

El tango y su poética de la celebración

DULCE MARÍA DALBOSCO

*Universidad Católica Argentina
Academia Porteña del Lunfardo
dulcedalbosco@uca.edu.ar*

Pa' que se callen los que andan divulgando
Que el tango es triste, que es danza y son del fango.
Pa' que se callen les voy pasando el dato:
mi tango es danza triste, pero es canción de rango.
(Suñé y Kaplún, "Canción de rango", 1942)

Recibido: 08/03/2022 - Aceptado: 13/04/2022

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.85.2022.p72-94>

Resumen: El propósito de este escrito es comentar un tono presente a lo largo de todo el tango canción y sobre el que prácticamente no se ha reparado. Se trata del tono celebratorio, que asume diversos objetos y que, según sostenemos, no solo contribuye a construir un imaginario de la vivencia cotidiana de la ciudad, sino que también está motivado por la necesidad de impulsar y de mantener el tango como música popular de consumo y como paradigma identitario para el público local y para el extranjero. Por esas razones, en esta ocasión indagaremos en el carácter celebratorio de algunas letras de tango, que también intervinieron en la construcción de identidades sociales y nacionales, particularmente en la del tango mismo. Nuestro objetivo, en última instancia, es dar cuenta de la densidad politonal de la poética del tango, a menudo denostada por ser previsible o reiterativa, cuyas voces articularon, en realidad, una amplia gama afectiva.

En este trabajo nos centraremos sobre todo en los años 20 y 30 del género, puesto que nuestra intención es atender al surgimiento y a la funcionalidad inicial de este tono, que luego en parte se cristalizó y permaneció vigente en la poética del tango, incluso en la letrística renovadora de los años 60 y hasta la actualidad. Asimismo, nos ocuparemos principalmente de la celebración del tango y del espacio, puesto que estos son los homenajes más recurrentes en el género.

Palabras clave: tango – celebración – tono – polifonía

Tango and its poetry of celebration

Abstract: The purpose of this writing is to comment on a tone that is present throughout the tango song and about which practically no one has noticed. It is about

the celebratory tone, which assumes various objects and which, as we maintain, not only contributes to building an imaginary of the daily life of the city, but is also motivated by the need to promote and maintain tango as popular music of consumption and as an identity paradigm for the local public and for foreigners. For these reasons, on this occasion we will investigate the celebratory character of some tango lyrics, which also intervened in the construction of social and national identities, particularly in that of tango itself. At last, our goal is to account for the polytonal density of tango poetics, often reviled for being predictable or repetitive, whose voices actually articulated a wide range of emotions.

In this work we will focus on the 1920s and 1930s, since our intention is to attend to the emergence and initial functionality of this tone, which later crystallized in part and remained in the poetics of tango, even in the innovative lyrics of the 60s and up to the present. Likewise, we will deal mainly with the celebration of tango and space, since these are the most recurrent tributes in the genre.

Keywords: Tango – Celebration – Tone – Polyphony

El estudio de la poética del tango, como la de cualquier otro género musical, presenta una serie de problemáticas que se superponen. En primer lugar, por la misma naturaleza intermedial del objeto. Las palabras de la canción, al ser interpretadas, son susceptibles de transformarse y de producir diferentes sentidos en cada nueva versión, puesto que los significados emergen en las interacciones entre letra, música, voz, performance y circulación. Siguiendo a Claudio Díaz y a María de los Ángeles Montes, sostenemos que las canciones populares pueden pensarse como producciones discursivas cuya complejidad semiótica proviene de dichas interacciones (Díaz y Montes, 2020: 43). Además, en cada género de canción popular deben considerarse algunos aspectos relacionados con sus propias condiciones de producción y de circulación. En el caso del tango, su corpus de letras se nutre de autores muy diversos, desde letristas ocasionales hasta poetas de labor sistemática o profesional; algunos incluso vinculados con la escritura de otros géneros en diálogo con el tango, como el teatro primero y el cine después. Esta diversidad de letristas y de circunstancias escriturales no inhabilitan una lectura de conjunto del tango canción, con la necesaria ponderación de sus matices.

Esa posibilidad ha dado lugar a distintos ensayos, a veces de corte esencialista, que han intentado descripciones del género para dar cuenta de su ubicación en la cultura argentina. Alrededor de los años 60 esos debates se reinstalaron en las esferas intelectuales, superadas ya aquellas discusiones de los años 30 que se ocupaban más de la moralidad del género que de intentar penetrarlo. Desde Jorge Luis Borges (2016)¹ hasta Tulio Carella (1956), Ernesto Sábato (1963), Daniel Vidart (1967) y Blas Matamoro (1969), entre otros ensayistas, se plantearon entonces la significación del tango. Sábato, por ejemplo, le dedicó el volumen *Tango, discusión y clave*, donde recogió la célebre definición del tango como “un pensamiento triste que se baila” (1963: 16), atribuida a Enrique Santos Discépolo. Sábato negaba cualquier rastro alegre en dicha música y leía la sospecha de comicidad en clave satírica, como una emanación de un trasfondo sombrío (cfr. 1963: 17). Borges también creía que el tango era triste, pero solo aquel posterior al de los creadores, es decir, el tango canción. Asimismo, el escritor refutaba el argumento étnico –cuya autoría atribuía a Sergio Piñero–, según el cual esa supuesta tristeza progresiva del tango se debía a la influencia de la inmigración italiana en el barrio de La Boca. Y lo hace a través de una premisa muy simple: muchos autores de los primeros tangos tenían apellido italiano (Borges, 2016: cap. 3). Pero la recurrencia a la tristeza para describir su densidad poética contó tanto con la adhesión de intelectuales como con la de sus propios protagonistas. Celedonio Flores se manifestaba: “Soy de los que no creen que el tango cómico sea la verdadera expresión de lo que siente el pueblo; sabemos que el tango es triste, como todas las músicas de nuestra tierra” (Pellettieri, 1975: 7).

La idea del tango como melancólico se instaló en la memoria colectiva, aunque también algunas voces han cuestionado esa postura o, al menos, han ensayado otras lecturas. Eduardo Romano se remonta al origen de esa percepción tan arraigada: explica que el mito de la tristeza del porteño fue difundido por un famoso viajero alemán, el conde de Keyserling, luego asimilado y fomentado en estas latitudes por Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la Pampa* de 1933 (cfr. Martínez Estrada, 1968: 223-227). Al hacerse hincapié en esta fama, asegura Romano, ha sido poco reconocida la vertiente humorística que atraviesa toda la trayectoria del tango canción (1993: 10).

Por su parte, Luis Adolfo Sierra sostiene que el tango no es triste, sino “serio” (1985: 3311). Simon Collier, biógrafo de Gardel, recurre a la misma cualidad y adjudica esa seriedad a una particular vivencia del espacio, es decir, “a sus lazos sólidos y profundos con el universo urbano de Buenos Aires, del cual nació” (1999: 187). Estas

¹ Las conferencias editadas en el libro *El tango: Cuatro conferencias* (2016) fueron dictadas en 1965.

interpretaciones entrañan una comprensión más amplia de la música porteña, pero no agotan todos los matices expresivos del género. Para empezar, excluye los tangos humorísticos rescatados por Romano, cuya difusión en sus comienzos estuvo en gran parte vinculada con la actividad teatral y revisteril con la que se retroalimentó el tango de los años 20. Otros tangos, entre ellos los primeros de Discépolo, no se limitan al humorismo ni a la tristeza, sino que se decantan por una estética paródica o grotesca, que introduce una nueva mirada de la vida urbana y del propio tango.

Pero además de los tangos humorísticos y paródicos, hay otros grupos que escapan del corral de la tristeza y que, por lo tanto, dan cuenta de la construcción de un mundo afectivo más variopinto de lo que usualmente se le reconoce al género. Basta pensar en “los tangos del reproche”, así llamados por Blas Matamoro (1982: 122-123), un conjunto muy productivo en la década del 20 y cuya principal fuerza emotiva no fue la tristeza, sino la bronca. Dichas composiciones, aún no abordadas en profundidad, jugaron un rol importante en la construcción de identidades discursivas y sociales durante las primeras décadas del siglo XX. Hay también otro tono, presente en numerosas letras de tango, que se mantiene vigente a lo largo del todo el tango canción y que, sin embargo, prácticamente no ha sido comentado. Se trata del tono celebratorio, que asume diversos objetos y que, según sostenemos, no solo contribuye a construir un imaginario de la vivencia cotidiana de la ciudad, sino que también está motivado por la necesidad de impulsar y de mantener el tango como música popular de consumo y como paradigma identitario para el público local y para el extranjero. Por esas razones, en esta ocasión indagaremos en el carácter celebratorio de algunas letras de tango, que también intervinieron en la construcción de identidades sociales y nacionales, particularmente en la del tango mismo. Nuestro objetivo, en última instancia, es dar cuenta de la densidad politonal de la poética del tango, a menudo denostada por ser previsible o reiterativa, cuyas voces articularon, en realidad, una amplia gama afectiva.

En este trabajo nos ocuparemos de indagar en este sujeto celebrante, como voz que sobrepasa la autoría, en la medida en que atraviesa todo el género y se constituye en una de sus marcas. Proponemos una hipótesis de persona como hipótesis de escucha (cfr. Talens, 2000: 29). Nos centraremos sobre todo en los años 20 y 30 del género, puesto que nuestra intención es atender al surgimiento y a la funcionalidad inicial de este tono, que luego en parte se cristalizó y permaneció vigente en la poética del tango, incluso en la letrística renovadora de los años 60 y hasta la actualidad. Asimismo, nos ocuparemos principalmente de la celebración del tango y del espacio, puesto que estos son los homenajes más recurrentes en el género.

El tono celebratorio en la poesía y en la canción

De acuerdo con lo que hemos comentado hasta el momento, sostenemos que en la poética del tango se articulan distintos tonos provenientes de las modulaciones y las

construcciones afectivas de la voz poética. Al emplear el concepto de *tono* seguimos a Sianne Ngai, quien lo define como el aspecto formal de una obra literaria que permite describirla, por ejemplo, como “eufórica” o “melancólica” y, sobre todo, como la categoría que hace que estos valores afectivos sean significativos en relación con la comprensión del texto como totalidad, dentro de una matriz igualmente holística de relaciones sociales (2005: 28). En el caso de la poesía, el “aspecto formal” mencionado por Ngai implica la consideración de diferentes elementos textuales que intervienen en la producción de afectos: desde el metro y el ritmo, hasta la sintaxis, las figuras retóricas, la puntuación o la extensión (Rodríguez-Vázquez, 2020: 126). En la canción, la apropiación del discurso, realizada por la interpretación y la voz del intérprete en un determinado contexto, implica una reelaboración de todos esos aspectos en una nueva síntesis semiótica. Al referirnos al tono celebratorio, entonces, estamos haciendo referencia a una determinada configuración emotiva de la voz y del sujeto en la letrística y la performance del tango canción. Intentaremos definir qué tipo de construcción subjetiva supone dicho tono.

El carácter celebratorio estuvo asociado con la poesía desde sus orígenes, no solo por cuanto sus versos ensalzaran distintas existencias o acontecimientos, sino también porque ella misma fue concebida como homenaje a sucesos importantes para un pueblo o para sus autoridades. Los versos celebratorios despliegan todo el potencial de la poesía como monumento, en calidad de desafío al paso del tiempo. En efecto, basta recordar que, en el mundo antiguo, la poesía era utilizada para conmemorar hechos bélicos y gestas heroicas y su escritura era, con frecuencia, solicitada por encargo o, al menos retribuida económicamente. Hugo Francisco Bauzá atribuye el carácter celebratorio de la lírica a la voluntad del hombre de sustraerse de su condición efímera (2004: 69) y señala que estaba intrínsecamente integrado en la concepción antigua de lo poético. Al remitirnos a los orígenes de la poesía occidental debemos recordar su carácter oral, puesto que era concebida para ser cantada o recitada (cfr. Bauzá, 2004: 33 y 37). La voz conmemorativa de las gestas heroicas era la encargada de impedir que estas se olvidaran (71). En cuanto arte del tiempo, en la antigüedad grecolatina los versos eran más valorados y mejor remunerados que las artes plásticas, las artes del espacio, pues su constitución material las hacía inevitablemente sometidas al deterioro propio del transcurso del tiempo (70).

En el presente artículo llamamos *tono celebratorio*, en sentido amplio, no solo a los versos entendidos como monumento, sino a todos aquellos cuya finalidad es la exaltación de una determinada alteridad. Si nos atenemos a las acepciones del verbo *celebrar* ofrecidas por la Real Academia Española, la cuarta y la quinta describen la actitud que pretendemos caracterizar: ‘mostrar o sentir alegría o agrado por algo’ y ‘alabar o elogiar algo o a alguien’. La celebración se funda en una afirmación del otro, en un yo que sale de sí mismo. Dicha afirmación del otro es también la del sujeto o la de una relación entre el sujeto y otra cosa. Muchas veces el propósito de la celebración es conmemorar, es decir, hacer colectivo el recuerdo. Por su parte, la palabra *conmemorar*

deriva del latín *commemorāre*, que a su vez proviene de la unión de la preposición de ablativo *cum* y del verbo *memorare*, ‘recordar’. El prefijo designa ‘la idea de estar o hallarse juntos’. La finalidad del canto conmemorativo es, justamente, sacar el recuerdo de la mente de un sujeto y hacerlo colectivo. De ahí que la celebración o la conmemoración susciten pasiones como la estima, el amor, el éxtasis, el reconocimiento, la gratitud y también la nostalgia.

La celebración en los primeros tangos

La tendencia a celebrar puede rastrearse en el tango instrumental anterior o contemporáneo al tango canción, puesto que a menudo sus títulos son concebidos como homenajes a distintas realidades, personajes o instituciones. Valga como ejemplo elocuente el tango “Racing Club” (1913) de Vicente Greco, consagrado al club de fútbol denotado en el título.²

En lo que respecta a los primeros tangos cantados, con letra oficialmente reconocida, se remontan a comienzos del siglo XX y pertenecen a autores como Ángel Gregorio Villoldo, Ricardo J. Podestá o Silverio Manco. En estas letras rudimentarias, anteriores a lo que se conoce como tango vocal o tango canción, el tono arrogante del sujeto autocomplaciente le otorgaba a la canción cierto carácter festivo. Así, en “Don Juan, el taita del barrio”, “El porteño”, “La morocha”, el sujeto se celebra a sí mismo, al jactarse de su procedencia, de su perspicacia y fundamentalmente de su habilidad para bailar tango: “En el tango soy tan taura/ que cuando hago un doble corte/ corre la voz por el Norte,/ si es que me encuentro en el Sud” (Podestá y Ponzio, “Don Juan”, 1910). Esta última destreza da cuenta de una temprana forma de autocelebración del género entonces naciente, actitud que fomentó desde dentro la adhesión popular a esta música y nutrió las distintas variables que conformarían el imaginario del tango.

Lo que sucedió luego es historia conocida: Pascual Contursi comenzó a escribir letras para músicas de tangos preexistentes, reformuló casi sin saberlo la poética del tango y dio lugar al género que se conocería como tango canción o tango vocal (cfr. Salton, 2014: 12). En efecto, a partir de su intervención lírica, sobre todo a partir de “Mi noche triste”, composición que trasciende como emblema, se introducen, entre otras, dos características que estarán fuertemente presentes en las letras posteriores. Por un lado, la interpelación, es decir, la apelación a una segunda persona, de protagonismo variable, y, por otro lado, la configuración de la voz poética como la de un sujeto

² Años después Carlos Pesce le escribió una letra, aunque fue más exitosa la versión instrumental.

melancólico, anclado en el pasado y desajustado con el presente, desengañado y nostálgico. Horacio Salas sostiene que, con los cambios introducidos en el tango por Pascual Contursi, el tango pierde ese carácter festivo y se vuelve introvertido (2004: 156). Aunque es cierto que el carácter festivo de las letras anteriores queda solapado, sigue vigente transformado en un tono celebratorio, no siempre exento de tintes nostálgicos. Dicho tono aparece en aquellos tangos en los que la fuerza elocutiva del sujeto se centra en la evocación gozosa de una realidad, ya sea un objeto, un espacio, una emoción, un personaje, una personalidad histórica o una circunstancia. Así, en la década del 20 empezamos a encontrar tangos que celebran el bulín (Lenzi y Donato, “A media luz”, 1924), el amor (Tagini y Canaro, “Gloria”, 1927), la amistad (Marambio Catán, “Buen amigo”, 1925), el barrio (Cárdenas y Barbieri, “Barrio viejo”, 1928) o el tango mismo (Romero y Jovés, “Corazón del arrabal”, 1926), entre otros aspectos relacionados con las vivencias del hombre común en la ciudad. De hecho, podríamos afirmar que, en esta época, el tango perfila toda una poética de la celebración, paralela a las otras vertientes. En ese sentido, parece comprobarse la mentada lectura borgeana del tango como una “inconexa y vasta *comédie humaine*”, en la que “todo lo que mueve a los hombres –el deseo, el temor, la ira, el goce carnal, las intrigas, la felicidad–” es materia del tango (1974: 164).

Sostenemos que la plasmación de diversos estados anímicos en la poética del tango se vio directamente estimulada por la retroalimentación entre el tango y el sainete. Esto se debe a que los sainetes solían contar con varios números musicales, los cuales acompañaban y a veces ilustraban distintos momentos de la acción dramática. El sainete se caracterizaba por un juego de equívocos y de tensiones y distenciones emocionales, de manera que la música podía acompañar las distintas fluctuaciones de esos altibajos. Pero además estos dos géneros establecieron una alianza implícita para publicitarse el uno al otro. Uno de los primeros tangos en asumir un tono celebratorio fue “Buenos Aires”, de Manuel Romero, estrenado el 22 de febrero de 1923 en el sainete *En el fango de París*, del mismo autor. En este tango, la ciudad de Buenos Aires es invocada a la distancia: “Buenos Aires, cual a una querida/ si estás lejos mejor hay que amarte/. Y decir toda la vida:/ antes morir que olvidarte” (Romero y Jovés, “Buenos Aires”, 1923). En el contexto del sainete, esa distancia es París, de manera que la exaltación de Buenos Aires como “reina del Plata” toma como contrapunto la ciudad que entonces era el paradigma de la modernidad y el refinamiento, referente para todas las grandes ciudades del mundo occidental. Con esta composición se inaugura en el tango la celebración del espacio local, que será luego tan habitual en el género, con un recurso igualmente frecuente, el apóstrofe de personificación. De esta manera, se construye un paisaje urbano subjetivo, modelado desde la relación afectiva entre el sujeto y el espacio. Este gesto conmemorativo pronto se extendió también al tango, como lo demuestra otra composición del mismo año: “Alma porteña” (Julián Porteño y Greco, 1923). De modo que la celebración del espacio, de las costumbres locales y del tango mismo, en el sainete y en el tango, fue un mecanismo de autoafirmación que contribuyó a fortalecer

la asimilación de las producciones nacionales, ante la invasión de propuestas culturales que provenían del extranjero. Como explica Matthew Karush, “Los productores argentinos enfrentaban una intensa competencia con el flujo de cultura masiva importada” (2013: 67). Este gesto de elogiar el espacio y el tango como mecanismo de construcción de una identidad local y de promoción de su cultura registrará su apoteosis diez años después, cuando en 1933 la primera película sonora argentina –*Tango!*– se abra con Azucena Maizani cantando “La canción de Buenos Aires” (Romero y Cúfaro, 1932).

Celebración del tango

Hemos mencionado que desde temprano en los años 20 uno de los objetos de celebración del tango canción, probablemente el más común, fue el tango mismo; de ahí que le dediquemos unas líneas aparte. Esta actitud constituyó un mecanismo de autovalidación del género, que funcionó en parte como respuesta a la necesidad comercial de expandirlo. Con la llegada del cine sonoro, tango y cine estrecharon su alianza para proyectarse mutuamente tanto nacional como internacionalmente. Una dinámica similar, con sus propias particularidades, se registró en géneros populares de otros países, como el jazz estadounidense o el fado portugués.

La autocelebración constituye solo una parte de una red de metarreferencias más complejas. La representación del tango en el tango atraviesa las distintas etapas del género y va construyendo su identidad en diálogo con las circunstancias en que se desarrolla y con el surgimiento de diferentes discursos críticos –ensayos, notas de revistas, artículos periodísticos, respuestas del público– que pretenden describir, comprender o incluso cuestionar el tango. Algunos trabajos precedentes, como el de Rosalba Campa (1996) o el de Julio Schvartzman (2014) abordan distintas aristas de la presencia del tango en el tango, de manera que aquí solo haremos referencia a algunos de los modos en que se exaltó a sí mismo en sus años iniciales.

Los primeros tangos que asumen una actitud celebratoria del género conviven con otros que reiteran el concepto del tango como perdición. Si bien podría considerarse una contradicción o un daño a la autoimagen, la referencia al tango como camino de degradación (“Maldito tango”) o caída en el fango (“Flor de fango”), en realidad son formas elocuentes de expresar su magnetismo. El tango es una fuerza tan intensa que tuerce la voluntad: “La culpa fue de aquel maldito tango/ que mi galán enseñóme a

bailar” (Roldán, “Maldito tango”, 1916); “Fuiste papusa del fango/ y las delicias de un tango/ te arrastraron del bulín” (Contursi y Gentile, “Flor de fango”, 1917).

Probablemente sea “Alma porteña” (Greco y Julián Porteño, 1923)³ mencionado poco antes y estrenado por Gardel ese mismo año, el primer tango canción que hace una aclamación contundente del género, al que toma de interlocutor.⁴ El tango es presentado como una música que suscita en los auditores emociones contradictorias:

Alegran los acordes si es un tango compadrón,
y olvidan al instante las penas del corazón.
Vuelve la fe perdida, la esperanza, la ilusión,
y endulzan esta vida con su ritmo y con su son.
¡Bendito seas tango que hacés sufrir y llorar!
¡Bendito seas tango, que hacés reír, hacés cantar!
Tan grande es tu poder, tan sugestivo y dominante
que donde vayas, triunfante has de imperar.
(Julián Porteño y Greco, “Alma porteña”, 1923)

La interpelación es el revés en el plano enunciativo de una idea también expresada nominalmente, puesto que el gesto de hablarle al tango como se le habla a un amigo lo transforma en confidente: “¡Tango!.../ Melancólico testigo/ y el único amigo/ de mi soledad” (Vaccarezza y Delfino, “No le digas que la quiero”, 1924). La estrategia de apelar al tango, dramática por definición, se mostró pronto efectiva en el marco de la escena teatral, aunque también circuló profusamente de forma independiente en otras letras compuestas fuera de este marco, y se transformó en un recurso usual en el tango al promediar la década del 20. Podríamos decir, no obstante, que el teatro, particularmente el sainete y la revista, contribuyen a forjar en la poética del tango la voz de un sujeto urbano, cuyo confidente es el tango por encima de cualquier otro sujeto. De esta manera, del tango emergen dos identidades que, por momentos, se vuelven intercambiables e incluso se funden: la del habitante urbano y la del tango.

Fue Manuel Romero quien compuso, durante estos años, la mayor cantidad de letras consagradas a celebrar el tango, muchas estrenadas en el teatro: “Tango porteño” (1925), “Corazón del arrabal” (1926), “Tango amigo” (1931), “La canción de Buenos Aires” (1932). El primero de ellos fue escrito para que fuera cantado expresamente por Maurice Chevalier, en la puesta de *Chevalier Revista*, obra coescrita por Manuel

³ Julián Porteño es el seudónimo de Ernesto Temes.

⁴ Ya el año anterior el tango “Sobre el pucho” de José González Castillo había introducido el apóstrofe al tango.

Romero, Luis Bayón Herrera e Ivo Pelay. “Tango porteño” fue estrenado por Chevalier, junto con su entonces compañera Yvonne Vallée, en el Teatro Porteño en 1925, hecho que contribuyó a acrecentar la fama de este establecimiento (Pujol, 1994: 146). En este contexto, la celebración del tango está a cargo de un personaje parisino, identificado con Chevalier. De esta manera, se realiza una doble operación para afianzar el éxito del tango: por un lado, la validación del género y su homenaje por parte de una estrella francesa de proyección internacional y, por otro, se retoma el motivo de la añoranza del tango desde la capital francesa, que se transformará en un lugar común en el teatro porteño y en el tango:

Nunca podré olvidarte,
Tango porteño, dulce gotán,
Cuando me encuentre, allá en mi patria
Dentro de mi alma cantarás.

Nunca podré olvidarte
Tango querido del arrabal,
Y allá en Montmartre, tu melodía
Por todas partes me seguirá.
(Romero y Pracánico, “Tango porteño”, 1925)

Pero es “La canción de Buenos Aires”, de 1932, la composición en la cual Romero despliega su madurez estética y logra mayor eficacia a la hora de celebrar el tango. Para esta época, ya se había afianzado como letrista y autor teatral. “La canción de Buenos Aires” fue escrito para una pieza teatral homónima, del mismo autor, y estrenado en ese contexto por Azucena Maizani, quien, como hemos adelantado, unos meses después lo cantaría en la película *Tango!*. Esa composición logra conjugar todos los recursos mencionados, empleados hasta entonces para celebrar el tango. El primero es la interpelación, que aquí toma un giro interesante, puesto que alternan los interlocutores: en las estrofas el apóstrofe se dirige a la ciudad de Buenos Aires, mientras que en el estribillo se lo hace al tango. De este modo, se produce una identificación entre ellos: Buenos Aires y el tango son términos intercambiables, que quedan fusionados en un único constructo identitario. El segundo recurso es la referencia a un sujeto que sufre la distancia, en la primera estrofa: “Buenos Aires, cuando lejos me vi/ solo hallaba consuelo/ en las notas de un tango dulzón/ que lloraba el bandoneón” (Romero y Cúfaro, “La canción de Buenos Aires, 1932). En tercer lugar, el tango es celebrado en sus diversas facetas y en sus ambivalencias: es proclamado simultáneamente “canción maleva”, “lamento de amargura”, “sonrisa de esperanza”, “sollozo de pasión”. Según Rosalba Campa, los tangos que asumen como contenido su propia definición encarnan “una obstinada voluntad: la de mostrarse como palabra total dirigida a un destinatario en cuya complicidad se confía” (1996: 23). Se produce entonces un movimiento circular: si el tango era confidente del sujeto urbano porteño configurado por el tango, este sujeto es, a su vez, cómplice para el tango. Se anclan uno en el otro para construir sus voces y su identidad. Finalmente, la voluntad celebratoria es explícitamente declarada en la

última estrofa de “La canción de Buenos Aires”, en la que el tango se erige como monumento al tango y a su ciudad:

Buenos Aires, donde el tango nació,
tierra mía querida,
yo quisiera poderte ofrendar
toda el alma en mi cantar.
Y le pido a mi destino el favor
de que al fin de mi vida
oiga el llorar del bandoneón,
entonando tu nostálgica canción.
(Romero y Cufaro, “La canción de Buenos Aires, 1932)

Como demuestran estos versos, la elocuencia del tango no se agota en el lamento; también hay voz para la conmemoración. No obstante, es interesante notar que el punto culminante de la celebración de la música porteña coincide con la aparición de otros tangos que, sin perder el carácter celebratorio, muestran también un costado crítico del género y le hacen un reclamo de autenticidad. Si en el segundo lustro de la década del 20 el tango logra su máxima producción en términos de cantidad y diversidad, al comenzar la década siguiente comienza su retracción. La crisis económica generalizada, sumada al agotamiento de ciertos recursos expresivos, comienza a hacerse sentir también en el tango y en el teatro. Los cuestionamientos se advierten tanto dentro como fuera del género. Ya Discépolo, entre 1928 y 1930, escribe una serie de tangos que deconstruyen y caricaturizan personajes, motivos y situaciones hartamente representadas en las letras de los años 20: la milonguera (“Esta noche me emborracho”), el amurado (“Justo el 31”, “Victoria”), el malevo (“Malevaje”). El debate se traslada a las revistas dedicadas a la música popular, como *Sintonía* o *La canción moderna*, donde surgen discusiones en torno a la calidad de la letra y la música del tango, que se mantienen durante casi toda la década del 30 (Karush, 2013: 179 y ss.).

En este contexto, surgen dos tangos, ya desligados del marco teatral, los cuales desplazan la celebración del tango hacia el de antes, el de los “buenos tiempos”: “Tango argentino” de 1929 y “Naípe marcado” de 1933.⁵ Para celebrar el tango de antes, “Tango argentino” (Bigeschi y Maglio, 1929) traza una historia mítica del género, donde convergen las coordenadas y los personajes cristalizados por el tango canción de los años 20:

⁵ Para un exhaustivo análisis de este tango remitimos a Campa (1996) y, sobre todo, a Schwartzman (2014: 165-168).

Es hijo malevo, tristón y canyengue,
nació en la miseria del viejo arrabal,
su primer amigo fue un taita de lengue,
su novia primera vestía percal.
Recibió el bautismo en una cortada
y fue su padrino un taita ladrón.
Se ganó el cariño de la muchachada,
que en una quebrada le dio el corazón.

Este procedimiento genealógico será retomado por Discépolo en la letra celebratoria que le escribe al tango “El choclo” en 1947. Y es que la construcción de la genealogía del tango es también una forma de fortalecerlo y de ratificarlo, pues la historia hace a la identidad. A continuación, en el primer estribillo,⁶ el objeto tango se transforma en la entidad interpelada y la fuerza elocutiva se concentra en la aclamación:

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!

Pero tal vez las claves interpretativas más interesantes se encuentren en la siguiente estrofa, en cuya letra se registran variaciones entre las distintas versiones y partituras que resultan elocuentes. En la primera parte de la estrofa se mencionan las composiciones que pertenecerían a los “buenos tiempos” del tango –recurso que también utilizará, con una vuelta de tuerca, “Naípe marcado”–:

De tus buenos tiempos aún hoy palpitan,
“El Choclo”, “Pelele”, “Taita”, “El Caburé”,
“La Morocha”, “El Catre” y “La Cumparsita”,
aquel “Entrerriano” y el “Sábado Inglés”.

Los tangos citados como manifestación de ese esplendor son anteriores a 1920 y pertenecen a músicos como Rosendo Mendizábal, Ángel Villoldo, Arturo de Bassi, Francisco Pracánico, Pedro Maffia. El último de los tangos mencionados, “Sábado inglés”, es de Juan Maglio, autor de la música de “Tango argentino”, de manera que

⁶ Mientras que la estructura musical del tango es ABAB, la textual es ABCD. El estribillo cambia de letra.

puede leerse en esta elección del letrista, Alfredo Bigeschi, un homenaje al músico con el que forma pareja compositiva. Por ende, aunque parece haber un pronunciamiento sobre cuál es el mejor tango, también hay un guiño que permite advertir una continuidad musical. Asimismo, este gesto también puede integrarse al tópico ya instalado en la poética del tango de que todo tiempo pasado fue mejor o al recuerdo de la época en que el tango era casi un culto o ritual. Cabe destacar, además, que en la versión grabada en 1950 por Domingo Federico con el cantor Mario Bustos la mención de los títulos de los tangos es recitada, en lugar de cantada, mientras la orquesta va ejecutando acordes musicales de cada uno de los tangos mencionados. De este modo, el homenaje es enfatizado por la música.

Es en la segunda parte de la estrofa donde se producen las mudanzas en la letra. Bigeschi, comenta que fue por insinuación de Gardel que le introdujeron cambios: “El tango decía «Qué quieren aquellos los cosos de Francia...» y como él iba a cantarlo en París, resolvimos de común acuerdo cambiarlo por aquello de «Qué quieren aquellos jaileifes del centro...». Y eliminamos la cita de Francia por un motivo muy atendible” (Del Greco, 2022). De manera que la versión grabada por Gardel en 1929 dice:

Qué quieren aquellos jaileifes del centro
Que te han disfrazado y te han hecho un bacán.
Serás siempre extraño en su aristocracia,
en cambio, sos hijo allá en tu arrabal.

Estas modificaciones nos permiten advertir hasta qué punto el contexto interpretativo y las elecciones del intérprete pueden intervenir el proceso de escritura e introducir distintas significaciones en la canción. En efecto, en las partituras suele aparecer otra versión, que es la grabada tardíamente por Nelly Omar:

Inútil que quieran cambiarte de rango
y en la aristocracia te mezclen con jazz,
en tu inconfundible rareza de tango,
se pinta la historia del viejo arrabal.
(Bigeschi y Maglio, “Tango argentino”, 1929)

Si en la letra primigenia se defendía el tango ante la intervención extranjera de París,⁷ en la cantada por Gardel la pugna es interna: entre el tango originario del arrabal y el tango transformado del centro. Y en la tercera versión, el desplazamiento del tango

⁷ “Tango te cambiaron la pinta” (Tabanilla y Russo, 1929) toma el mismo tópico de la intervención de París en el tango, al tiempo que celebra el tango local.

implica un tercer riesgo: la influencia del jazz, que efectivamente fue un factor de amenaza ante el reinado del tango en los años 20 y 30, y luego también.

La presencia del tango en el tango y, específicamente, la celebración del tango en el tango es un tema vastísimo, debido a la gran cantidad de letras implicadas, desde los comienzos del tango canción hasta incluso el tango actual. En la época de oro, tras el resurgimiento del tangoailable, la celebración del tango recobra fuerza, traducida en una comprometida apología tanguera. Entre tantas composiciones, sirvan como ejemplo “Sencillo y compadre” (Bahr y Guichandut, 1941), “Así se baila el tango” (Marvil y Randal, 1942), “Pa’ que bailen los muchachos” (Cadícamo y Troilo, 1942), “Canción de rango” (Suñé y Kaplún, 1942), “Muchachos, comienza la ronda” (1943), “El choclo” (Discépolo y Villoldo, 1947), etcétera.

La celebración del tango a lo largo de su poética ofrece interesantes aristas sobre su autoconfiguración identitaria y su posicionamiento ante su propia historia. De acuerdo con nuestro punto de vista, el gesto de celebrar en el tango nace vinculado con la actividad teatral, con la necesidad de fortalecer ambas prácticas y de promover la adhesión popular, pero pronto se instala como una actitud poética que se extiende a distintas realidades cotidianas, relacionadas con la vivencia de la ciudad, pero también, aunque en menor medida, con la existencia en general: lugares, sentimientos, personajes, objetos.

Paisajes afectivos: la poética de la vida cotidiana en la ciudad

Hemos destacado a Manuel Romero como el letrista y guionista que instala el tono celebratorio en el tango canción, con la letra “Buenos Aires” de 1923, que invoca a la ciudad porteña. A partir de entonces, durante la década del 20 se configura toda una poética de la celebración del espacio que contribuye a forjar un paisaje afectivo, cuyas coordenadas y cuyos habitantes no necesariamente espejan la realidad de entonces.

Rosalba Campa sostiene que el tango nace como expresión del arrabal, palabra que usa el género para nombrar un espacio que, paradójicamente, deja de pertenecerle, puesto que el tango comienza a hablar cuando abandona el arrabal y se instala en el centro (1996: 50-51). Entre comienzos de 1880, época en que empieza a gestarse el tango como música, y la década del 20, en que surge el tango canción, la ciudad se transforma radicalmente. Según Matamoros, al despuntar la década de 1980 se podían distinguir en la ciudad dos grandes sectores: la urbe *quadrata* y la cintura suburbana (1982: 29). Si el primero albergaba “la ciudad benigna, confesable y ostensible”, el segundo, en cambio, contenía la ciudad “maligna, inconfesable y oculta que el habla vulgar designa con el nombre de ‘orillas’, ‘bajos fondos’ o ‘mala vida’” (1982: 25). A su vez, en este último espacio se advierten dos zonas marginales: los suburbios de clase trabajadora y los conglomerados castrenses (25). Sin embargo, ciertas modificaciones

introducidas en el paisaje urbano sumadas a otras alteraciones en la composición social comienzan a redistribuir la sociedad en el espacio y van difuminando, paulatinamente, los límites entre las secciones. En efecto, los cambios introducidos por Torcuato de Alvear durante su intendencia (1880-1886), la migración de la clase pudiente del sur al norte de la ciudad, la construcción del nuevo puerto y las oleadas inmigratorias van transfigurando la superficie y la ecología porteña. En consecuencia, en los años 20 y 30, los barrios todavía albergaban un “mundo heterogéneo y ambiguo” que difería notablemente de las representaciones que la cultura nacional hacía de ellos (Karush, 2013: 66).

La configuración de la topografía afectiva en lírica tanguera de este período no se construye solamente a partir de los tangos celebratorios. Por un lado, José González Castillo introdujo tempranamente el paisaje semiurbano como escenografía del tango, en “Sobre el pucho” (1922), “Organito de la tarde” (1923) y “Silbando” (1923). Paralelamente, al cantarle a las milongueras o compadritos, las letras de tango solían trazar una ciudad dividida en dos. Podría plantearse que el origen de esta contraposición entre el barrio y el resto del espacio –en algunas letras de tango explícitamente el centro de la ciudad– proviene de la poesía de Evaristo Carriego y es intensificada por la estética del melodrama, que alentó las producciones del tango, el teatro, la literatura y el cine argentinos a comienzos del siglo XX (cfr. Karush, 2013: 121 y ss.). En esta línea y en una primera lectura, el barrio representaba la seguridad del hogar, la pureza, la pobreza honrada, mientras que el centro o el alejamiento del arrabal adquiría una connotación moral negativa, como espacio de la perdición, el engaño y la ambición. Esta interpretación es efectivamente válida para muchas letras de tango, como lo demostró Noemí Ulla en su clásico estudio (1982). Pero en un segundo análisis, el barrio es también quietud, estancamiento, *statu quo*, al tiempo que el centro es posibilidad de cambio y autoconstrucción. Más allá de estas apreciaciones, en otras letras el barrio adquiere tintes diversos que tal vez no anulen esas dualidades, aunque de alguna manera las resignifican. Si la autoimagen proyectada por el tango en la década del 20 es bivalente, otro tanto sucede con la configuración de la ciudad cantada.

Para analizar la celebración del espacio durante la Guardia Nueva (1920-1935), nos centraremos en tres tangos que toman como referente distintos lugares: “Barrio reo” (Navarrine y Fugazot, 1927), “Mi Buenos Aires querido” (Le Pera y Gardel, 1934) y “Corrientes y Esmeralda” (Flores y Pracánico, 1933). Desde “Buenos Aires” de Romero el tango seguirá conmemorando eventualmente dicha ciudad, pero mucho más prolífica será la celebración de los barrios, ya sea de algunos barrios específicos o del arrabal como entidad. Entonces, durante la Guardia Nueva hay tangos dedicados a Bajo Belgrano (García Jiménez y Aieta, “Bajo Belgrano”, 1926), Boedo (Linyera y Brignolo, “Florida del arrabal”, 1928), Almagro (Diez y San Lorenzo, “Almagro”, 1930), Avellaneda (Girardi y Bachicha, “Avellaneda”, 1934) o Flores (Gaudino y Acquarone, “San José de Flores”, 1936), y muchos otros consagrados simplemente al barrio: “Barrio pobre” (García Jiménez y Belvedere, 1926), “Barrio reo” (Navarrine y Fugazot, 1927),

“Barrio viejo” (Cárdenas y Barbieri, 1928), “Melodía de arrabal” (Le Pera/Battistella y Gardel, 1932) y “Luna arrabalera” (Gomila y Marcucci, 1935), por nombrar algunos.

En la conmemoración del espacio suelen reiterarse muchos de los recursos ya advertidos al hablar de la celebración del tango. En lo que se refiere al arrabal, “Barrio reo” condensa varios de ellos. En la primera estrofa, desde el punto de vista enunciativo el apóstrofe no solo habilita la personificación del espacio, sino también lo transforma proyección del sujeto, de manera de que nuevamente sujeto y referente se funden:

Viejo barrio de mi ensueño,
el de ranchitos iguales,
como a vos los vendavales
a mí me azotó el dolor.
Hoy te encuentro envejecido
pero siempre tan risueño,
barrio lindo... Y yo qué soy...
Treinta años y mirá,
mirá que viejo estoy...

Sujeto y espacio adquieren una relación simbiótica, se implican mutuamente, al igual que sucedía entre el sujeto y el tango, de manera que los binomios sujeto-tango y sujeto-espacio se transforman por momentos en una tríada identitaria: sujeto-espacio-tango. En el estribillo la voz poética hace explícita la voluntad de homenajear al barrio a través del canto, en una alabanza teñida de nostalgia:

Mi barrio reo,
mi viejo amor,
oye el gorjeo,
soy tu cantor.
Escucha el ruego
del ruiseñor
que, hoy que está ciego,
canta mejor.
Busqué fortuna
y hallé un crisol;
plata de luna
y oro de sol.
Calor de nido
vengo a buscar...
Estoy rendido
de tanto amar.

Finalmente, en la última estrofa, aparece la idea del barrio como confidente, al igual que lo era el tango, gesto que confirma la tríada antes referida. A su vez, el barrio le otorga entidad al personaje, por cuanto es el origen, el fin y el fundamento de su identidad de cantor:

Barrio reo, campo abierto
de mis primeras andanzas,
en mi libro de esperanza
sos la página mejor.
Fuiste cuna y serás tumba
de mis líricas tristezas...
Vos le diste a tu cantor
el alma de un zorzal
que se murió de amor.
(Navarrine y Fugazot, “Barrio reo”, 1927)

Esa identificación se exagera en tres tangos de Alfredo Le Pera: “Melodía de arrabal” (1932),⁸ “Mi Buenos Aires querido” (1934) y “Arrabal amargo” (1934), los dos primeros de evidente carácter celebratorio. La explotación del artilugio se comprende si se tiene en cuenta que las tres letras fueron escritas para que Gardel las cantara en distintas películas filmadas en el extranjero,⁹ de modo que la equivalencia entre el sujeto poético, Gardel, el espacio local y el tango, en un tono de celebración, operaba como una estrategia de construcción de una identidad nacional desde el exterior, con una cuota de pintoresquismo, que resultara atractiva y comprensible para el público extranjero. En “Mi Buenos Aires querido” se retoma y llega a su máxima expresión la conmemoración de Buenos Aires como espacio total, representada como un *paradisus in terris*, como lo sintetiza su famoso *ritornello*: “Mi Buenos Aires querido/ cuando yo te vuelva a ver,/ no habrás más pena ni olvido”. Si la distancia de este espacio desestabiliza al sujeto, su solo recuerdo suspende las tristezas: “Quiero que sepas/ que al evocarte,/ se van las penas/ de mi corazón”. Efecto que también es atribuido a su correlato, el propio tango: “En la cortada más maleva una canción/ dice su ruego de coraje y de pasión,/ una promesa/ y un suspirar,/ borró una lágrima de pena aquel cantar” (Le Pera y Gardel, “Mi Buenos Aires querido”, 1934). No obstante, en afán de comprensión global, con un anclaje nominal concreto –Buenos Aires–, Le Pera construye discursivamente una geografía difusa, sin localizaciones concretas. Sus lugares son “la cortada más maleva”, “la calle en que nací”, “mi calle de arrabal”, que canalizan experiencias afectivas del espacio de alcance universal. En definitiva, más que un espacio real, generalmente lo celebrado es el barrio o la ciudad del tango, es decir, el espacio construido por su poética y su música, el que suena en el bandoneón y en la voz del cantor. Para el tango celebrar el espacio es, entonces, celebrarse a sí mismo.

⁸ Coescrito con Mario Battistella.

⁹ “Melodía de arrabal” fue estrenado en la película homónima filmada en los estudios de Joinville (Francia) en 1932. “Mi Buenos Aires querido” fue escrito para la película *Cuesta abajo* (1934) filmada en Nueva York y “Arrabal amargo”, para *Tango bar* (1935), rodada en la misma ciudad estadounidense.

En este sentido, en circunstancias de composición y circulación distintas, uno de los tangos más celebratorios de la época “Corrientes y Esmeralda” elige como objeto de conmemoración un referente específico: la esquina céntrica que entonces ya concentraba una densa carga simbólica. En efecto, en 1920 José Antonio Saldías había escrito el sainete *Corrientes y Esmeralda* y en 1931 Raúl Scalabrini Ortiz elige esa misma equina para describir “un hombre arquetipo de Buenos Aires: el Hombre de Corrientes y Esmeralda” en su ensayo sociológico *El hombre que está solo y espera*.¹⁰ La mencionada encrucijada constituye, para Scalabrini Ortiz, el “polo magnético de la sexualidad porteña” (1986: 27) y al hombre al que da nombre lo describe también como una encrucijada de contradicciones. El hombre de Corrientes y Esmeralda “no es hijo de su padre, sino de su país” (32), es un hombre de entre 25 y 50 años (55), sin presente (50), “ocioso, taciturno, sufrido y altanero” (52), aquejado por un “erotismo imaginativo” (52), “que quiere permanecer solo con su deseo” (53); un sentimental que reniega de esa condición, hombre de improvisaciones y no de planes (81).

En el poema de Flores la idea de convergencia de calles de la esquina porteña también sirve como contracara de otras confluencias, en este caso la de gentes, ocios y situaciones diversas:

Esquina porteña, tu rante canguela
Se hace una melange de caña, gin fizz
Pase inglés y monte, bacará y quiniela,
Curdelas de grapa y locas de pris.

El “Odeón” se manda la Real Academia¹¹
Rebotando en tangos el viejo “Pigall”,
Y se juega el resto la doliente anemia
Que espera el tranvía para su arrabal.

En estos versos la connotación del espacio no se reduce a la idea del centro como ámbito de perdición, tan reiterada en otros tangos de la década del 20. Por el contrario,

¹⁰ Según Romano, la mención del “hombre tragedia” que figura en los versos de Corrientes y Esmeralda es una referencia directa al “protagonista metafísico” de *El hombre que está solo y espera* (Romano, 1993: 250): “En tu esquina un día, Milonguita, aquella/ papirusa criolla que Linning mentó/ llevando un atado de ropa plebeya/ al hombre tragedia tal vez encontró” (Flores, “Corrientes y Esmeralda”).

¹¹ Sobre este verso explica Romano: “la mención del teatro Odeón asociado con la Real Academia, evoca la representación de *La dama boba*, de Lope de Vega, que María Guerrero (1868-1928) ofreció en la sala en 1897” (1993: 250).

su mezcla y hasta sus aspectos perniciosos, como el juego o la droga –“pris”– son ensalzados como rasgos pintorescos e incluso modernos de la ciudad. “Corrientes y Esmeralda”, transformado en tango por Francisco Pracánico, se difunde a partir de 1933 para conmemorar el ensanche de la Avenida Corrientes. En este sentido, podemos destacar, como mencionábamos al comienzo del trabajo, la función de monumento que pueden desempeñar las obras artísticas en general, y la canción en particular. Dicha intención se hace explícita en las dos estrofas finales de “Corrientes y Esmeralda”, en la última de las cuales algunas versiones omiten el tercer verso:

Te glosa en poemas Carlos de la Púa
Y el pobre Contursi fue tu amigo fiel...
En tu esquina rea, cualquier cacatúa
Sueña con la pinta de Carlos Gardel.

Esquina porteña, este milonguero
Te ofrece su afecto más hondo y cordial
Cuando con la vida esté cero a cero
Te prometo el verso más rante y canero
Para hacer el tango que te haga inmortal.
(Flores y Pracánico, “Corrientes y Esmeralda”, 1933)

En el tango la significación del espacio está lejos de ser unívoca, por cuanto proyecta caleidoscópicamente distintos sentidos que conviven en sus poéticas. Así como aquí expusimos algunas letras en las que el sujeto lo celebra, en otras se deconstruye su imagen idealizada. Además, la configuración del espacio en la canción popular también obedece a una concurrencia de factores. Si las letras lo hacen a través de los nombres, la deixis, las descripciones de paisajes o la narración de acontecimientos en un determinado lugar, la música le otorga un sonido al espacio en cuestión. Los instrumentos, la cadencia, el ritmo, la voz del intérprete crean un paisaje sonoro que se fusiona con el significado y los símbolos referidos por las palabras. También interviene el personaje interpretado por el cantor, que habla desde, a o de un espacio. Incluso visualmente el cantor representa a la ciudad: la adopción del esmoquin hecha por Gardel cuando empezó a cantar tangos simboliza su urbanización, es decir, su transformación de cantor nacional en cantor de tangos.

Campra destaca que el triunfo del arrabal en el tango coincide con “su progresiva desaparición de los bordes de la ciudad, a medida que esta se va transformando” (1996: 59). Efectivamente, en la década de oro no solo se advierte una línea de continuidad en lo que respecta a la celebración de los barrios,¹² sino que también se suma otro espacio

¹² Por mencionar algunos ejemplos: “Tres esquinas” (Cadícamo y D’Agostino/Attadía, 1941), “Barrio

urbano de fuerte carga simbólica, el café, ámbito de la camaradería masculina y de las modernas relaciones de pareja, en tangos como “Café de los Angelitos” (Castillo / Razzano, 1944), “Cafetín” (Expósito y Galván, 1947), “Cafetín de Buenos Aires” (Discépolo y Mores, 1948) o “Café” (Rodríguez y Sanguinetti, 1946).

Por último, y como ya hemos adelantado, el gesto celebratorio también se extendió a objetos diversos, ya sea tanto realidades existentes como mitos y personajes creados por el propio tango. En el tango canción de la Guardia Nueva encontramos tangos como “Agua florida” (Silva Valdés y Collazo, 1928),¹³ que le rinde homenaje a esa clásica agua de Colonia; “Pampero” (“Gacho gris” (Barthe y Sarni, 1930), cuyo objeto es el viento Pampero –“Soplo de nuestro espíritu indomable”–; “No aflojés” (Battistella y Maffia/Piana, 1933), uno de los más sentidos elogios –y prácticamente un responso– al compadrito; “Leguisamo solo” (Papávero, 1925), fervorosa aclamación del turf y de su figura estrella Irineo Leguisamo; “A media luz” (Lenzi y Donato, 1924), festiva descripción de un bulín; “Gacho gris” (Barthe y Sarni, 1930), emotiva invocación del sombrero gacho –icónico accesorio del compadrito– en el que el sujeto poético proyecta también la historia del tango:

¡Gacho gris, arrabalero!,
vos triunfaste como el tango,
y escalaste desde el fango
toda la escala social,
ayer sólo el compadrito
te llevaba requintado
pero ahora fungi claro,
sos chambergo nacional.
(Barthe y Sarni, “Gacho gris”, 1930)

El elenco de tangos podría continuar, así como también podríamos mencionar los homenajes que tuvieron lugar dentro del propio tango en las décadas siguientes (“A Homero”, “Discepolín”, etc.). Queremos destacar la presencia de un sujeto conmovido

de tango” (Manzi y Troilo, 1942), “Malvón” (García Jiménez y Arona, 1944), “Así era mi barrio” (Silva y Racciatti, 1956), “Esquinita” (Bianchi y Donato, 1940), “Yo soy de Parque Patricios” (Lucero y Felice, 1945), “Tinta roja” (Castillo y Piana, 1941), “Sur” (Manzi y Troilo, 1948), “Calesita de barrio” (Otero y Paz, 1949).

¹³ Sobre este tango comenta Romano: “El uruguayo Fernán Silva Valdés (1887-1975) impone desde *Agua del tiempo* (1921) un nuevo tipo de criollismo, afín al que Güiraldes y Borges practicaban en esta orilla del Plata, proclive a demorarse sobre los espacios de mestizaje entre campo y ciudad, como en este caso” (1993: 158).

de gozo, y a veces también de nostalgia, ante la evocación de realidades que le son entrañables. Estos tangos celebratorios manifiestan una mirada de asombro ante realidades simples, constantes, tal vez ordinarias, de la vida cotidiana, en la ciudad o en los suburbios. Y es que para el tango, al menos por momentos, Buenos Aires también era una fiesta.

Conclusión

En el presente trabajo, de carácter general e introductorio, hemos intentado demostrar la presencia de una vertiente celebratoria que atraviesa toda la poética del tango canción. Nos hemos focalizado en sus primeras dos décadas y en los objetos de celebración más reincidentes –el tango y el espacio–, aunque bien podría rastrearse dicho carácter en la época de oro e incluso en las corrientes renovadoras que subsiguieron. Escritores posteriores, como Horacio Ferrer, Chico Novarro o Eladia Blázquez continuaron este gesto celebratorio. Basta recordar “Por qué amo a Buenos Aires” (Blázquez, 1969), “Che, tango, che” (Ferrer y Piazzolla) o “Cordón” (Novarro, 1972), el original tango de Chico Novarro consagrado al cordón de la vereda.

Aunque es innegable la inclinación melancólica de la poética del tango, una aproximación desprejuiciada a sus letras revela la existencia de otras construcciones afectivas, sustentadas en el humor, la bronca o el mencionado carácter festivo. Advertimos en la lírica tanguera un dinamismo similar al de un coro o una orquesta, así descrito por Michel Poizat:

Este proceso de construcción de una identidad social vocal pasa así por una operación de identificación de cada uno de los elementos del grupo, es decir, una operación por la cual cada uno debe sacrificar algo de su propia unicidad para buscar lo mismo que el otro: el mismo tempo, la misma potencia, el mismo “color”, para apelar a los términos consagrados del discurso musical. (2003: 20)

Creemos que en la polifonía vocal y afectiva está la clave de interpretación de la poética del tango, como convergencia de tensiones. Y es en ese espacio de mezcla y contradicciones donde el género modela discursivamente identidades musicales y sociales, que no son tanto representativas como constructivas.

Bibliografía

- BAUZÁ, Hugo Francisco, 2004 Voces y visiones: Poesía y representación en el mundo antiguo, Buenos Aires, Biblos.
- BORGES, Jorge Luis, 2016, El tango: Cuatro conferencias, Buenos Aires, Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, Evaristo Carriego, en Obras completas, Buenos Aires, Emecé, pp. 101-172.

- CAMPRA, Rosalba, 1996, Como con bronca y junando. La retórica del tango, Buenos Aires, Edicial.
- CARELLA, Tulio, 1966, Tango: mito y esencia, Buenos Aires, CEAL.
- COLLIER, Simon, 1999, Carlos Gardel: Su vida, su música, su época, Buenos Aires, Sudamericana.
- DEL GRECO, Orlando, “Gardel y Alfredo Bigeschi”, en <https://www.todotango.com/creadores/biografia/327/Alfredo-Bigeschi/> [url consultado en 2022].
- DÍAZ, Claudio y MONTES, María de los Ángeles, 2020, “Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico”, en *El oído pensante*, Buenos Aires, UBA, pp. 38-64.
- Diccionario de la Real Academia Española, en www.rae.es
- KARUSH, Matthew B., 2013, Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946), Buenos Aires, Ariel.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, 1968, Radiografía de la Pampa, Buenos Aires, Losada.
- MATAMORO, Blas, 1982, La ciudad del tango, Buenos Aires, Galerna.
- NGAI, Sianne, 2005, *Ugly feelings*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- POIZAT, Michel, 2003, *Vox populi, voz dei: Voz y poder*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PUJOL, Sergio, 1994, *Valentino en Buenos Aires: Los años veinte y el espectáculo*, Buenos Aires, Emecé.
- RODRÍGUEZ-VÁZQUEZ, Blanca Alberta, 2020, “El tono en poesía”, en *Rhythmica*, XVIII, pp. 109-127.
- ROMANO, Eduardo, 1993, *Las letras del Tango: Antología cronológica 1900-1980*, Rosario, Fundación Ross.
- ROMERO, Manuel, 1923, En el fango de París, en *La escena: Revista teatral*, año VI, supl. 74, Buenos Aires, 14 de mayo de 1923.
- SABATO, Ernesto, 1963, *Tango: Discusión y clave*, Buenos Aires: Losada.
- SALTON, Ricardo, 2014, “El tango vocal 1920-1935: Un modelo gardeliano”, en *Antología del Tango Rioplatense, Vol. II 1920-1935*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, pp. 12-15.

El tango y su poética de la celebración

SCALABRINI ORTIZ, Raúl, 1986, El hombre que está solo y espera, Madrid, Hypsamerica.

SCHVARTZMAN, Julio, 2014, “El tango en el tango”, en Oscar Conde (ed.), Las poéticas del tango-canción: Rupturas y continuidades, Buenos Aires, Biblos, pp. 163-181.

SIERRA, Luis Adolfo, 1985, “Enrique Cadícamo”, en Martini Real, Juan Carlos, La historia del tango: Los poetas (2), Buenos Aires, Corregidor, pp. 3307-3354.

TALENS, Jenaro, 2000, El sujeto vacío: Cultura y poesía en territorio Babel, Madrid, Cátedra.

ULLA, Noemí, 1982, Tango, rebelión y nostalgia, Buenos Aires, CEAL.

VIDART, Daniel, 1967, El tango y su mundo, Montevideo, Tauro.