danza del tango,³⁴⁶ los compadres imitaron burlescamente el baile de los morenos en carnaval y de ellos extrajeron sus figuras. Más allá de la veracidad de esta aserción, este estilo antiguo y orillero dio en llamarse “criollo” (u “orillero”, “canyengue”, “arrabalero”), una modalidad jovial y divertida cuya velocidad, con corridas o carreritas incluidas,³⁴⁷ Carretero (1999a, 76-77) atribuye a la urgencia de las clases trabajadoras.³⁴⁸ En este modo de baile,

³⁴⁶ Replicado por Gobello (1980, 13), Benarós (1976, 209) y Flores (1993), entre otros. Para una crítica del abuso de los arquetipos en las historiografías tangueras, consúltese nuestro capítulo “Historiografías y nuevas pesquisas”.

³⁴⁷ «Figura en que se realiza un desplazamiento en línea recta mediante una serie no interrumpida de pasos caracterizada por la rapidez de los movimientos. Se ejecuta un paso sobre cada uno de los pulsos del ritmo. La duración de la “corrida” varía de acuerdo con la cantidad de compases que insume el fragmento musical elegido para realizarla, y concluye al finalizar el mismo» (Cuello en Novati 1980, 130).

³⁴⁸ El cine argentino contiene escenas de tango-danza al estilo canyengue; Ovidio Bianquet “Cachafaz” y Carmencita Calderón lo bailan en *¡Tango!* (1933) de Luis Moglia Barth, lo mismo que Tito Lusiardo y Tita Merello en *Así es el tango* (1937) de Eduardo Morera. *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), *Carnaval de antaño* (1940) e *Historia del tango* (1949), dirigidas por Manuel Romero, recrean el Buenos Aires finisecular y “Lo de Hansen”, un salón ubicado en los bosques de Palermo, al igual que *La cumparsita* (1947) de Antonio Momplet y *La parda Flora* (1952) de León Klimovsky. En ellas se aprecia esta modalidad de baile.

Los cuerpos y rodillas se flexionan, los torsos se mueven más ondulantemente, los brazos se disponen de modo diverso, tales como que el brazo y manos del hombre y de la mujer se ciñen en la espalda de la mujer, etc. Bailan piezas de un ritmo más vibrante y veloz. (...) La idea es que se permiten movimientos más ostensibles, como recreando un baile informal y divertido (Lidia Ferrari 2017, 103-104).

La aceleración de la caminata se veía interrumpida por cortes súbitos: «Los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre» (Vega 2016, 199). A diferencia de otras danzas donde el movimiento de los bailarines resulta simétrico, el tango enfatiza el contraste, la diferencia de los roles complementarios: la quietud del hombre solicita la proposición de la mujer y viceversa, en una suerte de diálogo continuado.³⁴⁹

Los movimientos aspaventosos de los orígenes se fueron atenuando y se dio en el baile lo que en la música y en las letras: aunque no desaparecería del todo, la jovialidad cedería a la gravedad de la expresión, y la ampulosidad a la sofisticación. Para esta época, las modalidades de baile se bifurcaron y el carácter de la danza se tornó más introspectivo, conformándose en consecuencia un nuevo estilo “milonguero” o “liso” (1905-1915).

La pose del tango asumió la forma de una V invertida llamada “apile”, donde el cuerpo de la mujer pareciera reposar sobre el del hombre, y cuya dinámica supone «una estabilidad relativamente autónoma, para que la forma del abrazo en apile se sostenga y se

³⁴⁹ Una breve aclaración respecto a la terminología. En los últimos años se ha propuesto reemplazar los conceptos de “hombre” y “mujer”, ampliamente difundidos en la jerga tanguera, por los anglicismos *leader* y *follower*, por entenderse que dichos conceptos aluden a una función del baile que puede ser cumplida por cualquier persona indistintamente de su sexo, lo cual es estrictamente cierto. De hecho, los bailarines profesionales de tango suelen practicar, a modo de ampliación de su experiencia, el rol del sexo opuesto. Sin embargo, no compartimos que esta diferenciación de roles traiga aparejada, como queda implícito en la propuesta de reformulación, una jerarquía, sino una complementariedad en el modo en que hombre y mujer se vinculan entre sí.

mantenga durante el baile» (Ferrari 2017, 19-20). Por el influjo de los entornos más aristocráticos, habría de surgir una modalidad más lavada de figuras, el tango “salón”, donde los cuerpos evitan el contacto estrecho manteniendo la posición vertical paralela.

A estas modalidades (“criollo o canyengue”, “milonguero o liso”, “salón”) se añade hacia los años cuarenta el tango “fantasía” (hoy día llamado “escenario”) que, pensado para deslumbramiento del público, incorporó recursos de otras danzas y de la acrobacia sobre una coreografía estipulada de antemano constituyéndose, en consecuencia, en el único baile de tango no basado en la improvisación.³⁵⁰ Hacia los años noventa surge la última modalidad hasta la fecha, el tango “nuevo”, con un abrazo más laxo, un desarrollo más fluido e influencias de otras danzas.³⁵¹

³⁵⁰ El auge dancístico de aquellos años representó, de acuerdo con Ogando, «la síntesis de esas tensiones» que superan «la dicotomía de un tango orillero / auténtico / marginal que se opone a la de un tango liso / artificioso / social para evitar caer en interpretaciones reduccionistas de nuestra cultura» (2001, 196).

³⁵¹ Para una sistematización de los orígenes contamos con la investigación realizada por Inés Cuello en “La coreografía del tango”, capítulo integrante del primer volumen de la *Antología del tango rioplatense* (Novati 1980, 123-137). Allí se proponen tres periodos correlativos: manifestación (1898 - 1904), adaptación (1905 - 1910) y codificación (1911 - 1916). La manifestación (1898-1904) se distingue por «una improvisación constante y (...) gran flexibilidad en el enlace de los bailarines; inclusión de variadas figuras o “cortes”; suspensión momentánea del desplazamiento; marcadas “quebradas” o movimientos laterales de caderas; presencia de tacneos, pasos cruzados y movimientos de vaivén o balanceos; y por último, una estrecha vinculación entre la danza y la música». Durante la adaptación (1905-1910), «su coreografía sufre una doble modificación: se complica y se simplifica. Por un lado, al imponerse la costumbre de realizar concursos de baile, se favorece la práctica de elaboradas formas para la competición, y sus figuras se tornan entonces cada vez más difíciles y complicadas: también se conocen nuevos nombres como “cuatro” y “sentada”. (...) Y, por otro lado, como consecuencia de su difusión más amplia, se dejan de lado complejos desplazamientos y comienza a bailarse “tango liso”, es decir con figuras simples y sin elásticos contoneos, más apropiado para las aptitudes físicas del bailarín común, no dotado naturalmente». La tercera fase, la “codificación” (1911 - 1916), se caracteriza «por la fijación de su coreografía en esquemas invariables y la expresión medida de los mismos. (...) Ciertas reglas impuestas por la gentileza, la corrección y la moralidad determinan la relativa proximidad en el enlace de los bailarines, que deben mantenerse bien erguidos durante el baile. También es destacable la ausencia de tacneos y quebradas de las caderas» (Cuello en Novati 1980, 125-127)

7.3 LA CAMINATA Y EL CORTE

Uno de los descubrimientos del tango consistió, según vimos, en la alternancia entre el recorrido de la pareja por la pista y la suspensión del desplazamiento que propiciaba quiebres de cadera (que no habrían de perdurar más allá del estilo “criollo”) y dibujos en los pies:

El tango introduce la pausa, la detención en distintos momentos del baile como un elemento constitutivo fundamental. Es esta manifestación lo que suele denominarse con el término “cortes”, citado con frecuencia si bien muchas veces no se conoce exactamente su significado. Vale la pena agregar que la palabra quebrada, habitualmente unida a corte, alude a los movimientos quebrados de las caderas; pero este es un rasgo de estilo del tango de las primeras épocas que luego cayó casi enteramente en desuso. (Falcoff 2006, 64)

Los dos modos esenciales en la danza del tango son la caminata y el corte que permite, incluso, «dormirse durante uno o dos compases» (Aricó 2008, 90). Caminata y corte son los equivalentes formales del marcato y la síncopa en el acompañamiento musical de tango en vista de que el marcato impulsa el tempo hacia adelante mientras la síncopa lo retrae. La caminata reemplaza el giro mecánico de las danzas de salón proponiendo un uso improvisado libre de la superficie mediante desplazamientos donde los pies apenas se despegan del suelo:

Cuando se camina los pies acarician el suelo. No se levanta el pie ni tampoco se arrastra: se lo acaricia. (...) Se prefiere, generalmente, que los pies apoyen primero la punta para terminar pisando con toda la planta. Tanto el hombre como la mujer deben apoyar todo el pie, pero el primer contacto con el suelo

Para un interesante *racconto* de los estilos dancísticos del tango y un estudio del ecosistema de las milongas porteñas y sus códigos de conducta desde un enfoque antropológico, véase Carozzi (2015).

debería ser la punta, pues sobre ellas se rota y en el tango se baila rotando continuamente (Ferrari 2017, 36).

Con su avance, la caminata implica una invasión del espacio inferior de la contraparte y el corte, una invitación a que el otro rellene con figuras la distancia que separa los cuerpos en cuestión. El tango abrevia los pasos y hace de la caminata su esencia: se trata menos de desplegar ampulosos movimientos que de ostentar elegancia en el andar. A ello alude Curt Sachs en “La época del tango”, capítulo contenido en su *Historia universal de la danza*:

El rápido abandono del balanceo de los brazos y el sacudimiento de los hombros, ilustra el principio universal socializante: la civilización requiere el movimiento cerrado. (...) El rechazo de todo movimiento expandido y la preservación de esas cualidades que llevan inevitablemente a lo cerrado y restringido. Se descarta el movimiento grotesco y exagerado. El quieto deslizamiento reemplaza al antiguo girar, y el restringido paso deslizado, al afectado paso de punta. El *twostep* originario con un movimiento sobre cada negra, cede rápidamente al *onestep* con un solo movimiento para todo el compás. En el *tango*, el número y variedad de pasos es menos importantes que la acentuación de algunos de ellos. (...) La tendencia según se advierte siempre, es hacia la disminución y restricción de todo movimiento (Curt Sachs 1944, 446).

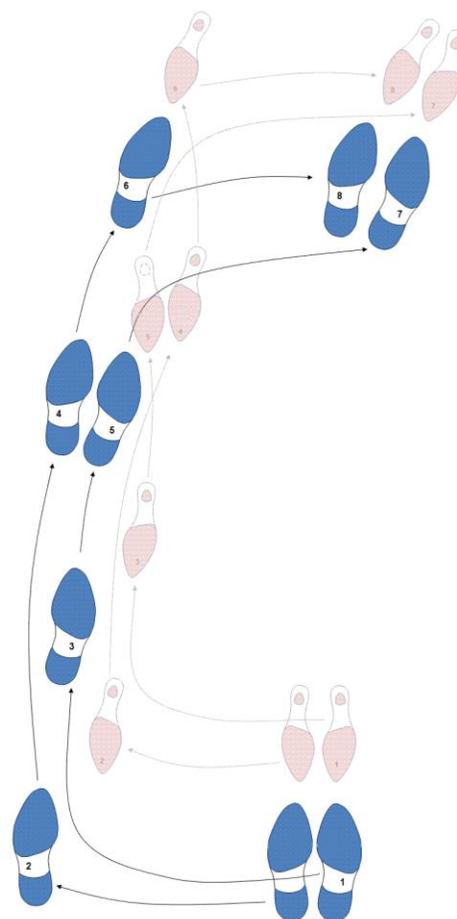


Gráfico 23. El ocho básico

El tango ahorra movimientos, descarta todo juego de caderas y meneos del torso tan frecuentes en otras danzas latinoamericanas, así como todo levantamiento excesivo de los

pies. El piso se acaricia al andar y el pie apoya siempre, primero, la punta, pivote gravitatorio del cuerpo. El movimiento rotatorio del vals cede al deslizamiento sutil dentro de esquemas reducidos y simplificados como el ocho básico (**Gráfico 23**). Todo en el tango apunta a la economía, a un aprovechamiento eficaz de las energías dirigidas al suelo:

La manera del tango supone economizar movimientos en el resto del cuerpo para concentrarnos en la improvisación con los pies y en el contacto con nuestro partner. (...) La gente ve garabatos, firuletes, figuras en las piernas, pero no la vibración que acontece entre los cuerpos. Por esta razón el tango es minimalista en los otros movimientos que pueden restarle energía a la pisada, la que resuena dentro de los dos cuerpos (Ferrari 2017, 83).

La lógica es análoga a la que apuntábamos a propósito del fraseo creado por Gardel en el canto: importa menos la cantidad de notas interpretadas que la diferenciación de una nota al interior de la melodía. Ese principio rige en los pasos que van trazando los bailarines sobre la pista. Tanto en la música como en la danza, la función que cumple la pausa es evidente: sin ella, la nota musical o la figura de baile en cuestión sería una más en un océano indiferenciado de notas o de figuras. La pausa es la herramienta que el tango emplea para aislar un elemento y dotarlo de singularidad.

7.4 SENSUALIDAD E INTROSPECCIÓN

La vena erótica del tango germinal, con frecuencia ponderada hasta el absurdo,³⁵² fue el destello de modernidad que intrigó a los europeos. En tiempos donde el puritanismo vic-

³⁵² Acaso haya sido Güiraldes el primero en plasmar poéticamente esta veta lúbrica del baile primigenio del tango en su poema “Tango” contenido en *El cencero de cristal* (1915). Martínez Estrada aludiría al «baile de

toriano comenzaba a reblandecer, el abrazo estrecho convirtió «al tango en símbolo de modernidad y de libera(liza)ción de las relaciones entre los sexos» (Pelinsky 2000, 15), lo cual contribuyó a granjear su ingreso a los salones parisinos, previo lavado de sus figuras. El contacto de los torsos y el rozamiento de las piernas llevaron a que el tango fuera visto como un ritual amatorio salvaje y primitivo (tal la imagen que proyecta el susodicho poema de Güiraldes) y ello, a su vez, empalmó con las búsquedas artísticas de las vanguardias europeas hacia las primeras décadas del siglo.³⁵³ Más allá de esto, y si bien en un sentido laxo las danzas de pareja representan una situación de cortejo entre el hombre y la mujer, es posible que desde entonces el erotismo del tango se haya exagerado hasta la caricatura, sobre todo desde miradas foráneas.³⁵⁴

candil, untuoso, lúbrico» (2001, 220) en un apartado de *Radiografía de la Pampa* (1933), Rafael Flores menciona «cierta forma de cortejo sensual y posesivo en la pareja» (1993, 16) y Eduardo Romano habla de «ribetes sexográficos» (1983, 90). Matamoro retoma la analogía entre baile y cópula: «Los dos movimientos yuxtapuestos imitan la inmisión fálica, el roce vaginal y la efusión eyaculatoria. Los torsos permanecen inmóviles, reduciéndose la danza a los movimientos ejecutados de la cintura pelviana para abajo» (1982, 56). Mínimo muestrario de la insistente vinculación entre la danza del tango y el sexo.

³⁵³ Florencia Garramuño (2008) condensa esta actitud dual de las vanguardias, este paradójico interés por lo novísimo y por lo arcaico, con el vistoso oxímoron de “modernidades primitivas” en alusión al tango argentino y a la samba brasilera. Hacia los años veinte y treinta, el tango encarnaba la modernidad (el sexteto musical con instrumentos europeos, la danza de salón, el cine sonoro, el riguroso esmoquin de sus músicos, sus cuidadas letras, etc.) y lo primitivo (los violentos contratiempos de su música, la posesión animal de la pareja en trance, su espuria genética de lenocinio, etc.).

³⁵⁴ En el cine extranjero, el tango connota exclusivamente erotismo (violento o animal, muchas veces) desde que Rudolph Valentino lo bailara disfrazado como un gaucho gitano en la película muda *The four horsemen of the apocalypse* (1922) de Rex Ingram. La violación y el asesinato que coronan el sórdido romance de *Last tango in Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci viene reforzado alegóricamente por el fondo de tango. En *Naked tango* (1991) de Leonard Schrader, un malevo y una prostituta bailan en un matadero, puñal en mano, sobre la sangre de las reses. En su rol de coronel ciego retirado, Al Pacino impresiona a una bella joven en una recordada escena de *Scent of a woman* (1992) cuando bailan “Por una cabeza”, el mismo tango que empleara dos años después James Cameron para el galanteo entre un agente de la CIA (el robótico Arnold Schwarzenegger) y la sensual villana (Tia Carrere) en *True lies* (1994). En *Tango, no me dejes nunca* (1998) de Carlos Saura, un productor teatral monta un espectáculo que culmina con el apuñalamiento de la bailarina. En *The tango lesson* (1998) de

La otra cara de este baile, su introspección,³⁵⁵ no goza de tanta reputación, aunque sea una consecuencia lógica de su fundamento de improvisación constante. El estado de creatividad permanente implica que, si bien los bailarines disponen de algunas micro secuencias previas inmediatamente reconocibles en la pista por uno y otro, tanto hombre como mujer ignoran cuál será el resultado de la danza. El diseño se va construyendo a medida que se camina. Ello exige la máxima concentración por parte de ambos, ya que la incertidumbre se solventa en el diálogo mudo que se establece entre los puntos de equilibrio y el peso de los cuerpos. Es en esa muda comunicación que se dirime la resolución del baile, la dirección de la pareja y el despliegue de las figuras:

El tango propone una experiencia de intimidad, producto de que se baila abrazados e improvisando, lo que requiere una percepción del partner y una conexión estrecha entre las mutuas sensibilidades. Es un baile de improvisación continua, lo que requiere una concentración en la conexión entre los dos partner, una entrega a la percepción mutua, una creatividad permanente (Ferrari 2017, 79).

La dualidad entre la sensualidad y la introspección de la danza expresa los dos polos de la experiencia tanguera, simbolizados en sus colores más representativos. La moda en París había llegado a la postulación de un “color tango”, un anaranjado oscuro similar a la corteza de una calabaza. Sin embargo, el tiempo impondría el rojo y el negro como colores predilectos en las milongas y los espectáculos de tango, simbolizando con ello la naturaleza

Sally Potter, el baile recubre la experiencia erótica de la pareja protagonista. En *Assasination tango* (2003) de Robert Duvall, un sicario norteamericano toma lecciones en una milonga de Buenos Aires mientras planifica su próximo golpe.

³⁵⁵ Como en aquella frase apócrifamente atribuida a Discépolo («El tango es un pensamiento triste que se baila»). Laura Falcoff, por ejemplo, habla de actitudes «más introspectivas que sensuales» (2006, 63) en la danza y Mario Broeders, de «profunda intimidad» (2007, 35).

dual del tango que Celedonio Flores capturara en sus versos:³⁵⁶ sensualidad, deseo y vida (rojo); soledad, tristeza y muerte (negro).

7.5 LOS ESQUEMAS Y LA IMPROVISACIÓN

El tango contiene esquemas prefijados aunque maleables (como aquel incluido en el **Gráfico 23**) que los aprendices suelen incorporar en sus primeras lecciones. Se trata de estructuras simples que admiten variaciones (en el ocho básico, por ejemplo, la salida del hombre hacia atrás, hacia la izquierda o hacia adelante). Puesto que cada paso ocupa dos pulsos musicales (una blanca, en tiempo de negra), los ocho pasos corresponden a cuatro compases, la típica frase musical del tango. Estos esquemas, generalmente variaciones del ocho básico segmentado en mitades de cuatro pasos cada una, representan el único diseño simétrico de toda la danza, ya que los roles del hombre y la mujer rompen con la simetría para enfatizar la complementariedad contrastiva, según comprobaremos. Por lo demás, estos esquemas pueden verse interrumpidos a mitad de su realización merced a la improvisación que contempla como posibilidad siempre latente nuevos rumbos para los pasos que se vienen ejecutando:

Juntos en un abrazo, más abrazado que él mismo, hombre y mujer, mujer y hombre, en plena libertad, determinan la ejecución de voluntades plasmadas en tiempo y espacio (...) Encontrándose en una libertad real que ya no es oposición entre los integrantes de la pareja, sino que es un estado de independencia y disponibilidad hacia el complemento integrador de la totalidad estructural de la misma, asumiendo así cada uno toda la responsabilidad de su autonomía y aumentando las distintas fases de la libertad dinámico-espacial a medida que van haciéndose más productivas las evoluciones del juego dancístico (Dinzel 1998, 288)

³⁵⁶ «Y yo me hice en tangos, / porque es bravo, fuerte, / tiene algo de vida, / tiene algo de muerte», versos de “Por qué canto así” (1943) que Julio Sosa recitaría modificados sobre el fondo musical de “La cumparsita” junto a la orquesta de Leopoldo Federico.

De allí que Rodolfo y Gloria Dinzel planteen la improvisación como sello distintivo del tango en todas sus modalidades excepto “escenario”, cuya coreografía suele pautarse de antemano. Identifican niveles de ejecución en el baile según las formas de improvisación, sea esta impura (tradicional), mixta (encadenado) o pura (improvisado). Si los esquemas ofrecen cierto orden antes de que se produzca el primer contacto, la improvisación es entendida como un ejercicio de la libertad para los bailarines ya que ambos, hombre y mujer, gozan de capacidad propositiva.

7.6 EL HOMBRE Y LA MUJER

En vista de que la danza no cuenta con un patrón rígido más allá de estas micro secuencias señaladas en el apartado anterior, la organización general de la danza cae bajo responsabilidad del hombre, quien dirige la caminata con su “marca”:

Una singularidad del tango, un rasgo sustancial que no ha cambiado a lo largo de más de cien años, es que el varón va induciendo con el pecho y el brazo los movimientos, pasos y figuras de su compañera en el curso del baile. Ese acuerdo misterioso que sorprende a los no iniciados surge de la sutil “marca” que el hombre imprime a la mujer y de la respuesta inmediata pero muy afinada de ella: ni demasiado apresurada ni con excesiva demora (Falcoff 2011, 105).

Ahora bien, que el hombre conduzca no implica en absoluto una subordinación del rol femenino al masculino,³⁵⁷ pues el hombre dirige todas sus energías a procurar el destaque

³⁵⁷ Tesis muy difundida, por cierto. Para Marta Savigliano, por ejemplo, el abrazo del tango es «el abrazo entre opresores y oprimidos (en términos de clase, raza y género sexual), que se buscan, se topan y luchan entre sí» (1994, 82). En *Tango, la mezcla milagrosa*, Carlos Mina retorna sobre esta idea: «El ritual celebratorio de las relaciones machistas queda estañado en las figuras de la danza» (2007, 138). Rafael Flores entiende que «en el

de la mujer, quien sobresale por inventiva propia. Mientras el hombre desempeña un rol de estructura y centro, la mujer es floritura y desborde: recordemos que aquel mantiene su posición firme mientras esta dibuja ochos en el piso, en uno de los dibujos más comunes del tango. La función del hombre consiste en suministrar los cimientos para que la mujer pueda edificar encima. La dinámica entre ambos no es de títere y titiritero, sino de dos entes dialogantes sobre una lógica dual de opuestos complementarios:

El varón conduce a su compañera –por la pista, en los movimientos y figuras que le sugiere, y sin que se miren ni se hablen– a la vez que elige los pasos con que va armando su baile. La mujer se deja conducir, atenta a lo que le marca el hombre, si bien su respuesta no es de ningún modo pasiva. La propuesta improvisada del hombre y la respuesta espontánea de la mujer se producen simultáneamente, con un tipo de entendimiento que suele resultar misterioso a un espectador ocasional. La marca, el eje del equilibrio, la manera de caminar y la relación con la música –aspectos atinentes al dominio de la técnica del tango– eran y continúan siendo una responsabilidad masculina (las modalidades que imponen hoy las milongas gays y lesbianas no han alterado la división de roles, independientemente de quién asuma cuál de ellos) (Falcoff 2006, 64).

A partir de esta oposición fundamental, los roles del hombre y la mujer se atienen a un nítido principio de contraste: «El hombre indica cuando comienza el paso pero la mujer decide cuando termina» (Ferrari 2017, 58). A diferencia de otras danzas donde hombre y

baile, las figuras del galanteo y la pelea (nunca retroceder dando la espalda) se prolongaban al florear a la mujer en el ocho y las sentadas» (1993, 126). Sin embargo, Laura Falcoff sale al cruce del «feminismo descaminado (que) afirma que esta, por así llamarla, “dependencia” de la mujer, hace del tango un baile machista, una relación de dominación y sometimiento. Error: cuando un hombre baila verdaderamente bien, su objetivo más importante es hacer lucir bellamente a la compañera que le toca en suerte» (2011, 105), y Lidia Ferrari colige que «hay prejuicios e ideas falsas respecto del tango como un baile machista, donde el hombre comanda, ordena y la mujer simplemente sigue. Por el contrario, en el tango la posición pasiva de la mujer no ayuda al baile, sino que lo dificulta. La mujer debe ser completamente autónoma respecto de su equilibrio, su balance, su eje vertical y su forma de hacer los pasos. En cuanto ella es plenamente dueña de sus movimientos, puede responder más fácilmente y de mejor manera a la propuesta del leader, a su vez proponiendo su baile al bailarín. Esta autonomía no impide su entrega, por el contrario, la favorece» (2017, 61)

mujer ejecutan idénticos movimientos en lógica especular, en el tango cada uno de los intervinientes realiza pasos diferenciados con relativa independencia del otro: «la propuesta improvisada del hombre y la respuesta espontánea de la mujer se producen simultáneamente» (Falcoff 2006, 64). Tan profunda resulta esta compenetración de roles, que ello redundaba en la imposibilidad de aprender esta danza de forma aislada.

Muchos ritmos admiten la danza solitaria o la coreografía grupal. Dichas modalidades, si bien ocasionalmente implementadas en los espectáculos de tango como novedad dentro de la propuesta artística, resultan impropias del tango. Más aún, cuando uno de estos espectáculos presenta un solo, el bailarín mantiene los brazos en el aire como si danzara con una persona invisible. Diciendo, en ese tren de pensamiento, aquel proverbio inglés de *It takes two to tango*, ya que hombre y mujer conforman en esta danza una díada indivisible:

El bailarín inicia la dirección, pero de acuerdo a cómo responda la bailarina, será la prosecución del baile. Se trata de un engranaje donde cada uno propondrá y será seguido por su partner. (...) Quizá convendría transformar la idea de esquema estímulo-respuesta por la de un engranaje, donde la acción del hombre (todo su cuerpo, su sensibilidad y su intención) conduce a que la mujer también produzca acciones (con todo su cuerpo, su sensibilidad y su intención) que a su vez encadenan en las acciones del hombre y así sucesivamente, siendo muy difícil aislar absolutamente la acción de uno de la del otro (Ferrari 2017, 30-33).

7.7 PRINCIPIOS FORMALES DEL TANGO-DANZA

En *Danzas tradicionales de la Argentina*, Héctor Aricó señala que la danza del tango

Se gestó en los suburbios de la ciudad de Buenos Aires entre 1870 y 1890. A través de su evolución coreográfica se distinguieron tres estilos característicos iniciales: *criollo*, *liso* y *de salón*. Tuvo difusión en las zonas urbanas, la campaña y los salones de casi todo el país. Cabe destacar que la aparición de un nuevo estilo no significó el abandono del anterior. (...) El secreto de su consagración fue la inclusión de

figuras en la posición de enlace *abrazado* y la *suspensión del desplazamiento* (...) Por tratarse de una danza basada en la improvisación, es obvio que no existe recopilación de una versión coreográfica completa. (...) No tiene introducción. Una vez iniciada la música cada pareja comienza a bailar cuando lo desea, siendo el varón quien toma la iniciativa. (...) El hecho de que varias parejas compartan un mismo espacio para bailar no implica interdependencia entre ellas, excepto la consigna tradicional de que todas deben desplazarse en sentido de vuelta entera (Aricó 2008, 87).

A modo de compendio, definiremos al tango como una danza de pareja abrazada donde ambos bailarines, generalmente de sexos opuestos, improvisan libremente a partir de micro secuencias simétricas. La pareja es solista e independiente de toda relación externa, pues el sentido no es colectivo sino de intimidad, gracias a la comunicación secreta que se establece entre el peso de los cuerpos y los puntos de equilibrio. El abrazo firme de la mitad superior por donde se comunican las directrices invisibles entra en oposición funcional con la flexibilidad creativa de la mitad inferior del cuerpo por donde se expresa la libertad creativa de ambos bailarines.

Sujetos mediante un agarre estrecho, ambos caminan con elegancia hasta producirse una pausa que abre la posibilidad de ejecución de múltiples figuras (giros, ganchos, voleos, ochos, etc.) en conjunción, es decir, de un modo no simétrico sino contrastivo, pues la propuesta ornamental de uno precisa de la quietud complementaria del otro.

En su recorrido trazan una trayectoria articulada donde «hay un uso mínimo del espacio -línea recta- y momentos de mayor tensión, en que se realizan evoluciones combinadas sobre patrones irregulares de mayor amplitud espacial» (Cuello en Novati 1980, 130), lo cual redundante en una explotación cabal de la superficie disponible, un principio de saturación que indicamos a propósito del fileteado porteño y de la música. Los bailarines de tango no se limitan a la rotación mecánica en sentido horario o antihorario, sino que propenden a ocupar la totalidad de la pista, sea esta amplia o minúscula.

El hombre y la mujer, el abrazo y las figuras, la caminata y el corte, la sensualidad y la introspección, los esquemas y la improvisación, son expresiones de una misma tendencia contrastiva integrada en un principio general de condensación que Curt Sachs señalara como

epítome de la civilización y sus discretos usos: la disminución del ritmo, la reducción de los esfuerzos, la abreviatura de los movimientos, las sutilísimas acentuaciones y los arranques insinuados con una marca indetectable para cualquier observador externo.

8. EL FILETEADO PORTEÑO

La etimología del término “filete” (del latín *filum*, “hilo”) nos previene sobre el carácter lineal, de contornos nítidos y siluetas definidas, de esta forma de arte pictórico que acabaría convirtiéndose en el estilo ornamental por excelencia de Buenos Aires. La ciudad había inspirado los diseños del fileteado con sus terminaciones neo clásicas (como la Facultad de Derecho en la Recoleta), barrocas (como el Teatro Nacional Cervantes en San Nicolás) y francesas de la *Belle Époque* (como el Palacio de Aguas Corrientes en Balvanera),³⁵⁸ aunque esta suerte de acabados y ornatos podían hallarse en todo tipo de superficie, como vitrales, azulejos, salientes, puertas cancel, grabados, etc. (**Gráfico 24**).

Como un hermano gemelo del tango, el filete porteño comparte con aquel un origen mitológico y marginal.³⁵⁹ Ambos nacieron en la cuenca del Río de la Plata hacia el cambio de siglo y las coincidencias van más allá, pues el fileteado se inició como un oficio ingenuo, sin mayores pretensiones, creado por inmigrantes italianos de humilde condición que se propusieron decorar los paneles laterales de sus rodados (**Gráficos 25**) siguiendo el modelo de

³⁵⁸ Según Alfredo Genovese, «los ornamentos y formas que utilizaban los fileteadores en sus composiciones, estaban basadas en las copias adaptadas de los elementos decorativos que tenían a la vista en aquel tiempo» (2011, 31), y añade que el modelo arquitectónico más influyente para el fileteado fue el neo clásico y no el *art nouveau*, cuya distintiva “línea látigo” no pasó al filete. Para este capítulo, seguiremos los lineamientos teóricos de este reconocido fileteador que ha vertido sus conocimientos en tratados y manuales sobre la materia.

³⁵⁹ «En una carrocería de Paseo Colón (...) dos chicos, Vicente Brunetti y Cecilio Pascarella, que cumplían tareas subalternas como barrer, cebar mate, revolver pintura. En ausencia del pintor, el patrón les preguntó si se animaban a hacerlo: en esa época se usaba un gris deslucido. Los chicos hicieron bien el trabajo... Días después, el patrón les pidió que fueran a dar la última mano a otro carro. (...). Los chicos aceptaron. Al ir encontraron un pote de pintura roja y tuvieron la idea de usarlo en los rebajos de la madera. El lunes, el patrón los levantó en peso: había que dar una nueva mano para poder cobrar el martes. En tanto, llegó el dueño y los chanfles rojos le gustaron. Y para sorpresa de todos, en los días siguientes, los dueños de carros del mercado cercano los llevaron para que les pinten los rebajos de color» (Barugel y Rubió 2004, 18).

las ménsulas, las mayólicas, los capiteles y las volutas de la imponente arquitectura finisecular porteña. Lógicamente, estos primeros diseños «son simples (...) sus figuras son planas, sin marcación de volumen (ausencia de luces y sombras) ni contrastes llamativos» (Bavoleo 2015, 122), como simples fueron en sus inicios las expresiones del tango germinal.

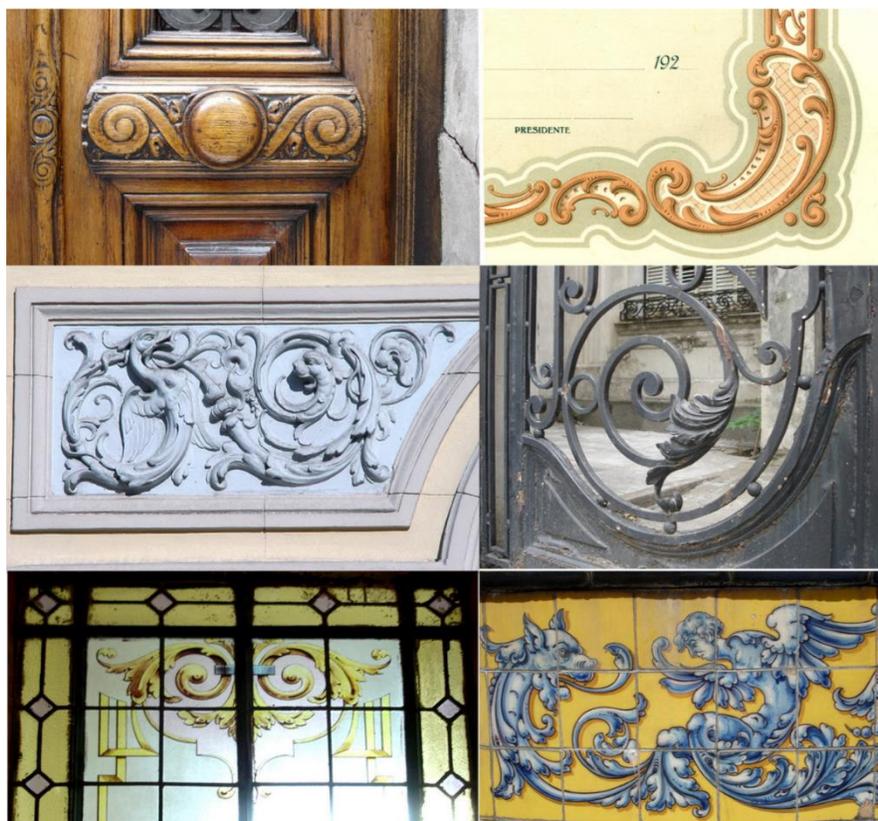


Gráfico 24. Fotografías de motivos ornamentales que inspiraron el fileteado. Gentileza de Alfredo Genovese.

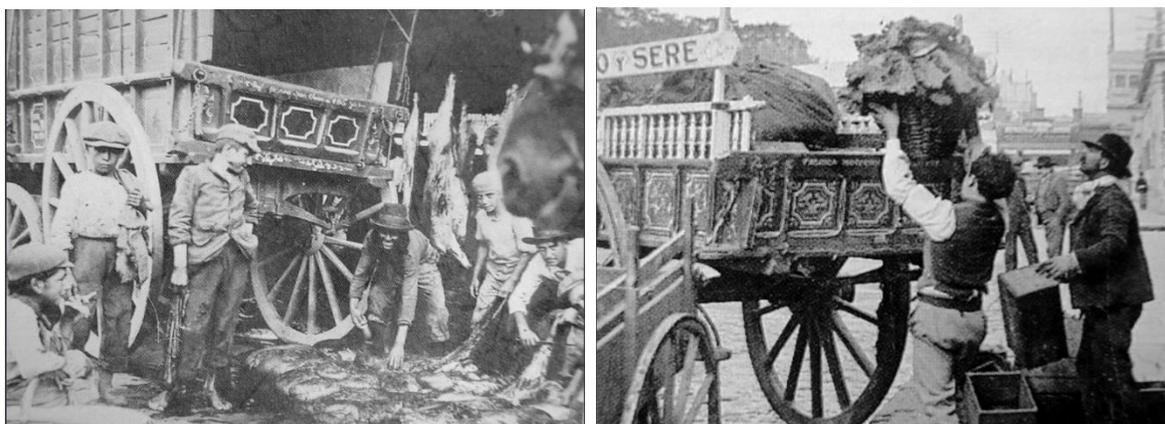


Gráfico 25. Juan Manuel Amieva, *Fileteado porteño: surgimiento, apogeo, crisis y resistencias*, p. 4 y 6

La evolución del filete porteño desde su primigenia decoración de transportes a las composiciones más complejas fue gradual, pues no sería sino hacia los años sesenta cuando se asentara como un estilo pictórico reconocible cuyos atributos el antropólogo Norberto Cirio (en Genovese 2011, 12-13) se encargó de enumerar:

- 1.- el alto grado de estilización,
- 2.- la preponderancia de colores vivos,
- 3.- la marcación de sombras y claroscuros que crean fantasías de profundidad,
- 4.- el preferente gusto por la letra gótica o los caracteres muy adornados,
- 5.- la casi obsesiva recurrencia a la simetría,
- 6.- el encierro de cada composición en un marco pintado,
- 7.- la sobrecarga del espacio disponible y
- 8.- la conceptualización simbólica de muchos de los objetos representados (por ejemplo la herradura como símbolo de buena suerte, los dragones como símbolo de fiereza o virilidad).

Si bien el fileteado y el tango se asociaron tardíamente,³⁶⁰ sus estéticas corrieron en paralelo y arribaron a conclusiones semejantes, sobre todo en el modo en que adoptaron los principios de disposición espacial que distinguen a la ciudad moderna (simetría, contraste, condensación) y a algunas formas del arte urbano, según veremos más adelante. Más aún, las

³⁶⁰ Anota al respecto Norberto Cirio: «Este proceso no ha sido aún muy documentado, pero desde aproximadamente una década el filete se unió al tango en carta distintiva de identidad porteña. (...) se echa mano a él cuando se desea decorar un comercio o crear un ambiente “típico” para atraer a una clientela muchas veces extranjera. No digo que este cambio cultural sea una mera fachada pintoresquista o un recurso pseudo nacionalista para maximizar la atracción de un público consumidor siempre ávido de exotocidades, pero tampoco constituye un inocuo proceso *naïf* nacido de la mal llamada “sabiduría popular”» (1996, 184)

ocho características identificadas en el fileteado por Cirio pueden verse como la aplicación concreta de los principios de simetría (5 y 6), contraste (2, 3) y síntesis (1, 4, 7, 8).

8.1 SIMETRÍA

El marco cuadrado o rectangular determinó la forma cerrada de la composición en el fileteado, cuyo dibujo se organiza a partir de un centro sometido a una rigurosa simetría (**Gráfico 26**). La lógica del fileteado es especular: primero se divide la composición con una línea vertical trazada en el eje horizontal y desde allí se proyectan dos mitades idénticas e invertidas. Tal es la disposición en los dos primeros paneles incluidos en el **Gráfico 26**.

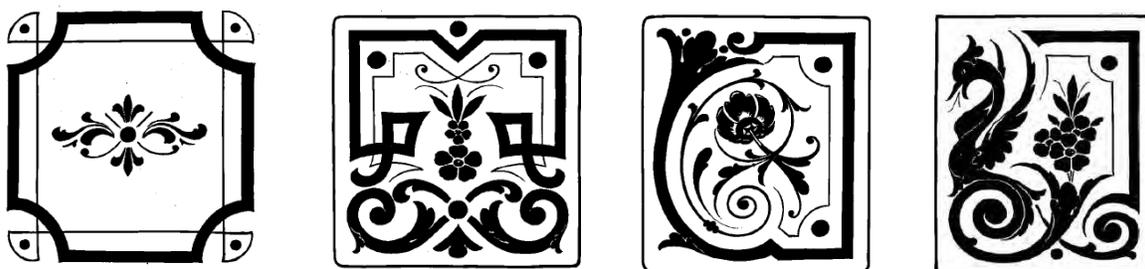


Gráfico 26. “Modelos de primeros paneles dibujados por Carlos Carboni”, Esther Barugel & Nicolás Rubió, *El filete porteño*, p.53.

Para garantizar equilibrio a la composición, el fileteador deja un breve espacio en blanco (llamado “talón”) entre el borde exterior y el diseño interior.³⁶¹ Los marcos emplazan

³⁶¹ Genovese explica que la distancia del talón debe ser exacta: «cuando el talón es insuficiente, el fileteado aparece como comprimido entre los bordes y cuando es excesivo, el fileteado aparece como flotando dentro del espacio del soporte. Cuando el talón es equidistante con respecto a todos los bordes, se suele dejar un poco más de espacio en la parte inferior, correspondiente a la medida de la sombra proyectada por el motivo» (2011, 32).

el dibujo central muchas veces acompañado de mensajes escritos (**Gráfico 27**), mientras que son las llaves (líneas diagonales) las que organizan las composiciones asimétricas.

En el **Gráfico 27** observamos cómo el borde interior (llamado “banda”), la línea de color beige con efecto tridimensional, reserva todo el peso a la mitad inferior del eje vertical, donde la línea se abigarra en hojas de acanto acabadas en volutas. Es propio del fileteado recargar la composición hacia abajo y dejar la parte superior más liviana de contenido.



Gráfico 27. Marcelo Sainz, *Argentina*, esmalte sintético sobre chapa

Cuando las dos mitades horizontales del filete no resultan simétricas, el excedente de contenido recae sobre el costado izquierdo de la composición (los dos últimos paneles del **Gráfico 26**, con la hoja de acanto y la figura zoomórfica del dragón, respectivamente). En dichos casos, el equilibrio se consigue mediante una línea diagonal ascendente de izquierda a derecha (**Gráfico 28**).



Gráfico 28. “Composición asimétrica y simétrica”, Alfredo Genovese, *Manual del Filete porteño*, p.34

Esto equivale a sostener que, o bien se cuenta con un diagrama especular meticulosamente simétrico sobre un eje central, o bien se toma como puntos de fuga el ángulo inferior izquierdo y el superior derecho, y desde allí se avanza en el trazado del fileteado completo. Y no solo en la macro, sino incluso en la micro forma del fileteado se advierte siempre la presencia de uno de estos dos principios rectores: simétrico especular o punto de fuga. Tanto las líneas como las decoraciones que integran la composición se organizan siguiendo uno de estos dos parámetros.

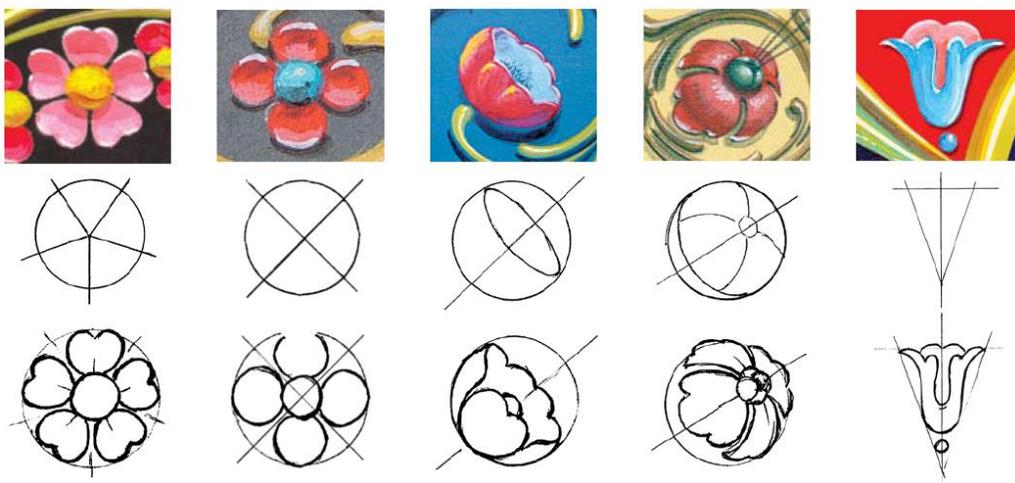


Gráfico 29. “Tipos de flores y su construcción”, Alfredo Genovese, *Filete porteño*, p.47

Para las flores planas, por ejemplo, se dibuja un círculo y desde el centro se proyectan los pétalos (primera y segunda flor del **Gráfico 29**), adoptando un diseño simétrico especular. Para las tulipas, amapolas y campanitas, en cambio, el dibujo sigue un punto de fuga (tercera, cuarta y quinta flor del **Gráfico 29**).

Ambas disposiciones, simétrica especular y punto de fuga, serán retomadas en nuestras conclusiones, cuando discutamos sobre el planeamiento urbano moderno y su aplicación en las restantes manifestaciones del tango (música, letras, danza).

8.2 CONTRASTE

Dos de los ocho atributos identificados por Cirio en el filete porteño responden a un principio de contraste: preponderancia de colores vivos y marcación de sombras y claroscuros que crean fantasías de profundidad. De acuerdo con Genovese, «todos los ornamentos se pintaban con colores planos sobre los paneles de los carros y fueron evolucionando por medio de un dibujo más cuidadoso que posteriormente desembocó en la pintura de luces y sombras, que otorgaban a los motivos la sensación de volumen propias del *trompe l'oeil*» (2011, 40).



Gráfico 30. Alfredo Genovese, *Filete porteño*, p.12

Los fileteadores se inclinaron entonces por colores llamativos, vivaces y estridentes (**Gráfico 30**), para la época en que Miguel Venturo, según testimonio de Carlos Carboni, introdujo las hojas de acanto, banderas, pájaros y dragones que luego se tornarían lugar común para la mayoría de los fileteadores posteriores.

La predilección de los inmigrantes italianos por los colores chillones no quedó limitada al fileteado sino que se prolongó hasta las fachadas de los conventillos construidos con maderas y chapas de metal acanalado y otras viviendas precarias hoy devenidas destino turístico en el barrio de La Boca, al sur de la ciudad de Buenos Aires, epicentro de la migración genovesa y siciliana (imagen derecha del **Gráfico 31**). E incluso en la obra de su pintor insignia, Benito Quinquela Martín (1890 – 1977), cuyos motivos portuarios se atuvieron al uso prevalente de colores primarios y secundarios (imagen izquierda del **Gráfico 31**).

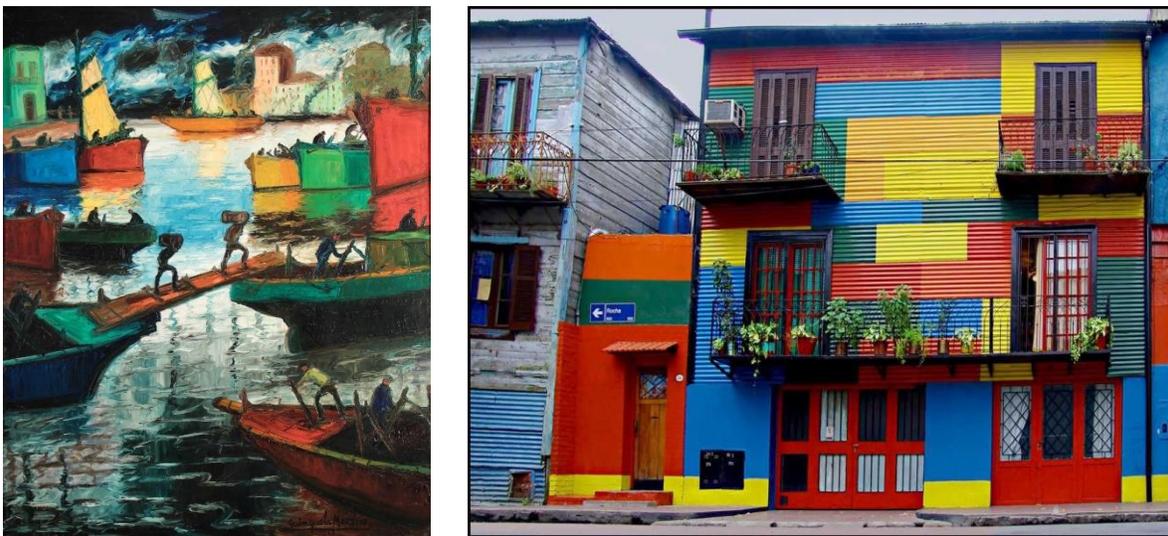


Gráfico 31. Benito Quinquela Martín, *Día luminoso* (1968), óleo sobre tela. Derecha, conventillo boquense

En relación a los colores frecuentes en los fondos del filete porteño, Genovese destaca que «las combinaciones más comunes (...) se dan entre colores fríos y cálidos, por ejemplo,

fondo azul oscuro y ornatos en ocre o naranja, cortados con azul triful; o entre colores complementarios, por ejemplo, fondo rojo y ornato en verde cortado con flores azules» (2011, 67). Hay, por ende, una doble intención de contraste entre la gama de fríos y cálidos y entre colores complementarios. Los fondos típicos (**Gráfico 32**) nos muestran una deliberada oposición cromática: amarillo y morado, azul y anaranjado, rojo y verde, etc.



Gráfico 32. “Típicas combinaciones de colores sobre fondos diferentes”, Alfredo Genovese, *Manual del filete porteño*, p.71

La preponderancia de colores vivos y la exacerbación del contraste, acaso un atributo común a diversas expresiones del arte popular, engendran efectos tan impactantes como los que se producen en la oposición de los roles de hombre (o guía) y mujer (o guiada) en la danza del tango, en el amplio espectro de registros lingüísticos (criollo, lunfardo, culto) que detentan las letristas de tango y en la diferenciación extrema de los componentes musicales del tango (matices, dinámicas, *tempo*, articulación, fraseo, etc.). En las letras de tango de los años veinte, el lunfardo y el voseo produjeron, en franco antagonismo con los lavados usos literarios de su época, una estridencia equiparable a la del colorido filete porteño.

Por último, el efecto de volumen se alcanza en el fileteado mediante tres niveles: sobre el color base se aplica una capa esclarecida. Por debajo, las sombras, obtenidas con una preparación de barniz y pintura sintética negra y roja (llamada “yapán”). Por encima, los toques de brillo con un pincel muy fino cargado con variantes del blanco. Las letras, góticas

por lo general, reciben un tratamiento especial con un biselado que da apariencia de profundidad y del “repiqué”, una sucesión de trazos cortos y paralelos que simulan luces laterales aplicadas al cuerpo de las letras o de las cintas, en caso de existir estas (**Gráfico 33**).



1. Frente de la letra – 2. Cuerpo de la letra
3. Brillo sobre el cuerpo de la letra (repiqué)
4. Sombra proyectada
5. Biselado de borde en frente de letra
6. Biselado central en frente de letra

Gráfico 33. “Partes de la letra fileteada”, Alfredo Genovese, *Manual del filete porteño*, p.75

La suma de estos recursos (relieves, sombras, claroscuros, brillos, volumen, tridimensionalidad) apunta a generar una ilusión óptica o *trompe l’oeil* que subraya el artificio y promueve el barroco engaño de los sentidos, como sucediera con el tenebrismo de Caravaggio, el manierismo de El Greco, los espejos de Velásquez y los trampantojos de Murillo. Esta dimensión del fenómeno tanguero, la teatralidad, el énfasis puesto sobre la ilusión de la experiencia, fue una de las vetas explotadas por las primigenias letras del tango-canción con sus recurrentes apóstrofes encaminados a montar una escena dramática de tres minutos de duración.

8.3 SÍNTESIS

Bajo el principio de síntesis o condensación quedan subsumidos cuatro de los ocho rasgos destacados por Norberto Cirio: alto grado de estilización, preferente gusto por la letra gótica o los caracteres muy adornados, sobrecarga del espacio disponible y conceptualización simbólica de muchos de los objetos representados.

En los inicios del filete porteño, las reducidas dimensiones de los paneles laterales de los rodados propiciaron la explotación total de la superficie disponible. De allí pareciera provenir la tendencia a saturar el espacio con colores estridentes, espirales, filigranas, hojas de acanto, efectos tridimensionales, contrastes de luces y sombras, figuras zoomórficas (pájaros, dragones, caballos, sirenas, etc.), flores (planas, amapolas, tulipas, campanitas), cintas y banderas celestes y blancas, óvalos, bolitas, botones, diamantes y leyendas redactadas con letra gótica. Las obras más elaboradas hacen confluír prácticamente la totalidad de estos elementos para coronar el retrato de una persona destacada de la cultura (**Gráfico 34**, con el escritor argentino Roberto Arlt) o de ídolos populares, con Gardel a la cabeza de las preferencias (**Gráfico 35**).



Gráfico 34. Marcelo Sainz, *Roberto Arlt*



Gráfico 35. Martiniano Arce, *El Zorzal Criollo*

El tango presentó en sus inicios letras rudimentarias que recién descubrirían el poder de síntesis con el advenimiento del tango vocal. Los letristas más conspicuos son precisamente aquellos que lograron la hiper estilización mediante componentes líricos ausentes en los inicios del tango sin dejar de equilibrar el contenido de la letra con la oscilación entre lo narrativo y lo dramático. En vista del reducido espacio para maniobrar, debieron echar mano a los arquetipos que el sainete criollo y la poesía de Carriego habían fijado en el imaginario colectivo, así como el fileteador empleó un conjunto limitado de dichos, refranes y símbolos conocidos en la Argentina posmigratoria para transmitir mucha información en poco espacio.

Los objetos representados permiten connotar ideas asociadas a ellos: la herradura simboliza buena suerte; los pájaros, sensualidad; los dragones y los leones, fuerza y virilidad; el caballo en el hipódromo, el juego y las apuestas; las cintas celestes y blancas y los motivos gauchescos o criollos, el orgullo argentino; los barcos navegantes, la melancolía del inmigrante; Carlos Gardel, la esencia de Buenos Aires y el tango encarnado; la cornucopia, abundancia; etc.³⁶²

Con su representación de Lionel Messi entre dragones, cintas argentinas y cornucopias (**Gráfico 36**), por ejemplo, basta para que captemos qué virtudes desea resaltar el fileteador Memo Caviglia en la figura del célebre futbolista. Esta abreviatura simbólica permite, como destacábamos recientemente, comprimir el universo de sentido que el filete nos propone hasta algo inmediatamente asimilable, tal y como las letras de tango en los albores del género apelaron a un conjunto finito de arquetipos (milonguitas, malevos, petimetres, etc.) o a un objeto metonímicamente asociado a ellos (el percal, el facón, la gomina, etc.) para dar a entender una historia completa en un prodigio de síntesis.

³⁶² La presente enumeración no agota las posibilidades sino que se limita a señalar los símbolos más usuales en el fileteado. Para este apartado y para las precedentes secciones sobre filete porteño nos hemos basado en Cirio (1996), Genovese (2003) y (2011), Barugel & Rubió (2004) y Amieva (2021).



Gráfico 36. Memo Cavaglia, *Lionel Messi*

La sobrecarga del espacio disponible de la partitura fue un principio rector de la música del tango desde sus inicios. Género excluyentemente melódico, el tango exige el recubrimiento de la línea melódica en cada compás de la composición, trátase del canto principal de la voz aguda o del contra canto de la voz grave. De modo similar al fileteado, el tango ha sido un género propicio para la ornamentación continua y la hiper estilización, ya sea por medio de la acentuación o prolongación de ciertas notas en detrimento de otras con cada nueva interpretación (fraseo), o por medio de *yeites* distintivos para cada uno de los instrumentos idiosincráticos del tango (violín, piano, bandoneón, etc.). Diciendo, en ese sentido, la propensión tanguera a crear innumerables versiones (“arreglos”) sobre un mismo tango.

8.4 LA IMPRONTA MODERNA EN EL ESTILO PICTÓRICO DEL FILETEADO PORTEÑO

La materia prima del fileteado es antiquísima y nada guarda de original *per se*. Las letras góticas se remontan a la Baja Edad Media. Las hojas de acanto y las volutas son rastreables en los estilos arquitectónicos de la Antigua Grecia como el corintio y el jónico, e incluso antes, en remotos estilos orientales. Tomar de la naturaleza motivos artísticos es una práctica antediluviana. Los dichos populares que se insertan en los filetes son tan comunes y corrientes como aquellos que Sancho profiere en las páginas del *Quijote*. Los retratos ovales que uno reconoce en colgantes, medallas, camafeos o escapularios devocionales son herencia católica y de allí la connotación “sacra” que se presiente cada vez que una figura relevante ocupa la posición central en un filete.

Sin embargo, más allá de estos préstamos y de la palpable presencia de los estilos arquitectónicos de Buenos Aires en su diseño, la originalidad del fileteado es similar a la de Alfredo Le Pera: haber derivado de una caótica mezcolanza la obtención de algo único y particular. Tomadas por separado, las partes constitutivas del fileteado no guardan nada de especial. Es en la yuxtaposición, en la suma paratáctica y armónica de las partes constitutivas, donde identificamos el estilo ecléctico y urbano del fileteado, caracterizado por la fusión de lo moderno y lo antiguo en una estética simétrica, contrastiva y sintética como pocas.

El filete porteño experimentó con el tango un maridaje tardío. Sus historias corrieron en paralelo hasta que se encontraron en un punto de fuga: la debacle tanguera de los años sesenta. Recién allí habrían de volverse indisolubles, al punto de que hoy no se encuentra sitio de tango que no contenga un ornamento fileteado, ni fileteador que no haya incursionado en motivos de tango. Tres minutos de música y letra insertos en una escena teatral demandaron todo el talento de los letristas, cuya paleta se comprobó suficiente. Como sucediera con el tango, fueron tanto las constreñidas dimensiones de la superficie disponible como la variopinta galería de materiales a los ojos del fileteador los factores determinantes del feliz término de su travesía.

9. CONCLUSIONES

Hemos ocupado los últimos cuatro capítulos en demostrar el funcionamiento de los principios formales de simetría, contraste y síntesis en la macro y microestructura de las expresiones literarias, musicales, dancísticas y pictóricas del tango. En ese recorrido, hemos descubierto en el tango un arte urbano que tomó la fisionomía de la ciudad que le diera vida: su disposición espacial simétrica, su propensión a la geometría y las formas cuadradas, el aprovechamiento funcional de la superficie y la diferenciación interna de sus componentes.

9.1 BUENOS AIRES Y EL TANGO

Las disposiciones espaciales que describíamos a propósito del fileteado, especular simétrica y punto de fuga (**Gráfico 28**), conciernen al trazado urbano. Las ciudades modernas imponen una triple lógica sobre el espacio que las delimita: la simetría reticular en la cuadrícula que planifica barrios y calles equidistantes, la heterogeneidad contrastiva en la continuidad de sus edificaciones (a diferencia de pueblos o ciudades antiguas, donde la uniformidad del estilo arquitectónico es prerequisite para la aprobación de nuevas construcciones) y la saturación funcional del suelo (residencial, comercial, industrial, etc.), que reserva un uso específico a cada parcela de tierra.

El modelo simétrico especular se advierte en la planificación de la capital de la provincia de Buenos Aires, la ciudad de La Plata, fundada en 1882 por Dardo Rocha (**Gráfico 37**). Dividida en treinta y seis cuadrantes distribuidos en un diámetro de seis por seis, la ciudad fue planificada como un cuadrado perfecto. Cada uno de sus cuadrantes cuenta, a su vez, con un diámetro de seis por seis cuadrados. Las avenidas diagonales que dibujan los reconocibles símbolos francmasónicos del compás y la escuadra convergen en la Catedral de la Inmaculada Concepción, de estilo neo gótico, en el centro exacto de la ciudad.

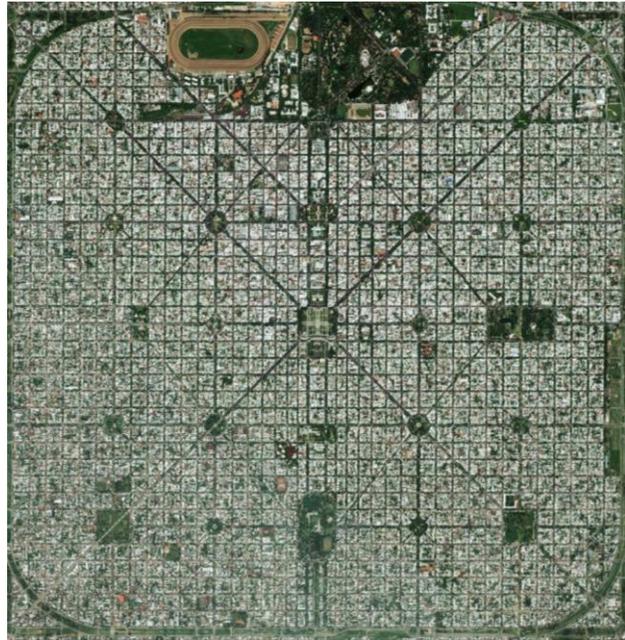
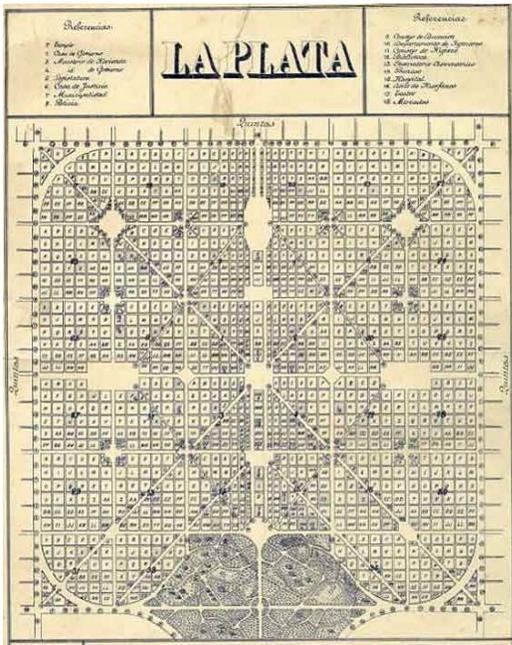


Gráfico 37. Trazado original de la ciudad de La Plata (izquierda) y fotografía satelital (derecha)

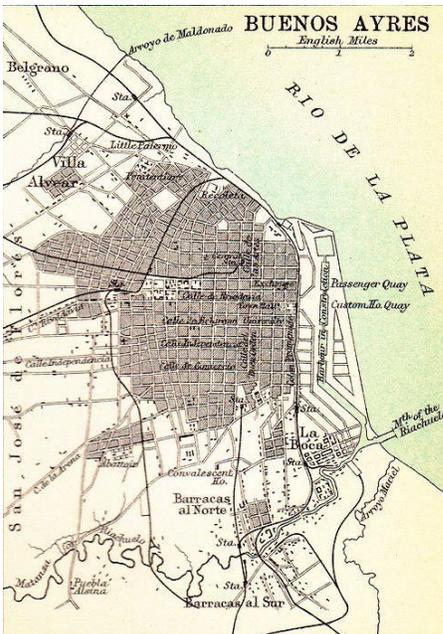


Gráfico 38. Casco histórico (izquierda) e imagen actual de la ciudad de Buenos Aires (derecha)

Buenos Aires tuvo un desarrollo más convencional (**Gráfico 38**), omitiendo la peculiaridad de su doble fundación.³⁶³ El casco histórico responde al trazado hipodámico (“en damero”) que secciona las calles en ángulo recto siguiendo los cuatro puntos cardinales. Conformado por las zonas administrativas aledañas al puerto (Plaza de Mayo), el centro constituye el punto de fuga adonde convergieron calles, avenidas, autopistas, líneas de trenes, subterráneos y colectivos a medida que la ciudad crecía. Buenos Aires adoptó la silueta de una telaraña cuyo polo magnético, el casco histórico, atraía para sí todas las líneas.

Vista desde la altura, la ciudad presenta una disposición reticular orientada hacia un punto de fuga, el puerto, vértice de la telaraña. Vista a ras del suelo, es la yuxtaposición caótica de arquitecturas y estilos dispares. Como el tango, Buenos Aires se organizó a partir de una minúscula cuadrícula (imagen izquierda del **Gráfico 38**) que, en la medida en que iba empujando su frontera tierra adentro, volvía más heterogéneo el contenido de la ciudad. Un desarrollo similar, si se lo piensa, hallamos en la música y las letras del tango, desde sus incipientes estructuras simétricas (frase cuadrada y forma bipartita en la música; versos isométricos, rima oxítona y distribución balanceada de descripción estática y narración dinámica) en adelante.

La ciudad fundada por Juan de Garay en 1580 no superaba los dos kilómetros y medio de diámetro a la redonda en las zonas aledañas a la Plaza de Mayo, el Cabildo y el barrio de Montserrat, que vio los primeros asentamientos de negros bantúes y aborígenes guaraníes luego del exterminio de los querandíes. El tráfico y el contrabando hicieron de Buenos Aires una ciudad próspera económicamente y atractiva para el negocio. Pese a ello y a su título de capital del Virreinato del Río de la Plata desde 1776, el número de habitantes se mantuvo relativamente inmóvil hasta 1855, cuando en lapso de catorce años (1869), se duplicó de 90.076 a 177.787. De allí pasaría al millón y medio en 1914 y a los dos millones cuatrocientos mil en 1936, un crecimiento exponencial pocas veces visto en la historia de la humanidad.

³⁶³ El adelantado Pedro de Mendoza fundó la ciudad de Santa María del Buen Ayre en 1536 pero su emplazamiento, reducido a un fuerte levantado junto a la costa, fue sitiado por indios y sus expedicionarios perecieron de inanición. Mendoza murió en altamar en 1537 y su cadáver fue arrojado a las aguas. Juan de Garay refundaría la ciudad en 1580.

Hacia 1914, un tercio de la población de la Argentina y la mitad de Buenos Aires era extranjera. Esa sola cifra es de una elocuencia difícil de desoír. De esa dispersión babélica emergió el tango como ecuménico consorcio proponiendo la rememoración colectiva de una “Edad dorada” perdida para siempre:

Esta configuración ideológico-cultural emerge de una particular “estructura de sentimiento”, que articula reacciones y experiencias de cambio: nostalgia, transformación, recuerdo, lamento, son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable. La idealización organiza estas reacciones; se idealiza un orden pasado al que se atribuyen los rasgos de una sociedad más integrada, orgánica, justa y solidaria. (Beatriz Sarlo 2020, 45-46)

La fisonomía de los barrios reflejó este *tótum revolútum*: el estilo colonial de San Telmo se readaptó a los conventillos (que menos tenían que ver con un convento que con un infierno, al decir de Martínez Estrada) y las “casas chorizo” con zaguán y puerta cancel donde malvivieron inmigrantes de toda procedencia, los italianos levantaron casas de madera, chapa acalanada y balcones de hierro en La Boca y en Barracas, Villa Crespo recibió a la comunidad judía y Palermo, a los armenios. Belgrano se pobló de amplias veredas arboladas y casonas antiguas de techos altos, mientras Recoleta y Barrio Norte imitaban el estilo parisino de la *Belle Époque* con sus mansiones palaciegas coronadas en domos, buhardillas y claraboyas. El barrio de Balvanera vio el esplendor arquitectónico con sus tres grandes estilos modernos: neoclásico (el Congreso Nacional, con su cúpula verde, el Palacio del Gobernador, el Teatro Colón), *art nouveau* (el Palacio Barolo, la Confitería El Molino) y, ya entrado el siglo XX, *art déco* (el edificio Kavanagh, el Mercado de Abasto).

La Avenida de Mayo sumó a todo lo anterior una red de subterráneos en 1913, la primera del hemisferio sur y del mundo hispanohablante. Asfalto, empedrado y tierra recubrían (todavía recubren) distintas calles de Buenos Aires según el barrio. El lujo ornamental convivió con los humildes emplazamientos semirurales de barrios como Pompeya, Corrales Viejos (hoy Parque Patricios) o Mataderos, adonde recalaba la paisanada proveniente del

campo. Análogamente, en las letras de tango coexistían los más sofisticados registros literarios con el lunfardo y el criollo y la eufonía modernista con el ripio de troveros intuitivos.³⁶⁴ O el depurado “salón” de la danza con el “liso” y el “canyengue” de los inicios. O la línea renovadora decareana iniciada por Firpo con la conservadora encarnada por Canaro.

Siguiendo una dinámica de demarcación, cada barrio supo crear su propia identidad. Gente oriunda de Buenos Aires llegó a confiar en la existencia de “cien barrios porteños” que un tango postulara,³⁶⁵ una hipótesis que expresaba con justeza el eclecticismo arquitectónico y la riquísima heterogeneidad de la ciudad. Un dicho popular recoge esta superstición: “Gary fundó Buenos Aires y los porteños, los barrios”.³⁶⁶ Al menos en este sentido, la obra de Enrique Cadícamo se diría la más fidedigna representación de Buenos Aires.³⁶⁷

Pero, en verdad, el contraste signó a la ciudad desde su origen portuario. Nada expresa mejor la colisión de dos realidades antagónicas como una ciudad fundada en torno al puerto:

³⁶⁴ Rosalba Campra se dedicó a estudiar en el tango esta «tensión (...) entre un modo ‘letrado’ (dado por la amplitud de los modos expresivos, la alusión a obras literarias, la sintaxis cuidadosa) y un modo ‘bajo’ (dado por el léxico lunfardo, los dialectismos italianos, el voseo, etcétera)» que generó, según Eduardo Romano, «una verdadera “poética del contraste” (...) tensión que aparece cada vez que la literatura se hace cargo de las voces subalternas» (en Conde 2014, 40).

³⁶⁵ “Los cien barrios porteños” (1945), letra de Rodolfo Sciammarella y música de Carlos Petit. Oficialmente, sin embargo, los barrios de Buenos Aires ascienden a cuarenta y ocho.

³⁶⁶ A tal grado llega la demarcación que, a diferencia de otras grandes ciudades con dos clubes rivales, la ciudad de Buenos Aires detenta prácticamente uno por barrio: Boca Juniors (La Boca), River Plate (Núñez), Argentinos Juniors (Paternal), Vélez Sarfield (Liniers), San Lorenzo (Boedo), Almagro (Almagro), Ferrocarril Oeste (Caballito), Huracán (Parque Patricios), Chacarita Juniors (Chacarita), Platense (Saavedra), Nueva Chicago (Mataderos), Atlanta (Villa Crespo), All Boys (Floresta), Sacachispas (Villa Soldati), Lamadrid (Villa Devoto), Excursionistas (Bajo Belgrano), Riestra (Bajo Flores), Comunicaciones (Agronomía). No hay en el mundo entero otro distrito con tantos clubes barriales y estadios de fútbol.

³⁶⁷ La ductilidad de Cadícamo se mide en sus pseudónimos: “Rosendo Luna” para temas criollos, “Yino Luzzi” para motivos conventilleros, “Enrique Cadícamo” para todo lo demás. La adopción de máscaras es la metáfora con que Dulce Dalbosco (2018) caracteriza su obra.

al este, la añoranza europea y el espejo de la civilización; al oeste, la inconmensurabilidad pampeana y el fantasma de la barbarie. La gran dicotomía de la literatura argentina decimonónica se deriva del puerto, y su gravitación es un estigma que los porteños cargan hasta en el gentilicio. Esa dualidad tan argentina entre lo europeo moderno y lo autóctono tradicional se encarnó, lo dijimos al inicio de nuestro trabajo, en los dos grandes temperamentos de lo criollo intimista y lo mediterráneo expresivo que forjaron el tango.

Por último, como toda ciudad moderna, Buenos Aires fue sometida a una lógica funcional. Se dedicaron zonas enteras a oficios puntuales, como San José de Flores, sede comercial del oeste porteño, y se ganó, incluso, terreno al mar, como la Costanera Norte, más allá de la Avenida Las Heras. Esa explotación del espacio reducido se evidencia, según vimos, en las letras de tango con su notable poder de síntesis y su *mitopoiesis* carriegera, en el apretado diseño melódico de su música, en la abreviatura de los movimientos en la danza y en el recubrimiento total del panel cuadrado o rectangular del fileteado.

9.2 ESTILOS POÉTICOS DEL TANGO VOCAL

Nuestra revisión de Pascual Contursi (1888-1932) y sus letras puso de relieve su crucial aporte en el plano formal: afianzamiento de versos isométricos aunados por la rima aguda, tensión entre la descripción estática y la narración dinámica, ambientación minimalista, el teatral apóstrofe, contrapunto entre el *yo* y *tú* líricos, y la implementación del lunfardo, cuyas modalidades expresivas desbordan la variedad estándar en flagrante contraste.

Los tangos de Alfredo Le Pera (1900-1935) inauguraron un estilo híbrido moderno con retazos de cultura de masas, cine sonoro, alta literatura, folletín decimonónico y residuos autobiográficos con su imagería de peregrinación. Sin embargo, son sus estructuras especulares (“Mi Buenos Aires querido” o “Silencio”, ABCBA), pies métricos regulares, tópicos latinos, metáforas cristalizadas y la contraposición entre el sujeto lírico itinerante y el arrabal congelado en el tiempo, donde vemos el cumplimiento de los principios formales tangueros.

La reducción de la experiencia tanguera a lo amatorio encuentra su mayor exponente en las letras de José María Contursi (1911-1972), quien colmó de *pathos* y melodrama el vacío de representación en el tango. Su discurso suple la ausencia de relato y de realidad con efectos sonoros (ecos, rimas internas, pies métricos, voces mediatizadas, cortes y silencios). El tono intimista, replegado, y el lenguaje convencional de las pasiones, dan cuenta de un mundo sin espesor donde un sujeto sumido en la oscuridad anhela la claridad mariana de un absoluto de amor.

Los tangos de Homero Manzi (1907-1951) coronan el ciclo de la melancolía tanguera. Bajo el cincel de una rigurosa métrica y rima, se establecen los contrastes entre el campo y la ciudad, lo elegíaco y lo épico, el *spleen* y el gregarismo, la intensidad del pasado y la nostalgia del presente.

Nuestra lectura de Carriego y los arquetipos fundantes nos llevó a concluir que las letras de tango trabajaron sobre un espacio mitopoético como eje inamovible. El melancólico retorno a una “Edad dorada” abrevió la tarea de los letristas de tango (eje de la simetría), quienes buscaron el equilibrio entre los componentes dramático, narrativo y lírico (síntesis) y la oposición de los registros culto, lunfardo y criollo (contraste). Ello daría vida a esa suerte de “mini ópera” de tres minutos de duración que constituye una letra de tango.

El desarrollo ulterior de la letrística con el temprano agotamiento de sus motivos, el surgimiento de inversiones discepoleanas y las múltiples formas de la nostalgia, no son sino variaciones de un mismo tema: «Es como si el tango encontrara en la poesía de Carriego una palabra primera y definitiva. (...) La alusión es suficiente para conjurar un mundo: Carriego ha nombrado para siempre la materia del tango -el arrabal y su gente» (Rosalba Campra 1988, 22).

9.3 EJE Y ROTACIÓN

La orientación hacia un punto de fuga estipuló la propiedad tanguera de rotación en torno a un eje fijo. Hemos identificado esta disposición en el trazado de la ciudad de Buenos Aires pero también en las expresiones artísticas del tango, donde un pivote o eje ordena el serpenteo de líneas zigzagueantes, sea en los bocetos de las espirales del fileteado (**Gráfico 32**), en los grupetos musicales (**Gráfico 33**), en los ochos hacia atrás de la danza (**Gráfico 34**) o en las rimas interiores, extendido recurso en la letrística madura de tango.

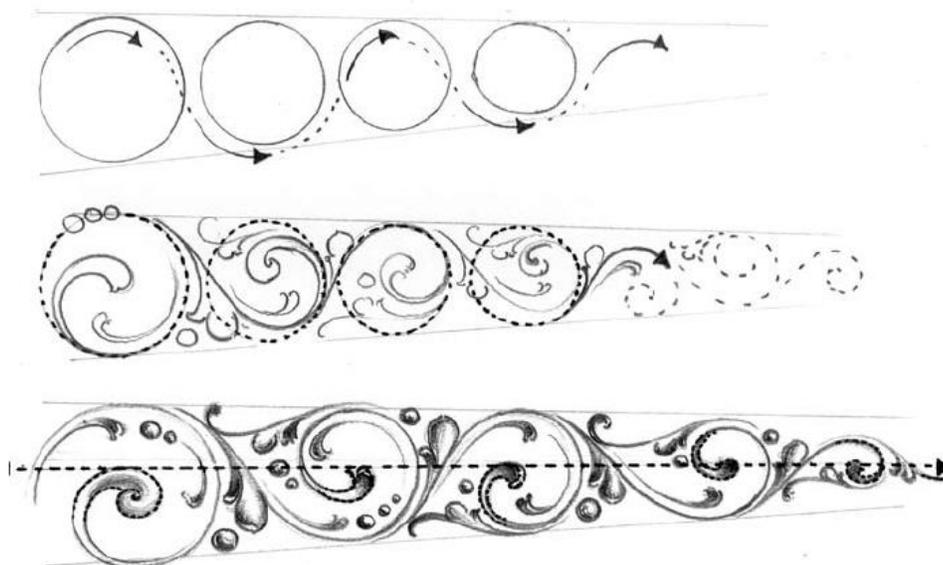


Gráfico 32. “Bocetos de espirales por Elvio Gervasi”, Alfredo Genovese, *Manual del filete porteño*, p.50



Gráfico 33. Primera melodía de “El choclo” de Ángel Villoldo, original (arriba) y adornada (abajo).

Se trata de un ornamento cuyo centro rector (eje de la simetría) queda escondido entre el floreo (contraste). En otras palabras, rotación en torno a un eje fijo. La estructura básica de la rima interior en la letra de tango (ABACA) ostenta esta disposición, lo mismo que el *grupeto* musical o doble mordente inferior y superior, típico “yeite” para los instrumentos del tango. Contrástese la melodía original con la ornamentada (**Gráfico 33**), donde el LA oficia de pivote mientras el SI bemol y el SOL sostenido forman el bordoneo cromático en el compás de la anacrusa, un clásico adorno tanguero que llega hasta Piazzolla y después. Los ochos que la mujer dibuja en la danza y cuyo diseño (∞) remeda una cinta de Möbius (**Gráfico 34**)³⁶⁸ y la espiral del fileteado (**Gráfico 32**) siguen idéntica lógica.

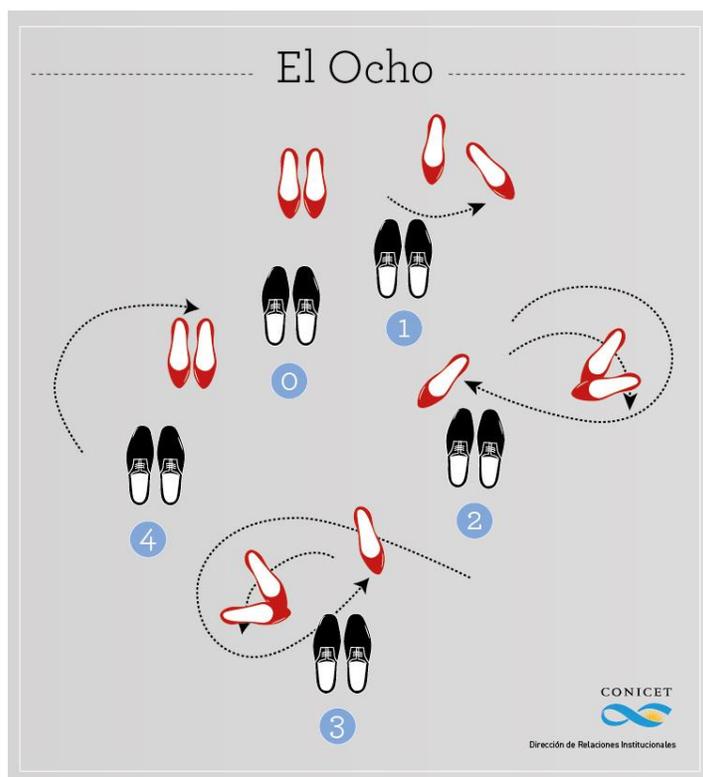


Gráfico 34. “El ocho”, imagen extraída del sitio de Dirección de Relaciones Institucionales del CONICET

³⁶⁸ Explica Lidia Ferrari que «en el “ocho para atrás” se pueden diferenciar dos movimientos: el de *rotación*, cuando se rota sobre el pie (metatarso), momento del pivote y el de *traslación*, cuando el cuerpo hace el paso, cuando traslada el eje de su cuerpo en alguna dirección» (2017, 60).

Los letristas de tango implementaron colectivamente esta variante ornamental durante los años cuarenta. Si bien puede presentarse una rima al final de un verso, su forma típicamente tripartita suele dejarlas al interior de la estrofa. Por regla general, evitaron ubicar la rima tanto al inicio como al final de la estrofa, de modo que esta concluyera con una palabra que cortara con el empalagamiento sonoro de la reiteración tripartita en corto espacio (siendo, en consecuencia, el equivalente a la “sacada” con que la mujer da fin a los ochos en la danza de tango). Simétricamente distribuidas, las rimas internas trasladan al dominio literario adornos equivalentes en otras expresiones tangueras constituyendo un artificio refinado y sutil. Nótese cómo los diez ejemplos seleccionados corresponden a diez letristas diferentes para ilustrar la propagación del recurso durante los años cuarenta y cincuenta:

Tornará el pianito

De la sala oscura

A sangrar la pura

ternura del vals.

“Caserón de tejas” (1941), letra de Catulo Castillo y música de Sebastián Piana

Medianoche parisina en aquel café-concert,

como envuelta en la neblina de una lluvia gris y fina

te vi desaparecer.

“Claudiette” (1942), letra de Julián Centeya y música de Enrique Delfino

Sabe que la lucha es cruel y es mucha,

pero lucha y se desangra

por la fe que lo empecina....

“Uno” (1943), letra de Enrique Santos Discépolo y música de Mariano Mores

Mientras tanto la garúa

Se acentúa con sus púas

En mi corazón.

“Garúa” (1943), letra de Enrique Cadícamo y música de Aníbal Troilo

¿En las nubes de qué cielo

la tristeza de tu vuelo

sin consuelo vagará?

“Fruta amarga” (1944), letra de Homero Manzi y música de Hugo Gutiérrez

¡Malvón!...

Mi corazón ya me abandona,

y es tu aroma que se asoma

quien retoma la ilusión

“Malvón” (1944), letra de Francisco García Jiménez y música de Oscar Arona

Con mis penas que se agarran

como garras y desgarran

a mi corazón.

“Garras” (1945), letra de José María Contursi y música de Aníbal Troilo

Cafetín,

en tu vaso de vino

disuelvo el destino

que olvido por ti...

“Cafetín” (1947), letra de Homero Expósito y música de Argentino Galván

Porque tu afán de ser coqueta

te fue arrastrando al igual que la Griseta,

y el mismo mal, y su final

te castigó.

“Mimí Pinsón” (1947), letra de José Rótulo y música de Aquiles Roggero

¿Y por qué,

con el alma en pedazos,

me abrazo a tus brazos,

si no me querés?

“Y todavía te quiero” (1956), letra de Abel Aznar y música de Luciano Leocata

9.4 LA SILUETA DE LA MELANCOLÍA

Ahora bien, la rima interna debe ser leída como la exacerbación de una dinámica que en las letras de tango cristalizó en una pléyade de artificios. Es digno de notar que la gran mayoría de los recursos líricos rastreados a lo largo de nuestro trabajo participan de una lógica de rotación en torno a un eje fijo:³⁶⁹

- **Enrique Santos Discépolo:** paralelismos («me pusiste a la miseria, / me dejaste en la palmera, / me afanaste hasta el color»), anáforas («Verás que todo es mentira, / verás que nada es amor»), pies métricos («No puedo ser más vil, / ni puedo ser mejor, / vencido por tu hechizo que trastorna mi deber...»), imaginería crucifixial («y entonces de rodillas, / hecho sangre en los gujarros / moriré con vos, ¡feliz, Señor!»).
- **Francisco García Jiménez:** pies métricos («Al fingir carcajadas de gozo / ante el oro fugaz del champan , reprimías adentro del pecho / un deseo tenaz de llorar »), aliteraciones («La vida es este río que me arrastra en su corriente »), imaginería carnavalesca («¡Detrás de tus desvíos / todo el año es carnaval!») y timbera («El tapete es la esperanza»).
- **Celedonio Flores:** políptoton («Fuiste buena, consecuente, y yo sé que me has querido , / como no quisiste a nadie, como no podrás querer »), quiasmos («Si se salva el pibe, si el pibe se salva»), epanadiplosis («por eso canto tan triste, por eso»), anáforas («hombre a hombre, sin ventaja, por el cariño cegado, / por mi cariño de hijo, por mi cariño sagrado»), paralelismos («porque soy un árbol que vivió sin flores, / porque soy un perro que no tiene dueño»), aliteraciones («Yo dejé la barra rea de la eterna caravana, / me aparté de la milonga y su rante berretín »), pies métricos («se dio el juego de remanye cuando vos , pobre percanta , / gambeteabas la pobreza en la casa de pensión »)

³⁶⁹ Sobra aclarar que estos (y otros) recursos se dan sistemáticamente en la obra de letristas de primera línea como Enrique Cadícamo, Homero Expósito, José González Castillo y su hijo Cátulo Castillo, cuyas letras serán abordadas en trabajos epigonales de la presente investigación.

- **Alfredo Le Pera:** anáforas («Por una cabeza / de un noble potrillo / (...) Por una cabeza, / metejón de un día (...) Por una cabeza, / todas las locuras»), aliteraciones («con ansias constantes de cielos lejanos», «siempre sueña con otros caminos»), pies métricos («Y al grito de guerra / los hombres se matan / cubriendo de sangre / los campos de Francia»), ecos («Era / para mí, la vida entera, / como un sol de primavera, / mi esperanza y mi pasión»), imaginería de peregrinación («pero el viajero que huye, / tarde o temprano detiene su andar»)
- **Homero Manzi:** anadiplosis («Se me fue ya ni sé cuándo, / ni sé cuándo volverá»), epanadiplosis («no habrá ninguna igual, no habrá ninguna»), engarzamiento de metáforas («barajas del ayer / Fantasmas de la vida, mentiras del camino»), pies quebrados replicados al inicio de la segunda sección («Sur, / paredón y después... / Sur, / una luz de almacén...»), ecos («que fuma, fuma y fuma sentado en el umbral»), anáforas («Dos meses en un barco viajó mi corazón, / dos meses añorando la voz del bandoneón»), quiasmos («la pálida marquesa y el pálido marqués»), aliteraciones («en la zurda amarrada la rienda»), paralelismos («y el último organito se perderá en la nada, / y el alma del suburbio se quedará sin voz»).
- **José María Contursi:** ecos («Tanto... pero tanto te he querido / ¡Tanto... pero tanto te he esperado!»), aliteraciones («y mientras *fumo forma* el humo tu *figura*»), quiasmos («tus manos en mis manos, / mis labios en tus labios»), paralelismos («No te olvides de mí / (...) Ni te acuerdas de mí»), pies métricos («Verdemar... / Verdemar... / Se llenaron de silencio tus pupilas»), anáforas («Todo para mí se ha terminado, / todo para mí se torna olvido»).

Todas estas figuras, sean éstas de índole fonológica (ecos, aliteraciones, rimas internas, pies métricos), morfológica (políptoton), sintáctica (paralelismos, anadiplosis, epanadiplosis, quiasmos) o semántica (imaginería reducida, engarzamiento de metáforas, alegorías), implican la presencia de un eje o núcleo generador y un desvío o rotación. Así, diríamos que la políptoton, por ejemplo, implica la elección de un lexema eje (el infinitivo “hacer”) y sendos desvíos en torno a ese eje («No me importa lo que has hecho, lo que hacés, ni lo que harás»), o la aliteración, la selección de un fonema eje (oclusivo bilabial sordo) y la rotación sobre dicho núcleo («*Pensá, pobre pebeta, papa, papusa*»), o un pie métrico, la elección de sílabas largas o fuertes (eje) y la alternancia con sílabas cortas o débiles (rotación) para engendrar un ritmo regular. La metáfora no necesariamente participa de esta dinámica, a menos que hablemos, como suele ocurrir en el tango, de un engarzamiento alegórico, en cuyo caso nos enfrentamos ante variaciones sobre un mismo eje conceptual: es el hombre extraviado

(eje) de “Garras”, sucesivamente comparado con «un duende errabundo», «un pájaro sin nido», «un niño abandonado» (rotaciones).

Siguiendo esta línea de razonamiento, diríamos que, así como las rimas internas de los años cuarenta y cincuenta encarnaron el *non plus ultra* del eje rotativo a nivel de la forma, el metatango es su correlato en el plano del contenido. La explícita autorreferencialidad no hizo sino dejar al descubierto la lógica inmanente del tango: independientemente de las épocas, sus letras no han hecho sino girar alrededor de un eje inalterable, su melancólico retorno a una “Edad dorada”, delegando en la destreza de sus letristas el equilibrio entre los componentes dramático, narrativo y lírico y el contraste de los registros culto, lunfardo y criollo.

A este ordenamiento autosuficiente de su estructura, tan distintivo e idiosincrático del tango en todas sus manifestaciones, hemos dado en llamar “eje y rotación” o, lo que resulta equivalente, “simetría contrastiva”.

La esencia del tango, su gran principio creador, reside en esta perfecta circularidad de la forma que ha contribuido a fijar en el imaginario popular el cariz melancólico de su propuesta estética.

BIBLIOGRAFÍA

ABBATE, Florencia (2018). María Luisa Carnelli, una pionera en la estela de los años 20. *Hispanamérica*, 47(141), 3-14.

ADÁMOLI, Jorge (2001). Quiénes y cuándo le dieron vida al tango. ADÁMOLI, Jorge [et al]. *Doce ventanas al tango*. Ensayos seleccionados en el Concurso sobre “El tango. Historia, autor e intérpretes”. Fundación El Libro.

AMIEVA, Juan Manuel (2021). *Fileteado porteño: surgimiento, apogeo, crisis y resistencias*. Folleto expedido por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para el programa “Abasto Barrio Cultural”.

ANTONIOTTI, Daniel (2003). *Lenguajes cruzados: estudios culturales sobre tango y lunfardo*. Buenos Aires. Corregidor.

ANTONIOTTI, Daniel (2020). Borges y Manzi: el diálogo entre la alta y la baja cultura en la poética de Buenos Aires. *Gamma*, 31(10).

ANTONIOTTI, Daniel (2022). El arrabal como frontera en Manzi. *Letras*, (85), 10-29.

ARICÓ, Héctor (2022). *Danzas tradicionales argentinas – una nueva propuesta*. Buenos Aires. Vilko. 87-102.

ARMUS, Diego (2002). "Milonguitas" en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 9, 187-207.

AZZI, María Susana (1991). *Antropología del tango*. Buenos Aires. Ediciones de Olavarría.

BARISONE, José Alberto (2016). El eco de Rubén Darío en las letras de tango. *Recial: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, 7(10), 8.

BARRELLA, Humberto (1999). *El tango después de Gardel (1935-1959)*. Buenos Aires. Corregidor.

BARUGEL, Esther & RUBIÓ, Nicolás (2004). *El filete porteño*. Buenos Aires. Maizal.

BATES, Héctor y Luis (1936). *La historia del tango: sus autores*. Buenos Aires. Ed. Part. Primer Tomo.

BECERRA, Witton & ESPITIA, Néstor (2020). Borges y el tango, una revisión. *La Palabra*, (38), 91-105.

BELVEDERE, Carlos (2014). La experiencia de la vida en Discépolo y Lamborghini Una lectura a partir de la fenomenología material de Michel Henry. *Enfoques*, 26(2), 55-70.

BENEDETTI, Héctor (2000). *Las mejores anécdotas del tango y otras curiosidades*. Buenos Aires. Planeta.

BENEDETTI, Héctor (2015). *Nueva historia del tango*. Buenos Aires. Siglo XXI.

BERNAL, Eduardo (2001). Julio De Caro en la evolución del tango. ADÁMOLI, Jorge [et al]. *Doce ventanas al tango*. Ensayos seleccionados en el Concurso sobre “El tango. Historia, autor e intérpretes”. Fundación El Libro.

BINDA, Enrique & LAMAS, Hugo (2008). *El tango en la sociedad porteña: 1880-1920*. Buenos Aires. Abrazos.

BIOY CASARES, Adolfo (2012). *El sueño de los héroes*. Madrid. Alianza.

BORGES, Jorge Luis (1974). Evaristo Carriego. *Obras completas*. Buenos Aires. Emecé.

BORGES, Jorge Luis (1998). *El idioma de los argentinos*. Madrid. Alianza.

BORGES, Jorge Luis (2016). *El tango. Cuatro conferencias*. Barcelona. Lumen.

BRIAND, René (1972). *Crónicas del tango alegre*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

BROEDERS, Mario (2007). *Los mitos del tango*. Buenos Aires. Corregidor.

BUENO, Mónica (2017). La teatralidad en el tango. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 26(34), 65-72.

CADÍCAMO, Enrique (1993). *Café de camareras. Crónica novelada*. Buenos Aires. Corregidor.

CADÍCAMO, Enrique (1994). *Los poemas bajos*. Buenos Aires. Corregidor.

CADÍCAMO, Enrique (2015). *Los inquilinos de la noche. Prosa póstuma*. Buenos Aires. Losada.

CAMPRA, Rosalba (1988). Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y tango. *Hispanamérica*, 19-32.

CAMPOS, Javier (2019). *El tango en el Río de la Plata: conversaciones con Osvaldo Nattucci*. Buenos Aires. Corregidor.

CANTON, Darío (1972). *Gardel, ¿a quién le cantás?* Buenos Aires. Ediciones de la Flor.

CÁRDENAS, Daniel (1997). *Apuntes de tango*. Buenos Aires. Corregidor.

CARRETERO, Andrés (1995). *Prostitución en Buenos Aires*. Buenos Aires. Corregidor.

CARRETERO, Andrés (1999). *Tango, testigo social*. Buenos Aires. Continente.

CARRETERO, Andrés (1999a). *El compadrito y el tango*. Buenos Aires. Continente.

CARRIEGO, Evaristo (1917). *Misas herejes. La canción del barrio*. Buenos Aires. La cultura argentina.

CECCONI, Sofía (2021). Corporalidades y sexualidades no normativas en el tango prostibulario. *Revista Punto Género*, (15), 137-154.

CIBOTTI, Ema [et al] (2011). *Escritos sobre tango 2: Cultura rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*. Buenos Aires. Centro 'Feca Ediciones.

CIBOTTI, Ema. (2015). El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito. *Revista Argentina de Musicología*, (15-16), 67-78.

CIBOTTI, Ema [et al] (2020). *El mudo del tango: ocho estudios sobre Gardel*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

CIRIO, Norberto (1996). El filete porteño: bibliografía crítica y definición conceptual. *Segundas jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, p. 182-193.

CIRIO, Norberto (2010). La historia negra del tango. *Revista de Historia Bonaerense*, 36, 97-107.

CONDE, Oscar [compilador] (2003). *Poéticas del tango*. Buenos Aires. Marcelo Oliveri editor.

CONDE, Oscar (2005). La poética del tango como representación social. *Actas de las Jornadas de Hum. H.A.* Universidad Nacional del Sur, 1-14.

CONDE, Oscar (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires. Taurus.

CONDE, Oscar [editor] (2014). *Las poéticas del tango-canción: rupturas y continuidades*. Buenos Aires. Biblos.

CONDE, Oscar (2015). La inmigración italiana en las letras de tango. en GROSCH, Nils y KAILUWEIT, Rolf. *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Münster. Waxman.

CONDE, Oscar (2016). Contrahechuras y desvergüenzas en las letras del tango primitivo. Ponencia presentada en las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango, Cruces entre la Lingüística, la Crítica Literaria y el Psicoanálisis, 4 y 5 de Agosto de 2016. Biblioteca Nacional. Buenos Aires.

CORBATTA, Jorgelina (1994). El tango: letras y visión del mundo. *Hispanic Journal*, 63-72.

CORTÁZAR, Julio (1995). Las puertas del cielo. *Bestiario*. Buenos Aires. Sudamericana.

COSSE, Rómulo (2016). El tango, una poética de la agonía. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (12), 123-130.

DALBOSCO, Dulce (2010). La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras del tango. *Amaltea: revista de mitocrítica*, (2), 29-45.

DALBOSCO, Dulce (2011). Amurados: el tango y su poética del abandono. *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHUIS de Literatura*. Universidad Católica Argentina.

DALBOSCO, Dulce (2012). Enrique Santos Discépolo o el arte de la inversión. *Journal of Arts and Humanities*, 1(2), 112-124.

DALBOSCO, Dulce (2013). ¿Sabiondos o suicidas? Reflexiones sobre el desengaño en las letras de tango. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del espíritu*, V, septiembre de 2013. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/sabiondos-suicidas-reflexiones-tango.pdf> [Fecha de consulta: 25-03-2020]

DALBOSCO, Dulce (2018). Las máscaras del enunciador en los tangos de Enrique Cadícamo. *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 755-760.

DALBOSCO, Dulce (2021). La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción. *Oceánide*, 14, 67-76.

DEI, Héctor [et al] (2018). Escepticismo ético y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo. Buenos Aires. Ediciones UNLA.

DE LARA, Tomás & RONCETTI DE PANTI, Inés (1961). *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires. Ediciones culturales argentinas.

DE LA PÚA, Carlos (1928). *La crencha engrasada. Poemas Bajos*. Buenos Aires. Editorial Trazo.

DE MAJO, Oscar (2014). La evolución del tango y la identidad ciudadana. *Signos universitarios*, 18(34).

DEL PRIORE, Oscar & AMUCHÁSTEGUI, Irene (1998). *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires. Aguilar.

DERRIDA, Jacques (2014). *Posiciones*. Valencia. Pre-textos.

DINZEL, Gloria y Rodolfo (1998). La improvisación. ALPOSTA, Luis [et al]. *Tango, magia y realidad*. Buenos Aires. Corregidor.

ESPINA RAWSON, Enrique (2011). *El tango le dice a Borges*. Buenos Aires. Proa American.

ESTEBAN, Juan Carlos (2007). *Tango, vigencia y crepúsculo*. Buenos Aires. Corregidor.

ESTRÁZULAS, Enrique (1968). Homero Manzi, poeta del suburbio. *Brecha*, 1(1).

ETCHEBARNE, Miguel (1955). *La influencia del arrabal en la poesía argentina culta*. Buenos Aires. Editorial Guillermo Kraft limitada.

EXPÓSITO, Homero (2006). *Vida de perro*. Buenos Aires. Corregidor.

FALCOFF, Laura (2006). El tango: ayer, hoy y mañana. *La Puertas FBA*, 2, 63-68.

FALCOFF, Laura (2011). *50 claves del tango*. Buenos Aires. Golden Company.

FERRARI, Lidia (2014). *El baile del tango y sus secretos*. Buenos Aires. Corregidor.

FERRARI, Lidia (2017). *Tango: arte y misterio de un baile*. Buenos Aires. Corregidor.

FERRER, Horacio (1977). *El libro del tango*. Buenos Aires. Galerna.

FERRER, Horacio (1999). *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires. Ediciones Continente.

FERRER, Horacio (2013). *El tango: arte y misterio*. Buenos Aires. Losada.

FERRER, Horacio y SIERRA, Luis Adolfo (1965). *Discepolín*. Buenos Aires. Ediciones del Tiempo.

FLORES, Rafael (1993). *El tango, desde el umbral hacia adentro*. Madrid. Euroliceo.

FLORES, Rafael (2021). *Poesía del tango, pasión, transtierros y pensamiento libertario en el siglo XX*. Córdoba. Babel Editorial.

FRASCHINI, Alfredo (2008). *Tango, tradición y modernidad: hacia una poética del tango*. Buenos Aires. Editoras del Calderón.

FUMAGALLI, Mónica (2017). *Jorge Luis Borges y el tango*. Buenos Aires. Fabro.

GALASSO, Norberto (2007). *Julián Centeya, el poeta de las musas reas*. Buenos Aires. Corregidor.

GALASSO, Norberto & DIMOV, Jorge (2004). *Fratelanza: Enrique Santos Discépolo, el reverso de una biografía*. Buenos Aires. Colihue.

GALLO, Blas (1970). *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires. Leyendo.

GALLO, Ramiro (2011). *El violín en el tango*. Munich. Ricordi & Co.

GARCÍA, Guillermo (2005). El arrabal como hecho estético: la poesía popular de Evaristo Carriego y su aporte a la identidad rioplatense. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (30), 64.

GARCÍA BLAYA, Ricardo (2015). *Tango argentino: memoria y testimonio*. Buenos Aires. Prosa Amerian Editores.

GARCÍA BRUNELLI, Omar [compilador] (2014). *Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla*. Buenos Aires. Gourmet Musical Ediciones.

GARCÍA BRUNELLI, Omar (2015). Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. *El oído pensante*, 3(2).

GARCÍA BRUNELLI, Omar (2015a). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 7(7), 161-170.

GARCÍA-BRUNELLI, Omar & STRATTA, Isabel (2015). Borges y Piazzola: un desencuentro por milonga. *XXVII Jornadas de Investigación, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina*. Disponible en: https://www.academia.edu/33595506/Borges_y_Piazzolla_un_desencuentro_por_milonga.

GARCÍA BRUNELLI, Omar (2016). La transición de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva en el tango. *Primeras jornadas de Lengua, Literatura y Tango. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Disponible en: https://www.academia.edu/31064537/La_transici%C3%B3n_de_la_Guardia_Vieja_a_la_Guardia_Nueva_en_el_Tango

GARCÍA BRUNELLI, Omar (2017). Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango. *Revista Argentina de Musicología*, (18), 91-124.

GARCÍA BRUNELLI, Omar (2017a). Mi noche triste: la contribución de Contursi y Gardel al perfil estético del tango. *III Congreso Nacional del Tango sobre el tema 'Tango, cultura e identidad'. Academia Nacional del Tango*. Disponible en: https://www.academia.edu/34978831/Mi_noche_triste_La_contribuci%C3%B3n_de_Contursi_y_Gardel_al_perfil_est%C3%A9tico_del_tango

GARCÍA GUAL, Carlos (2004). *Introducción a la mitología griega*. Madrid. Alianza.

GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco (1994). *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*. Buenos Aires. Corregidor.

GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco (2018). *Así nacieron los tangos*. Buenos Aires. Corregidor.

GARRAMUÑO, Florencia (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

GENOVESE, Alfredo (2003). *Tratado de fileteado porteño*. Buenos Aires. Ediciones Porteñas.

GENOVESE, Alfredo (2011). *Manual del filete porteño*. Buenos Aires. Ediciones Porteñas.

GERMANI, Gino (1962). La inmigración masiva y su papel en la modernización del país. *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires. Paidós, 179-216.

GIORLANDINI, Eduardo (1999). *Chamuyando sobre letras de tangos y milongas*. Buenos Aires. Raigambre.

GOBELLO, José (1980). *Crónica general del tango*. Buenos Aires. Fraterna.

GOBELLO, José (1991). El origen de las letras de tango. *Tres estudios gardelianos*. Buenos Aires. Academia Porteña del Lunfardo, 67-87.

- GOBELLO, José (1995). *El lunfardo*. Buenos Aires. Academia Porteña del Lunfardo.
- GOBELLO, José (1999). *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires. Corregidor.
- GOBELLO, José (2012). *Todo tango*. Buenos Aires. Centro Editor de Cultura.
- GOBELLO, José & STILMAN, Eduardo (1966). *Las letras del tango de Villoldo a Borges*. Buenos Aires. Brújula.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid. Castalia.
- GONZÁLEZ CASTILLO, José (2014). El sainete, medio de expresión teatral argentino. *Los invertidos. El retrato del pibe. La mujer de Ulises. Los dientes del perro*. Buenos Aires. Losada.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1983). *Poemas de Buenos Aires*. Buenos Aires. Torres Agüero editor.
- GÖTTLING, Jorge (1998). *Tango, melancólico testigo*. Buenos Aires. Corregidor.
- GUERRERO CABRERA, Manuel (2008). Aproximación al tango desde la poesía culta. *Isagogé*, (5), 12.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1976). ¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: El caso argentino (1810–1914). *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 13(1), 437-489.
- HAUSER, Arnold (1983). *Historia social de la literatura y del arte. Vol. III*. Barcelona. Punto Labor.
- HIGA, Jorge (2015). *Poetas, malandras y otras yerbas*. Buenos Aires. Corregidor.
- HORVATH, Ricardo (2006). *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*. Buenos Aires. Biblos.

- HOWLIN, Diego (2004). Vómito Negro Historia de la fiebre amarilla en Buenos Aires de 1871. *Persona, Revista Electrónica Mensual de derechos existenciales*, (34).
- KOHAN, Pablo (2007). Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango. *Espacios*, 74-85.
- KOHAN, Pablo (2010). *El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires. Gourmet Musical.
- LAFFORGUE, Jorge [editor] (1977). *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- LAGMANOVICH, David (2000). Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura. *Bailá!; Vení!; Volá! El fenómeno tanguero y la literatura: Actas del coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, 103-122.
- LEHMANN-NITSCHKE, Robert (1981). *Textos eróticos del Río de la Plata*. Buenos Aires. Librería Clásica.
- LINYERA, Dante (1993). *Somos hermanos*. Buenos Aires. Quetzal.
- LONDRES, Albert (2008). *El camino de Buenos Aires*. Buenos Aires. Libros del Zorzal.
- LOPA, Ricardo (2011). *Cátulo Castillo: un porteño de Boedo*. Buenos Aires. Agebe.
- LÓPEZ, Irene (2010). Morochas, milongueras y percantitas. Representaciones de la mujer en las letras de tango. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (45), 14.
- MANDRINI, Eugenio (1998). Discípulo, la desesperación y Dios. ALPOSTA, Luis [et al]. *Tango, magia y realidad*. Buenos Aires. Corregidor.
- MARCH, Raúl (1987). *Homero Manzi: filosofando su poesía*. Buenos Aires. Plus Ultra.
- MARECHAL, Leopoldo (2007). *Megafón o la guerra*. Buenos Aires. Seix Barral.

MARTÍNEZ, Alejandro & MOLINARI, Alejandro (2012). *Tango y sociedad: la epopeya del tango y la sociedad argentina*. Avellaneda. Editorial de la Cultura Urbana S.A.

MARTÍNEZ, Roberto & RODRÍGUEZ, Edgardo (2013). Contribuciones al análisis formal del tango. *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. Actas del X Congreso de la IASPM-AL, 710-729.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (2001). *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires. Losada.

MARTINI REAL, Juan Carlos [editor] (1976-2013). *Historia del tango* (21 tomos). Buenos Aires. Corregidor.

MASCIA, Alfredo (1970). *Política y tango*. Buenos Aires. Paidós.

MATAMORO, Blas (1971). *Historia del tango*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

MATAMORO, Blas (1982). *La ciudad del tango*. Buenos Aires. Galerna.

MATAMORO, Blas (2000). La familia del tango. *Bailá!; Vení!; Volá! El fenómeno tanguero y la literatura: Actas del coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, 123-132.

MAZZUCHELLI, Aldo (2006). El Modernismo en el tango. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 32(63/64), 25-45.

MINA, Carlos (2007). *Tango, la mezcla milagrosa*. Buenos Aires. Sudamericana.

MONTERO AROCA, Juan (2012). *Historia del tango-canción: (1917-1967. Los años de oro)*. Valencia: Tirant Humanidades.

NEGRO, Héctor (1998). Aproximación a la poesía del tango. ALPOSTA, Luis [et al]. *Tango, magia y realidad*. Buenos Aires. Corregidor.

NOVATI, Jorge [coordinador] (1980). *Antología del tango rioplatense, Vol. I. Desde los orígenes hasta 1920*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

OCHOA, Pedro (2001). Tango y cine mundial. ADÁMOLI, Jorge [et al]. *Doce ventanas al tango*. Ensayos seleccionados en el Concurso sobre “El tango. Historia, autor e intérpretes”. Fundación El Libro.

OGANDO, Mónica (2001). Del burdel al salón. Una mirada sobre la evolución sociocoreográfica del tango para entender por qué es baile nuestro. ADÁMOLI, Jorge [et al]. *Doce ventanas al tango*. Ensayos seleccionados en el Concurso sobre “El tango. Historia, autor e intérpretes”. Fundación El Libro.

OLIVARI, Nicolás (1992). *La musa de la mala pata. El gato escaldado*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

OLIVERI, Marcelo (2006). *Antología de tangos lunfardos*. Buenos Aires. Ediciones Libertador.

OLIVERI, Marcelo (2013). *El lunfardo en la cultura porteña*. Buenos Aires. Corregidor.

OSTUNI, Ricardo (2005). *Tango, voz cortada de organito*. Buenos Aires. Lumiere.

OUTEDA, Raúl (2001). *La historia de 500 tangos*. Buenos Aires. Corregidor.

PÁEZ, Jorge (1970). *El conventillo*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

PÁEZ, Julio (1998). Discepolín, el dramaturgo del tango. ALPOSTA, Luis [et al]. *Tango, magia y realidad*. Buenos Aires. Corregidor.

PELINSKI, Ramón [compilador] (2000). *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires. Corregidor.

PELLETIERI, Osvaldo (1976). *Enrique Santos Discépolo: obra poética*. Buenos Aires. Todo es historia S.R.L.

PENAS, Alberto (1998). *Recopilación antológica para una sociología tanguera*. Buenos Aires. Corregidor.

PÉREZ, Alberto (2012). Las letras de los tangos de Enrique Santos Discépolo. *Hispanic Poetry Review*, 9(2).

PIGLIA, Ricardo (1993). El tango y la tradición de la traición. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires. Ediciones de la Urraca.

PIGNA, Felipe (2020). *Gardel*. Buenos Aires. Planeta.

PUJOL, Sergio (2006). *Discépolo. Una biografía argentina*. Buenos Aires. Booket.

RAPOPORT, Mario (2000). *Historia política, social y económica de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires. Ediciones Macchi.

REY, Andrés (2020). ¿Qué es un tango? Aspectos técnico-interpretativos para la delimitación del género Tango. *Revista de música, cultura y pensamiento*, 9(9).

RITHNER, Juan Raúl (2001). Diez autores en busca de una costurerita. ADÁMOLI, Jorge [et al]. *Doce ventanas al tango*. Ensayos seleccionados en el Concurso sobre “El tango. Historia, autor e intérpretes”. Fundación El Libro.

RIVADENEIRA, Tito (2014). *Ángel Villoldo: su obra en el inicio del tango y de las varietés*. Buenos Aires. Dunken.

RODRÍGUEZ, Edgardo (2012). La determinación del género en la música popular. *Arte e investigación*, 14(8), 150-154.

ROMANO, Eduardo (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

ROMANO, Eduardo (2017). El papel del tango en el criollismo de Borges. *Variaciones Borges*, (43), 53-66.

- ROMERO, José Luis (2013). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires. FCE.
- ROMERO, Luis Alberto (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires. FCE.
- ROSSI, Vicente (1958). *Cosas de negros*. Buenos Aires. Librería Hachette.
- ROSSLER, Osvaldo (1964). *Buenos Aires dos por cuatro*. Buenos Aires. Losada.
- RUBIANO-SUZA, Christian (2015). Discípulo: Tango y política. *Cuestiones de Filosofía*, (17), 171-192.
- RUIZ, Irma y CEÑAL, Néstor (1980). La estructura del tango. NOVATI, Jorge (coordinador). *Antología del tango rioplatense Vol. 1. Desde lo orígenes hasta 1920*, pp. 31-88. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- SÁBATO, Ernesto (1963). *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires. Losada.
- SACHS, Curt (1944). La época del tango. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires. Centurión.
- SAER, Juan José (2014). Las letras de tango en el contexto de la poesía argentina. *La narración-objeto*. Buenos Aires. Seix Barral.
- SALAS, Horacio (1968). *La poesía de Buenos Aires*. Buenos Aires. Pleamar.
- SALAS, Horacio (1986). *El tango*. Buenos Aires. Planeta.
- SALAS, Horacio (1998). El tango como reflejo de la realidad social. ALPOSTA, Luis [et al]. *Tango, magia y realidad*. Buenos Aires. Corregidor.
- SALAS, Horacio (2001). *Homero Manzi y su tiempo*. Buenos Aires. Vergara.
- SARLO, Beatriz (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid. Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz (2020). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires. Siglo XXI.

SAVIGLIANO, Marta Elena (1994). Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*, 19.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1964). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires. Plus Ultra.

SCHVARTZMAN, Julio (2020). Borges y su tango triste. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, 7(9), 206-242.

SEBRELI, Juan José (1964). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires. Turrolo.

SELLES, Roberto & MAURICIO, Matías (2014). *Julián Centeya. Biografía y poemas inéditos*. Buenos Aires. Milena Caserola.

SIERRA, Luis Adolfo (1966). *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. Buenos Aires. Peña Lillo Editor.

SOSA BACCARELLI, Nicolás (2019). Mi noche triste: símbolo, sexualidad y ruptura. Pascual Contursi, Carlos Gardel y la configuración del tango canción. *Revista de literaturas modernas*, 49(2), 51-72.

SPILLNER, Bernd (1979). *Lingüística y literatura*. Madrid. Gredos.

SPITZER, Leo (1955). *Lingüística e historia literaria*. Madrid. Gredos.

TALLÓN, José Sebastián (1959). *El tango en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires. Instituto Amigos del Libro Argentino.

TORTORELLO, Yésica (2017). La fiebre amarilla en Buenos Aires: la gran epidemia de 1871 y su imaginario. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata.

TURCI-ESCOBAR, John (2017). 'Era de lo más pobre y lindo': Reconsidering Borges's Views on Tango. *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 43, 67-86.

ULLA, Noemí (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

ULLA, Noemí (2000). Las letras de los tangos: préstamos, parodias y reescrituras. Actas del Coloquio de Berlín: *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura: Actas del coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, 133-144.

ULLA, Noemí (2014). Marginalidad y testimonio en las letras de tango. *Gramma*, 24(50), 175-185.

ULLMANN, Stephen (1968). *Lenguaje y estilo*. Madrid. Aguilar.

VARELA, Gustavo (2005). *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana* (Vol. 9). Buenos Aires. Paidós.

VARELA, Gustavo (2012). Cuando ladran los fantasmas (Mitología incompleta del tango). *La Biblioteca*, 12, 236-245.

VARELA, Gustavo (2016). *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires. Paidós.

VEGA, Carlos (2016). *Estudio para los orígenes del tango argentino* (en línea). Buenos Aires. Universidad Católica Argentina.

VIDART, Daniel (1964). *Teoría del tango*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental.

VIDART, Daniel (1967). *El tango y su mundo*. Montevideo. Ediciones Tauro.

VILA, Pablo (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 81-93.

VILARIÑO, Idea (1965). *Las letras de tango*. Buenos Aires. Schapire.

VILARIÑO, Idea (1981). *El tango cantado*. Calicanto Editorial.

ZALCO, Nardo (2001). *París / Buenos Aires: un siglo de tango*. Buenos Aires. Corregidor.

PELÍCULAS SOBRE TANGO

INGRAM, Rex (Director). (1921). *The four horsemen of the apocalypse* [Film]. Rex Ingram Productions.

FERREYRA, José Agustín (Director). (1926). *La vuelta al bulín* [Film].

MILLAR, Adelqui (Director). (1931). *Las luces de Buenos Aires* [Film]. Paramount Pictures

GARNIER, Louis (Director). (1932). *Espérame* [Film]. Paramount Pictures

GARNIER, Louis (Director). (1932). *La casa es seria* [Film]. Paramount Pictures

MOGLIA BARTH, Luis (Director). (1933). *¡Tango!* [Film]. Argentina Sono Film

SUSINI, Enrique (Director). (1933). *Los tres berretines* [Film]. Lumiton

GARNIER, Louis (Director). (1933). *Melodía de arrabal* [Film]. Paramount Pictures

GARNIER, Louis (Director). (1934). *Cuesta abajo* [Film]. Paramount Pictures

GARNIER, Louis (Director). (1934). *El tango en Broadway* [Film]. Paramount Pictures

MORERA, Eduardo (Director). (1934). *Ídolos de la radio* [Film]. Estudios Río de la Plata

REINHARDT, John (Director). (1935). *El día que me quieras* [Film]. Paramount Pictures

REINHARDT, John (Director). (1935). *Tango Bar* [Film]. Paramount Pictures

SOFFICI, Mario (Director). (1935). *El alma del bandoneón* [Film]. Argentina Sono Film

MORERA, Eduardo (Director). (1937). *Así es el tango* [Film]. Porteña Film

NAÓN, Sebastián (Director). (1937). *Nobleza gaucha* [Film]. Productora Argentina de Films

FERREYRA, José Agustín (Director). (1937). *La ley que olvidaron* [Film]. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos

MOGLIA BARTH, Luis (Director). (1937). *Melodías porteñas* [Film]. Argentina Sono Film

TINAYRE, Daniel (Director). (1937). *Mateo* [Film]. Estudios Baires

DE ZAVALIA, Alberto (Director). (1939). *La vida de Carlos Gardel* [Film]. Argentina Sono Film

SCHLIEPER, Carlos & SANTOS DISCÉPOLO, Enrique (Directores). (1939). *Cuatro corazones* [Film]. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos

ROMERO, Manuel (Director). (1939). *La vida es un tango* [Film]. Lumiton

BAYÓN HERRERA, Luis (Director). (1939). *El astro del tango* [Film]. Establecimientos Filmadores Argentinos

MOGLIA BARTH, Luis (Director). (1940). *Con el dedo en el gatillo* [Film]. Argentina Sono Film

ROMERO, Manuel (Director). (1940). *Carnaval de antaño* [Film]. Lumiton

SANTOS DISCÉPOLO, Enrique (Director). (1940). *Caprichosa y millonaria* [Film]. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos

SANTOS DISCÉPOLO, Enrique (Director). (1940). *Un señor mucamo* [Film]. Establecimientos Filmadores Argentinos

SANTOS DISCÉPOLO, Enrique (Director). (1941). *En la luz de una estrella* [Film]. Establecimientos Filmadores Argentinos

DEMARE, Lucas (Director). (1942). *El viejo Hucha* [Film]. Artistas Argentinos Asociados

SANTOS DISCÉPOLO, Enrique (Director). (1942). *Fantasmas en Buenos Aires* [Film]. Argentina Sono Film

DEMARE, Lucas (Director). (1942). *La guerra gaucha* [Film]. Artistas Argentinos Asociados

SANTOS DISCÉPOLO, Enrique (Director). (1943). *Cándida, la mujer del año* [Film]. Argentina Sono Film

DEMARE, Lucas (Director). (1944). *Su mejor alumno* [Film]. Artistas Argentinos Asociados

DEMARE, Lucas (Director). (1945). *Pampa bárbara* [Film]. Artistas Argentinos Asociados

MOMPLET, Antonio (Director). (1947). *La cumparsita* [Film]. Estudios San Miguel

ROMERO, Manuel (Director). (1948). *El tango vuelve a París* [Film]. Argentina Sono Film

MANZI, Homero y PAPIER, Ralph (Directores). (1948). *Pobre mi madre querida* [Film]. Estudios San Miguel

ROMERO, Manuel (Director). (1949). *La historia del tango* [Film]. Cosmos Film

DEL CARRIL, Hugo & RATTI, Roberto (Directores). (1949). *Historia del 900* [Film]. Cinematográfica Libertador

MOMPLET, Antonio (Director). (1949). *Yo no elegí mi vida* [Film]. Lumiton

MANZI, Homero y PAPIER, Ralph (Directores). (1950). *El último payador* [Film]. Artistas Argentinos Asociados

SARRACENI, Julio (Director). (1950). *La barra de la esquina* [Film]. Estudios San Miguel

ROMERO, Manuel (Director). (1951). *El hincha* [Film]. Argentina Sono Film

ROMERO, Manuel (Director). (1951). *Derecho viejo* [Film]. Emelco

DEMARE, Lucas (Director). (1952). *Mi noche triste* [Film]. Estudios Mapol

KLIMOVSKY, León (Director). (1952). *La parda Flora* [Film]. Cinematográfica Libertador

DEMICHELI, Tulio (Director). (1953). *La voz de mi ciudad* [Film]. Artistas Argentinos Asociados

DEMARE, Lucas (Director). (1955). *Mercado de Abasto* [Film]. Artistas Argentinos Asociados

MUGICA, Francisco (Director). (1959). *He nacido en Buenos Aires* [Film]. Internacional

DEL CARRIL, Hugo (Director). (1964). *Buenas noches, Buenos Aires* [Film]. DASA

KUHN, Rodolfo (Director). (1965). *Viaje de una noche de verano* [Film]. Cruz del Sur

BERÚ, Mauricio (Director). (1966). *Fuelle querido* [Film]. Mauricio Berú

CARRERAS, Enrique (Director). (1969). *Los muchachos de antes no usaban gomina* [Film]. Argentina Sono Film

PORTER, Julio (Director). (1970). *Blum* [Film]. Producciones Salvador Salias

BERTOLUCCI, Bernardo (Director). (1972). *Last tango in Paris* [Film]. PEA.

DEMARE, Lucas (Director). (1975). *Solamente ella* [Film]. Argentina Sono Film

SOLANAS, Pino (Director). (1985). *El exilio de Gardel* [Film]. Cinesur & Tercine.

SOLANAS, Pino (Director). (1988). *Sur* [Film]. Cinesur & Pacific.

ZANADA, Jorge (Director). (1988). *Tango, bayle nuestro* [Film]. Jorge Zanada.

SANTIAGO, Hugo (Director). (1989). *Las veredas de Saturno* [Film]. Caliban Audiovisuel

SCHRADER, Leonard (Director). (1991). *Naked tango* [Film]. Gotan, Grupo Baires, Jade M, Praesens-Film, Sugarloaf Films Inc., Towa

ORGAMBIDE, Carlos (Director). (1991). *El acompañamiento* [Film]. MAIA producciones

BREST, Martin (Director). (1992). *Scent of a woman* [Film]. MAIA producciones

DE LA TORRE, Raúl (Director). (1993). *Funes, un gran amor* [Film]. Piedra de Agua S.A.

DESALOMS, Daniel (Director). (1994). *El último tango* [Film]. Televisa

DESANZO, Juan Carlos (Director). (1996). *Eva Perón* [Film]. Aleph Producciones S.A.

SÁBATO, Mario (Director). (1996). *Al corazón* [Film]. Estudios San Miguel

CHÁVARRI, Jaime (Director). (1998). *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando* [Film]. Rocabruno, Aurum Producciones, Patagonik Film Group

SAURA, Carlos (Director). (1998). *Tango, no me dejes nunca* [Film]. Argentina Sono Film, Adela Pictures, Alma Ata International, Pictures S.L., Hollywood Partners

- DUVALL, Robert (Director). (2002). *Assassination Tango* [Film]. American Zoetrope
- MUÑOZ, Lorena & WOLF, Sergio (Directores). (2003). *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* [Film]. Cine Ojo
- GARCÍA GUEVARA, Mercedes (Directora). (2004). *Tango, un giro extraño* [Film]. Max Films
- NEAL, Caroline (Directora). (2005). *Si sos brujo: una historia de tango* [Film]. INCAA
- MAGLIE, Graciela (Directora). (2005). *El último bandoneón*. [Film]. INCAA
- KOHAN, Miguel (Director). (2008). *Café de los maestros* [Film]. Lita Stantic Producciones, Pathe UK, VideoFilmes
- GRILLO, Guillermo (Director). (2008). *Fantasma de Buenos Aires* [Film]. Universidad de Cine
- MARTÍNEZ VIGNATTI, Diego (Director). (2009). *La cantante de tango* [Film]. Minds Meet, RTF, Tarantula, Trivial Media, INCAA
- SPAGNUOLO, Eduardo (Director). (2009). *Homero Manzi, un poeta en la tormenta* [Film]. Tro-nera Producciones, Thematic Media Productions, Universidad Nacional de la Matanza, Fundación Academia Nacional del Tango
- COLÁS, Jorge (Director). (2012). *Gricel, un amor en tiempo de tango* [Film]. INCAA, Cine Ojo
- FINDLING, Hernán & KOLKER, Oliver (Directores). (2014). *Fermín* [Film]. F & K, INCAA
- TURNES, Martín (Director). (2014). *Pichuco* [Film]. INCAA
- NEAL, Caroline (Directora). (2015). *Salgán & Salgán* [Film]. INCAA
- CONSTANTINI, Teresa (Directora). (2017). *Yo soy así, Tita de Buenos Aires* [Film]. Buenos Aires Producciones
- ROSENFELD, Daniel (Director). (2018). *Piazzolla, los años del tiburón* [Film]. Idéale Audiencia, Daniel Rosenfeld Films, ARTE, INA, INCAA
- SANDINA, Claudia (Directora). (2021). *Vida poeta: Homero Expósito* [Film]. INCAA