

El tango canción en la cultura rusa del siglo XX: La visión de la identidad femenina en la obra de Oscar Strock

ALEJANDRO GASTÓN GHIGLIONE

Universidad Católica Argentina
gaston_ghiglione@uca.edu.ar

Recibido: 05/06/2022 - Aceptado: 26/06/2022

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.85.2022.p42-53>

Resumen: Durante las primeras décadas del siglo XX surgieron en el ambiente cultural de la Unión Soviética destacados poetas y músicos, tales como el compositor Oskar Strock (Оскар Острок) y el cantante Piotr Leshenko (Пётр Лещенко), quienes, a través de la labor conjunta, lograron imponer entre los géneros populares lo que actualmente se denomina el “tango ruso”. Así, entre la década del 20 y del 30, mientras en Argentina surgían importantes cambios y nuevas formas de ejecución del tango – pasaje de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva, de acuerdo con la periodización y terminología propuestas por Omar García Brunelli (2010)–, paralelamente en Rusia el género gozaba de un éxito cada vez mayor, especialmente gracias a las grabaciones de Leshenko y su orquesta (Трио Лещенко) con el sello Melodía.

El presente trabajo intentará realizar un análisis de las letras de tangos rusos compuestas por Strock a fin de: a) identificar las similitudes y los rasgos comunes más relevantes respecto de la construcción de la mujer como destinataria; b) evidenciar la relación entre la figura de la mujer y la evocación de un pasado feliz pero perdido.

Palabras clave: Unión Soviética – tango ruso – identidad femenina

The tango song in the Russian culture of the 20th century: The vision of the female identity in the work of Oscar Strock

Abstract: During the first decades of the 20th century, outstanding poets and musicians emerged in the cultural environment of the Soviet Union, such as the composer Oskar Strock (Оскар Острок) and the singer Piotr Leshenko (Пётр Лещенко), who, through joint work, managed to impose among the popular genres what is currently called the “Russian tango”. Thus, between the 1920s and 1930s, while important changes and new forms of tango performance arose in Argentina –passage from the Old Guard to the New Guard, according to the periodization and terminology proposed by Omar García Brunelli (2010)–, at the same time in Russia the genre

enjoyed increasing success, especially thanks to the recordings of Leshenko and his orchestra (Трио Лещенко) on the Melodía label.

The present work will try to carry out an analysis of the Russian tango lyrics composed by Strock in order to: a) identify the most relevant similarities and common features regarding the construction of women as recipients; b) show the relationship between the figure of women and the evocation of a happy but lost past.

Keywords: Soviet Union – Russian Tango – Female Identity

Introducción

En la escena final de la película rusa *La chica de la gran ciudad* (Дитя большого города), (E. Bauer, 1914), el personaje de María, interpretado por la célebre bailarina Elena Smirnova, revela toda su ingratitud y desprecio al ignorar un desesperado pedido de Maxim, su antiguo amante, por verla. Mientras en el interior del hogar, en un clima festivo, la protagonista interpreta el baile de un tango, en el espacio exterior el joven despreciado se suicida, sin lograr el menor gesto de conmiseración por parte de María, quien, entre sonrisas y admiradores, abandona la casa tratando de esquivar el cadáver del hombre que la ha rescatado de la pobreza para brindarle bienestar burgués.¹

Así, ya desde sus albores y a lo largo de todo el siglo XX, el cine soviético utilizó en múltiples ocasiones la música del tango como un elemento que no solo coadyuvaba al clima dramático de las escenas,² sino que también perpetuó, en distintos lenguajes

¹ Rachel Morley analiza la relación entre la escena final de la película y la función que en ella desempeña el baile de tango en casa de María en los siguientes términos: “For almost two minutes the camera looks on as she and her lover tango, and it is only when the revellers leave for Maksim’s, a fashionable Moscow tango club, that we discover that Viktor has shot himself. The cultural associations of the tango as a dance of tragic sexuality thus combine with Bauer’s evocative mise-en-scène and his euphemistic cross-cutting between Mary and Viktor to suggest that Mary’s sexuality is the cause of Viktor’s death. The discovery of Viktor’s body is not the climax of the film, however. Rather, Bauer focuses on Mary’s reaction to her former lover’s death. In a macabre inversion of the expected, Mary’s initial shock turns, not to grief or horror, but first to annoyance and then to absolute indifference” (Morley, 2005: 13-14).

² Entre los múltiples géneros musicales, Prachenco considera el tango como “uno de los más expresivos y demandados en la música del cine” (2022: 32): “Жанре танго как одном из наиболее экспрессивных и востребованных в музыке кино”.

El tango canción en la cultura rusa del siglo XX: La visión de la identidad femenina ...

artísticos, la vinculación de dos elementos *a priori* indisolubles: el tango canción y el arquetipo de la mujer desdeñosa.

Mediante la utilización del tango canción en el discurso fílmico (*vid.*, *Moscú no cree en lágrimas*, 1978; *Este planeta feliz*, 1973) la imagen acentuaba y reafirmaba en el cine lo que muchos tangos a cargo de compositores rusos, a la par que muchos poetas pertenecientes a la llamada “Edad de plata” de la poesía rusa (S. Esenin, A. Blok, entre otros) ya pregonaban en sus versos: el arquetipo de un sujeto femenino despreciativo y cruel, que ilusiona al sujeto masculino con la falsa promesa de un amor duradero, pero al que siempre termina abandonando sin motivos aparentes.

Al hacer referencia a la presencia y el fervor que el tango suscitaba en la Rusia de la década del 30, se impone aludir a la figura de Oscar Strock (1892-1975), músico y compositor nacido en la ciudad letona de Daugavpils, y conocido en la Unión Soviética como “el rey del tango” (король танго) por el considerable corpus de tangos que compuso a fines de la década del 20 y durante la del 30. A veces a cargo tanto de la letra como de la música, en otras ocasiones acompañado por los versos de otros letristas como Naoem Labkovsky, la labor de Strock en el género del tango estuvo especialmente dirigida a impulsar la carrera de Piotr Leshenko, uno de los cantantes soviéticos más importantes del pasado siglo, y cuyo repertorio contaba, junto con géneros musicales populares como el vals y el foxtrot, con un importante número de tangos que comenzaron a popularizarse a partir de la grabación que Leshenko lanzó en 1933 en el sello Columbia, en el que aparecieron algunos de los mejores frutos del dúo Strock–Leshenko, tales como “Ojos celestes” (Голубые глаза) y “Mi último tango” (Моё последнее танго), entre otros.

El triunfo que significó durante la primera mitad del siglo XX el trabajo conjunto de Leshenko y Strock, “el más sincero y fiel” (2008: 18-19) de los amigos del cantante, al decir de su biógrafo, resultaba inevitable, dado el excelente entendimiento y sus afinidades artísticas. Comenta Shiliozni al respecto:

Además del sentimiento de amistad que el compositor le guardaba al artista, éste encontró en su amigo a un excelente intérprete de sus obras. Nadie podía entender mejor que Piotr Leshenko la intención de Oscar Strock y transmitirla con una reflexión y destreza tan profundas. (2008: 19)

De allí que el propósito del presente trabajo consista en proponer un acercamiento al género del tango canción a partir de un abordaje de las letras que Strock escribió especialmente para Leshenko desde la perspectiva de los modos en que la mujer, en tanto destinataria de los versos, aparece unidimensionalmente configurada como un sujeto que utiliza y desecha al hombre.

Lejos de considerar la labor de los letristas de tango como una esfera independiente las manifestaciones culturales en la Unión Soviética durante en la década de 1930, la

investigación acerca de la idiosincrasia del género del tango canción ruso debe proponer un abordaje acerca de la identidad femenina –de acuerdo con la visión plasmada en la obra artística de los hombres de la época– en un marco mucho mayor que permita entablar interesantes diálogos entre el campo específico del tango ruso y otras ramas artísticas, especialmente la literaria. Esta búsqueda de un diálogo entre la lírica y la música popular soviética de los 30, sin embargo, no necesariamente se condice con la visión de los especialistas reflejan a través de sus investigaciones, en tanto en cuanto las letras de canciones, incluidas las del tango canción como las compuestas por Oscar Strock, todavía constituyen un área de estudio independiente, plenamente desvinculado de los estudios literarios centrados en el discurso lírico. Ello, a pesar de que, como bien señala la investigadora Dulce Dalbosco: “Ya sea en la génesis, 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” (2021: 73).

A diferencia de recientes iniciativas de incluir ejemplos de letras de tango en antologías de poesía argentina, tales como la emprendida por Jorge Monteleone, hasta el momento ninguna antología de poesía rusa editada en Rusia ha considerado la posibilidad de incluir los nombres de Oscar Strock, Aleksandr Perfilev y Marc Marianovsky, entre otros, junto a los de figuras canónicas como Borís Pasternak, Ósip Mandelstam, Serguéi Esenin, máximos representantes de las principales corrientes poéticas rusas en el período 1920-1940, como la poesía simbolista, la acmeísta y el movimiento imaginista. Sin embargo, esta tendencia de los estudios académicos a no contemplar las composiciones de letristas de tango como una parte integrante del sistema literario ruso no pareciera encontrar sustento en un hipotético distanciamiento, consciente o no, de los escritores ruso-soviéticos respecto del ambiente musical, dada la interminable lista de creaciones literarias, especialmente poemas y novelas, que incluso a comienzos del siglo XXI continúan haciendo referencia, ya desde el título, al tango.³

³ En la interminable lista de autores que desde la década de 1930 hasta la actualidad han dedicado poemas, cuentos y novelas que incluyen explícitamente la palabra «танго», especialmente en referencia al tango argentino (independientemente de cuál constituya en cada caso la motivación para aludir a este género de música popular) se encuentran nombres consagrados y emergentes como Joseph Brodsky (Premio Nobel de Literatura en 1987), Anna Ajmatova, Vladímir Vysotsky, Tatiana Aliushina, Larisa Rubalskaia, Tatiana Korsakova, Elena Kriukova, Yuri Ivanov, Liudmila Kulikova, Marina Jajanova, entre muchísimos otros. Desde el punto de vista de la trascendencia en la historia literaria rusa, la obra más importante que incluye este término en su título es el célebre “Tango con vacas” («Танго с коровами»), un poemario publicado en 1914 por el poeta futurista Vasily Kamensky, en el que la palabra poética se fusiona ingeniosamente con las imágenes a cargo de los hermanos Burliuk.

Sujetos femeninos en voces masculinas: el destinatario en las letras de Srock

Del corpus completo de letras compuestas por Oscar Srock a partir de finales de la década del veinte, algunas de ellas musicalizadas también por él mismo, revisten particular interés, a los fines de la presente investigación, determinadas composiciones por el hecho de que se centran en una figura femenina, no necesariamente identificada con un nombre específico, que funciona como destinataria al que el sujeto lírico se dirige, generalmente en tono de reproche, luego de una separación en la que el rol del enunciador masculino suele aparecer como victimario del desdén y la ingratitud femeninos.

Un primer ejemplo lo constituye el tango “Decime: ¿por qué?” («Скажите, почему»), de evidente tono narrativo, en el que el reencuentro ocasional con la amada despierta en la voz del poema el recuerdo de la felicidad pasada, pero que se vio repentinamente truncada, sin aparente justificación, por decisión de la mujer. Así lo plantea abiertamente la primera estrofa del texto:

Ayer te vi de casualidad	Вчера я видел Вас случайно,
Aunque casi no te diste cuenta.	Об этом знали Вы едва.
Te seguí todo el tiempo en secreto,	Следил все время я за Вами тайно,
Y el dolor nubló mi añoranza ⁴	Тоска туманила печаль.

La visión fugaz y a escondidas de la mujer amada y perdida reavivan en el sujeto opera en el plano de la memoria al provocar que viejos recuerdos resurjan (Нахлынули воспоминанья) y a su vez vuelvan a encender el antiguo deseo (Зажглось опять в крови моей). Sin embargo, el poder del recuerdo cede ante el despertar del rencor. Así es como la voz del enunciador interpela al “vos” femenino –aunque en un plano meramente discursivo, ya que el posible reencuentro del día anterior parece no haberse concretado– para exigir una explicación acerca del rompimiento y por qué ha decidido abandonarlo si ella aún lo ama:

Decime, ¿por qué	Скажите, почему
nos separamos?	Нас с Вами разлучили?

En otro orden de cosas, la presencia, más que notoria, de la cultura argentina en la narrativa rusa actual aún constituye un interesante campo de estudio inexplorado entre los críticos literarios rusos y eslavos.

⁴ Todas las traducciones de los textos de Oscar Srock nos pertenecen.

¿Por qué te alejaste de mí para siempre?	Зачем навек ушли Вы от меня?
Yo sé bien que me amás,	Ведь знаю я, что Вы меня любили,
Pero te fuiste. Decime: ¿por qué?	Но Вы ушли. Скажите, почему?

Precisamente, esa visión de la amada, pero a escondidas, sin que la mujer se enterase del episodio recientemente vivido por el sujeto y que ha servido de disparador de los versos, constituye el elemento que anula cualquier fuerza perlocutiva al uso del verbo en modo imperativo («Скажите»), de modo tal que la letra del tango, de estructura circular, finaliza con el mismo verso que le da origen. Ante la imposibilidad de una respuesta concreta y satisfactoria, el texto parece condenado a repetirse a sí mismo una y otra vez en la búsqueda de una explicación que solo ha de encontrar alivio en el acto mismo de su incesante formulación.

No obstante, en la poética de las letras compuestas por Strock la separación no necesariamente constituye un episodio doloroso e irremediable, pues a veces el distanciamiento entre los amantes solo es temporario, y, en la esperanza de que la mujer cumpla con su promesa y regrese junto a su enamorado, este aguarda el renacer de una temporalidad cíclica que se preanuncia en la naturaleza las estaciones. Tal es el caso del célebre tango “Cuando la primavera llegue otra vez” («Когда весна опять придет»), en el que el reverdecer de la natura ha de traerle al hombre el regreso de la dama:

Vivíamos tan despreocupadamente	Мы с тобою жили так беспечно,
pero la felicidad es frágil y transitoria.	Но счастье хрупко, невечно.
Me dijiste: “¡Adiós!	Ты мне сказала: Прощай.
Esperame, en la primavera estaré	Жди, весною я буду снова с тобою...
nuevamente con vos”.	
Y no pude retenerte.	Я тебя не смог удержать,
Me quedé solo otra vez.	Одиноким остался опять.

Pero a la tristeza y dolor del último verso se le contraponen el tono esperanzado del estribillo, en el que la voz masculina del poema, con el pensamiento puesto en el futuro regreso de la mujer, imagina cómo a la mejora del clima le sucederá, casi simultáneamente, el abrazo con la enamorada:

Cuando la primavera llegue otra vez	Когда весна опять придет
y el sol brille con claridad	И солнце ярко засияет,
la angustia del pasado se alejará	Печаль о прошлом отойдет
y vos serás otra vez mía	И будешь вновь моей,
y la risa sonará tiernamente	И будет нежно смех звучать,
como la campana en una mañana de mayo	Как колокольчик утром мая,

El tango canción en la cultura rusa del siglo XX: La visión de la identidad femenina ...

y yo vendré a abrazarte,
amada, querida.⁵

И я приду тебя обнять,
Любимая, родная.

Pero, así como el otoño sucede al verano, la partida le sigue al regreso, de tal modo que la trayectoria de la pareja parece encontrarse sumida en un ritmo cíclico, en el que un tiempo parece ya preanunciar la llegada del opuesto, lo cual da origen a un constante pasaje de la felicidad a la desdicha y viceversa. Pero ¿qué sucedería si el ciclo finalmente se detuviera en el invierno y la primavera nunca llegara? ¿Qué otro destino, sino el más terrible y solitario, le aguardaría al sujeto que habla en los versos? En un inesperado giro en el tono esperanzado de la estrofa, y del mismo modo en que tanto los ciclos de la naturaleza como el hado de los amantes parecen destinados a seguir girando, en los dos últimos versos el texto vuelve a efectuar una transición de la dicha al dolor mediante una alusión a una especie de mal augurio que podría presagiarle al individuo la imposibilidad de un nuevo retorno:

Me invadieron sueños funestos
de que vos y las primaveras no volverán.

Снились мне печальные сны,
Что не будет тебя и весны.

En definitiva, ya sea que se trate de una mera imaginación del sujeto fruto del temor o de una profecía por concretarse en el futuro próximo, la construcción de la figura femenina y el mensaje último de la letra de este tango resultan de una notoria ambigüedad, en tanto que el tono de los versos y la música compuesta por Strock apuestan por la ambivalencia y por no ofrecer una lectura unilateral sobre el destino del personaje.⁶

⁵ En esta particular visión cíclica de la vida, en la que macro y microcosmos aparecen dominados por el tópico de la *fortuna mutabile*, constituye un acierto no menor la elección, por parte del letrista, la forma verbal «отойдет» para referirse a la superación del dolor pasado por la ausencia de la amada, ya que el prefijo от- unido al verbo de movimiento «идти» suele denotar “alejamiento a una corta distancia respecto de un punto”. De modo que el pesar por la partida de la amada nunca desaparece, sino que simplemente se aparta momentáneamente del individuo, pero sin abandonarlo, para dar paso a la felicidad del reencuentro, que ha de durar lo que dura la primavera.

⁶ Si se incorpora al análisis de esta letra la dimensión performática del tango canción, resulta por demás interesante la grabación que Yuri Morfessi efectuó de esta pieza, ya que el color oscuro y robusto de su voz parece acentuar el tono lamentoso y, por ende, trágico de los versos, en claro detrimento de la posibilidad de efectuar una interpretación positiva del final de la pieza.

Otra letra compuesta por Strock y de similar temática a los ejemplos anteriores es la del tango “Ojos negros” («Чёрные глаза»), el primero compuesto por Oscar Strock, en 1928,⁷ aunque recién se grabó un año más tarde. De supuesto contenido autobiográfico, ya que quien habría servido de inspiración al poeta para la escritura de los versos habría sido su amante de aquellos años, “Ojos negros” es popularmente considerado uno de los mejores trabajos de Strock, inmortalizado a su vez en la insuperable versión que grabó Leshenko en 1933.

Del mismo modo que en los casos anteriores, en este texto el yo lírico vuelve a plantear un diálogo imaginario con un destinatario⁸ femenino, figura a la que ya se hace referencia desde el título, por medio del recurso de la sinécdoque, al mencionar sus ojos, que aparecerán a lo largo de los versos como los responsables de todo lo malo y negativo que le ha sucedido al sujeto que habla.

En la primera estrofa la voz de la enunciación retrata la imagen de un pasado amoroso y feliz, en el que todo era positivo para el “nosotros” de la pareja, pero que se vio repentinamente truncado, lo cual dio origen al amargo y desdichado presente en el que ahora el sujeto vive solitario:

Era un día de otoño y las hojas tristemente caían	Был день осенний, и листья грустно опадали
Una pena de cristal vivía en los últimos asteres	В последних астрах печаль хрустальная жила.
Aún no conocíamos las tristezas	Грусти тогда с тобою мы не знали
Pues nos amábamos, y la primavera florecía para nosotros	Ведь мы любили, и для нас цвела

Sin embargo, como ya se pudo comprobar en los textos anteriormente analizados, ese pasado dorado y feliz siempre se ve tristemente transformado en un tiempo presente de

⁷ Unos pocos años más tarde, en 1931, Strock compuso una “respuesta” (Ответ на «Чёрные глаза») a la primera versión de “Ojos negros”.

⁸ Utilizamos este término de acuerdo con la definición brindada por Escandell Vidal: “Con el nombre de destinatario se designa a la persona o personas a la(s) que el emisor dirige su enunciado [...] el destinatario es la persona a la que se ha dirigido un mensaje [...] El destinatario es siempre el receptor elegido por el emisor. Pero no sólo eso: además, el mensaje está construido específicamente para él” (1996: 26-27).

El tango canción en la cultura rusa del siglo XX: La visión de la identidad femenina ...

angustia y soledad por culpa del obrar traicionero y despiadado de la mujer, que decide partir:

¡Ah! Estos ojos negros me capturaron. Es imposible dejarlos atrás, están siempre ardiendo delante de mí ¡Ah! Estos ojos negros me amaron. ¿Adónde se han escapado? ¿Quién más está cerca de ustedes? ¡Ah! Estos ojos negros me arruinan. Es imposible dejarlos atrás, están siempre ardiendo delante de mí	Ах! Эти черные глаза меня пленили. Их позабыть нигде нельзя - они горят передо мной. Ах! Эти черные глаза меня любили. Куда же скрылись вы теперь? Кто близок вам другой? Ах! Эти черные глаза меня погубят, Их позабыть нигде нельзя, Они горят передо мной.
--	---

A lo largo de los versos anteriormente citados, la construcción de la identidad femenina mediante la alusión a un rasgo físico concreto como los ojos, acentuado particularmente por su color oscuro, juega todo el tiempo con la idea de un sujeto seductor, poderoso, casi demoníaco, que se condice, al decir de Irene López, con el arquetipo de “mujer ardiente y seductora”, que funciona como contracara de la mujer “decente como madre y esposa recatada” (López, 2010). En definitiva, se trata de una visión en la que lo femenino aparece estrechamente vinculado con el poder para seducir, subyugar y engañar propio del modelo de la mujer demonio, en contraposición a la mujer ángel, provenientes de la estética romántica del siglo XIX.

Los peligros que conlleva el contacto con esta clase de modelos femeninos justifican plenamente la inserción, al final de la letra, de una clara advertencia que la voz masculina que habla en el poema, con la sabiduría obtenida como fruto del sufrimiento padecido, dirige a sus pares:

¡Ah, Estos ojos negros! Quien los ama pierde para siempre el corazón y la paz.	Ах! Эти черные глаза! Кто вас полюбит, Тот потеряет навсегда И сердце и покой.
---	---

En sintonía con esta imagen del hombre dolido, pero que gracias al sufrimiento ha aprendido y se ha vuelto más reflexivo, encontramos el texto de otro celeberrimo tango de 1932: “Dormí, pobre corazón mío” (Спи, моё бедное сердце). Mediante la utilización de recursos y tópicos muy similares a los ya expuestos en los fragmentos anteriores, la letra de este tango de Strock vuelve a plantear la dicotomía entre el pasado feliz y el presente solitario, el tema del abandono de la mujer como la causa de los males que el hombre padece y la imposibilidad de un futuro redentor.

¿Recuerdas cómo me acariciabas, cómo el corazón late otra vez sin vos	Помнишь, как ты меня ласкала? Как бьется сердце вновь без тебя,
--	--

y las lágrimas ya no pueden contenerse? Hay que empezar toda la vida otra vez, olvidar mi alegría y cómo te amaba.	И слез сдержат нет сил. Надо начать всю жизнь сначала, Счастье свое забыть, как я тебя любил.
--	---

Sin embargo, lo que convierte a este tango en una pieza particular, con ciertos rasgos originales respecto de los ejemplos anteriores, radica en su tono marcadamente reflexivo, fruto del desengaño, y el cambio interno de destinatario, al producirse un desplazamiento del “tú-mujer” de la primera estrofa a un “tú-corazón”, al que el sujeto lírico se dirigirá en los versos restantes, tal como prefigura el título de la composición. El propósito del canto ya no radica en denunciar los males sufridos, en buscar a la responsable del dolor presente o en tratar de revivir el pasado dichoso a través del recuerdo. Como si ninguno de esos caminos funcionara para tratar de aliviar el padecimiento, el propósito del sujeto enunciador consiste en emprender un proceso de introspección en búsqueda de la clave para mitigar el dolor. A partir de la valoración de la experiencia pasada como un momento bisagra en la propia trayectoria vital (“Hay que empezar toda la vida desde cero”), la voz en el poema se propone no volver a experimentar dolor fruto de una ilusión amorosa, sino vivir en absoluto retiro, en compañía solo de su propia interioridad:

Dormí, pobre corazón mío, la felicidad fue casual. Todo el pasado está olvidado, Estamos solos	Спи, мое бедное сердце, Счастье ведь было случайно. Прошлое все позабыто, Мы сиротливо одни.
---	---

Dormí, pobre corazón mío Nuestro amor es un misterio. La felicidad del pasado no volverá. Dormite, calmate.	Спи, мое бедное сердце. Наша любовь – это тайна. Счастье назад не вернется – Спи, усни.
--	--

Dormí, pobre corazón mío. Nuestro amor es un misterio. La felicidad del pasado no volverá Dormí, dormí, dormí.	Спи, мое бедное сердце. Наша любовь – это тайна. Счастье назад не вернется – Спи, спи, спи.
---	--

Conclusión

El objetivo que determinó el desarrollo de la presente investigación consistía, en primer lugar, en ofrecer un sucinto panorama acerca de la llegada del tango a Rusia a comienzos del siglo XX y su rápida aceptación y auge hacia la década del 30. Desde esta perspectiva, resulta relevante señalar cómo el género del tango canción argentino,

recién arribado a tierras rusas gracias a la influencia cultural de Francia y a la estadía de Oscar Strock en París, rápidamente se extendió hacia otras formas artísticas, especialmente la literatura y el cine, lo cual dio origen a un complejo proceso de intercambios e influencias recíprocas, que perdura hasta el día de hoy. De allí la importancia de abordar el estudio de este género de música popular desde una mirada mucho más amplia, que trascienda el mero análisis textual, ya que únicamente a través del conocimiento de las prácticas culturales rusas en su conjunto resulta posible dimensionar el rol central que el tango comenzó a ocupar a partir de 1914, y cómo el repertorio letrístico a su vez se enriqueció gracias al contacto con artistas provenientes de otros lenguajes.

De allí que, a fin de ofrecer una breve muestra de la invaluable labor emprendida por Strock, se propuso un recorrido por algunos de sus tangos más célebres –la mayoría de ellos inmortalizados por Piotr Leshenko en sus grabaciones a partir de 1933– desde la problemática de la configuración de la identidad femenina en tanto destinataria al que el sujeto lírico se dirige. Tal como creemos haber demostrado, la propuesta de adentrarnos en el corpus de Strock desde esta línea temática, tan característica y propia del género, posibilitó apuntar algunas primeras observaciones y rasgos comunes que, a futuro, no solo podrían ayudar a definir una poética del autor, sino que también constituirían un posible campo desde el cual proponer una investigación comparativa entre el tango canción argentino y su vertiente soviética.

Finalmente, en consonancia con las tendencias actuales en el área del estudio de la letra de canción urbana popular, resultaría un aporte más que relevante continuar profundizando en la obra de Strock a partir de la consideración de todas las complejidades que la canción como objeto de reflexión teórica suscita, es decir, prestando especial atención a todos los factores sonoros, visuales y performáticos que intervienen en la realización cabal del género. A través del conocimiento exhaustivo acerca de la composición y los ensambles rusos que interpretaban tangos y acompañaban a Piotr Leshenko, del análisis de la voz del barítono y su manejo de acuerdo con el sentido del verso y lo que se desea transmitir a través del canto, entre tantos otros elementos, permitirían reconstruir una imagen mucho más definida de la intensa pero fascinante vida de la que gozó el tango argentino una vez arribado a la Unión Soviética.

Bibliografía

- DALBOSCO, Dulce M., 2021, “La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción” [en línea], en *Océanide*, 14, pp. 67-76.
- ESCANDELL VIDAL, M. Victoria, 1996, *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar, 2010, *Discografía básica del tango*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

- LO GATTO, Ettore, 1972, *La literatura ruso-soviética*, Buenos Aires, Losada.
- LÓPEZ, Irene, 2010, “Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 45.
- MORLEY, Rachel, 2005, “‘Crime without punishment’. Reworkings of nineteenth century Russian literary sources in Evgenii Bauer’s *Child of the big city*”, en Hutchins, Stevens y Vernitski, Anat, *Russian and Soviet film adaptations of literature 1900-2001*, Routledge.
- MORLEY, Rachel, 2017, *Performing femininity. Woman as performer in Early Russian Cinema*, Londres, I. B. Tauris.
- PICHUGUIN, P. A., 2010, *El tango argentino*, Moscú, (Пичугин, П. А., 2010, *Аргентинское танго*, Москва).
- PRACHENCO, M. C., 2022, “Funciones metafórico-dramáticas del tango en la música de cine” (Праченко, М. С., «ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ТАНГО В МУЗЫКЕ КИНО», *Культурная жизнь Юга России*, 1 (84), pp. 34-40).
- SHILIOZNI, ANATOLII, 2008, *Piotr Leshenko. Biografía, canciones, discografía*, Kiev.
- WATCHEL, Michael, 2004, *The Cambridge introduction to Russian poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.