

Fecha de recepción: 25 septiembre 2020
Fecha de aceptación: 28 diciembre 2020
Fecha de publicación: 1 febrero 2021
URL: <https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/68/197>
Oceánide número 14, ISSN 1989-6328
DOI: <https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.68>

Dulce María Dalbosco

Universidad Católica de Argentina

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5148-8892>

La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción

≈ Resumen

El estudio de la letra de las canciones no está exento de polémicas. El creciente interés por el análisis de la música popular y la revuelta multidisciplinaria (González 2013) de las últimas décadas redundaron en el cuestionamiento de los abordajes tradicionales, que en general consistían en concentrarse en uno de los tres aspectos principales implicados en el complejo proceso que constituye la canción: el texto verbal, la música, la performance. En la actualidad se promueven los estudios interdisciplinarios, que tengan en cuenta la pluritextualidad inherente a la canción (Frith 2014; González 2001, 2013; M. Romano 1991). Mantener una mirada holística y, al mismo tiempo, penetrante es un desafío para el investigador que estudia la música popular desde cualquier área. Dado este contexto, el propósito de este artículo es esbozar el estatuto genérico de la letra del tango canción. Para ello nos ocuparemos, primero, de la constitución de la canción popular y, particularmente, de sus textos verbales. Luego nos centraremos en la letra de tango; debatiremos ciertos aspectos complejos implicados en su delimitación y la definiremos como un espacio de confluencia de distintas tensiones.

Palabras clave:

tango; letra; canción; tensión; poesía

≈ Abstract

The study of song lyrics is controversial. The growing interest in the analysis of popular music and the multidisciplinary turn (González 2013) of the last decades led to the questioning of traditional approaches, which generally consisted of concentrating on one of the three main aspects involved in the complex process that constitutes the song: the verbal text, the music, the performance. At present, interdisciplinary studies are promoted which take into account the inherent pluritextuality of the song (Frith 2014; González 2001, 2013; M. Romano 1991). Keeping simultaneously a holistic and penetrating gaze is a challenge for the researcher who studies popular music from any area. Given this context, the purpose of this article is to outline the generic status of the tango song lyrics. In order to achieve this aim we will deal first with the constitution of the popular song and particularly with its verbal texts. Then we will focus on the tango lyrics; we will discuss certain complex aspects involved in its delimitation and we will define it as a confluence of different tensions.

Keywords:

tango; lyrics; song; tension; poetry

El estudio de la letra de las canciones no está exento de polémicas. El creciente interés por el análisis de la música popular y la revuelta multidisciplinaria de las últimas décadas (González 2013) redundaron en el cuestionamiento de ciertos métodos tradicionales para abordar las distintas instancias de la canción, los cuales en general consistían en concentrarse en uno de los tres aspectos principales implicados en el complejo proceso que esta constituye: el texto verbal, la música y la *performance*. En el caso del tango entra en juego otro factor, la coreografía, que es en definitiva el elemento fundante (Vega 2007,122). Esta interconexión remite al concepto griego que en el mundo antiguo aludía a una unidad integrada por verso, melodía y danza (Perrone 1988, 12).

Desde diversos puntos de vista, se han alzado voces para advertir sobre los peligros de una separación tajante. El historiador social Matthew Karush ha declarado que el análisis se resiente cuando se trata una canción como un poema para ser leído, así como cuando se aborda un guion cinematográfico como mero texto (2013, 32). Simon Frith, al referirse en concreto a la música pop, cree que la letra de la canción no es poesía: puesto que las palabras están “adaptadas” a la música, no se sostiene como texto impreso (2014, 319-20). Por su parte, el filólogo y crítico literario David Lagmanovich, en alusión específica al tango, señala que baile, música y letra –y agregamos *performance*– “pueden estudiarse tanto separadamente como en sus relaciones mutuas”, pero previene acerca del riesgo de “generalizar sobre la base de observaciones realizadas en uno solo de esos ámbitos, estableciendo rápidamente –por ejemplo, después de haber analizado la composición musical– ‘el tango es así’” (2000, 103). Bastan estas referencias a tres autoridades de distintas disciplinas para sospechar la extensión del debate, por otro lado, esperable y fructífero al tratarse de un objeto estético híbrido e intermedial.

Es indiscutible que los estudios de la canción popular se han visto enriquecidos gracias a una nueva forma de investigación basada en un enfoque inter y transdisciplinario. También es cierto, no obstante, que las letras de algunos géneros musicales –sobre todo de los que podrían considerarse un tipo de canción diversa (Eco 2004)– constituyen acontecimientos discursivos con aristas interesantes, para cuya profundización es preciso enfocarse, sin que ello implique anular los otros aspectos implicados en la canción. Mantener una mirada holística y, al mismo tiempo, penetrante es un reto para el investigador que estudia la música popular desde cualquier área.

En este marco se presentan algunos desafíos. Entre ellos, cómo abordar las particularidades de la letra en un género como el tango, atendiendo a cuestiones como su configuración discursiva, su relación con otros discursos contemporáneos a él, la constitución de la voz poética y de los personajes o el uso de recursos líricos. Se trata de una discusión extensa y compleja, pero creemos que el punto de partida consiste en intentar definir las características propias del objeto de estudio. El propósito de este artículo, entonces, es esbozar el estatuto genérico de la letra del tango canción, surgido en 1917 con Pascual Contursi. Para ello primero nos ocuparemos de la constitución de la canción popular y, particularmente, de sus letras, partiendo de las teorizaciones de algunos críticos que han abordado diversos géneros cancionísticos. Luego nos centraremos en la letra de tango, debatiremos de manera general ciertos aspectos complejos en su delimitación y la definiremos como un espacio de confluencia de distintas tensiones. Al tratarse de un género tan vasto no ahondaremos en

ejemplos, ya que excederíamos las posibilidades de extensión del presente trabajo.

La música popular urbana y su abordaje

Toda canción es, de por sí, un fenómeno intermedial, por cuanto acontece *entre medios*, es decir, en el cruce de al menos tres: letra, música y voz (Rajewsky 2005, 46). Más específicamente, la canción se correspondería con la subcategoría que Irina Rajewsky denomina *media combination* (combinación de medios),¹ la cual designa el resultado o el proceso de combinación de dos o más medios convencionalmente distintos (2005, 51-2). Se trata, entonces, de una intermedialidad intracomposicional (Prieto 2017, 14), porque sobre ella se asienta la definición del objeto. Algunos ejemplos de *media combination* son la ópera, el cine y el teatro. En esta categoría, explica Rajewsky, esos medios o formas mediales de articulación están presentes en su materialidad y colaboran en la constitución y la significación de la totalidad del producto en su propia forma específica (2005, 51-2), conducta que describe el modo de transcurrir de la canción.

Acercándonos a una individualización del tango cantado podemos afirmar que es un tipo de Canción Popular Urbana desde que nace prácticamente a la par de las nuevas tecnologías de registro y reproducción sonoras. A partir de una perspectiva musicológica, Juan Pablo González se plantea la pertinencia de la CPU como materia de estudio y propone entenderla como “una música mediatizada, masiva y modernizante” (2001, 38). Es *mediatizada* puesto que las relaciones entre música y público y entre música y músico acontecen a través de la industria y de la tecnología. González explica que la mediatización de la música hizo que la grabación sustituyera el registro escrito como medio de preservación y comunicación de la obra. Además, ha tenido una relevante función cultural, tanto como productora de nuevos géneros, estilos y audiencias, como en calidad de vehículo de memoria, al contribuir a la construcción de identidades nacionales y a la ampliación de la tradición. La CPU es también *masiva* debido a que alcanza simultáneamente a millones de personas “globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales” (González 2001, 38). Y, en tercera instancia, es *moderna*: dada su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, logra expresar el presente, tiempo histórico de la audiencia juvenil que sustenta esta música (González 2001, 38). Tales características distinguen la CPU de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales (González 2013, 84).

En sintonía con un enfoque intermedial, González especifica que la CPU constituye “una pluralidad de textos, donde convergen letra/ música/ interpretación/ narrativa visual/ arreglo/ grabación/ mezcla/ edición” (2001, 48). Por ende, su estudio debería “considerar al menos un conjunto de estos textos y las relaciones semánticas producidas entre una determinada convergencia de ellos” (González 2001, 48). Siguiendo a Stan Hawkins, subraya la importancia de que las interrelaciones entre la estructura musical, las connotaciones de la letra y las narrativas visual y performativa sean estudiadas dentro del contexto cultural en que acontece la canción (González 2001, 48). Corresponde aclarar que esta no se reduce a una yuxtaposición de textos. Por el contrario, dada su condición intermedial, la canción emerge de la fusión de distintos medios en un nuevo médium, el “intermedium”, que, como explica Jens Schröter, es supuestamente más que la mera suma de sus partes (2011, 3).

El acercamiento a la letra de la canción popular desde las disciplinas literarias también se ve interpelado por la mencionada pluritextualidad inherente a ella, pues un abordaje exclusivo de los versos, ajeno al circuito de producción y de reproducción de la canción, pondría en peligro su adecuada ponderación. En este sentido, Charles Perrone, investigador de la música popular brasileña, tiene una postura radical: indica que, si se consideran los textos separados de su música, el estudio será arbitrario e incompleto (1988, 12). Similar es la postura de Frith, quien remarca la triple naturaleza de la letra de la canción como *palabras* –contenido verbal–, como *retórica* –uso especial de las palabras como forma de persuasión en la relación cantante-oyente– y como *voces* –palabras cantadas, apropiadas por un tono humano– (Frith 2014, 284–354). A continuación, ahondaremos en las propiedades de estos textos.

La letra de la canción

Manuel Vázquez Montalbán le adjudica a la canción un rol fundante, al considerarla esencial en el surgimiento de todas las lenguas literarias y de todos los géneros (1972).² Así las cosas, la canción rememora la encrucijada originaria donde habría nacido la literatura. Si en la Antigüedad el poema solamente se realizaba en la conjunción del texto, el baile, el ritmo, la música y el espectáculo visual (Guerrero 1998, 19), hoy consideramos la letra de la canción como un objeto claramente distinto de la poesía escrita, aun cuando en ocasiones los límites se difuminen. El texto de una canción puede escribirse:

- para ser musicalizado por el mismo autor de la letra o por otra persona. En este caso es anterior a la música;
- para una música precedente, por lo cual la letra tenderá a adaptarse a las pautas rítmicas y melódicas impuestas por aquella;
- simultáneamente a la escritura de la música. Ambos componentes se modelan mutuamente;
- como texto poético no musical; la instancia de musicalización de un poema no es una intencionalidad presente en el acto de escritura, sino un ejercicio *a posteriori*. Entre texto poético y música pueden mediar varias décadas de distancia, como sucede muchas veces con la poesía cantada.

En el tango, por ejemplo, se registran letras surgidas de las cuatro modalidades compositivas, aunque el cuarto caso es menos frecuente. Más allá de cuál sea la procedencia, la letra de la canción es un texto concebido o readaptado para ser musicalizado por una melodía preexistente o compuesta especialmente para él. La música contiene el discurso, al imponerle límites y condicionantes: la extensión está determinada, los versos se disponen y se leen de una cierta manera en función de la melodía –o viceversa–; el encabalgamiento, los acentos y la sintaxis pueden sufrir alteraciones. Si en el griego la música se limitaba a ser un acompañamiento de los versos, que imponían el ritmo a la melodía (Guerrero 1998, 18–9), en la canción popular actual a menudo es difícil precisar quién acompaña a quién: letra y música entablan un vínculo agónico.³ Así, la pugna instalada entre la letra y la música es, a la vez, elemento de cohesión. No obstante, el proceso creativo no termina con la escritura de los versos, ni tampoco con la musicalización, pues la meta es la unión de música

y texto en una única pieza para ser interpretada. Así como el texto dramático es concebido para ser representado y se actualiza en dicha representación, otro tanto ocurre con la letra de la canción: se (re)escribe para ser cantada, aun cuando esta intencionalidad no esté presente desde el primer instante.

Distintos autores han reflexionado sobre la canción o sobre otras obras cuya realización implica música y voz. Al analizar la canción de autor, Marcela Romano la entiende como “un enunciado múltiple” (1991, 139), en el cual distingue un texto base y un texto interpretativo. El texto base o primario “está integrado por el texto lingüístico (letra) y el texto musical (partitura)”. Es equivalente a lo que Paul Zumthor, al estudiar la literatura medieval, llama “poema” (1989, 268). El texto interpretativo secundario está constituido por tres subtextos generadores de sentido: el vocal, el interpretativo y el instrumental, que actualizan el texto primario (Romano 1991, 139). Se corresponde con lo que Zumthor denomina *obra*, aquello “poéticamente comunicado, aquí y ahora” (1989, 268), donde intervienen todos los factores implicados en la interpretación de una canción: el texto verbal, la música ejecutada, la voz del cantante, su gestualidad, las intervenciones sobre las palabras que realizan los ejecutantes, el cantor y, si lo hubiere, el director de la orquesta. De ahí que el sentido de las canciones no provenga solo del contenido verbal, de qué se dice, sino también de su significado retórico: cómo se lo dice y con qué voz (Frith 2014, 292).

En función de lo antedicho, la canción acontece como tal en las coordenadas donde se produce el encuentro entre una lengua y una voz (Barthes 1986, 264). Es esta, entonces, la que hace del texto una obra. El texto lingüístico es legible, la obra, al mismo tiempo audible y visible (Zumthor 1989, 268). En la canción popular, la visibilidad se redimensiona, puesto que las técnicas de reproducción –el fonógrafo, el gramófono, la radiofonía– permitieron aislar la audición de la visión, de modo que el espectáculo o la presencia física del cantante no son imprescindibles para la recepción de la obra.⁴ La irrupción de la tecnología revolucionó la forma de relacionarse con la canción: en términos benjaminianos, la dimensión que él denomina “cultural y aurática” quedó suspendida como condición necesaria para la recepción (Benjamin 1994).

Estas reflexiones nos permiten precisar el marco complejo en el que emerge la letra de la canción. Para ahondar en la especificidad de este discurso, creemos útiles las pautas ofrecidas por Jean-Marie Schaeffer para distinguir un género. El autor señala que la forma en que acontece la enunciación es un factor de diferenciación genérica (2006, 58). Para él, tres fenómenos de la enunciación conducen a ello: a) el estatus del enunciador (real, ficticio o fingido), b) el estatus del acto de enunciación y c) las modalidades de enunciación (narración o representación) (2006, 58–68).

Con respecto a la primera variable, Schaeffer aclara que para que haya comunicación debe haber un enunciador *efectivo*, que es siempre real. Este puede delegar o no su enunciación a un enunciador secundario ficticio, “si lo inventa el autor”, o fingido, “si se identifica con una persona que haya existido o exista realmente” (Schaeffer 2006, 58). En la canción la enunciación es delegada en un doble sentido. Así como en la poesía lírica la enunciación es delegada porque el enunciado de un poema responde a un enunciador ficticio o fingido, en la canción popular esto es más evidente, puesto que el enunciado está escrito para ser cantado por un otro, el intérprete.⁵ Este podría coincidir ocasionalmente con el autor de la letra, pero incluso en este caso, estaría cumpliendo

un papel distinto. En este rasgo la canción se aproxima al género dramático, donde tanto la enunciación como la acción quedan delegadas (Schaeffer 2006, 59).

En lo que se refiere al segundo punto, el estatus del acto de enunciación, Schaeffer menciona dos aspectos: la diferencia entre la enunciación seria y la enunciación ficticia, por un lado, y la diferencia en el medio físico de efectuación de dicho acto: oralidad o escritura. Hemos dicho que en el tango partimos de una enunciación ficticia. Samuel Levin explica que el efecto perlocutivo producido por un poema es la consciente suspensión de la incredulidad, lo que él llama “fe poética” (1999, 73). En la letra de la canción, esa suspensión también afecta a quien canaliza la voz poética: sabemos que no es una enunciación seria⁶ ni del autor de la letra ni de quien la canta. La fe poética no solo concierne al contenido de la canción, sino también a la voz del intérprete: este le presta el cuerpo a una enunciación ajena que, además de ser tal, es fingida. El texto es doblemente mediatizado: hay un distanciamiento del enunciador real, más todavía porque las palabras no son leídas por el receptor, sino interpretadas por la voz del cantor.

Pero aquello que delimita la letra de la canción popular en el sistema lírico, esto es, lo que distingue la canción de la poesía escrita es el medio físico de efectuación: su finalidad de ser cantada. La oralidad es aquí determinante del acto comunicacional; responde, por consiguiente, a lo que Schaeffer denomina “oralidad de principio”, “en la que la especificidad genérica es indisociable de la performance oral” (2006, 61). El autor reconoce que, aun en nuestra civilización sustentada en la escritura, hay ciertos géneros que están íntimamente ligados con la realización oral de los actos intencionales a los que se refieren y que no existen como tales más que en su efectuación oral. Entre ellos están la canción, la *drum poetry*, los hechizos: aunque pueden ser escritos, pierden su especificidad genérica cuando el acceso está separado de su performance vocal (Schaeffer 2006, 61). En la canción, la oralidad es constitutiva del género a causa de que la interpretación vocal de la pieza, compuesta o adaptada *ad hoc*, es necesaria para que hablemos de una letra como *canción*. La oralidad de principio, en este sentido, se diferencia de la “oralidad circunstancial”, “debida simplemente a la inexistencia de un sistema de escritura” (Schaeffer 2006, 61), como es el caso de la poesía heroica o del cuento popular. Por esa razón, la canción supone la voluntad de “un retorno a la oralidad de la práctica poética”; se constituye como “una alternativa diferenciada de la poesía escrita, y consecuentemente también de su imaginario y de su historia, de sus circuitos y de sus artefactos” (Romano 1994, 59–60).

El tercer factor de diferenciación genérica mencionado por Schaeffer (2006, 62–8) consiste en la distinción entre narración y representación como modalidades de enunciación, la cual se corresponde fundamentalmente con la diferencia entre relato y teatro. De acuerdo con su contenido, a veces las letras de las canciones manifiestan un núcleo narrativo que las hace funcionar como microrrelatos, como sucede en algunas letras de tango. No obstante, como acontecimiento se parecen más al género dramático, debido a su finalidad de representación. Al igual que el teatro, la letra de tango admite un doble acercamiento: como texto literario, cuando es leída, y como canción propiamente dicha, cuando es cantada. La teatralidad de la canción también se advierte en el hecho de que el cantor se transforma en un personaje (Frith 2014, 348–52), que para Vázquez Montalbán es “susceptible de convertirse en imagen-símbolo” (1972, xiii; cursiva en el

original), como sucedió en el tango canción con su primer cantor oficial, Carlos Gardel.

Estas precisiones nos permiten afirmar que la letra de la canción es una instancia fundante, pero no la única productora de sentido en la obra. Así entendido, el texto visto en una partitura se parece más a una hipótesis, una promesa, una posibilidad o un deseo que a una realidad. La corporeización a través de una voz constituye una concreción de las infinitas posibilidades de esa letra. Aceptadas estas dinámicas enunciativas y receptoras, si siempre una obra literaria, como toda obra estética, es inacabada y abierta, más aún lo son los textos escritos para ser cantados. Esto se debe no solo a los múltiples sentidos que puede aportar el proceso de recepción, sino también, como ya adelantamos, a que es susceptible de ser modificada en función de la *performance*, por distintos agentes. Dichas operaciones pueden generar:

- transformaciones del texto: recortes, repeticiones, cambios de orden u omisiones de versos y hasta de estrofas enteras y alteraciones léxicas y enunciativas, entre otras;

- variaciones sobre el texto, debido a los sentidos aportados en la *performance*, por ejemplo, formas de dicción, énfasis y tonos del cantor. Diana Taylor repara en que los cuerpos, al igual que los textos y que otros objetos materiales, también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más (2015). Las transferencias o apropiaciones por parte de un cuerpo también pueden ser analizadas de acuerdo con sus propias lógicas y sus propios códigos (Taylor 2015). Cuando el autor de la letra y el cantante son distintas personas, la voz de este hace operar el doble sentido de la palabra *interpretación*, en la medida en que, además de ser una representación de la obra –*performance*–, presupone una exégesis textual. Sucede algo análogo a la recitación de un poema: la puesta en voz “agrega una serie de escuchas al texto, o una serie de lecturas y, entonces, genera un espacio crítico en relación al original” (Porrúa 2011, 153). En efecto, la voz del cantor flexionará según los sentidos que él, el director de orquesta o los músicos ejecutantes hayan advertido en el texto o construido sobre él, de modo tal que la obra vocalizada se le manifiesta al auditor mediatizada por la lectura previa de dichos actores. De ahí que el funcionamiento del lenguaje en la canción dependa también de la voz (Frith 2014, 292).

Los factores hasta aquí expuestos ayudan a diferenciar genéricamente la canción de otras formas de enunciación, tales como la poesía escrita. A continuación pretendemos indagar en los rasgos que la letra de tango fue modelando como discurso y que le confieren unidad, más allá del hecho cohesivo de que los textos comparten una misma finalidad: aliarse a un tipo melódico-musical conocido como *tango*. Asimismo, el cotejo de las teorías expuestas con nuestro objeto concreto nos permitirá reactualizar el debate y comprobar que los límites genéricos no son siempre tan claros.

La letra del tango canción como tejido tensional

las mejores canciones pop son aquellas que pueden escucharse como una *lucha* entre la retórica verbal y musical, entre el cantante y la canción. (Frith 2014, 320)

De acuerdo con las reflexiones hechas hasta aquí, podemos afirmar que el tango como *obra* acontece en un espacio demarcado por múltiples tensiones, que se encadenan tejiendo redes de significación. Algunas de dichas tensiones son inherentes a su naturaleza de canciones como objetos que acontecen *inter media* y otras, según intentaremos demostrar, son propias de las características con las que se fue modelando la letra de tango como discurso, en un determinado contexto de surgimiento y evolución. Acto seguido, nos ocuparemos de las primeras.

La tensión inicial se da entre el texto lingüístico y la música. Las distintas estrategias compositivas ilustran dicha relación. Ángel Gregorio Villoldo, precursor de la letra de tango, solía componer él mismo ambas instancias. En cambio, Pascual Contursi, intitulado “padre del tango canción”, escribía sus letras en función de melodías de tangos precedentes. Pero luego estas dinámicas escriturales no prosperaron como las más frecuentes. Generalmente el texto de tango era concebido para una melodía compuesta *ad hoc*. La versificación solía implicar un ida y vuelta con el autor de la música:

Desde que las letras de tango adoptan como registro la escritura, y en un lapso que llega a 1930, aproximadamente, sus autores emplean el manuscrito y, en una segunda instancia, la máquina de escribir. Ese original generalmente era leído y comentado con el músico, que lo llevaba al pentagrama o, lo más común, veía si las sílabas se adecuaban a la partitura musical que él había compuesto y las precedía. Juntos, llegaban seguramente a un resultado que los satisfacía. (Romano 2014, 40)

Dadas estas circunstancias, en la amalgama de ambos elementos se instaura un vínculo agónico entre uno y otro. Música y texto se modelan mutuamente, se contienen, se limitan. La melodía le impone una determinada forma al texto. La aparición del discurso hace retroceder a la música, que tiende a avanzar. A veces, la musicalización revela las asperezas de un texto escrito; otras veces, sustenta versos que, fuera de la canción, carecen de valor estético.⁷

Similar es la tensión ya mencionada entre la oralidad y la escritura, pues, como canción, el tango es indisociable de la *performance* oral. Respecto de las variaciones interpretativas de “El porteño”, letra villoldiana precursora del tango, Eduardo Romano explica el *modus operandi* común, en mayor o en menor medida, a todo el tango canción:

hay un texto escrito, [...] hay una grabación, prácticas que tienden a fijar el fluido verbal y musical, pero hay asimismo segmentos móviles que cambian según la inspiración del momento, los lugares o tiempos en los cuales se interpreta, la incidencia de factores proxémicos y cinéticos de la instancia comunicativa concreta. (Romano 2009, 28)

En una cultura de oralidad segunda (Ong 2011),⁸ donde, en palabras de Zumthor, la escritura “tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario” (1989, 21), el tango nace como un reclamo de voz, tanto de una voz poética propia como de un estilo interpretativo también propio. De ahí la importancia de Carlos Gardel como cantor: sentó las bases de una forma de decir cantando, que es tan constitutiva del tango como su contenido verbal. Los letristas, aun los más consagrados, generalmente no se

preocuparon por que sus versos fueran difundidos por otro medio que no fuera la canción. Por ende, acceder al texto tal como fue originalmente concebido suele ser utópico: pocas veces los textos circulan sin ningún tipo de modificación.

Dado que el intérprete no suele ser el propio letrista, de la tensión entre oralidad y escritura deriva la tensión entre autor (letrista) y vocalizador (voz), a tal punto que las partituras muchas veces ponen de relieve las fluctuaciones textuales provocadas por la adaptación a la interpretación. Al texto hay que buscarlo en sus interpretaciones que son, al mismo tiempo, sus variantes. La estabilidad del texto, por consiguiente, tiende a la fuga. La autoría y la unidad son endebles. La escritura no es más que un soporte de materia susceptible de ser modificada según las necesidades performáticas. El cantor se apropia de una enunciación y, al hacerlo, le incorpora los matices de su voz e inevitablemente la resemantiza.⁹ Podemos decir, con Raúl Dorra, que “la voz se nos presenta como un plus de sonido –un excedente desde el punto de vista de las reglas fonológicas– que completa el significado de las palabras” (2006, 39). Marcela Romano afirma que la canción es el resultado de una tarea conjunta del letrista, del músico y del intérprete, de modo tal que el emisor, dentro de este sistema “rompe con el modelo de autor individual como consecuencia de la división del trabajo” (1991, 140). En esta dirección Julio Schwartzman, tomando el ejemplo de “Caferata” y la *performance* de Gardel, llega al punto de decir que el intérprete de tango es un “colaborador de autoría” que interviene en la letra o en el tono, en la dicción o en la sustracción o adición de elementos: “son innumerables las modificaciones, hablando aquí solo del canto y de la letra, que las cantoras y los cantores hicieron sobre un texto nunca fijado definitivamente, siempre cambiante” (Schwartzman 2011).

La dinámica del tango canción bebe de las fuentes de la poesía de tradición popular, que, como señala Dorra, “vive en sus variantes, esto es, cada ejecución repite a la anterior y a la vez la modifica o recombina en algún punto” (2003, 70–1). Es decir, la semejanza del tango con dicha poética no está tanto en su génesis –sabemos que estos textos están firmados y sus autores son reconocibles– sino en su circulación y transformación y en su intrínseca tensión entre oralidad y escritura.

Como hemos indicado, estas deliberaciones sobre la situación comunicativa en la que acontece el tango y las particularidades sobre su enunciación son comunes, en mayor o en menor medida, a distintos géneros de canción popular. Por eso anticipamos que en el tango también acontecen otras tensiones, vinculadas con su constitución discursiva propia y su contexto específico de producción y circulación. En este cancionero polifónico se articularon estas otras tensiones:

- entre la repetición y la novedad, las continuidades y las discontinuidades;
- entre el autor y la colectividad;
- entre el tango y el sistema poético nacional.

La repetición como constitutivo tensional

La repetición como principio fructivo se puede advertir en distintos planos del discurso verbal y/o musical y de su recepción. Es, por ejemplo, un recurso habitual del entramado textual del

poema: “el elemento métrico-musical muestra ante todo al verso como lugar de una memoria y de una repetición” (Agamben 1999, 121). También se percibe en otras instancias transversales del acontecer discursivo, puesto que en la producción de un autor, de un movimiento estético, de una escuela, de una generación o de un género suelen reiterarse motivos, recursos e isotopías, incluso de manera transmedial (Rajewsky 2005, 46; Sánchez Mesa y Baetens 2017). Otro tanto podemos decir de la repetición como recurso en las obras musicales, tanto en su constitución, en sus interrelaciones como en la experiencia de recepción. Particularmente en lo que se refiere a nuestro comportamiento y a nuestro horizonte de expectativas como receptores de canciones de consumo, Umberto Eco proclama que la repetición es “complemento indispensable de una vida psíquica equilibrada” (2004, 323) y la describe como una “tendencia primitiva (que emerge incluso en el más culto de nosotros) que nos lleva a gozar, durante la jornada, de momentos de reposo y de distensión”, cuando respondemos a “la llamada elemental de un ritmo repetido, de un aire conocido, de un scherzo verbal o de un modelo narrativo sin imprevistos” (Eco 2004, 322-3). Esta actividad es un sano ejercicio de normalidad, sigue Eco, cuando constituye el momento de pausa. El problema de la cultura de masas adviene cuando dicho intervalo se transforma en norma y en sustituto de toda otra experiencia individual (323).

Podemos atisbar que el análisis de la repetición como recurso puede ser muy complejo. En este apartado solo queremos hacer referencia a una tensión entre la repetición y la originalidad o la novedad detectada en la poética del tango en un doble sentido: por un lado, la que atañe tanto al contenido verbal de los distintos tangos y, por otro, la que se produce entre las distintas versiones o *performances* de un mismo tango.

En cuanto al primer aspecto, en distintas letras de tango a lo largo de las décadas hallamos una reiteración de motivos, modos de hablar, personajes y actores líricos, pero al mismo tiempo todos ellos fueron también parodiados por el propio género, o reconstruidos –evocados– a partir de desvíos que implicaban una transformación en el tono y en la mirada del tango sobre sí mismo. La primera estrategia es la que aplica Enrique Santos Discépolo a partir de 1928 con sus tangos iniciales: satiriza muchos de los personajes habituales durante los primeros diez años del tango canción: la milonguera, el amurado, el compadrito (Dalbosco 2012). El desvío evocativo es frecuente, sobre todo, en la década de los cuarenta, según lo demuestra Blas Matamoro (1982, 183-4). La parodia y la evocación son formas de cuestionar lo hecho y, paradójicamente, de legitimar la repetición. Los tangos más poéticos son los que desautomatizan el cliché, aunque no reniegan del todo de la tradición previa. De ahí la tensión entre la pieza única y el cancionero como totalidad: un tango evoca –e invoca– a todo el tango. Rosalba Campra resume inmejorablemente esta idea: “Cada tango es, al fin de cuentas, una epifanía: en cada tango se revela *el tango*” (1996, 23; cursiva en el original).

De la misma manera, el acontecimiento performático del tango como obra es esencialmente tensional, por cuanto cada interpretación es, a la vez, repetición y unicidad. En este género fue muy habitual que una misma pieza fuera interpretada por diversos vocalistas, es decir, contara con distintas versiones.¹⁰ De hecho, su número fue un indicio del éxito de una pieza.¹¹ Para el consumidor de tangos el cotejo de las diferentes versiones de una misma composición entraña un especialísimo deleite, algo que también sucede con otros géneros cancionísticos de raigambre popular, como el bolero o el fado. Sea cual sea la causa que motive

las nuevas versiones o “citas musicales” –homenaje, alusión, aprendizaje o parodia, por nombrar algunas– (Plasketes 2016, 2), la tensión radica en que las puestas en escena de una misma pieza jamás serán iguales, a pesar de que recurran a la misma partitura.

Esta última idea nos remite a otra tensión surgida de la repetición, entendida esta vez como condición inherente al acto de versionar. En efecto, cada versión de un tango es susceptible de generar, en determinados contextos, una oscilación entre la transparencia y la opacidad de la voz. Michel Poizat sostiene que la voz como corporeidad, al ser soporte de la enunciación discursiva, se borra literalmente detrás del sentido del discurso, característica a la que denomina “transparencia”. Para ejemplificarlo, el autor recurre a un hecho cotidiano: cuando alguien habla, pasados unos instantes dejamos de prestar atención a los rasgos de su voz, como el acento o el timbre, para enfocarnos en lo que dice, esto es, en el sentido del discurso. Es decir, la transparencia puede verse intervenida en determinadas circunstancias, como cuando se produce una repetición. Así, suele suceder entre los consumidores habituales de tangos que, al escuchar distintas versiones de una misma pieza, con cuyo texto probablemente están familiarizados, no deban hacer tanto esfuerzo para comprender qué se dice, siempre y cuando comprendan bien el idioma. Esta situación contribuye a conducir la atención del oyente hacia los atributos de las distintas voces, al menos por algunos instantes. Consecuentemente, la voz tendería por momentos a opacarse o, mejor dicho, a fluctuar entre la opacidad y la transparencia (Poizat 2003, 123-4).¹²

La autoría y sus límites difusos

La cuestión de la autoría merece una especial atención en la letrística del tango, género que también es polifónico en la diversidad de sus voces autorales. Creemos que se establece una tensión entre la autoría individual y la autoría colectiva. Esto es: por un lado, reconocemos fuentes autorales individuales, pero por otro se percibe una fuerza cohesiva en las letras de tango, pues estas se articulan entre sí conformando un cancionero, a tal punto que se integran y constituyen un macrotexto, concepto que tomamos prestado de Cesare Segre (1985).¹³ Hay una tensión entre el estilo individual de cada autor y el tango como macrotexto, por cuanto “cada texto mantiene en general su autonomía y cohesión internas, pero queda después comprendido en una autonomía y en una cohesión más amplias” (Segre 1985, 49). En nuestro género se manifiesta, concretamente, en que a veces tendemos a encontrar las mismas voces, las mismas formas de enunciación, los mismos sujetos y personajes y las mismas isotopías en distintos letristas, tendencia notoria, sobre todo, en los primeros años del tango canción. Hay una retroalimentación entre el estilo individual de los distintos letristas y los rasgos de las voces poéticas transversales al género. En la recepción del tango esto se traduce en que a menudo nos inclinamos a escucharlo como una escritura global, a trazar puentes entre los distintos autores, a confundirlos entre sí.

En “¿Qué es un autor?” (1969) Foucault plantea la relación de la escritura contemporánea con la muerte del autor, manifestada en la desaparición de sus caracteres individuales: “mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura” (Foucault 1983, 56). Esta desaparición o atenuación de las marcas autorales es particularmente observable en el tango, puesto que, en general, el letrista escribe para que su texto se integre en el

~ cancionero. La cohesión del todo sutaliza lo particular. Para ilustrarlo prácticamente, es corriente que en un primer acercamiento a la poética del tango se confunda la autoría de las letras. Si bien hay señas de estilo, no siempre son fácilmente visibles o permanecen en un segundo plano con respecto a la funcionalidad del texto en el sistema macrotextual. Algunos autores como Pascual Contursi, Homero Manzi o Enrique Santos Discépolo han dejado huellas más hondas de su singularidad y de su estilo compositivo. Estos rastros se corresponden con aquellos autores que Foucault denomina “fundadores de discursividad”, pues son aquellos que no solo escribieron sus propias letras de tango, sino que “produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos” (1983, 67). Si estas grandes figuras autorales en una primera instancia parecieran haber desafiado los márgenes del género, en realidad han marcado directrices e instauran nuevas formas de enunciación en el macrotexto, absorbidas luego por otros letristas.

Por otra parte, la autoría también se diluye en la intencionalidad de la escritura, es decir, en la inclusión del texto en un repertorio. Al escribir una letra para que sea un tango, esta entra en un juego de relaciones con textos preexistentes con los cuales se relaciona paradigmáticamente. Tal combinación es generadora de sentidos en el proceso receptivo del oyente. En esta dirección, es iluminadora la diferenciación de Diana Taylor entre el archivo y el repertorio, dos términos solidarios pero no binarios. Mientras que el archivo “existe en forma de documentos [...] videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio”, el repertorio “requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión” (Taylor 2015). Si el archivo se nutre de objetos “supuestamente estables”, el repertorio se compone de acciones que no permanecen inalterables: “el repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido” (Taylor 2015).

Tango y poesía

Al comienzo del trabajo comentábamos que, aunque la letra de la canción es un objeto claramente distinto de la poesía escrita, las fronteras entre una y otra no siempre son tan definidas. El género que aquí nos ocupa permite retomar esa discusión. Podemos traer a colación un caso ilustrativo: el tango “Margot” de Celedonio Flores y José Ricardo, uno de los más representativos de su época, no fue originalmente concebido como letra de tango sino como poema escrito con el título de “Por la pinta” (1914), y como tal, recibió un premio en un concurso organizado por el diario Última hora. Según Héctor Ángel Benedetti, Gardel le insistió a su guitarrista José Ricardo para que lo musicalizara en 1919 (2012, 534). Fue adaptado a la música y trascendió como letra de tango. Ya sea en la génesis –como sucede con “Margot”–, en el contenido o en el manejo de los recursos, como forma de acercamiento o de distanciamiento, se pueden verificar interrelaciones entre tango y poesía escrita.

De hecho, distintos críticos han abordado la tensión entre el tango y la poesía argentina (Romano 1983; Campra 1996; Lagmonovich 2000; Monteleone 2010). Partiendo de la denuncia de la demora en el reconocimiento del estatuto poético del tango, Campra le dedicó un agudo análisis a sus idas y vueltas con la poesía, caracterizadas por las ambigüedades, las oscilaciones y las grietas (1996, 17–34). Lagmanovich, por su parte, analizó los vínculos del tango con el sistema literario argentino contemporáneo a él; se detuvo en las afinidades, influencias y contradicciones entre

uno y otro. No solo expuso las rupturas del tango con respecto a la poesía culta; también demostró que la retroalimentación fue bidireccional: el tango fue anticipatorio de, o al menos coincidente con, algunas tendencias vanguardistas (Lagmanovich 2000, 116). Más aquí en el tiempo, Jorge Monteleone, uno de los mayores críticos actuales de poesía de Latinoamérica, realiza un gesto elocuente: integra el tango en la trayectoria lírica nacional al incorporarlo en su antología de poesía argentina, elaborada con motivo del Bicentenario (2010). No se limita a una o dos letras consagradas; la selección es extensa: se refiere a los letristas escogidos como “los ocho poetas más importantes del tango argentino” (2010, 32). Además, propone la “oralidad” como una categoría de lectura de la poesía argentina, eje que atraviesa por poetas como Olga Orozco, Osvaldo Lamborghini, Héctor Viel Temperley y los mentados poetas del tango, además de letristas de otros géneros musicales, como Atahualpa Yupanqui y Jaime Dávalos (2010, 30–32). La amplia incorporación de letras de tango en la antología, el título de “poetas” adjudicado a sus escritores más destacados y la posibilidad de leerlo en sintonía con otros poetas son operaciones en cierto modo canonizantes, que destacan la relevancia del tango en el sistema lírico argentino y reconocen el valor poético de sus textos.

Conclusión

La música ha sido compañera de las palabras desde tiempos remotos, ambos fenómenos unidos en una función ritual de alcance colectivo. Si bien en la actualidad ninguna de las dos artes es condición de la otra y su mutua independencia es perfectamente fructífera, la alianza música-texto sigue siendo exitosa, pues aún canaliza con asombroso ímpetu las pulsiones y los deseos humanos tanto coyunturales como existenciales. Durante el siglo XX y aún actualmente, tal productividad se advierte sobre todo en el ámbito de la canción popular, cuyas manifestaciones se diversificaron mundialmente durante la centuria pasada. Entre ellas, el tango ha ocupado un lugar privilegiado en la historia de la música argentina.

En relación con la poesía escrita, la letra de la canción se redefine como discurso artístico, por cuanto las relaciones intermediales contraídas entre los distintos componentes de la obra (Zumthor 1989) producen una nueva semiosis. Por ese motivo, el objeto en cuestión es más que una mera suma de partes: se trata de una configuración que emerge en un espacio de frontera, es decir, en los cruces entre medios (Rajewsky 2005, 46). En consecuencia, la identidad de la canción es irreductible 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. A su vez, la presencia de esta última como condición para la realización de la obra la inserta en otro espacio de tensiones, donde pueden incluso redefinirse los vínculos intracomposicionales entre los distintos medios. En efecto, entran aquí en juego las relaciones entre las distintas versiones, pues la voz como interpretación en su doble sentido de *performance* y de ejercicio crítico puede proyectar diversas significaciones. Cada puesta en voz es una operación crítica, que toma algo del archivo –la partitura–, lo reactualiza, lo hace dialogar con otras interpretaciones e incluso puede disparar sentidos contradictorios.

De ahí que un estudio de los versos de una canción que no contemple los otros textos implicados en el proceso creativo y sus particulares condiciones de circulación corra el riesgo de

arrojar resultados falseados. Teniendo en cuenta estos factores, en el presente trabajo intentamos ofrecer una definición de la letra de tango como espacio de confluencia de tensiones, algunas ligadas a su condición de versos para ser cantados y otras vinculadas al modo en que estos textos tejieron relaciones entre sí en un contexto determinado. A partir de esas encrucijadas que la fueron modelando como acontecimiento discursivo, la letra de tango encontró su propia voz, desde la cual entabló un productivo diálogo con la poesía culta de su tiempo.

Obras citadas

- AGAMBEN, Giorgio. 1999. "El lenguaje y la muerte. Séptima jornada." En *Teorías sobre la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, 105-26. Madrid: Arco.
- ARIAS, Pedro Eliseo y Leonardo Capristo. 2003. *Carlos Gardel: Compilación poética. Estudio cronológico – 1º parte: 1912-1925*. Buenos Aires: Corregidor.
- BENEDETTI, Héctor Ángel. 2012. *Las mejores letras de tango*. Buenos Aires: Booket.
- CAMPRA, Rosalba. 1996. *Como con bronca y junando – La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.
- CAÑARDO, Marina. 2017. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. 1997. *Voces de Portugal*. Madrid: Akal.
- DALBOSCO, Dulce María. 2012. "Discípulo o el arte de la inversión." *Journal of Arts and Humanities* 1 (2): 112-24.
- DORRA, Raúl. 2003. *Con el afán en la página*. Córdoba: Alción.
- . 2006. *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*. Córdoba: Alción.
- ECO, Umberto. 2004. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- FOUCAULT, Michel. 1983. "¿Qué es un autor?" *Litoral* 9, 51-82.
- FRITH, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos." *Revista Musical Chilena* 55 (195): 38-64.
- . 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- GUERRERO, Gustavo. 1998. *Teorías de la lírica*. México: FCE.
- KARUSH, Matthew. 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- LAGMANOVICH, David. 2000. "Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura." *¡Bailá! ¡Vení! ¡Voldá!*. *El fenómeno tanguero y la literatura*, ed. Michael Rössner, 103-22. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- LEVIN, Samuel. 1999. "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema." En *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. José Antonio Mayoral, 59-82. Madrid: Arco.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2011. "Lo original de la versión. de la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana." *Consensus* 16 (1), 57-82.
- MATAMORO, Blas. 1982. *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna.
- MONTELEONE, Jorge. 2010. *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.
- ONG, Walter. 2011. *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: FCE.
- PERRONE, Charles. 1988. *Letras e letras da música popular brasileira*. Río de Janeiro: Elo.
- PLASKETES, George. 2016. *Play it again: Cover Songs in Popular Music*. Nueva York: Routledge.
- POIZAT, Michel. 2003. *Vox populi, vox Dei. Voz y poder*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PORRÚA, Ana. 2011. *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- PRIETO, Julio. 2017. "El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* V (1), 7-18.
- RAJEWSKY, Irina O. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités* 6, 43-64.
- ROMANO, Eduardo. 2009. "El tango y la literatura argentina." En *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, ed. Teresita Lencina et al., 23-40. Buenos Aires: Centro Feca.
- . 2014. "Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935)." En *Las poéticas del tango-canción: Rupturas y continuidades*, ed. Oscar Conde, 35-50. Buenos Aires/ Remedios de Escalada: Biblos/ UNLA.
- ROMANO, Marcela. 1991. "En torno a una canción 'diversa.'" *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 1, 135-43.
- . 1994. "A voz en cuello. La canción 'de autor' en el cruce de escritura y oralidad." En *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, ed. Laura Scarano, 55-68. Buenos Aires: Biblos.
- SÁNCHEZ MESA, Domingo y Jan Baetens. 2017. "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los

new media studies.” *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27: 6-27.

SCHRÖTER, Jens. 2011. “Discourses and Models of Intermediality.” En *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (3): 1-7.

SCHVARTZMAN, Julio. 2011. “¿Quién habla en el tango? El intérprete como autor.” Comunicación presentada en el *Colloque International Tango: Création, Identification, Circulations*. <http://globalmus.net/?Communications-audio-mp3> (Último acceso: 12 de septiembre de 2013).

SEGRE, Cesare. 1985. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

TAYLOR, Diana. 2015. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. 1972. *Cancionero general (1939/1971)*. Vol. 1. Barcelona: Lumen.

VEGA, Carlos. 2007. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa.

ZUMTHOR, Paul. 1989. *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid: Cátedra.

Notas

1 Irina Rajewsky sostiene que la intermedialidad es válida como categoría crítica para el análisis concreto de textos y de otros productos mediales. Con el objetivo de afinar el concepto, Rajewsky propone utilizarlo en sentido restringido y, por esa razón, define tres subcategorías: la intermedialidad entendida como *medial transposition* (transposición medial), como *media combination* (combinación de medios) y como *intermedial references* (referencias intermediales) (2005, 51-2).

2 “Aunque sea una simplificación excesiva, podríamos decir que de la canción lírica nace la poesía, del romance y la canción de gesta la novela, y de determinado tipo de canciones argumentales y dramáticas, el teatro” (Vázquez Montalbán 1972, xii).

3 Esta relación puede variar según el género. Por ejemplo, en el fado, canción urbana portuguesa, se destaca el papel de la letra por sobre el de la música: “las palabras son la esencia del fado” (Castelo-Branco 1997, 67).

4 Las nuevas tecnologías hicieron que el consumo de la canción –y de la música en general– pudiera ser auditivo y no necesariamente audiovisual. Marina Cañardo analiza algunas publicidades de la empresa Victor de los años veinte donde se intentaba suplir la presencia física de los artistas, que las “máquinas parlantes” hacían innecesaria para la recepción de las obras. En dichos anuncios, explica la investigadora, se utilizaban nombres e imágenes de artistas, lo cual permitió “humanizar el nuevo dispositivo de escucha al encarnar imaginariamente el sonido en una persona concreta” (Cañardo 2017, 73). Estas acciones fomentaron “la

idolatría del intérprete, continuadora de la tradición romántica del culto al genio” (73).

5 Nos estamos refiriendo aquí a la modalidad de canción popular en la que autor de la letra e intérprete vocal son distintas instancias. De todos modos, este análisis también sería aplicable a la canción de autor en la medida en que, cuando un cantante vocaliza la letra por él escrita, lo hace de manera homóloga al escritor de teatro que es actor en la puesta en escena de una obra escrita por él. Es decir, por más que sea el autor de la letra, como cantante está representando otro rol: es un actor. Así entendido, hay un desdoblamiento de la persona en autor de la letra y/o de la música y en cantor.

6 Schaeffer indica que es el acto enunciativo global, más que el estatus del enunciadador, aquello de lo que depende el estatus ficcional (59).

7 Entre tantos posibles ejemplos, la retórica sencilla de los versos del tango “Te quiero”, de Francisco Canaro, se beneficia de su alianza con la música. El tango fue bastante versionado, lo cual da una idea de su aceptación popular.

8 La oralidad secundaria, según la define Walter Ong, supone la mediación de la escritura (2011, 134).

9 Pedro Eliseo Arias y Leonardo Capristo realizaron una compilación poética de las canciones cantadas por Gardel basándose en el canto, no en las partituras. Al respecto, Arias comenta: “Los temas folklóricos y tangos que entonó el Zorzal, los hemos controlado en publicaciones, pero también ajustados al canto real del maestro, quien agregó a las letras un aditamento de dulzura y nostalgia, algún cambio, encontrándome con que las poesías en el canto adquieren una dimensión sublime, lo que se comprueba en la comparación de lo escrito con el estupendo decir del Zorzal, quien las hace elevar, tal como sucede al escuchar una poesía declamada, que no es igual a la lectura que le hacemos” (2003, xvii).

10 Rubén López Cano define la versión como “una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad” (2011, 58). Si bien una versión implica la repetición, con mayores o menores variaciones, de algo preexistente, puede haber muchas motivaciones para versionar un tema: puede ser un homenaje, un comentario, una sátira, una toma de distancia, una estrategia de mercado, etc (López Cano 2011, 58). Dado que la cuestión de las versiones en la música popular urbana es bastante más compleja de lo que podría parecer en una primera instancia, López Cano propone algunos conceptos para el desarrollo de una teoría de la versión. Por ejemplo, explicita las razones que evidencian como problemática la noción de originalidad para designar la grabación o performance tomada como modelo, y propone, en cambio, hablar de “versión de referencia” (López Cano 2011, 61; cursiva en el original), pues esta está en parte definida por los contextos sociales y pragmáticos de escucha. Asimismo, el autor concluye que “la versión en la música popular no se refiere a relaciones entre una “obra” o canción y todas sus interpretaciones reales o posibles, sino entre performances y/o grabaciones específicas” de aquella (2011, 78).

11 Marina Cañardo explica que versionar muchas veces un mismo tema fue una práctica habitual durante las primeras décadas de

la industria discográfica en Argentina (2017, 133). Antes de que se introdujera el cantor en la orquesta de tango ya era frecuente que se grabaran varios arreglos de un tema de moda, lo cual también sucedía en Estados Unidos (2017, 122).

12 Poizat destaca, además, que el canto es, de por sí, una forma de opacar la voz, en cuanto implica que se le preste atención a ella y no solamente al sentido del discurso. El canto logra “opacar la voz con el fin de hacerla perceptible, las más de las veces con un objetivo estético, para poder gozarla” (2003, 124).

13 Cesare Segre emplea el término macrotexto para remitirse a aquellos textos con total o parcial autonomía que son reagrupados por su autor en un texto más amplio (1985, 47). En el caso de las letras de tango la fuerza unificante (Segre 1985, 48) no es un autor, sino el género musical al que están asociados los textos. Pero también estos suelen manifestar ciertas características discursivas afines: formas de enunciación, personajes, motivos, etc. El concepto de macrotexto contiene esta tensión entre autonomía y cohesión que intentamos ilustrar; de ahí que nos hayamos valido de él.

Title:
Studying Song Lyrics: The Case of the Tango Song

Contact:
dulcedalbosco@hotmail.com