

## Las construcciones del otro en la poética del tango: figuras del tú lírico

Dulce María Dalbosco  
UCA / CONICET  
[dulcedalbosco@hotmail.com](mailto:dulcedalbosco@hotmail.com)

### Palabras clave

tango – destinatario lírico – voz poética – subjetividad

### Resumen

Cuando Pascual Contursi transfiere las angustias de los canfinfleros al plano amoroso, el tango comienza a comprender que “con el número dos nace la pena”, según lo explica José Gobello, valiéndose de este conocido verso marechaliano (Gobello, 1997: 3). A partir de entonces, es frecuente encontrar en la poética del tango un sujeto desestabilizado por ese otro, que a menudo es asumido como destinatario lírico. El reconocimiento del otro y la perturbación que produce en la subjetividad de la voz poética modelan la expresión y los tonos de las letras de tango. En este trabajo proponemos explorar las distintas figuras que asume el tú lírico en el tango canción, desde sus comienzos hasta la década de oro, atendiendo a las continuidades y a las transformaciones de ese otro. Esa indagación permite, asimismo, descubrir al sujeto que se revela en la construcción del otro como interlocutor. La búsqueda del tú deriva, en definitiva, en la del yo. De esta manera, en la poética del tango la apelación asume una dimensión que excede a la finalidad del realce dramático, en cuanto se instala como una forma de decir que es marca de género.

La apelación a un destinatario no es un recurso novedoso de “Mi noche triste”, pero sí lo es la forma de construirlo

como personaje lírico<sup>59</sup>. Ya había interpelación en las letras previas a Contursi. Sin ir más lejos, en algunos tanguillos de Ángel Villoldo, se puede identificar la alusión a un destinatario. Pero, a diferencia de “Mi noche triste”, suele tratarse de una simple apelación de carácter dramático, referida al auditor<sup>60</sup> o al público, que responde frecuentemente a la segunda persona del plural, a un *ustedes* indefinido. Este recurso resulta totalmente esperable, si se tiene en cuenta que Villoldo escribía la mayoría de sus letras para las salas de varietés. Esta construcción de la escenografía enunciativa, entonces, pone en evidencia que se trata de textos escritos para ser *performatizados* en un contexto preciso: “Aquí tienen a Calandria / que es un mozo de renombre, / el que para un tango criollo / no le

---

59 La consabida declaración de que “Mi noche triste” es el primer tango canción no ha carecido de cuestionamientos (cfr. Gobello, 1977:846; Villariño, 1977:44; Lamas y Binda, 1998: 272-295). Alguna particularidad tiene dicho texto, sin embargo, que ha generado ese juicio de la crítica. Oscar Conde resume sus tres novedades formales: la interpelación, que corre el eje de la primera persona a la segunda; la introducción del argumento y el uso mesurado del lunfardo (2014:87). Ninguna de ellas, aclara, es totalmente original. Coincide con Roberto Selles en que hay letras con argumento anteriores a “Mi noche triste” y en que el tema del amuro ya estaba presente en la letra de la milonga “Pura parada” de Arturo Mathon (Selles, 1980:3131-3132 y Conde, 2014:88). Asimismo, el lamento por el abandono existía en la literatura de los formantes. Y, como agrega Conde, se trata en realidad de un tema “que estaba en el aire”, que ya había sido abordado por Evaristo Carriego en “En el barrio” y en “Día de bronca” (2014:89).

60 La pragmática del discurso lírico hace una primera distinción en el polo de la recepción: concierne al desdoblamiento entre el destinatario y el receptor (Luján Atienza, 2005:81), al cual, en el caso de la canción, podemos llamar *auditor*.

teme a ningún hombre” (Villoldo, “Calandria”, s/f.)<sup>61</sup>. El destinatario no ingresa en el enunciado como personaje; parece tratarse, nomás, de un recurso para captar o mantener la atención del auditor<sup>62</sup>. El discurso se centra en el personaje hablante, quien, en tono jactancioso, se muestra hábil para el baile y bravucón<sup>63</sup>.

- 
- 61 La cronografía y la topografía se instalan en el aquí y ahora de la enunciación. Otro tanto advertimos en otros tangos villoldianos, como “El torito” (Villoldo, “1907), “El criollo más criollo” (Villoldo, c. 1909) o “El mayordomo” (Villoldo, s/f.). En estos ejemplos, la referencia déictica a la segunda persona plural solo aparece en unos pocos versos y no logra quitar el foco de la primera persona que absorbe tanto el centro de la enunciación como el del enunciado.
- 62 En una composición de Villoldo hay una apelación al interlocutor más extensa, pero no se trata de un tango, sino de una canción, “Cantar eterno”. Por tratarse de otra especie musical la dejamos fuera de nuestra consideración. El tú lírico está definido y ya no se identifica con el auditorio, sino que es un personaje poemático: “Ven a mis brazos, ricura, / y no te hagas rogar tanto... / Ámame mucho / que así amo yo. / Ya sabés que mi cariño / ¡Ay, si!... ¡Ay, no! / ya sabés que mi cariño / solo para ti lo guardo. / Ámame mucho / que así amo yo. / Morocha de ojos negros, / pícaros, fascinadores... / Ámame mucho / que así amo yo. / Quisiera formar contigo / ¡Ay, si!... ¡Ay, no! / quisiera formar contigo / el nido de mis amores. / Ámame mucho / que así amo yo. (Villoldo, “Cantar eterno”). Esta canción de Villoldo formó parte del repertorio de Carlos Gardel, quien la grabó en tres ocasiones: en 1917, en 1931 y en 1933 (cfr. Arias y Capristo, 2003:16).
- 63 El hablante lírico asume la figura de un personaje al cual podemos identificar, en muchos casos, con el compadrito, personaje arquetípico. El intérprete, entonces, deviene actor en la medida en que le presta su cuerpo y la materialidad de su voz al personaje: “Yo soy el taita del barrio / nombrado en la Batería / y en la Boca cualquier día/ no se me dice “señor” (Podestá y Ponzio, “Don Juan, el taita del barrio”, 1900).

A partir de “Mi noche triste” y de otros tangos contemporáneos a Contursi<sup>64</sup>, aparece la alteridad como principio desestabilizador del sujeto, tensión a menudo manifestada en la figura de un destinatario. De hecho, creemos que una de las claves para comenzar a entender cómo se constituyen las voces del tango está en la construcción del otro. Se impone una forma de interpelar diferente de la hallada en letras precedentes; aparece “segunda persona distinta del auditor” (cfr. Luján Atienza 2005:219), desvinculada del acontecimiento *performático* concreto. Dicho de otro modo, cambia la figura del destinatario lírico, por cuanto el *tú*<sup>65</sup> orienta el texto tanto déicticamente como en el enunciado, de manera que el interlocutor ingresa en la escenografía como personaje y radicaliza el tono emocional del sujeto en el tango. Contursi instala, así, una nueva tensión *yo-tú* en el texto, y en el género, a tal punto que ese

---

La actitud arrogante tiene antecedentes gauchescos, pero también tonadilleros.

- 64 En realidad, la introducción de un enunciatario lírico tampoco es un recurso novedoso de “Mi noche triste”; Contursi lo utiliza en otras letras también pertenecientes a la etapa montevideana del autor, algunas de las cuales probablemente sean anteriores a aquella: “Ivette”, “De vuelta al bulín”, “¡Qué querés con esa cara!” y “Flor de fango”.
- 65 Utilizamos la expresión *tú lírico* como sinónimo de “interlocutor o destinatario lírico”, puesto que es la terminología generalizada para referirse a esta instancia enunciativa en un poema. Sabemos que en la Argentina la forma pronominal correspondiente a la segunda persona del singular es el *vos*. En el tango hay oscilaciones en el uso del *vos* y del *tú*, las cuales obedecen a distintos factores, cuyo estudio constituye una materia aparte.

sujeto inestable se vuelve, como hemos dicho en otra ocasión, una marca de género (cfr. Dalbosco, 2015)<sup>66</sup>.

A menudo los planteos de la pragmática y la enunciación del discurso lírico se han enfocado en el tan controvertido yo o hablante lírico, también llamado muchas veces sujeto poético, expresión aun más polémica. Tal obstinación es comprensible debido a la especificidad, y a menudo la opacidad, de tal sujeto. No obstante, el papel asumido por el tú o destinatario lírico es también iluminador con respecto a ese sujeto y, en última instancia, con respecto al género poético. En definitiva, la conciencia de sí que supone la subjetividad solo es posible, como afirmaba Benveniste, en el carácter dialógico del lenguaje, en su polaridad, puesto que la presencia de un yo implica la de un tú (cfr. Benveniste, 1997 [1966]:181)<sup>67</sup>. En consecuencia,

---

66 A partir de entonces, una notoria cantidad de tangos se sostienen en la construcción de la alteridad. La incorporación del otro como eje deíctico y enunciativo del discurso hace que, en la década de los veinte, sean muy pocas las letras donde solo encontremos un hablante en primera persona, sin destinatario de las cuales, no obstante, hay algunos ejemplos: “Alma de bohemio” (Caruso y Firpo, 1925), “El ciego” (Iturriaga, 1924), “Paraíso artificial” (García Jiménez y Juan Tuegols / Rafael Tuegols, s/f.), “Aromas” (Emilio Fresedo y Osvaldo Fresedo, 1923), “El brujo” (Carrasquilla y Mallarino, 1925).

67 A causa de tal orientación hacia el otro, una función derivada de la voz es la de definir la identidad del sujeto hablante, “la de exponer esa identidad como destino y, al mismo tiempo, expresar su estado presente, su forma de plantarse ante el tú: con autoridad, con modestia, con calma, etc.” (Dorra, 2005:38). En definitiva, Raúl Dorra subraya la importancia del interlocutor, pues la función primordial de toda voz es “constituirse en llamado del otro, la de asegurar al sujeto que el otro está ahí, en contacto con *uno*” (2006 [2005]:38). Un planteo más radical es el de José María Pozuelo Yvancos quien, siguiendo a Ortega y Ga-

es cierto que, para aproximarnos a la identidad de la voz poética es preciso reparar en los dos polos de la situación enunciativa: quién habla y a quién se habla. En esta poética, el sujeto no se expresó plenamente hasta que no se puso en contraste con un *otro*. Por consiguiente, la cuestión a desentrañar es múltiple y gira en torno al *tú*: qué logra la introducción de una segunda persona, para qué la interpela el tango, de qué forma lo hace y cómo se construye el hablante<sup>68</sup>. En esta ocasión nos ocuparemos, muy sucintamente, de cuatro figuras asumidas por el destinatario lírico en el tango canción en las escenografías enunciativas: la de confidente, la de protagonista, la de interlocutor objeto (prosopopeya) y el interlocutor-amante. Dada la vastedad de este tema, tomaremos algunos tangos a modo ilustrativo, pero siempre procurando que estos sean representativos y no manifestaciones aisladas.

---

sset, sostiene que la construcción del *tú* y del *él* en el espacio enunciativo lírico es indicador de una especificidad genérica, dado que, a diferencia de la narración y del drama, se define por ser aquel en el que el *tú* y el *él* se comportan como imágenes del yo, que se apropia de ellos. Explica Pozuelo Yvancos: “En la ficción narrativa y en el drama existen personas como objetos; hay una “voz” o una instancia de discurso que las construye como voces de otro diferentes a sí, distanciadas respecto a la *fuentes origo* del discurso. En el caso de la lírica esa objetualización no se da. El *yo*, el *tú* y el *él*, comunican precisamente en la medida en que “ficticiamente se traducen como *yo*”. Esta subjetivización esencial de la fuente del discurso es la radical diferencia del llamado “yo lírico” (Pozuelo Yvancos, 1998:61).

68 En el tango, la inclinación de la voz hacia el destinatario se advierte en las múltiples posibilidades expresivas que el género desarrolló en forma de apóstrofe, del cual exploró todas sus variantes.

*Tú-confidente: excusa para hablar del yo*

Hay algunos tangos en los que la apelación al otro no es más que una excusa del personaje que asume el discurso para hablar de sí mismo. El enunciado se centra deícticamente en el yo textual y en la construcción del hablante como personaje poemático, pero hay una apelación que da cuenta de un destinatario, que muchas veces se supone presente en la escena instaurada por el discurso. Usualmente está solo referido pronominalmente o poco definido, en cuyo caso se alude a él como “mis amigos”, “compadre”, “muchachos”, “amigo” o “barrera querida”. En otras ocasiones, el interlocutor está designado por un rol fijo, siguiendo distintos modelos que se desarrollaron, sobre todo, durante la década de los veinte: un portero<sup>69</sup>, un sereno, un hermano de sangre el agente, la madre o el clásico mozo de un bar. Más allá de las particularidades, en todos estos tangos la inclusión de otro en la enunciación es una excusa del personaje poemático para hacer una confidencia, para canalizar la necesidad de hablar de sí mismo o para contar la propia historia. A menudo el acto de habla predominante es el

---

69 El portero: “Portero suba y diga” (Amadori y De Labar, 1928); el sereno: “Hágame el favor” (Rial, 1930); el agente “¡Oiga, agente!” (Simone, 1928); el mozo de un bar: “En la vía” (Escaris Méndez y Vaccaro, 1929), “Que se vayan” (Dizeo y Canosa, 1929), Romero y Gardel, “Tomo y obligo”, 1931 “Y qué más” (Cadícamo y Charlo, 1937), “El tabernero” (Costa Oliveri y Frontera / Cafre, 1927) “La última copa” (Caruso y Canaro, 1926), y en “La copa del olvido” (Vaccarezza y Delfino, 1921), “Destellos”, ; la mamá: “Una carta” (Bucino, 1931), “Dos amores” (G. Sureda, y A. Sureda, 1932), “A pesar de todo” (Pesce y T. Lespes / M. Lespes, 1935); un hermano de sangre: “Pa’ mí es igual” (Cadícamo / Irusta y Demare / Fugazot, 1932).

lamento, mediante el cual el sujeto expone un estado melancólico, a causa de una pérdida, sea de carácter amoroso o existencial, como la desaparición de la juventud debida al paso del tiempo. El fracaso amoroso es una constante:

Tomo y obligo, mándese un trago,  
que hoy necesito el recuerdo matar;  
sin un amigo lejos del pago  
quiero en su pecho mi pena volcar.  
Beba conmigo, y si se empaña  
de vez en cuando mi voz al cantar,  
no es que la llore porque me engaña,  
yo sé que un hombre no debe llorar.  
(Romero y Gardel, "Tomo y obligo", 1931)

La melancolía es, en palabras de Kristeva, "el doble sombrío de la pasión amorosa" (1997 [1987]:11). Creemos descubrir en este sujeto desestabilizado por la angustia al "yo frágil, apenas disociado del otro, precisamente por la pérdida de ese otro necesario" del que habla la autora (1997 [1987]:11). No logra superar la ruptura o la traición, porque originalmente la relación con el otro, la otra en estos casos, parte de un sujeto con una identidad débil. En su discurso reconocemos la locuela barthesiana, forma enfática del "discursar" amoroso, término tomado por Barthes de Ignacio de Loyola, que define como el flujo de palabras por medio del cual un sujeto "argumenta incansablemente en su cabeza los efectos de una herida o las consecuencias de una conducta" (2008 [1977]:145). Si ampliamos las posibilidades de la pérdida, acaso se pueda leer una parte importante de la poética del tango como una verborragia provocada por la locuela.



Estos tangos confesionales, en los que el destinatario es un mero confidente del personaje hablante, recobran fuerza en la década de los cuarenta, debido a la progresiva subjetivización de la poética del tango. En esta época el sujeto se obsesiona consigo mismo y se afianza la enunciación centrada en el *yo*. Algunos tangos recrean el motivo de la apelación al mozo del bar, como “Bien frappé” (Marcó y Di Sarli, 1941) o “Sirva otra copa” (Rótulo y Gallucci, 1946), pero en muchos otros casos es un destinatario solo definido pronominalmente.

Como han recalcado algunos estudiosos (cfr. Romano 1993 [1990]:10), esta disposición melancólica no es la única expresada por la poética del tango. En otras oportunidades, aunque menos habituales, el personaje poemático interpela a un oyente para hacerlo partícipe de una expresión festiva, de manera que se erige una voz celebratoria, como en “Prisionero” (García Jiménez y Aieta, 1929). El personaje poemático celebra su paternidad y les declara a sus amigos que no está dispuesto a acompañarlos en sus “farras”: “Porque ahora tengo un pibe/ que es mi vida y mi ilusión, / que apacigua con ternura tanta locura. / A mi casa trajo el cielo, / ángel de mi corazón, / y me tiene prisionero, / ¡tan a gusto, compañeros/ que me quedo en la prisión! (García Jiménez y Aieta, “Prisionero”, 1929)”. Los rasgos de este personaje están bien diferenciados del sujeto melancólico: el léxico valorativo está cargado de optimismo, los actos de habla se orientan a la expresión de felicidad, se instala en el presente y lo festeja como un período superior al tiempo pasado.

*El destinatario como personaje (co)protagónico*<sup>70</sup>

Pero en la década de los veinte es común hallar que el interlocutor ocupe un lugar más destacado en el enunciado, a tal punto que, muchas veces la voz poética corresponde a un hablante externo, que no ingresa pronominalmente en el enunciado y que solo despliega su subjetividad en la apelación al otro. Otras veces el hablante, aunque sí manifiesto pronominalmente, está poco definido, puesto que el objeto de su discurso es el personaje construido como tú lírico. Este modelo comunicativo, muy explorado durante los primeros años del tango canción, constituyó la escenografía enunciativa más corriente para configurar a los personajes arquetípicos, como el compadrito, la milonguera o el niño bien, aunque también fue muy empleada en relación con otros personajes poemáticos. Por ejemplo, en el tango “¡Qué fenómeno!” (Dizeo y Aieta, 1929) advertimos la voz de un hablante externo, cuyo propósito es amonestar e increpar a su interlocutor y que se cree autorizada para hacerlo:

¡Qué tipo de suerte que sos, mama mía!  
Siempre muy jaileife y no laburás.  
Al fecca con chele de la lechería  
le diste el olivo, ¡cómo prosperás!  
Me dieron el dato, que no hay un domingo  
que la redoblona siquiera palmés.  
Aunque largue chanta, ¡primero tu pingo!  
¡Sí te desconozco! qué tarro tenés.

---

70 En algunos tangos hay una oscilación en la enunciación y en el contenido entre los polos del hablante –yo– y destinatario –tú–. Por cuestiones de extensión, no nos detenemos en estos tangos.

Aun sin llegar a ser un personaje, el hablante despliega su subjetividad en la fuerza de su discurso. Entre los actos de habla dirigidos hacia el interlocutor no faltan, como vemos, las exclamaciones irónicas; tampoco los insultos (“Pero te soy franco, sos un cara dura / si de los amigos ya ni te acordás”), ni las admoniciones (“¡Andá con cuidado, abrochate el saco! / Comprate un bufoso, te van a afanar”). El sujeto que habla suele buscar recursos persuasivos, que justifiquen su actitud y su autoridad hacia el otro al que degrada. Esta voz escurridiza pone en evidencia a una subjetividad afectada por la alteridad, que intenta distanciarse de él porque, en el fondo, reconoce algo de sí en ese al que amonesta. Aquí también hay un sujeto narcisista, con una identidad precaria. En definitiva, la crisis de identidad que le adjudica al personaje apostrofado es también propia. Como explica Hornstein, “la cuestión pendiente en la identidad es menos un «quién soy yo» que «a partir de quiénes he sido yo construido»” (2015 [2000]:73).

Creemos que esta actitud del sujeto hablante, tan frecuente en el tango de los años veinte y treinta, responde a lo que Haydée Heinrich, siguiendo a Lacan, describe como *infatuación*<sup>71</sup> o *delirio de presunción*, originado en un desconoci-

---

71 La RAE registra dos acepciones para el adjetivo *fatuo*, *-tua*, proveniente del latín *fatuus*. La primera es ‘lleno de presunción o vanidad infundada y ridícula’ y la segunda, en desuso, ‘falto de razón o de entendimiento’. El verbo correspondiente es *infatuar*, de manera que la acción correspondiente es *infatuación*. La segunda acepción de la palabra remite a la locura. La proximidad entre los dos conceptos se verifica claramente en el francés, como subraya Diana Rabinovich (2013 [1993]:122). En efecto, la etimología del término galo *folie*, ‘locura’, remite a nociones como *globo*, *saco*, *inflado*. El sentido de ‘loco’ se forja a partir de la comparación de una persona tonta con un globo inflado de aire. De

miento del yo. El delirio de presunción o de infatuación consiste en creerse aquello con lo cual uno se identifica. En la medida en que no haya identidad, sino falta de ser, habrá identificaciones, mediatas o inmediatas según qué distancia se mantenga respecto de esa identificación (cfr. Heinrich, 2014 [2013]:42). En los primeros tangos, al estilo villoldeanas, era habitual que la enunciación correspondiera a un personaje de tono autocomplaciente, que se jactaba de sus habilidades, como en “El porteñito”, “La morocha”, “Soy tremendo”, entre tantos otros. Postulamos que este tono continúa luego en el tango, pero fundamentalmente proyectado hacia el interlocutor, en aquellas letras en que el sujeto describe al otro rebajándolo, desenmascarándolo, aconsejándolo o amenazándolo. Para ese sujeto narcisista, lo intolerable es, justamente, la alteridad (cfr. Hornstein 2015, [2000]:69). Por consiguiente, creemos que el discurso que permite reconocer a un sujeto infatuado se funda en la exaltación de sí mismo o en la desacreditación del otro. En lo concerniente a esto último, los actos de habla más frecuentes son los directivos, los cuales a menudo constituyen intentos –usualmente vanos– de que el otro haga algo. De ahí que sean habituales las advertencias, las obsecraciones, las acusaciones, las conminaciones y las deprecaciones (cfr. Mayoral, 1994:277-299). Así el sujeto infatuado pone al descubierto sentimientos como la bronca, la cólera, el desdén, la aprensión, la defraudación y la pena.

Este tono, que podríamos vincular con una actitud de desafío hacia el interlocutor, fue muy fructífero en el género,

---

este modo, señala Rabinovich, “el concepto de *folie*, locura, es solidario con un desarrollo sobre la infatuación imaginaria, sobre el carácter fundamentalmente inflado de la imagen especular” (2013 [1993]:122).

sobre todo hasta mediados de la década de los treinta. Pero el tango ofrece distintas miradas del otro. En efecto, en otras ocasiones el sujeto se centra en el *tú* para transmitir empatía o compasión, aunque muchas veces también hay una raíz narcisista, por cuanto la condolencia nace de un conflicto compartido. Así sucede en “Nunca tuvo novio” o en el más tardío “Whisky”: “¡Yo, con mi montón de desengaños / igual que vos, vivo sin luz, / sin una caricia venturosa / que haga olvidar mi cruz!” (Cadícamo y Bardi, “Nunca tuvo novio”, 1930).

### *Prosopopeya*

Un tipo de interlocutor explotado por el tango responde a lo que Luján Atienza llama segunda persona imposible o propia: pues el destinatario concreto está imposibilitado de recibir la alocución. Es decir, se le habla a cosas, animales, ideas abstractas. Es un tipo de prosopopeya<sup>72</sup>, puesto que se produce

---

72 La prosopopeya designa un recurso más amplio, por cuanto consiste en la atribución de cualidades humanas a elementos que originalmente no las poseen. Particularmente nos referimos aquí a un tipo de prosopopeya, “la representada por la ficción poética de la persona del receptor intratextual, designado explícitamente por el pronombre *Tú*” (Mayoral, 1994: 280). Este recurso, explica Mayoral, fue fomentado por la literatura grecolatina, que confirió mucha libertad en la ficción de destinatarios textuales, “entre los que se destaca el rico inventario derivado de la conceptualización antropomórfica de divinidades del Olimpo o de elementos de la Naturaleza, de tan abundante proliferación por toda suerte de textos poéticos renacentistas y barrocos. A ellos habrá que sumar todos los procesos de simbolización y alegorización personificadas de «realidades abstractas»: virtudes, vicios, sentimientos,

una personificación del objeto interpelado (cfr. Mayoral, 1994: 279).

El tango entendió este mecanismo, que se impuso como un recurso fructífero ya en la década de los veinte y se mantuvo vigente aun en la época de oro. Algunos destinatarios repetidos son el bandoneón, el barrio y el propio tango, pero hay también toda una galería de entidades. A veces la apelación a estos elementos no es más que una excusa del sujeto hablante para hablar de sí mismo, mientras que, en otras ocasiones, el foco recae, consecuentemente, en el objeto interpelado. Eventualmente responde a un mecanismo de reflejo o de proyección, lo cual es evidente, por ejemplo, en “Bandoneón arrabalero”. El *tú*-bandoneón refleja la historia y los sentimientos del hablante, patentizado en el *yo*. Hay un paralelo entre la trayectoria del bandoneón, que es animizado, y la del hombre que le habla, de manera que podemos reconocer en la apelación al *tú* un desdoblamiento del *yo*<sup>73</sup>:

Bandoneón arrabalero  
viejo fueye desinflado,  
te encontré como un pebete  
que la madre abandonó,  
en la puerta de un convento,  
[...]  
Te llevé para mi pieza  
te acuné en mi pecho frío...

---

pasiones, sentidos, etc., acumulados en el devenir de la propia tradición poética” (1994:280-281).

73 Este recurso ha sido llamado “imagen en el espejo”, “*tú* de la reflexión” (López Casanova, 1994:64-65) o “*tú* autorreflexivo” (Luján Atienza, 2005:255-256).

Yo también abandonado  
me encontraba en el bulín...

Has querido consolarme  
con tu voz enronquecida  
y tus notas doloridas  
aumentó mi berretín.

(Contursi y Deambroggio, “Bandoneón arrabalero”, 1928)

El bandoneón es un sinónimo metonímico de ‘tango’ por ser el instrumento que identifica el género. En lugar de una música seductora que conduce a la perdición, idea que aparece en algunas letras como “Flor de fango” o “Maldito tango”, el tango es aquí un refugio, un ámbito donde buscar consuelo. Sin embargo, en vez de encontrar alivio el sujeto se regodea en su pena. Confirmamos, así, la imagen polivalente que el tango construye de sí mismo y que estará vigente durante todo el tango canción. A diferencia de la infatuación, que percibe al otro como una amenaza, la proyección atenúa la confrontación con la alteridad. Hay, no obstante, un trasfondo narcisista, pues el sujeto aborda el mundo tratando de encontrar o de imprimir en el otro su propia imagen (Hornstein, 2015 [2000]:71).

En la apelación a esta clase de interlocutores incapaces de comunicarse también es frecuente hallar que la voz poética canalice otra disposición anímica hacia el objeto evocado, plasmada en letras de carácter celebratorio, como “Tango argentino”: “Tango argentino. / ¡Sos el himno del suburbio / y en jaranas o disturbios, / siempre supiste tallar! / ¡Y en los patios, / con kerosén alumbrados, / los taitas te han proclamado / el alma del arrabal!” (Bigeschi y Maglio, “Tango argentino”, 1929). Este tono, aunque menos corriente que el lamento, está

presente desde comienzos del tango canción. Esta celebración se funda en una afirmación del otro, y en ella radica la carga identitaria de esta voz. Dicha afirmación de la alteridad es también la del sujeto o la de una relación entre el sujeto y otra cosa. Este es otro argumento que impide reducir la poética del tango al lamento por lo perdido o por lo que no se tiene.

### *La amada como interlocutora*

Por último, queremos mencionar otro tipo de interlocutor habitual, que es aquel con el que se supone una relación amorosa pasada o presente. El *tú*, entonces, representa a la figura del amante, usualmente marcado en género, de manera que estas letras responden al esquema hablante masculino-destinatario femenino. Es interesante reparar en la construcción de la mujer. Si en los años veinte en muchos tangos era común que el personaje hablante adoptara con respecto a su amante o su ex amante una postura infatuada similar a la contraída respecto de la milonguera, como vemos en “Mano a mano” –por mencionar un tango emblemático– al promediar la década de los treinta esta actitud comienza a ser desplazada por otra. Esto es particularmente notorio en los tangos que suponen una relación romántica entre los personajes figurados por los actores líricos. Así, los reproches y las admoniciones ceden espacio al lamento por la imposibilidad de mantener la relación amorosa, a la exaltación de la mujer amada y a menudo, también, a la autoinculpación. Particularmente se destaca un grupo de tangos construidos sobre la base de una fórmula similar, por cuanto la cronografía se instala en el momento del



reencuentro entre los dos fallidos amantes, como en “Vieja amiga”:

No he venido a suplicarte  
ni un poquito de cariño  
ni a que expliques tu silencio,  
tus mentiras o tu olvido...  
No es posible, vieja amiga,  
nuestras vidas acercar...  
Solo vine para verte,  
para verte, nada más...  
(J. M. Contursi y Laurenz, “Vieja amiga”,1938)

Esa reunión, que generalmente fracasa, se vuelve una obsesión, de manera que se confunden la actualidad y el recuerdo. Aunque los ecos sean lejanos, la posición del hombre con respecto a la mujer recuerda al amor cortés, en que el amante asumía una ubicación inferior respecto de una mujer altiva. Creemos que esta transformación puede admitir más de una lectura. En *Metástasis del goce*, Slavoj Žižek, sostiene que las lógicas del amor cortés siguen estructurando “la matriz fantasmática” en las relaciones amorosas y siguen definiendo los parámetros de comportamiento de los dos sexos (2003 [1994]:135-168). Consideramos que varios tangos le permitirían ilustrar estas dinámicas. Ahora bien, esta afirmación de Žižek se sustenta en una comprensión especial del amor cortés, a la luz de las teorías lacanianas. Lo primero que hace el filósofo esloveno es desarticular la idea de la dama como objeto sublime: “ese carácter abstracto de la Dama no tiene nada que ver con la purificación espiritual; antes bien, señala la abstracción que pertenece a un compañero frío, distanciado, inhumano: la

Dama no es de ningún modo un semejante cálido, compasivo, comprensivo” (2003 [1994]:136). Esa mujer, entonces, es otro que no es un semejante (2003 [1994]:137), no hay una relación de empatía, sino de asimetría. De esta manera, la idealización de la dama y su elevación funcionan como un espejo del sujeto, como una “proyección narcisista cuya función es volver invisible su dimensión traumática” (2003 [1994]:137). Según Žižek, no es de extrañar que la matriz fantasmática del amor cortés emerja en una época en que la relación entre los dos sexos se concibe como simétrica, recíproca, voluntaria o contractual, pues dicha relación se sostiene en una diferencia sexual, en “una no-relación asimétrica” con el otro (2003 [1994]:167). Si aceptamos esta lectura para la exaltación de la mujer en el tango de los cuarenta, habría una continuidad en la visión de la mujer –y también de la alteridad– como amenaza, bastante extendida en el tango de las décadas anteriores. El aparente encumbramiento de la mujer en el tango no sería más que una máscara, otro modo de construir al otro como un desafío o una provocación.

Más allá de esta interpretación, lo cierto es que, en una gran parte de la poética del tango, el problema del yo hay que buscarlo en el tú, esto es, en la relación con el otro, que no le es para nada indiferente. Muchas letras exponen un sujeto inestable y perturbado, en una errante búsqueda de sí mismo; de ahí que a menudo se trata de un sujeto narcisista. Ese desconocimiento, esa crisis de identidad, será una de las marcas de género de la poética del tango. En ese camino, la relación del sujeto el otro ocupa un papel central, pues este lo altera. Explica Kristeva que “si el narcisismo es una defensa contra el vacío de la separación, entonces toda la máquina de imágenes,

representaciones, identificaciones y proyecciones que lo acompañan en el camino de la consolidación del Yo y del Sujeto es una conjuración de ese vacío” (Kristeva, 2004 [1987]:36). En este sentido, pensamos que esa subjetividad de la poética del tango nace como una conjuración del vacío.

## Bibliografía

- Arias, Pedro Eliseo y Capristo, Leonardo (2003): *Carlos Gardel: Compilación poética: estudio cronológico 1° parte 1912-1925*, Buenos Aires, Corregidor.
- \_\_\_\_ (2004): *Carlos Gardel: Compilación poética: estudio cronológico 2° parte 1926-1930*, Buenos Aires, Corregidor.
- \_\_\_\_ (2005): *Carlos Gardel: Compilación poética: estudio cronológico 3° parte 1931-1935*, Buenos Aires, Corregidor.
- Dalbosco, Dulce María (2016): *Escenografías enunciativas y voces poéticas en las letras de tango de la década del veinte*, en *Actas del Congreso Universitario Internacional de tango argentino*, Universidad Nacional de las Artes, pp. 161-183.
- Gobello, José (1977): “Enrique Delfino y el tango canción”, en Martini Real, Juan Carlos (coord.): *La historia del tango: los años veinte*, Buenos Aires, Corregidor.
- \_\_\_\_ (comp.) (1997): *Letras de tangos. Selección (1897-1981). Tomo I*, Buenos Aires, Nuevo Siglo.

- Goyena, Héctor (comp.) (2014): *Antología del tango rioplatense: vol. II, 1920-1935. Selección sonora*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Heinrich, Haydée (2014 [2013]): *Locura y melancolía*, 2º ed., Buenos Aires, Letra Viva.
- Hornstein, Luis (2015 [2000]): *Narcisismo: Autoestima, identidad, alteridad*, Buenos Aires, Paidós.
- Kristeva, Julia (2004 [1987]): *Historias de amor*, México D.F., Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1997 [1987]): *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila.
- Lamas, Hugo y Binda, Enrique (1998): *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Buenos Aires, Ediciones Héctor L. Lucci.
- Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco libros.
- Mayoral, José Antonio (comp.) (1999 [1987]): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, José María (1998): “¿Enunciación lírica?”, en Aseguinolaza, Fernando Cabo y Gullón, Germán (comps.): *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi.
- Romano, Eduardo (comp.) (1993 [1990]): *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*, Rosario, Fundación Ross.
- Vilariño, Idea (1977): “El tango cantado”, *Texto Crítico*, 3, 6, pp. 37-48.
- \_\_\_\_\_ (1981). *El tango cantado: prólogo y antología*, Montevideo, Calicanto.
- Žižek, Slavoj (2003 [1994]): *Las metástasis del goce: Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós.